

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

FERNANDA RIBEIRO MARRA

A CONFISSÃO ANTROPOFÁGICA DE FLÁVIO CARNEIRO

GOIÂNIA
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Fernanda Ribeiro Marra		
E-mail:	dizamarra@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	--		
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	Capes
País:	Brasil	UF:	GO CNPJ: --
Título:	A CONFISSÃO ANTROPOFÁGICA DE FLÁVIO CARNEIRO		
Palavras-chave:	romance contemporâneo, Flávio Carneiro, confissão, antropofagia		
Título em outra língua:			
Palavras-chave em outra língua:	contemporary novel, Flávio Carneiro, confession, antropophagy		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	06/04/2015		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da FL/UFG		
Orientador (a):	Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro		
E-mail:			
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Fernanda Ribeiro Marra.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: 11 / 05 / 2015

FERNANDA RIBEIRO MARRA

A CONFISSÃO ANTROPOFÁGICA DE FLÁVIO CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro

Orientadora: Professora Dra. Renata Rocha Ribeiro

GOIÂNIA
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Ribeiro Marra, Fernanda
A Confissão Antropofágica de Flávio Carneiro [manuscrito] /
Fernanda Ribeiro Marra. - 2015.
125 f.

Orientador: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,
Goiânia, 2015.
Bibliografia.

1. romance contemporâneo. 2. Flávio Carneiro. 3. confissão. 4.
antropofagia. I. , Renata Rocha Ribeiro, orient. II. Título.

FERNANDA RIBEIRO MARRA

A CONFISSÃO ANTROPOFÁGICA DE FLÁVIO CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado pela Banca Examinadora em 06 de abril de 2015.

BANCA EXAMINADORA

A banca examinadora foi composta pelas docentes: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro – presidente (FL/UFG), Prof. Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade (CCE/DLLV/UFSC) e Profa. Dra. Leila Borges Dias Santos (FL/UFG).

Para meus amores, João e Adérito,
e minha avó Dirce (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho amado, João, que ao nascer me colocou em movimento. Pelo amor sem começo nem fim que me diz diariamente quem sou. Com ele, emergem todos os dias os fragmentos espelhados com que monto o mosaico das minhas verdades particulares.

Ao meu amor, Adérito, companheiro de todas as horas que tive a grande sorte e o prazer de encontrar em meio a esta pesquisa. Pelo diálogo, pelo aconchego, pela parceria, pela inteireza de todos os momentos compartilhados, pelo calor que faz em meus dias, pela alegria de viver ao lado.

Aos meus pais, Rute e Wellington, e minhas irmãs, Juliana e Laura, meus primeiros Outros.

À minha querida amiga-irmã, Eugênia Fraietta, por amadrinhar este meu projeto acadêmico e me ajudar a realizá-lo de tantas maneiras, pelo diálogo de sempre e de tudo, por ter me apresentado o romance que é objeto desta pesquisa, pelo incentivo, pelos alertas e sugestões, pela revisão desta dissertação, pelo merecimento dessa grande e velha amizade.

Ao meu querido primo, João Paulo, pela interlocução, pelo carinho, pela epígrafe.

Ao Álvaro, pai do meu filho, pelo incentivo de outrora e por colaborar sobremaneira com a logística que me possibilitou assistir às aulas do mestrado e me dedicar à pesquisa.

Às amigas, Polly, Andréia e Yani, pelas conversas, pelo apoio e pela descontração.

A Idelber Avelar, Eduardo Viveiros de Castro, Deborah Danowski, Moysés Pinto Neto, Eduardo Sterzi, Verônica Stiger, Flávia Cera, Alexandre Nodari, José Márcio, Rondinelly Gomes Medeiros, Felipe De Carli e Fernando Bastos Neto, pessoas que tive a sorte e o prazer de conhecer nas redes virtuais, muitos até pessoalmente, por me descortinarem tantos mundos, por me proporcionarem reflexões às quais eu não acudiria sozinha e por, mesmo sem a intenção, fomentarem esta pesquisa com a grandeza de suas obras, de seus conhecimentos e pensamentos compartilhados com enorme generosidade.

À minha orientadora, Renata Rocha Ribeiro, pela parceria, pela confiança, pelas leituras atenciosas ao meu texto e pela liberdade que me proporcionou para conduzir esta pesquisa.

À professora Leila Borges Dias Santos, pelas sugestões apresentadas no exame de qualificação que contribuíram com a versão final desta dissertação e por aceitar o convite para examinadora de minha banca de defesa.

À professora Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, pela leitura crítica e sugestões apresentadas no exame de qualificação que contribuíram com a versão final desta dissertação.

À professora Ana Luiza Britto Cezar de Andrade por aceitar o convite para examinadora de minha banca de defesa.

Ao Flávio Carneiro, autor da obra que tive o prazer de estudar por meio desta pesquisa.

Aos professores Jamesson Buarque, Cássio Tavares e, uma vez mais, à Renata Rocha Ribeiro, que ministraram as disciplinas cursadas no mestrado e de forma direta ou indireta me auxiliaram a desenvolver esta pesquisa.

À professora Darcy França Denófrío, por ter me apoiado quando da escolha de minha formação e por confiar que, mesmo tendo me afastado, retornaria às Letras.

À Universidade Federal de Goiás (UFG), instituição onde até hoje desenvolvi minha vida acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (FL/UFG) e sua equipe docente e técnico-administrativa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (FAFIL/UFG), em especial à professora Carla Milani Damiano e ao professor Adriano Correia, que me possibilitaram cursar a disciplina sobre a obra de Walter Benjamin, cujos conceitos filosóficos são tão caros a esta pesquisa.

À Elaine, pela amizade e por conduzir minhas atividades no trabalho durante o período de licença em que em que me ausentei para dedicar a esta pesquisa.

A todos os professores e colegas que tiveram participação no meu crescimento pessoal, intelectual e acadêmico.

A todos que, de alguma forma, tornaram este trabalho possível.

Hombre funesto de claves nocturnas y cuerpo desnudo junto al río profundo de brillantes escupidas. Hombre de ojos anti-miopes exploradores de infinidad. Hombre de rostro en sombra y cuerpo genio abstracto. Hombre sin miedo de pluma en mano ni de ojos en ser ni sonrisa suprema. Hombre dios llegaste solo de infinitudes asombro fantasmales ornado de lágrimas de superioridad vergonzante. Hombre destructor de tabúes y cielos estrellados. Hombre de frágiles vestidos que caen dejando hermanos desnudos. Hombre sin alimento para otorgar a los que buscan. Hombre de altos mares de surcos desolados. Hombre-barco blanco. Hombre que arrancaste el vómito para sepultar el mito. Hombre de tiempo y espacio que arrancan cuerdas locuras. Hombre superhombre, frialdad y tibieza en conjunción. Hombre.

Alejandra Pizarnik

Homem funesto de claves noturnas e corpo nu junto ao rio profundo de brilhantes cuspidas. Homem de olhos anti-miopes exploradores de infiniidade. Homem de rosto em sombra e corpo gênio abstrato. Homem sem medo de pluma em mão nem de olhos em ser nem sorriso supremo. Homem deus chegaste só de infinitudes assombro fantasma ornado de lágrimas de superioridade tímida. Homem destruidor de tábuas e céus estrelados. Homem de frágeis vestidos que caem deixando irmãos nus. Homem sem alimento para outorgar aos que buscam. Homem de altos mares de sulcos desolados. Homem-barco branco. Homem que arrancaste o vômito para sepultar o mito. Homem de tempo e espaço que arrancam sensatas loucuras. Homem super-homem, frieza e tepidez em conjunção. Homem.

Alejandra Pizarnik
Tradução: Nina Rizzi

RESUMO

Esta dissertação tem por objeto o discurso narrativo do narrador de Flávio Carneiro no romance *A confissão*. A pesquisa empreendida busca elementos que esclareçam quem é o sujeito que enuncia sua confissão e de onde vêm as motivações para a violência com que age. Na obra, há um narrador que tem a necessidade de confessar-se a uma ouvinte com o objetivo infligir-lhe medo. Observou-se assim um processo análogo ao de uma cadeia antropofágica em que o narrador devora sua ouvinte enquanto o leitor o devora. Investiga-se, portanto, o que leva esse sujeito a se valer de um discurso permeado de justificativas para a violência que usa como recurso de persuasão. Para isso, distinguem-se como objetivos desta pesquisa: descrição e análise de como a noção de hibridismo se estabelece nas instâncias narrativas do discurso da personagem e da forma literária; delimitação de um perfil que permita acessar a subjetividade do narrador; proposição de uma hipótese que justifique a adoção da confissão seguida do assassinato como solução para o dilema desse confessor. A todos esses objetivos permeia ainda a tentativa de explicar em que medida toda essa conformação da obra de Flávio Carneiro possibilita denominá-la contemporânea.

Palavras-chave: romance contemporâneo, Flávio Carneiro, confissão, antropofagia.

ABSTRACT

This paper aims the narrative discourse of Carneiro's narrator in his novel, *A confissão*. The research seeks for the elements which may enlighten the subject who states his confession and also searches for the reasons that move him to act with violence against his listener. In Carneiro's novel, the narrator presents this need to confess himself in order to inflict fear on a victim. Thus, a process akin to an antropophagic chain, in which the narrator swallows his listener while the reader swallows the narrator, was identified. The probed content of this paper has to do with the purposes that lead this confessor to enunciate a discourse full of justifications to his violence. Therefore, three goals can be distinguished in this research: to describe and analyze how the notion of hybridism appears in both narrative agencies: character's discourse and literary form; to outline a profile that helps to access the subjectiveness of the narrator; to hypothesize what justify the adoption of confession followed by murderer as a solution to the dilemma of this confessor. In addition to these aims, there is the attempt of explaining in which ways this particular structure of the novel enables to name it contemporary.

Key words: contemporary novel, Flávio Carneiro, confession, antropophagy

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Hibridismos de uma narrativa.....	19
1.1 Um narrador confessor.....	19
1.2 Um romance confessional alegórico	35
2. Contingências e reciprocidades: sujeito, discurso, violência e verdades	56
2.1 A tortura engendra a verdade	56
2.2 O sujeito híbrido	67
3. Da estabilidade do mito à inconstância da alma selvagem.....	81
3.1 Traçando o plano de imanência	82
3.2 O Eu é Outro	88
3.3 A confissão antropofágica	95
Considerações Finais	108
REFERÊNCIAS	122

Introdução

[...] a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, em um não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui?

Octavio Paz

Nascido em 1962, em Goiânia, Flávio Carneiro migrou para o Rio de Janeiro no início dos anos 1980, onde permanece exercendo as atividades de escritor, crítico literário, roteirista e professor de literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tendo publicado dezesseis livros, destaca-se que seis se dedicam ao público jovem e infantil. Seu romance *A confissão* (2006) é o segundo de uma trilogia composta também pelas obras *O campeonato* (2002) e *A ilha* (2011). Os romances têm em comum exclusivamente o fato de possuírem como espaço principal de suas tramas a cidade do Rio de Janeiro. O recorte desta pesquisa, porém, limita-se ao estudo da narrativa *A confissão*, as relações que envolvem a construção dessa trama com os elementos narrativos que a compõem.

Destaca-se que a escolha deste autor para esta pesquisa tem a intenção de contribuir com a ampliação da fortuna crítica sobre autores goianos. Trata-se de uma pesquisa que vislumbra a intersecção de outras áreas do conhecimento com os estudos literários e explora essas convergências na análise do romance que as demanda pelo próprio conteúdo que veicula. Além disso, o interesse pela obra de Carneiro é uma consequência de vislumbrá-la como projeto narrativo de questionamento e de tentativa de apreensão do sujeito contemporâneo.

A confissão tem início com um sequestro praticado de madrugada, na cidade do Rio, contra uma mulher que é coagida a ouvir a história de seu sequestrador, configurando-se assim como um solilóquio sob o disfarce de um diálogo em que a interlocutora não tem voz. A narrativa se desenvolve em primeira pessoa, na voz do próprio sequestrador, que impõe seu discurso violentamente a sua interlocutora, atada a uma poltrona, e de quem espera máxima e detida atenção.

O que a leitura revela sobre esse narrador é que, quando jovem, foi um ladrão de livros que vivia recluso em uma pensão barata no centro do Rio de Janeiro. A narrativa remonta ao momento de sua vida em que ele compreende ser agente causador da morte de mulheres com quem se relaciona sexualmente. A morte se torna uma consequência imediata do ato sexual. O inusitado, contudo, não se restringe a esse desdobramento fatal da relação sexual consentida, mas ao fato de o narrador virar uma espécie de herdeiro dessas mulheres. Tão logo morrem, transferem ao algoz a essência de quem eram: conhecimentos, memórias, habilidades, hábitos, preferências e refinamentos. As mortes das amantes são descritas como um acontecimento da ordem do sobrenatural, manifestado na trama como efeito do que se poderia denominar um processo de sucção de almas.

A descoberta desse poder, entretanto, dá-se de forma aleatória. O narrador era um oportunista que vivia precariamente, mantendo-se vivo apenas com o que ganhava procedendo à mudança de endereço dos livros, que é como denomina sua atividade de roubá-los de lugares públicos e privados para depois vendê-los. Definindo-se como um “Ladrãozinho de terceira categoria” (CARNEIRO, 2006, p. 13), praticava esses pequenos furtos apenas para assegurar sua sobrevivência.

Conforme se conscientiza do que denomina ser seu “dom”, molda-se à incontinência, passando a assumir essa identidade assassina e escolhendo suas vítimas deliberadamente, de acordo com a necessidade ou com o capricho que deseja ver satisfeito. Seduzir e matar se tornam um estilo de vida. Ao suspeitar da possibilidade de ter uma vida nababesca roubando fortunas, hábitos sofisticados, conhecimento e memórias, abandona seu passado de ladrão ordinário de livros e passa a viver acometido pela onipotência, pela certeza da eternidade e da impunidade. Segue experimentando e aperfeiçoando seu poder nessas conquistas até o dia em que se depara com o tédio, a absoluta falta de desejo. Antes do fastio, porém, de perceber-se como “um Deus cansado” (CARNEIRO, 2006, p. 231), acode-lhe o medo do envelhecimento e da morte que acreditava, como todo o resto, poder ludibriar.

Não pôde rejuvenescer, todavia. A tentativa confessa de surrupiar a juventude de uma garota para restituir a sua própria juventude foi iniciativa frustrada. Consternado com o excesso de poder, com as possibilidades quase irrestritas de concretizar seus desejos, renega a si mesmo e deseja deixar de ser quem é. A essa satisfação constante e praticamente indiscriminada sucede um enfado de si mesmo e o narrador entediado passa a desejar uma inversão dessa lógica. Decide voltar a ser quem era antes de descobrir o “dom” do assassinio,

o que acredita só ser possível por meio da restituição do medo que inflige e pretende roubar de sua ouvinte ao matá-la. É nesse momento que o leitor tem acesso à explicação do plano que o conduziu ao lugar da enunciação diante da ouvinte amarrada: confessar sua história para, só assim, alcançar a morte dessa vida plena e restituir sua humanidade.

No ensaio “O que é um dispositivo?”, Giorgio Agamben (2009) denomina de dispositivo penitencial “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Partindo dessa definição, o filósofo considera que a subjetividade ocidental, cindida e segura, é inseparável do dispositivo penitencial, em que um novo Eu se constitui por meio da negação e, ao mesmo tempo, da assunção do velho. O novo sujeito encontra a verdade na não-verdade do Eu pecador repudiado no ato da confissão.

Assim, o narrador de Carneiro (2006) elabora-se a si mesmo e descarta o sujeito que renega no discurso, o Eu que já não quer. Seu plano consiste, pois, em reinventar-se nas memórias e no medo da vítima que pretende “devorar” tornando-se Outro a partir dela. No entanto, instiga o fato de o narrador ter revelado, pouco antes, em seu discurso, a tentativa frustrada de recobrar a juventude pelos mesmos meios que pretende arrancar de sua vítima o medo. Há uma possibilidade demasiado evidente de fracasso nessa sua justificativa que impele esta análise a colocá-la à prova.

A definição de contemporâneo adotada como ponto de partida nesta pesquisa é a apresentada por Agamben (2009): alguém diante de si mesmo questionando sua existência que é de treva e que, todavia, não se acovarda; ao contrário, continua a indagar-se na escuridão. Para Agamben (2009), o Eu contemporâneo que percebe o escuro não está passivo ou inerte, é capaz de neutralizar as luzes provenientes de sua época para descobrir as trevas delas inseparáveis.

Com isso, parte-se de uma leitura que reveste a obra de Carneiro desse olhar segundo o qual o narrador pode ser uma alegoria do ser contemporâneo e que a menção à figura do vampiro remete às contingências da época em que a arte teve plena expressão pela alegoria. Assim, até o ponto em que a obra permite, a leitura alegórica desse romance é empreendida no sentido benjaminiano do termo. Em outras palavras, a alegoria é compreendida de forma análoga ao signo, que depende da relação de subjetividade subjacente ao sentido do mundo histórico (BENJAMIN, 2011a).

A perspectiva alegórica de Walter Benjamin (2011a) é, portanto, uma das lentes através da qual este trabalho investiga o discurso desse romance em busca de elementos esclarecedores da constituição de uma subjetividade que se faz pela enunciação, ao mesmo tempo em que se sujeita ao dispositivo mais antigo, que é o da própria linguagem. Além disso, observa-se como formalmente a obra de arte literária, no caso, o romance em questão, integra e prepondera nessa leitura alegórica do contemporâneo como aspecto intrínseco de sua constituição.

No ensaio “O narrador”, Benjamin (2012a) postula o surgimento do romance – para ele um projeto estético que deveio com o advento da imprensa – em detrimento da narrativa (enunciação de registro oral), fonte de transmissão de toda experiência. O romance que surge no século XVIII com a burguesia ascendente é visto pelo autor como a morte da narrativa utilitária que se prestava ao aconselhamento a partir de um ensinamento moral ou de uma sugestão prática que, ao serem transmitidos verbalmente, perpetuavam a história narrada. Para Benjamin, se de um lado o narrador tradicional, isto é, aquele que repassa a experiência por meio de uma narrativa oral, proporciona o conhecimento adquirido com essa experiência compartilhada, de outro lado, o romancista se segrega do leitor nas experiências individuais de escrita e leitura, respectivamente. A narrativa (registro oral) – compreendida como forma artesanal de comunicação que admite o extraordinário e o miraculoso – é, conforme Benjamin, substituída pelo discurso romanesco em que os fatos passam a depender de plausibilidade, pois se imiscuem à informação e chegam ao leitor seguidos de explicações (BENJAMIN, 2012a).

Supõe-se que no romance contemporâneo, contudo, a exemplo da obra em análise nesta pesquisa, as duas formas de narrar apresentadas por Benjamin (2012a) são passíveis de coexistência. Em *A confissão*, pode-se observar de maneira pormenorizada como esses resquícios da proposta benjaminiana participam da obra contemporânea. Inicia-se, com isso, a discussão acerca dos gêneros literários a que o romance de Carneiro (2006) sobrevém, aglutinando as formas de narrar em um contar contemporâneo, o que não ocorre pela mera justaposição dessas formas, mas pela canibalização da tradição envolvendo um processo de assimilação, processamento e diferenciação que será explicitado no primeiro capítulo desta dissertação.

Ademais, aposta-se no fundamento de que, se a interlocutora do narrador de *A confissão* é importante para legitimar sua morte no âmbito da narrativa, o romance, por sua

vez, não pode prescindir do leitor que testemunha o desvanecer do narrador e confere a autoridade necessária ao discurso que esse eu moribundo enuncia. É dessa forma que, valendo-se simultaneamente do lugar de narrador e de personagem, a verdade do discurso narrativo, em *A confissão*, é legitimada nas duas instâncias: da enunciação da confissão (assumida como uma narrativa na acepção benjaminiana do termo) e do romance, resultado da elaboração estética.

Em seu cálculo, o confessor precisa enfrentar um rompimento com a identidade – que é a própria ausência de uma identificação – para voltar a ser quem fora. Busca uma espécie de morte que precisa proporcionar à vítima e a si mesmo para, através das memórias dessa Outra, reaver aquele que fora. No entanto, essa é uma hipótese contradita no próprio discurso do confessor, se for tomada por base sua tentativa frustrada de rejuvenescimento por meio da morte de uma adolescente. Presume-se, nesse sentido, que o narrador esboce o próprio destino da contemporaneidade, que enxerga a transcendência na morte e acaba estagnada nesse ponto diante da frustração dessa impossibilidade, ou mesmo da constatação – ainda que inconsciente – de que a transcendência por essa via, mesmo que fosse possível, não seria necessariamente uma solução.

Diante disso, admite-se como problema que enseja esta pesquisa a dicotomia polarizada entre transcendência e imanência a que o narrador – e tampouco a humanidade – não conseguem escapar. A analogia estabelecida entre a condição do sujeito contemporâneo e o entrave vivido pelo narrador diante da impossibilidade de se valer da morte para transcender sua condição é o que resume o fracasso das dicotomias: vida e morte, sujeito e objeto, Eu e Outro. O motivo dessa prisão tautológica em que se vê o narrador talvez esteja no fato de que a alternativa não esteja na matriz do pensamento ocidental, historicamente constituída por essas polarizações. Suspeita-se que a solução para superar essa cilada tautológica possa estar à margem; por exemplo, na concepção de mundo da etnia Araweté, estudada por Eduardo Viveiros de Castro (2013), e que será evocada para expor a angústia dessa personagem, que seja presumidamente uma angústia propriamente contemporânea.

A proposta é partir do viés alegórico benjaminiano e perfazer o percurso que também possibilite a leitura do romance por uma perspectiva imanente. Por meio da análise dos elementos do discurso desse narrador-personagem – que presencia e inventa a si mesmo e ao mundo que lhe concerne enquanto enuncia –, será empreendido o trabalho de ampliar a leitura iniciada com a mediação alegórica para uma compreensão da trama pelo seu aspecto

literal. Em síntese, o intento é explorar o caráter polissêmico da linguagem do romance em que leituras coexistem na diferença intrínseca à própria linguagem e à forma literária.

Por contar unicamente com essa versão do narrador, comprometida pela admissão dos crimes e pelas sucessivas justificativas, há que se questionar o porquê de as vozes das demais personagens serem silenciadas pela versão imposta. A exclusividade de uma voz, impeditiva da manifestação de outras, remete à questão da motivação que leva esse homem a se valer de um discurso permeado de justificativas para a violência utilizada ao falar no lugar de todas as mulheres com quem se relacionou.

Verdades são erigidas e tomadas como únicas porque não são questionadas, porque se impõem pelo discurso dominante, autoritário, alienante, gerador de uma violência que é tanto mais poderosa quanto mais simbólica, passando a ter o caráter da ordem tácita, presumidamente natural. Para esse aspecto da pesquisa, concorrem tanto o conteúdo do discurso narrativo, quanto a forma do gênero romance, considerado por Bakhtin (2002) o gênero do presente, do inacabado.

Tendo apresentado a natureza do problema desta pesquisa, bem como a maneira pela qual se decidiu abordá-la, destaca-se que o referencial teórico utilizado dialoga principalmente com a filosofia, a história, a sociologia e a antropologia, por vezes, mais até que com os trabalhos de teoria ou crítica literárias. Antes de passar à definição dos objetivos, importa ressaltar que esta pesquisa efetuada no âmbito dos estudos literários se vale desse referencial teórico interdisciplinar para subsidiar a análise demandada pela própria obra. A compreensão literária que subjaz a esta análise concebe a obra de arte, bem como os estudos literários, de forma contingente, não como experiência estética isolada do tempo e de outras manifestações de pensamento.

Sendo assim, admitindo-se esse percurso que parte da alegoria em direção a uma compreensão imanente da obra, distinguem-se os três objetivos desta pesquisa. O primeiro, diz respeito ao hibridismo e suas manifestações no romance: o narrador-personagem é compreendido a partir da alegoria benjaminiana. O hibridismo do homem-vampiro é apresentado por uma perspectiva alegórica dentro das contingências de seu próprio discurso literário. Também a relação composicional dos gêneros literários e discursivos é vista desse prisma do hibridismo. Em termos bakhtinianos, pressupõe-se que outros gêneros e discursos participem da composição do romance de Carneiro (2006) como fragmentos, fazendo dele um outro gênero. Todavia, é possível reconhecer nessa forma que desponta das ruínas

assimiladas. Destaca-se que o termo “ruína”, aqui apropriado, evoca o conceito benjaminiano de alegoria, de acordo com o qual, as ruínas são, a um só tempo, o que resta e o que sofreu o desgaste do tempo, e não apenas o que resta íntegro, preservado. As ruínas são a parte que, tendo sofrido a ação do tempo, contam a história tanto da origem quanto da transformação. Daí associar o conceito à forma literária romanesca.

Os dois assuntos foram agrupados porque convergem para a compreensão da obra literária como híbrido que se manifesta dessa forma em todas as instâncias enxergadas na análise. Seja na dicotomia forma e conteúdo, na dialética imanência e transcendência, no dentro e fora dos contornos literários, verificou-se esse hibridismo como traço definidor deste romance contemporâneo.

O segundo objetivo refere-se ao sujeito narrador do romance: um Eu inacabado que segue questionando seus atos, perguntando-se por si mesmo; um ser confuso com o lugar que ocupa no mundo e que tenta justificar suas ações indagando-se pelas razões que o conduziram ao presente. Trata-se de alguém tomado pela angústia de não se saber, que encara, na escuridão de seu presente, uma tentativa de reagir ao tédio em que está imerso. Proceder-se-á a análise do teor dos questionamentos desse sujeito a fim de propor um perfil desse Eu a partir das inquietações apreendidas em seu enunciado. Delineado o perfil, o objetivo é vencer o desafio de entender por que ele precisa se reinventar perante a Outra para se livrar de uma condição que não deseja. É intento dessa pesquisa ainda investigar até que ponto não é o discurso do narrador fator mantenedor da ordem patriarcal vigente, em outras palavras, o instituto da violência como instrumento de perpetuação do poder por uso da força e da linguagem que sujeita a vítima ao mesmo tempo em que encarcera o algoz.

O terceiro objetivo, por fim, relaciona-se às motivações do narrador do romance: ele aposta em uma iniciativa que o arranque das profundezas onde se encontra e essa iniciativa provém da relação de alteridade estabelecida com as demais personagens, especialmente femininas. Mais que refutar as motivações da personagem, esta pesquisa pretende investigar o que, além dessa angústia enfastiada perante o poder e a satisfação quase irrestritos, está manifesto nesse discurso confessional. Seu plano de libertação consiste em negar-se para se refazer na Outra. Nesse sentido, é preciso entender em que medida esse narrador confia na possibilidade de um devir-outro a partir da canibalização da Outra e da negação do seu Eu.

Para tanto, aborda-se o problema à luz de conceitos antropológicos propostos por Eduardo Viveiros de Castro (2013) em sua obra *A inconstância da alma selvagem*. Admite-se que há elementos que escapam ao pensamento ocidental, mas foram observados na cultura de povos indígenas e possibilitam uma compreensão da obra em estudo que dispensa sua leitura sob o aspecto da transcendência. Tendo em vista o reconhecimento de certa antropofagia encontrada nas relações de *A confissão* e que se visa explorar na análise do romance, considera-se relevante a evocação da tradição ameríndia da Amazônia para abordar o tema na obra de Carneiro (2006). De acordo com Viveiros de Castro, a “predação generalizada” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 167) é a modalidade prototípica da relação nas cosmologias ameríndias, isto é, permeia o mundo relações sociais estabelecendo-se no âmbito da troca. Os lastros de alteridade buscados nesta pesquisa serão abordados a partir desta noção que reconhece no Outro simultaneamente dois aspectos controversos: o ideal de Ego e o arquétipo do Outro. Assim é que se supõe a semelhança entre as escolhas do narrador de Carneiro (2006) e a chave da antropofagia tupi-guarani.¹

Quanto à estrutura, a dissertação está organizada a partir dos três objetivos descritos. O primeiro capítulo abordará o tema do hibridismo na obra de Carneiro (2006), explicitando como essa forma de expressão se manifesta tanto em termos de gênero literário, quanto na composição da personagem. O segundo capítulo – que deve funcionar como elo entre a primeira e a terceira partes, auxiliando a percorrer o caminho de uma leitura alegórica para o horizonte ampliado que culmina em uma abordagem mais imanentista da obra – analisará aspectos do discurso desse Eu que enuncia no romance abordando o tema da violência, intrínseca ao discurso desse narrador. Por fim, o terceiro capítulo estará relacionado ao terceiro objetivo proposto: investigar as razões que movem a ação da personagem e demonstrar que – tanto pelo próprio discurso narrativo, quanto pela descrição da antropofagia Araweté – a dificuldade enfrentada pelo homem-vampiro contemporâneo é justamente seu devir híbrido.

¹ Segundo a cosmologia dos arawetés, houve uma divisão entre o céu e o firmamento no início dos tempos que fez com que os Mãi, espécies de deuses com características humanas, abandonassem a Terra e deixassem os humanos condenados a viver sem o céu, a juventude eterna e a abundância sem trabalho. Os Mãi são antropófagos, matam e comem os mortos que chegam ao céu. Quando os mortos ressuscitam, no entanto, tornam-se jovens e belos como os Mãi. Temidos por seu caráter perigoso e feroz, os humanos lhes oferecem comida, tanto no sentido alimentar quanto sexual, o que impede a fúria dos Mãi e evita que façam cair sobre a Terra o firmamento. Algo diferente, contudo, ocorre com os matadores, quando chegam ao céu. Considera-se que, ao matar um inimigo, o matador morre para ressuscitar em seguida, não no céu, mas na própria Terra. Esse matador não é devorado pelos Mãi ao morrer, porque é visto por eles como um igual, um canibal. Eis, portanto, a chave da antropofagia tupi-guarani: a capacidade de se ver como o Outro. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 280)

1. Híbridismos de uma narrativa

Percebe-se a estrutura na instância da ameaça, no momento em que a iminência do perigo fixa os nossos olhares na abóbada de uma instituição, na pedra em que se resumem a sua possibilidade e a sua fragilidade. Pode-se então ameaçar metodicamente a estrutura para melhor percebê-las, não só nas suas nervuras mas também nesse lugar secreto em que não é nem ereção, nem ruína, mas labilidade.

Jacques Derrida

Este primeiro capítulo discute a indissociabilidade da proposta literária da obra de Carneiro (2006) em relação à constituição da personagem e à forma do discurso narrativo. O capítulo demonstra como o sujeito confessor não prescinde da arquitetura formal que sustenta o discurso narrativo e como essa dupla instância se desdobra de maneira fractal vinculando-se à noção de hibridismo explicitada a seguir. A análise é menos uma tentativa de classificação da obra literária que uma incursão pelas inervações que se estendem para além de qualquer rótulo e, no compasso da compreensão benjaminiana, vinculam-na a uma coerência interna ao mesmo tempo em que contingente.

1.1 Um narrador confessor

O romance *A confissão*, de Carneiro (2006), é obra literária correntemente filiada à tradição do fantástico/sobrenatural. O narrador protagonista é prontamente assumido como um vampiro conforme os comentários críticos feitos acerca desta obra² em razão das referências ao mito encontradas no romance. Antes, porém, de inscrever o narrador deste romance na esfera do grotesco, partindo-se da prerrogativa de que seja mesmo um vampiro, importa esclarecer que, para Benjamin (2011a), o grotesco é uma força impulsora da qual emerge uma contradição cortante. As formas grotescas seriam criadas pelos homens de épocas decadentes, para quem os problemas do mundo e da vida se apresentavam de maneira

²Os comentários encontrados acerca da obra de Flávio Carneiro (2006) resumem-se a resenhas publicadas em periódicos diversos à época da publicação do romance. Essas críticas estão reunidas no site pessoal de Flávio Carneiro, disponíveis em: <<http://www.flaviocarneiro.com.br/comentarios/index.html>>.

intransponível. É essa reunião de ambivalências (sagrado e profano, cômico e sublime, mito e razão) destacadas por Benjamin (2011a), ao abordar o drama trágico alemão, que fomenta a presença do grotesco na arte Barroca, isto é, a coexistência de valores, ideias, crenças, enfim, polaridades inconciliáveis que quando misturadas em um cenário ou em uma figura plasmam e evidenciam o grotesco. Essa discussão estética é apresentada pelo filósofo conjuntamente com as questões políticas e religiosas que foram contingentes à arte Barroca. O cenário de disputas da Contrarreforma, a insuficiência da fé religiosa que se imiscui à insuficiência dos monarcas – tidos como representantes diretos do poder divino –, a insegurança que a compreensão dessa falência implicava ao homem do séc. XVII e a iminência de um estado de exceção, de uma catástrofe que o exercício do poder ditatorial por meio do qual o soberano deveria restaurar a ordem (tanto eclesiástica, quanto política), tudo isso figurava como causa e consequência das contingências históricas simultaneamente. Ademais, essa afetação mútua encontra lugar de expressão na arte, mais precisamente, na face alegórica do grotesco que expõe a ambivalência dificilmente expressa por outras vias.

Compreender a acepção benjaminiana do termo grotesco, todavia, só é possível a partir de outro conceito desenvolvido pelo autor nessa mesma obra, o de alegoria. A complexidade da alegoria em sua relação com o símbolo, conforme Benjamin (2011a) os concebe, será explorada adiante neste mesmo capítulo. Por ora, importa destacar que a filiação da personagem de Carneiro (2006) à tradição vampiresca, figura tradicionalmente vinculada ao grotesco, se dá pelo fato de expressar fortemente essa ambivalência.

Em seguida, é pertinente proceder a uma revisão de aspectos originários da lenda, que podem elucidar o elo entre a personagem do romance em estudo e as criaturas descritas nas diversas histórias de vampiro. Além disso, também é relevante analisar a relação do mito com o discurso proferido por esse narrador contemporâneo que não diz o próprio nome. Oportuno destacar, aliás, que a própria falta dessa nomeação desponta como um indício para o atributo do vampirismo, considerando que, segundo relatos históricos, “evita-se chamar pelo nome a pessoa suspeita de vampirismo ou designá-la de maneira indireta, porque isso seria evocá-la do túmulo” (LECOUTEUX, 2005, p. 29-30).

Conforme apresentado na Introdução, a narrativa parte da descoberta do narrador como o causador da morte de mulheres com quem se relaciona sexualmente como uma consequência do ato sexual. Além desse fenômeno apresentado pelo próprio narrador

como um evento da ordem do sobrenatural, há ainda o fato de o narrador se tornar tributário dos predicados dessas mulheres.

Descobre-se, concomitantemente ao narrador, que os fenômenos – de matar com o ato sexual e de retirar os atributos – conferem a essa personagem um poder assassino sobre suas vítimas, do qual passa a se valer deliberadamente escolhendo as mulheres conforme a necessidade ou o capricho que deseja ver satisfeito. Seduzir e matar se tornam mais que um hábito, um modo de vida:

[...] Noutras palavras, senhora, aquilo significava que eu possuía um dom mais amplo e, ao mesmo tempo, mais terrível do que supunha até então, o dom de invadir um campo minado e sair dali com vida e alguns pequenos tesouros, acabara de descobrir que podia adquirir de uma mulher suas lembranças, suas recordações, em suma: sua memória. (CARNEIRO, 2006, p. 75)

Antes, contudo, de se sentir enfastiado, acode-lhe o medo do envelhecimento e da morte, que o acometem, mas que acreditava, como todo o resto, poder ludibriar. No entanto, isso não foi possível. As tentativas confessas de roubar a juventude de adolescentes resultaram em frustrações

Não pense que não tentei, confesso que tentei, mais de uma, mais de duas vezes até, mas as adolescentes que tive não me deram o que eu queria, nem tudo pode sair como planejamos, não é verdade?, pois descobri, pela experiência, que não era bem assim que as coisas funcionavam, que infelizmente esse poder eu não tinha, não conseguia roubar das mulheres sua mocidade, todo o resto me era permitido, menos isso [...] (CARNEIRO, 2006, p. 189).

Decide voltar a ser quem era antes de descobrir o “dom” do assassinio, o que acredita só ser possível por meio da restituição do medo que inflige e pretende usurpar de sua interlocutora ao matá-la. A esta altura, o leitor tem acesso à explicação do plano elaborado pelo narrador: confessar sua história para, só assim, alcançar a possibilidade da morte dessa sua faceta com poderes quase ilimitados e composta de vestígios alheios. Entretanto, subsiste uma possibilidade demasiado evidente de fracasso na tentativa de recobrar a juventude de uma moça pelos mesmos meios que pretende arrancar o medo de sua vítima.

Não apontar a referência ao mito do vampiro sugerida pela obra seria provavelmente uma negligência por parte desta análise. No entanto, é intrigante observar como essa remissão não se entrega com muita facilidade na medida em que não se reconhecem nas personagens vitimadas as marcas características do que seria legítimo chamar de um ataque vampiresco: pescoço perfurado, hipersensibilidade à luz e caninos pontiagudos e avantajados, por exemplo. Aliás, quase nada é comentado acerca de suas vítimas após as respectivas mortes. Não se tem notícias, na narrativa, dos destinos pós-mortes das vítimas desse narrador. O que se passa após os óbitos descritos, isto é, se apodrecem na tumba ou ressuscitam “vampiras” ao modo carneiriano não é algo que o confessor demonstre ter perscrutado. Contudo, essa curiosidade acerca da forma como se dão as mortes avocadas pelo protagonista desencadeou uma investigação sobre o mito que merece menção pelo fato de confirmar certa simetria entre o narrador da obra de Carneiro (2006) e o mito, que possui origem mais antiga que se costuma supor.

Claude Lecouteux (2005), historiador que se propôs a realizar uma autópsia do mito do vampiro, afirma que

o vampiro faz parte da história desconhecida da humanidade, desempenha um papel e tem uma função; não brotou do nada no século XVII ou XVIII. Ele se inscreve num conjunto complexo de representações da morte e da vida, que sobreviveu até nossos dias, certamente com uma riqueza bem menor do que naquele passado distante que tendemos a confundir com séculos de obscurantismo, aquelas épocas remotas e ignorantes que baniram as Luzes da razão (LECOUTEUX, 2005, p. 15).

Essa observação se avizinha da compreensão de Benjamin (2011a) acerca da Idade Média, encontrada em *Origem do drama trágico alemão* quanto a acreditar que a idade da razão teria dispersado outros tipos de conhecimento que não fossem obtidos pela aplicação da lógica. No prólogo em que Benjamin (2011a) descreve o método por meio do qual abordará a arte Barroca do século XVII, destaca-se a preocupação epistemológica de delinear a diferença do que propõe em relação a uma concepção parmenidiana, segundo a qual a verdade só pode ser alcançada por meio da ascese que percorre o caminho do concreto para o inteligível.

Opondo-se ao sistema epistemológico pré-estabelecido, o filósofo estabelece nessa obra uma inflexão na maneira de se conceber a história e a arte, ambas em seu caráter fragmentário e ambíguo, cujo conhecimento depende menos da descoberta e decifração de

integridade dos cacos que de sua disposição no mosaico da história e das subjetividades que os interpretam.

Assim, parece menos surpreendente a revelação de Lecouteux (2005) de que foi no século das luzes, todavia, que o mito se difundiu de forma epidêmica. A pesquisa aponta que, muito antes de ter sido a figura ocidentalmente difundida do vampiro, suas origens se fundam em um “sistema de crenças subjacentes” que passaram por um longo processo de maturação até culminar no vampiro clássico dos séculos XVIII e XIX e mesmo em reinvenções, a exemplo do narrador de Carneiro (2006), que retoma facetas mais antigas e desconhecidas dessa lenda e propõe, de certa forma, uma releitura da figura mítica do vampiro.

Antes de receber o nome de vampiro propriamente, uma série de fantasmas precursores emprestou suas características ao que mais tarde o constituiria. Nem todas as características, porém, foram incorporadas ao famoso mito do século XVIII. Contudo, é importante ressaltar que o vampiro pertence a uma família específica de fantasmas, o que o remete ao tema da morte como reverso da vida, como figura pejada dessa ambivalência que é própria da alegoria delineada por Benjamin (2011a) e que será abordada adiante.

O vampiro, tal como é comumente conhecido, é uma criatura da morte que ameaça a paz dos vivos com a possibilidade de arrastá-los às trevas para avolumar a horda desses seres. No entanto, a imagem do vampiro consumada no famoso *Drácula*, de Bram Stoker (1847-1912), intercepta a relação mais direta entre a morte de pessoas comuns e o surgimento de um vampiro. O Drácula pertence a uma linhagem de hematófagos, o que o afasta um pouco da explicação histórica e menos trivial de como surge um vampiro.

Na intenção de explicar o surgimento dessas criaturas, o historiador Lecouteux (2005) comenta a distinção entre dois tipos de morte: a boa e a má. Segundo o autor, a morte remete para o que se costuma chamar de ritos de passagem. Distinguem-se, entre esses ritos, três momentos: “os ritos de separação – a retirada do corpo e a partida para o cemitério –, os ritos marginais, como a vigília, e os ritos de agregação, como a ceia funerária” (LECOUTEUX, 2005, p. 40-41). Se essas etapas não forem devidamente cumpridas, a morte é considerada má e o defunto torna-se perigoso a todos. Quanto à causa da morte, considera-se ainda que:

[...] toda pessoa que não tenha vivido até o termo prescrito não transpassa, permanece bloqueada entre este mundo e o além. Essa concepção torna então os suicidas [...], a maioria dos fantasmas. Acrescentam-se a esses

indivíduos, cuja vida foi inquietante para a comunidade, ou seja, todos aqueles que apresentam um traço físico particular, uma marca de nascença, os que vieram ao mundo em certas datas ou certas horas, os que nasceram empelcados ou os que tiveram dupla dentição os que exerceram determinada profissão [...], na verdade, todos aqueles que não se dissolvem na massa dos seus contemporâneos, os marginais, os sacrílegos, os ciumentos, os que foram maltratados em vida e sentem vontade de se vingar, aqueles cuja morte foi estranha ou cuja inumação não ocorreu segundo os ritos; os que ficaram sem sepultura (*insepulti*); os que foram enterrados sem os sacramentos ou num lugar que não lhes convinha, ou, ainda, ao lado de um vizinho odiado, aqueles cujas vestes funerárias ou mortalha foram inadequadas. Há, ainda, aqueles que deixaram uma tarefa inacabada, filhos pequenos, uma promessa não cumprida, um voto não respeitado e até aqueles que foram pranteados demais [...] Todos esses indivíduos não se agregam à comunidade dos mortos e se juntam, às vezes, àquelas hordas que forma a Caça infernal (LECOUTEUX, 2005, p. 41-42).

A boa morte, por outro lado, “é uma libertação, já que nos permite deixar este vale de lágrimas e aceder à verdadeira vida, com condição [...] de ter colocado todos os assuntos em ordem, os espirituais e os temporais” (LECOUTEUX, 2005, p. 44). Trata-se de uma passagem acompanhada de

[...] ritos consagrados, desde a toailete funerária até o retorno do jardim de pedras, a que foi seguida de vigília, de lamentações, de gestos – como aqueles, atestados ainda recentemente, de cobrir os espelhos, parar os relógios, anunciar o falecimento aos animais domésticos, retirar uma telha do teto para permitir que a alma levante vôo etc –, de orações e de uma refeição acompanhada de donativos aos pobres (LECOUTEUX, 2005, p. 44).

Se os rituais obrigatórios não são rigorosamente observados, o morto retorna para cobrar o que lhe é devido. Segundo tais crenças, a alma permanece junto ao corpo por determinados dias, por isso o tempo que dista a morte do funeral é considerado particularmente perigoso.

Partindo-se desses pressupostos, observa-se a dificuldade de se escapar a uma morte considerada má. Conforme as descrições das condições ideais de uma boa morte apresentadas pelo historiador, não apenas qualquer ser humano vivo é passível de se tornar uma criatura sobrenatural, como acaba sendo difícil, e mesmo improvável, uma boa morte, dadas as condições estabelecidas. A boa morte é uma conquista difícil. Pecadores e excomungados não têm direito ao descanso tranquilo. Sendo assim, as chances de um morto se tornar vampiro, de acordo com tais crenças, acabam sendo maiores que a possibilidade de

não se tornar. Supõe-se, com isso, que o mundo estaria mais povoado por vampiros que se supõe. Considerando esses aspectos da boa e má morte e da conclusão de o vampiro ser o resultado de uma morte má, é possível vislumbrar o vínculo entre essa condição de devedor da criatura com a confissão que intitula a obra de Carneiro (2006).

Conforme Agamben (2009), no dispositivo penitencial, com o processo de confissão e recebimento da pena, um novo Eu se constitui por meio da negação do velho. O novo sujeito encontra a verdade na não-verdade do Eu pecador repudiado no ato da confissão. É patente sua ambivalência. Da mesma forma, poder-se-ia dizer que o narrador de Carneiro (2006) elabora a si mesmo e descarta o sujeito que renega no discurso, o Eu que já não quer ser. Seu plano consiste, pois, em reinventar-se nas memórias e no medo da vítima que pretende canibalizar tornando-se Outro a partir dessa predação. Outro que já não é a vítima mesma, e se constitui dos fragmentos que dela destitui.

Essa ambiguidade constitutiva do Eu que possui como aspecto fundamental a autodepreciação do sujeito é também considerada sintoma distintivo da melancolia. Susana Kampff Lages (2007) afirma que a afecção³ é tema de estudos do corpo e da alma desde a Antiguidade, quando se acreditava que a “melancolia era efeito da alteração na produção da bile negra [...] cuja sede era o baço” (LAGES, 2007, p. 32). Essa crença faz parte da doutrina dos quatro humores, que os associava “numa rede de correspondências imaginárias, às quatro estações do ano, às quatro fases da vida e à influência planetária, que, por sua vez, se liga ao influxo dos deuses do panteão antigo, sendo Saturno, planeta associado a Cronos, regente dos humores melancólicos” (LAGES, 2007, p. 32). A causa humoral da melancolia passa a ser rechaçada na Idade Moderna (séculos XVIII e XIX), no entanto, o tratamento derivado dessa explicação ao profundo abatimento vital sofrido pelo melancólico continua a ser aplicado, mesmo pela moderna psiquiatria e pela psicanálise. Para essas duas ciências modernas, todavia, a melancolia é uma afecção proveniente da mente, onde se produz a imaginação, não do corpo.

³ Destaca-se que na acepção de Deleuze e Guattari (2010), o afecto “não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não humano do homem. [...] Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. [...] O afecto não opera certamente um retorno às origens como se reencontrasse, em termos de semelhança, a persistência de um homem bestial ou primitivo sob o civilizado. É nos meios temperados de nossa civilização que agem e prosperam atualmente as zonas equatoriais ou glaciais que se furtam à diferenciação dos gêneros, dos sexos, das ordens e dos reinos. Só se trata de nós, aqui e agora; mas o que é animal em nós, vegetal, mineral ou humano, não é mais distinto – embora nós, nós ganhemos aí singularmente em distinção. O máximo de determinação emerge como um clarão deste bloco de vizinhança”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 204-206)

Outrossim, o temor é mais um sintoma do estado melancólico destacado por Lages (2007). Sintoma que também importa ao trabalho de interpretação do narrador de Carneiro (2006) na medida em que se trata de alguém que se confessa com a vítima de sua própria violência sob a alegação de uma necessidade: fazer com que ela o ouça a fim de que seja testemunha do seu processo de perda da humanidade e para que, ao matá-la, possa recobrar, por meio do medo de sua vítima, essa humanidade que, segundo ele, havia perdido. Destacam-se alguns excertos em que se reconhece características usualmente atribuídas ao melancólico: “[...] não era essa euforia, ou essa excitação, como queira, não era nada disso que eu sentia, pelo contrário, era invadido por um cansaço extremo, cansaço físico, e uma tristeza profunda, uma angústia, a própria infelicidade” (CARNEIRO, 2006, p. 224). Além disso, há o comportamento ruminante, o melancólico remói sem ser capaz de romper o ciclo dos pensamentos negativos que perpetuam seu sofrimento:

[...] Todas as noites, quando voltava para casa, era a mesma coisa, a exaustão, o vazio, como se carregasse comigo o peso não apenas da minha como de todas as vidas das mulheres que tive, era assim que me sentia. Estou morrendo?, me perguntava, sozinho nesta casa, a altas horas, é isso?, estou morrendo? (CARNEIRO, 2006, p. 225).

A iniciativa de se confessar a essa vítima é um último recurso. Tão logo supõe que a constituição humana é feita de crenças, admite o questionamento acerca de sua própria humanidade. Entende ser ilegítimo assinalar-se como homem e acredita ter se tornado um ser híbrido. Esse indivíduo vive o conflito de não se saber humano e não é dado ao leitor saber quando, como, ou se houve, de fato, um momento em que essa humanidade fora dele subtraída. O que se acompanha ao longo da narrativa é o processo pelo qual esse protagonista afirma ter descoberto sua ambivalência e, em meio ao turbilhão de conclusões a que vai chegando, descreve o sentimento mais patente que o acometia antes da transformação na criatura sobre-humana que afirma ser, o medo.

A princípio, seus medos figurariam no âmbito de trivialidades humanas que acarretam esse sentimento:

Tinha medo de tudo: de não conseguir pagar o aluguel no fim do mês, de ser flagrado roubando livros, de perder o ônibus, de dormir e amanhecer morto no dia seguinte, aliás esse era o meu maior medo, eu me deitava, apagava a luz e pensava: será que vou acordar amanhã? [...] Eu imaginava que no meio da noite uma bala perdida poderia atravessar a janela empenada e varar meu peito, ou que teria um ataque cardíaco de madrugada, ou algum maluco me

confundiria com outra pessoa e arrombaria a porta para me encher de facadas. Toda noite eu pensava nessas possibilidades, eram situações pouco prováveis mas saber disso não ajudava em nada [...] (CARNEIRO, 2006, p. 44).

O sentimento que revela a insuficiência dessa figura a inscreve simultaneamente no campo do estado melancólico e da alegoria. A teoria da disposição melancólica do homem barroco descrita por Benjamin (2011a) está relacionada com a contemplação de uma verdade que está nos objetos e que esse homem se empenha em alcançar. O ócio que é dedicado a essa meditação se assemelha ao movimento reflexivo que se faz no caminho de um cortejo, um luto em que “os sentimentos, por mais vagos que possam parecer à autopercepção, respondem como um reflexo motor à estrutura objetiva do mundo” (BENJAMIN, 2011a, p. 145). O estado melancólico, portanto, possui uma relação direta com a reflexão acerca de si mesmo e com a tristeza. Além disso, a teoria da melancolia se liga intimamente à “doutrina da influência dos astros. E entre essas influências só a mais funesta, a de Saturno, presidia a disposição de ânimo melancólica.” (BENJAMIN, 2011a, p. 155). Observa-se que, na perspectiva mitológica, o Deus nomeado Saturno ou Cronos é uma figura de natureza dualista, regente do tempo e que carrega em si uma polaridade imanente. Assim, se por um lado o melancólico é regido por um deus dos contrastes que encerra tanto “a indolência e a apatia”, quanto “a força da inteligência e da contemplação” (BENJAMIN, 2011a, p. 156), ameaçando os que lhe estão sujeitos “com os perigos da hipocondria ou da demência extática”; por outro lado, a alegoria é o que remanesce, o que sobrevive à fome implacável de Cronos, em forma de ruína, destroço, cadáver, enfim, formas corrompidas que testemunham o desgaste e perduram, apesar dele. São essas duas pontas – a da melancolia e a da alegoria – que Benjamin (2011a) procura justapor ao propor que o estado afetivo melancólico tende a reforçar o movimento de cisão, a dualidade e distanciamento temporal, característicos da representação alegórica.

Assim, apropriando-se do excuro benjaminiano, é possível estabelecer um paralelo entre a afecção da melancolia e a ideia de alegoria com a personagem de Carneiro (2006) que, desde o início do romance, se apresenta como alguém tomado pela apatia quanto às obrigações do cotidiano, ao mesmo tempo em que ressalta com soberba a arquitetura de seu plano. A instrumentalização do medo no discurso da personagem destaca a ambivalência desse Eu que não é apenas vítima de seu sentimento, mas elabora, por meio dele, uma humanidade prévia experimentada por ele e que, no momento da enunciação, justifica sua iniciativa de tentar restituir:

Se um dia fosse escrever um livro seria sobre medo, não um romance de bolso, ou de estante, ou seja lá do que for [...]. Juntaria algumas de minhas experiências e delas tentaria tirar alguma verdade [...] meu livro seria uma tentativa de convencimento, uma tese, a minha tese seria: as pessoas sentem medo porque estão vivas. Pode ser?

Caso a minha tese esteja correta, posso lhe afirmar com toda a segurança que naquela manhã eu estava bem vivo, senhora, vivíssimo (CARNEIRO, 2006, p.45).

O fato de que, não sendo, não sabendo ou não se considerando mais um homem, conserve ou elabore uma ideia de humanidade que insiste em recuperar é, no mínimo, instigante. É parte de seu plano persuadir a vítima de que fora um homem e de que seu discurso é carregado de verdade; caso contrário, essas certezas não viriam em suas memórias e isso o faria fraquejar em sua empresa. A contradição faz pensar também no que quer esse sujeito: recompor-se homem – e aí se supõe uma compreensão benevolente e idealizada da natureza humana – ou reafirmar a supremacia indefectível de seu poder de Deus enfatiado?

É esse hibridismo mencionado pela personagem que se quer abordar a partir da sugestão da obra do mito do vampiro. Ainda que não seja um vampiro clássico, tal qual o que o historiador afirma ter povoado o imaginário do Ocidente a partir do século XVIII, o narrador de Carneiro (2006) possui diversas características que o perfilam às descrições dessas criaturas da Idade Média, ou mesmo anteriores a essa época. Antes de prosseguir com a afirmação, é importante destacar o caráter alegórico da lenda em oposição ao símbolo no sentido benjaminiano do termo. Assumir o narrador desse romance contemporâneo como um vampiro passa pela demonstração de como a figura do vampiro é, sobretudo na acepção de Benjamin (2011a), uma figura alegórica.

Conforme Benjamin (2011a), o símbolo distingue-se da alegoria na medida em que “permanece tenazmente igual a si mesmo” (BENJAMIN, 2011a, p. 195). A maneira como Benjamin (2011a) recupera a alegoria, segundo Gagnebin (1994a), reabilita a “temporalidade e a historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna” (GAGNEBIN, 1994a, p. 37). Para o filósofo, nessa comparação, o que importa é ressaltar a equidade da alegoria em relação ao símbolo. E ainda que considere a contraposição de um em relação ao outro, destaca com veemência a igualdade entre ambos em termos de força (BENJAMIN, 2011a, p. 199).

Se o simbólico traz em seu bojo a característica da inteireza, da totalidade, da identidade que se basta porque é completa em si mesma, a alegoria, por outro lado, inscreve-se no âmbito da fragmentação, da ruína, da insuficiência que se comunica. Para teorizar acerca dessa equidade entre o símbolo e a alegoria, Benjamin (2011a) toma como ponto de partida o período Barroco, que entende como emblemático para abordar a alegoria, tendo em vista ser essa a forma dialética pela qual se expressa essa arte. Nesse sentido, Gagnebin (1994a) disserta:

A idade barroca, na sua contradição exacerbada entre ideal religioso e realidade política (é a idade de sangrentas guerras de religião), expõe aos olhos dos contemporâneos visões de horror tais que proíbem ao poeta a busca serena de uma harmonia supratemporal. [...] as certezas religiosas e teológicas são submetidas à prova de uma realidade tão cruel que vacilam. É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica (GAGNEBIN, 1994a, p. 43).

Para Benjamin (2011a), a alegoria, originalmente cristã, é didática e nasceu da combinação de natureza e história, já a alegoria moderna (século XVI) regressa à Antiguidade num sentido místico e histórico-natural. Assim, se a doutrina barroca entendia a história em geral como uma série de acontecimentos criados, de igual forma, na alegoria, cada personagem, cada coisa pode significar outra coisa: “A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção” (BENJAMIN, 2011a, p. 186). A forma alegórica da arte barroca não estaria, com isso, a serviço de uma continuidade, e sim se configuraria mais como o revés dessa manutenção e como “denúncia crítica da ‘falsa aparência de totalidade’ de um mundo iluminado por uma lucidez divina” (GAGNEBIN, 1994a, p. 50).

Assim, Benjamin (2011a) introduz a compreensão de história necessariamente submetida à passagem do tempo, à efemeridade da vida e à impermanência das coisas. É nesse contexto que se inscrevem a forma artística da alegoria e a imagem da ruína utilizada pelo filósofo para representá-la como testemunha dessa passagem do tempo que remete ao todo sem, contudo, reconstituí-lo em sua integralidade: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2011a, p. 189). Isso posto, a dialética ambivalente existe na fulguração dos aspectos opostos dessas ruínas, na impossibilidade de acessar o passado e na admissão das contradições que se apresentam na justaposição dos extremos.

É nesse sentido que a figura do vampiro se impõe na obra de Carneiro (2006) como forma alegórica. A lenda que, nas palavras do historiador Lecouteux (2005), se fixou a partir do século XVIII com a imagem do *Drácula* e se imortalizou no romance de Bram Stoker, já povoava o imaginário da cultura ocidental dando vazão ao que o historiador nomeou de “sistema de crenças subjacentes” (LECOUTEUX, 2005, p. 17). A figura do Drácula não remete a uma leitura da integridade e da completude do ser, ao contrário, é uma figura da morte, mas goza dessa ambiguidade de circular pelo universo dos vivos. Sua aparência repulsiva reflete sua insuficiência: embora seja um assassino poderoso, não se basta. O vampiro está sempre na dependência dos fluidos, da essência vital de um Outro, de um vivo. É uma figura do sofrimento, da decadência e da decrepitude. Existe no limbo entre e vida e a morte.

Por esses motivos é que faz sentido observar as características de alguns precursores do vampiro descritos por Lecouteux (2005) e compreender que essa criatura, consagrada na forma do Drácula, já teve, por exemplo, outras formas de matar mais assemelhadas, inclusive, ao modo como opera o narrador de Carneiro (2006). É o caso do evocador, para citar alguns exemplos, que “chama os vivos pelo nome” e “acarreta incontinentemente sua morte” (LECOUTEUX, 2005, p. 74). O batedor, que bate à porta para chamar as vítimas. O faminto, que as devora. O *appesart*, cuja vítima “permanece num estado de fraqueza, como se um vampiro tivesse aspirado sua substância vital, e que está a dois passos da morte” (LECOUTEUX, 2005, p. 90). O pesadelo, que sufoca suas vítimas. O estrangulador, que também as sufoca sem, contudo, sugar-lhes o sangue. O mastigador, que devora a mortalha e, à medida que isso ocorre, faz suas vítimas.

Todos esses indivíduos são considerados precursores do vampiro, tal como se fixou no imaginário ocidental após a história do Drácula, no século XVIII. O que isso interessa com referência ao romance *A confissão* é justamente o relato do confessor quanto à morte de suas vítimas. Segundo ele, elas não apresentam marcas físicas, não há feridas de sucção em seus corpos, tampouco suas mortes são povoadas de dor. As mulheres vítimas desse confessor morrem, conforme a descrição do próprio assassino, em meio a um orgasmo.

Em seu relato, o agressor insiste em conferir um caráter transcendental à morte de sua interlocutora. Em termos discursivos, esse é um eixo que aparece como argumento para persuadir a vítima a consentir com a própria morte apostando na fraqueza que habita a vaidade humana. A morte é vendida com a grandeza de um martírio: “Depois disso, pense bem, depois talvez não queira mais usá-lo, talvez me contente em ser novamente o menino

medroso que eu era, e então a senhora terá sido uma verdadeira mártir, evitando outras mortes.” (CARNEIRO, 2006, p. 234-235). A morte orgástica que descrevera parece elevar o acontecimento ao patamar do sublime que, embora se apresente de certa forma no Drácula, a afasta da morte provocada pelo vampiro da Idade Média. A morte ofertada por esse vampiro, assim como um objeto de arte, um prato elaborado da alta gastronomia ou uma boa safra de vinho, torna-se seu equivalente universal, sua moeda de troca com essa Outra. É por meio dela que um objeto de seu desejo é satisfeito e aniquilado ante as consequentes realizações.

Retomando os estudos benjaminianos, no que se refere à relação de transcendência no Barroco, Gagnebin (1994a) afirma que

Benjamin analisa com acuidade esta tensão entre o apego barroco pela tradição religiosa e a emancipação crescente da história humana, na sua contingência e na sua crueldade, em relação ao quadro teológico herdado da Idade Média: o poeta barroco não consegue mais distinguir nenhum desígnio divino do caos do mundo e, à beira do abismo do desespero, se reequilibra pela confissão, interpretando a vertigem que o submerge como uma espécie de prova *ex negativo*⁴ da insuficiência da razão e da necessidade da fé (GAGNEBIN, 1994a, p. 44).

Embora se sentisse à deriva, o artista barroco – conforme Benjamin (2011a) – ainda encontrava na fé e na confissão um esteio em que se firmar. A religiosidade ainda oferecia respostas que o saciavam, diferentemente dos sentimentos de tédio e fastio ante a decadência e de deslumbramento com a possibilidade do novo, captados por Benjamin na lírica de Baudelaire:

toda poesia de Baudelaire está atravessada pela tensão dessa busca involuntária, organizada, da novidade e da embriaguez, luta contraditória e esgotante contra o aborrecimento [...], contra os perigos do acostumar-se, do acomodar-se. [...] Se o novo depende muito mais da intensidade do olhar que da pretensa novidade das coisas observadas, isso significa que o observador deve transformar-se sem parar: uma identidade estanque impediria a flexibilidade necessária a uma constante renovação da percepção (GAGNEBIN, 1997, p. 145).

⁴ Uma prova *ex negativo* é a que define pelo contrário, a partir da negativa do que se demonstra pelo exemplo.

Observa-se com isso que a noção de ruínas, fragmentos que resistem ao tempo e também se desgastam com sua ação, pode ser verificada pela incidência da arte barroca e da lírica moderna sobre o romance contemporâneo. O narrador de Carneiro (2006) mescla um pouco dessas duas perspectivas. Se para o Barroco, a confissão era um instrumento de purificação cuja pureza obtida visava a transcendência, na lírica baudelariana, por outro lado, a transformação do sujeito dá-se por uma renovação permanente e imanente, isto é, a partir de si mesmo e por meio do impacto que o mundo exterior, o Outro, exerce sobre o Eu.

É dessa forma, a partir dessas ruínas remanescentes, que, no caso do protagonista de *A confissão*, a questão da alternância da identidade é levada às últimas consequências pelo narrador confessor que surrupia, no sentido mais literal, outras identidades em nome dessa renovação do olhar surpreendido e admirado perante o mundo. Além disso, sua necessidade de confessar tanto os crimes quanto as próprias inseguranças leva a crer que é na relação de alteridade estabelecida na enunciação de sua confissão, eximida da aura transcendental barroca, que a personagem vislumbra a possibilidade para alterar a perspectiva e reconstruir-se pela alteridade.

O início da confissão, no romance de Carneiro (2006), é marcado por uma série de descrições do protagonista acerca de sua relação com a cidade, a moda gastronômica e as pessoas. O narrador delinea aspectos de sua estranheza na forma de se relacionar com os outros e com o mundo ao comentar com sua vítima sobre a inveja que sentia de vê-la consumir um cálice de vinho. Segundo descreve, a inveja era proveniente de não ser capaz de sentir o que ela sentia, de não ser capaz de estabelecer com a bebida aquela mesma relação de apreciação que ela estabelecia. Quando conta à vítima que tomara a decisão de matá-la, jurou não ser por recalque ou vingança, mas por considerá-la extremamente bela em sua habilidade de degustar:

A verdade que havia me atropelado ainda estava lá, e vou lhe dizer qual era, mas antes saiba que quando lhe disser pode parecer que tivesse sentido raiva, revolta da senhora [...], mas não foi nada disso, ao contrário, não senti nada parecido com raiva quando a senhora desviou o seu olhar do meu, sem me ensinar, eu a idolatrava, aquele quadro era o mais belo que eu já tinha visto, nem imaginava que fosse possível sentir uma coisa assim. Por isso não pense que a frase me surgiu movida por algum ressentimento ou coisa menor [...] era nada menos, nem mais, que uma constatação, pura e simples, era esta, escute com atenção, era esta: um dia vou matar essa mulher (CARNEIRO, 2006, p. 20).

Esse confessor é um pária que afirma ter sofrido, não por estar privado de produtos/mercadorias que os outros possuíam, mas por não julgar-se apto a apreciar. Tanto que a súplica silenciosa diante da mulher que bebia o vinho não era “me dá”, e sim “me ensina”:

Mas eu não a olhava assim, eu a olhava suplicando, eu queria saber o que a senhora estava pensando naquele momento, ou ainda, o que estava sentindo depois de ter depositado a taça sobre a mesa, de ter bebido o vinho [...] logo que a senhora desviou de mim seu olhar e voltou a segurar a taça, e a levou outra vez aos lábios, bebendo um mínimo gole de vinho, sem pressa, lentamente, como se o tempo não fosse precioso, como se nem existisse o tempo, nesse instante falei baixinho, ninguém ouviu, não havia ninguém perto de mim, olhei bem na sua direção e disse: me ensina, por favor. (CARNEIRO, 2006, p. 19).

Adiante, perto de encerrar a confissão, o narrador retoma esse momento decisivo que o fez escolher a interlocutora como vítima e desenvolve melhor seu raciocínio:

A senhora acha o quê, que também não tem culpa? A senhora se considera inocente, é isso? Pois saiba que está redondamente enganada, se tivesse dito sim, naquela tarde remota, no restaurante em que almoçava sozinha, degustando em paz o seu vinho, se naquela tarde a senhora tivesse prestado mais atenção em mim, se tivesse visto com cuidado meus olhos, meu rosto, se tivesse olhado para mim com um pouco que fosse de ternura, se tivesse feito isso teria entendido minha pergunta, e se tivesse de fato uma alma nobre, se fosse uma mulher de verdade, teria respondido: sim, eu te ensino (CARNEIRO, 2006, p. 229).

A fome o fustigava, mas ele “queria ser como essas pessoas que conhecem intimamente todo o processo, desde o plantio das uvas até o modo correto de armazenar na garrafa” porque isso sim o “apunhalava a alma” (CARNEIRO, 2006, p. 18). Nota-se uma relação mais profunda e ressentida com a desigualdade. Esse sujeito percebe a diferença entre ele e a pessoa que observa não como alguém que possui uma coisa que ele não tem, mas como alguém que detém um conhecimento a que ele não teve acesso e, exibindo sua sapiência a vista de todos, insulta aqueles que, como ele, não tiveram a oportunidade de aprender.

Surpreende a maneira como esses detalhes se destacam quase como que a homenagear o *flaneur* lírico no auge do capitalismo. Gagnebin (1997) ressalta que a noção de modernidade extraída da leitura benjaminiana de Baudelaire se estrutura em torno de um

sentimento agudo da transitoriedade. O poeta teria captado a ambivalência do homem diante da cidade moderna, a qual seria “o palco isolado de transformações incessantes que revelam sua fragilidade” (GAGNEBIN, 1997, p. 150). Se esse é um sentimento característico da modernidade e que já estava presente em épocas passadas e em particular na idade barroca, não deixou de estar representado no contemporâneo. Ao contrário disso, foi intensificado e se transformou no que diz respeito à forma de ser manifestado. O contemporâneo parece encontrar representação nas ruínas do passado, conforme previu Benjamin. A exemplo do romance em estudo, a expressão da humanidade se vale da figura alegórica do vampiro em situação de confissão para exprimir a ambivalência da relação com o Outro, que é, a um só tempo, o seu dessemelhante e o mundo.

A personagem de Carneiro (2006) se constitui, entre outros cacos, das ruínas desse mito recriadas e interpretadas na confissão de uma criatura que já não é o vampiro originário, mas possui traços que o constituem e revelam de forma fragmentária:

[...] o que você estava pesquisando na Biblioteca? Pronto, pensei, ela já sabe, não perguntaria isso se não soubesse, ou pelo menos não desconfiasse de alguma coisa. Pensei um pouco, não poderia dizer qualquer coisa, não queria me entregar, mas ao mesmo tempo precisava saber até que ponto ela conhecia meu segredo, então pensei numa estratégia mais ousada, arriscar tudo, resolvi partir para cima de uma vez por todas, então respondi: vampiros (CARNEIRO, 2006, p. 68).

E ainda:

Por ora, devo lhe dizer apenas que havia, ou melhor, que há uma longa linhagem daqueles que, como eu, têm esse dom: o de poder retirar do outro o que mais interessa, às custas da vida desse outro (CARNEIRO, 2006, p. 135).

A pesquisa histórica, no entanto, auxilia a compreender a face comum dessa criatura; o confessor de Carneiro (2006), embora afirme ser descendente de uma distinta linhagem de vampiros, está mais para um homem ordinário, qualquer. Assim é que esse narrador fala em nome – ou melhor, sem nome – do sujeito contemporâneo: taciturno, falido, descrente, acuado, solitário, misturado, confuso, sabendo-se dependente em relação à Outra, mas incapaz de se relacionar sem violência. É essencialmente alegórico em termos benjaminianos na medida em que se fixa às ruínas e se reinventa em um mito próprio, ora destruindo, ora conservando seus aspectos. A insatisfação com a sua condição e, ao mesmo

tempo, sua contemplação por meio do discurso estão no cerne dessa ambiguidade que é própria da alegoria.

Ao interpelar sua vítima, o algoz afirma precisar dela, inclusive de suas palavras, busca sua interlocução, mas acena o tempo inteiro com ameaças, com sarcasmo, com privações de liberdade, enfim, com violência. Seu plano emerge para ele como um último recurso desesperado de restituir a humanidade perdida e se desenha, todavia, com grande possibilidade de fracassar. Não há nada, além de seu ardil, que indique no discurso que essa humanidade possa ser reavida. Essa criatura, que transformou até a morte em sua moeda de troca e lança mão da confissão, não como dispositivo penitencial – conforme explicou Agamben (2005) – mas como a última cartada de seu de seus poderes ilimitados, carece de mais investigação. A isso será dedicado o segundo capítulo desta dissertação.

1.2 Um romance confessional alegórico

Após tratar da relação de estreita proximidade entre a figura do vampiro e o narrador de *A confissão*, o desafio passa a ser abordar o universo literário onde essa personagem ganha existência. Desafio porque não se trata de questão estanque acessar os limites dos gêneros literários, sobretudo em uma obra contemporânea. A discussão em torno desses limites envolve mais que teorias e rotulações no campo da teoria literária. Acerca do papel da crítica literária, Gagnebin (1980) ensina que Benjamin aborda a questão em, pelo menos, três momentos de sua obra: sua tese de doutoramento, no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe, e em *Origem do drama trágico alemão* – esta última, ressalta-se, é um dos principais referenciais teóricos desta pesquisa. Gagnebin (1980) aponta que esses momentos da obra benjaminiana concatenados sustentam a tese do filósofo sobre o objetivo da crítica, qual seja: tomar a obra como ponto de partida e de retorno, de modo a constituir e desdobrar uma ordem que seja inerente a ela.

Para expor sua compreensão dialética nessa área da crítica literária, o filósofo institui dois conceitos: o de teor coisal (*sachliche gehalt*) e o de teor de verdade (*wahrheitsgehalt*) de uma obra. O primeiro está relacionado à factualidade da obra, à sua materialidade histórica e filológica; ao passo que, o segundo, seria da ordem da

incomunicabilidade que Benjamin (2011b) entende ser inerente à linguagem humana⁵ e ultrapassar a finitude histórica da obra. O aspecto revelador dessa tese, contudo, está na concepção dialética que afirma não ser possível acessar o teor de verdade senão pelo teor coisal de obra de arte. Logo, compreender o que Benjamin propõe como crítica literária remete ao método do descaminho. Em outras palavras, trata-se de analisar, descrever e justapor as aporias sem exigir que se anulem, ou esperar que se resolvam. Esses passos são pressupostos do processo crítico benjaminiano que concebe a verdade como fragmentária e a ruína como meio de acesso à verdade. De acordo com o método, “é preciso arrancar os elementos de uma obra à sua falsa totalidade para que dessa destruição possa nascer sua verdade” (GAGNEBIN, 1980, p. 221). É a partir desse viés do pensamento benjaminiano que se passa a discutir algumas questões atinentes ao gênero literário da obra em estudo.

Assumindo essa chave benjaminiana no que se refere ao método crítico literário, é possível reconhecer, no mínimo, três gêneros literários em *A confissão*: a confissão, a autobiografia e o romance. Em verdade, observa-se que as ruínas de gêneros como a confissão e a autobiografia somam na constituição do gênero híbrido, que assimila essas ruínas para ser a forma literária que responde e corresponde ao contemporâneo. Entende-se o romance contemporâneo como sendo essa forma que, de maneira intrínseca, conversa com o hibridismo. Logo, nota-se que o hibridismo tem ressonância nas diversas instâncias da narrativa de Carneiro (2006) – seja no que se refere à composição estética do romance ou da complexidade da personagem – e resulta do processo antropofágico por meio do qual uma forma prepondera sobre outra(s) sem que, com isso, as características de uma e outra se desintegrem. Nisso consiste a noção de antropofagia, que será desenvolvida no terceiro capítulo: assimilar sem aniquilar, preponderar sem escarnecer, buscar uma identidade relacional, isto é, que se estabelece pela alteridade, não por si mesma.

Dessa forma, explica-se, a partir deste ponto, como é que esses fragmentos de gêneros literários, a saber, a confissão e autobiografia, são percebidos na obra de Carneiro

⁵ No ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, Benjamin (2011b) expõe a tese acerca da linguagem como fruto de uma queda original que subtraiu ao homem a faculdade de comunicar plenamente sua essência por meio de uma linguagem que fora antes a expressão genuína de tudo quanto existe. Partindo-se dessa tese, o pecado original foi responsável pelo rompimento com a linguagem adâmica, nomeadora, suficiente e não arbitrária. A linguagem humana, portanto, não seria mais que tentativa de superação dessa degenerescência por meio dos signos. Todavia, o recurso frustra o intento humano na medida em que é um processo crispado no interior da própria linguagem, cujos signos restam arbitrários e acusam justamente a insuficiência da criação de sujeitos da falta, diminuídos e empobrecidos pela punição da queda, da separação de uma totalidade irrecuperável.

(2006). A confissão, conforme María Zambrano (2001), é o gênero literário que ousou preencher a lacuna entre vida e razão. A autora o entende como um gênero de crise, justamente porque não é um gênero possível quando vida e verdade estão de acordo. Considera-se, a partir disso, que a filósofa e ensaísta espanhola comente a confissão como um misto de memória, revelação e ambição de um perdão, da mesma forma como o sacramento católico. Além disso, a autora define a confissão a partir de uma tensão dialética que em muito se assemelha à proposta benjaminiana de justaposição de pólos opostos:

La confesión tiene también un comienzo desesperado. Se confiesa el cansado de ser hombre, de sí mismo. Es una huida que al mismo tiempo quiere perpetuar lo que fue, aquello de que se huye. Quiere expresarlo para alejarlo y para ser ya otra cosa, pero quiere al mismo tiempo dejarlo ahí, realizarlo.
⁶(ZAMBRANO, 2001, p.35)

Nesse sentido, detecta-se que permeia o romance de Carneiro (2006) algo de originário desse gênero confessional, ainda que às avessas. Ao se confessar a uma ouvinte de quem não pretende receber o perdão e sob o pretexto – não de dizer o cansaço de ser homem, mas o de não sê-lo – esse confessor realiza o avesso de uma confissão se considerado o gênero tal como é concebido pela filósofa. Sendo assim, o narrador de *A confissão* assimila as ruínas do gênero originário, mas o processa ao modo antropofágico ao trazê-lo para dentro do romance.

A autobiografia, por outro lado, é, de acordo com Philippe Lejeune (2008), em sua primeira formulação sobre o autobiográfico⁷, uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Com isso, são quatro as condições estabelecidas para que se reconheça uma autobiografia: primeiramente o pacto autobiográfico, que pressupõe o engajamento com a verdade por parte do autor e a confiança nessa verdade depositada pelo leitor que vai ao texto autobiográfico. Depois, o fato de ser um

⁶ A confissão tem também um começo desesperado. Confessa-se o cansaço de ser homem, de si mesmo. É uma fuga que, ao mesmo tempo, quer perpetuar o que houve, aquilo de que se foge. Busca-se expressá-lo para distanciar-lo e para que seja outra coisa, porém pretende-se, ao mesmo tempo, deixá-lo aqui, concretizá-lo. (tradução minha)

⁷ Como não é objetivo primordial dessa dissertação tratar de questões essencialmente genológicas, optou-se por citar apenas o primeiro texto de Lejeune sobre a autobiografia e o autobiográfico, intitulado “O pacto autobiográfico” e publicado na década de 1970, e não deslindar o conceito trabalhado pelo autor ao longo de seus anos de pesquisa.

relato retrospectivo, de se referir a uma personalidade e, por fim, de ser escrito em prosa. Embora o autor considere que “essas categorias não são absolutamente rigorosas: certas condições podem não ser preenchidas totalmente” (LEJEUNE, 2008, p. 15), evoca o critério da hierarquia para distinguir a autobiografia de outros gêneros da literatura íntima, a exemplo do diário, das memórias e do ensaio. Para Lejeune (2008), importa que o pacto autobiográfico se funda na coincidência entre autor, narrador e personagem principal. No caso da obra de Carneiro (2006), entretanto, o que existe é exclusivamente a coincidência entre as figuras do narrador e da personagem principal, autor não está envolvido nessa confissão. A esse gênero textual, Lejeune (2008) define como romance autobiográfico, pois “engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas ‘impessoais’ (personagens designados em terceira pessoa); ele [o romance autobiográfico] se define pelo seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele [o romance autobiográfico] comporta *graus*” (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Além disso, destaca-se, esta análise lida com as duas instâncias: da prosa no âmbito do romance como elaboração estética, e da linguagem oral no âmbito da confissão, isto é, do momento da enunciação. Lejeune (2008) parte das análises de Benveniste realizadas sobre o registro oral para delimitar o escopo da autobiografia. Acerca da teoria de Benveniste, é válido registrar a concepção acerca do Eu que, de acordo com o linguísta, remete exclusivamente a uma função discursiva “que consiste em remeter a um nome, ou a uma entidade suscetível de ser designada por um nome” (LEJEUNE, 2008, p. 21). A teoria dos pronomes de Benveniste também será retomada no terceiro capítulo desta dissertação, por ora, ela é evocada apenas para ressaltar que o exercício empreendido nesta análise não se trata de um mero etiquetamento dos gêneros. A tarefa é reconhecer de que maneira as ruínas de determinados gêneros estão presentes no romance que as transforma em algo distinto do que são em origem.

Ocorre que, em *A confissão*, o que se constata acerca do Eu que enuncia é que não está referenciado por um nome. No caso do narrador de Carneiro (2006), é, no máximo, uma entidade passível de ser designada – conforme admitido por Benveniste – embora tal designação não aconteça dentro dos limites da obra estudada. Acredita-se que esteja nessa falta de referência uma discussão acerca da problemática da identidade suscitada pela obra. Para a autobiografia, tal como definida por Lejeune (2008), a marca do nome próprio é nerval. No romance contemporâneo de Carneiro (2006), todavia, o que se verifica são os resquícios de um romance autobiográfico – gênero que por si mesmo já configura uma derivação da

autobiografia – que se mostram impregnados no discurso confessional desse narrador sem nome elaborado esteticamente na prosa romanesca.

Ainda acerca do nome e da linguagem, cabe mencionar a seguinte reflexão de Lejeune (2008):

[...] Se não existe pessoa fora da linguagem, como a linguagem é outrem, seria preciso chegar à conclusão de que o discurso autobiográfico, longe de remeter, como se imagina, ao “eu” convertido em uma série de nomes próprios, seria, ao contrário, um discurso alienado, uma voz mitológica pela qual todos estariam possuídos. [...] Sartre designa essas vozes que nos possuem com o nome de “vampiro”. A voz autobiográfica faz certamente parte delas. Abriria-se então – desmistificando-se toda e qualquer psicologia e mística do indivíduo – uma análise do discurso da subjetividade e da individualidade como mito de nossa civilização. Todos sentem, aliás, o perigo dessa indeterminação da primeira pessoa e não é por acaso que se busca neutralizá-la fundamentando-a no nome próprio. (LEJEUNE, 2008, p. 34)

O excerto parece resolver, se não para a teoria autobiográfica, ao menos para a análise da obra carneiriana o que vem a ser a ausência de nome desse narrador. Fica evidenciado o diálogo estabelecido entre essa reflexão de Lejeune (2008) e as teorias pós-estruturalistas de Lacan e Bataille, sucintamente expostas no terceiro capítulo desta dissertação, para corroborar essa discussão da identidade que se funda na alteridade e no discurso, culminando naquilo que postula Bataille sobre a ausência de mitos capazes de satisfazer a ânsia humana por respostas. Não parece ser apenas uma coincidência o fato de no comentário sartreano aparecer o vocábulo “vampiro” para designar a polissemia discursiva que constitui o homem, tampouco o fato de Lejeune (2008) mencionar o aspecto mitológico dessa constituição do indivíduo. Ao invés disso, essas duas perspectivas dialogam com a esta análise de *A confissão*, que traz justamente o narrador vampiro-homem sugador de Outras e entediado que desconstrói um mito enquanto funda um mito particular por meio de seu discurso de híbrido.

Quanto ao romance, está disseminada, quase como tácita a teoria que deriva o surgimento do romance da epopeia grega. Georg Lukács (2009) recorreu à transição do mundo como sistema fechado para um sistema aberto a fim de demonstrar esse processo derivacional na literatura. Parte, assim, da prerrogativa de que o mundo grego encontrava amparo absoluto na crença politeísta e na confiança em um destino previamente traçado ao

qual não seria dado escapar ou transformar. A forma romanesca seria, para o autor, a expressão de um mundo caótico em que o homem se encontra ante o abismo sem contar com a predestinação de seu caminho e sem o amparo dos deuses. Assim, se a epopeia, como forma literária estruturada nos moldes de uma rígida poética, correspondia à expressão do universo controlado pelas determinações divinas, o romance, por outro lado, seria a forma destinada a dar vazão ao caos do mundo inóspito e sem Deus. Lukács (2009) evoca o momento de ruptura com o mundo grego antigo que associa à passagem de uma infância guiada por deuses a uma “maturidade viril” com que caracterizou a emancipação do homem. A imagem do abismo é evocada para ilustrar a perplexidade do homem, que passa a habitar um mundo sem Deus.

Assim é que a diferença entre o mundo da epopeia e o do romance vai sendo delimitada por meio da interposição da questão crucial que é a imanência do sentido da vida. Para Lukács (2009), na epopeia, o sentido da vida está posto, o mundo é concebido de forma plana e prevalece a ideia de totalidade, de vida fechada em si mesma e, por isso, circundada de perfeição. Desprovido de individualidade, o herói desse universo fechado se lança ao destino sob a proteção dos deuses e disposto a suportar os piores contratemplos em nome da coletividade que representa. Não existe o caos nesse contexto, nem perguntas, apenas respostas. Na esfera artística, a mimeses, tal como postulou Aristóteles (2005) em sua *Poética*, é a busca pela representação do natural; as respostas para esse mundo homogêneo estão dadas de antemão. O universo ensimesmado é, por isso mesmo, perfeito e acabado.

O romance, por outro lado, é considerado por Lukács “a epopéia do mundo abandonado por Deus” (LUKÁCS, 2009, p.89). Para o filósofo, a busca pela totalidade não deixa de existir nessa forma literária, mesmo com a ideia de fragmentação da estrutura do mundo, posto que o sentido da vida deixou de estar estabelecido *a priori*. A arte, tanto quanto o homem, tornam-se independentes e deixam de ser cópia imediata da natureza. Agora, o sentido, cuja imanência irradia da prosa, necessita ser descoberto. Surge, como um processo, o romance, um devir em que o homem individualizado percorre rumo a si mesmo.

Por outro lado, como contraponto à tese lukactiana, existe também a vertente teórica que alia o surgimento do romance ao processo histórico de constituição do indivíduo. Acompanhando esse outro viés, pode-se argumentar não ser assim tão tácita a ideia de derivação da forma romanesca do poema grego. Neste caso, ao aprofundar minimamente em explicações para a individualidade na acepção moderna, nota-se a temeridade que vem a ser o

pressuposto de que o mundo da antiguidade grega, ou de qualquer outro momento da história da civilização, fosse um mundo fechado, conforme inferiu Lukács (2009).

Ao tratar do processo de decisão das personagens gregas na tragédia, o historiador Pierre Vernant (1999) esclarece que a ação trágica, por exemplo, é um processo em que o agente se encontra aprisionado à ação e, embora não seja seu autor, nela está incluso. Adotar uma medida em detrimento de outra é uma escolha responsável e intencional, porém, não dotada de vontade, e que tanto implica o agente como o compromete com o ato no momento em que decide fazê-lo:

A vontade não é um dado da natureza humana. É uma construção complexa que parece tão difícil, múltipla e inacabada como a do eu, com a qual é em grande parte solidária. É preciso, pois, que evitemos projetar sobre o homem grego antigo nosso sistema atual de organização dos comportamentos voluntários, as estruturas de nosso processo de decisão, nossos modelos de comprometimento do eu com os atos (VERNANT, 1999, p. 26).

Para Vernant (1999), a noção de autodeterminação do agente, que não fazia parte da cultura clássica, irá se transformar ao longo da Idade Média conforme variações do processo histórico que culminarão com o surgimento do indivíduo destacado do grupo e autônomo em seus processos decisórios. Destaca-se, com isso, que essa autodeterminação não se deu de forma estanque, mas em um processo que provavelmente permeou as formas de escritas literárias que existiram e que se transformaram conforme as contingências, a natureza e a cultura, não apenas a epopeia. Ao nominalismo, segundo Anatol Rosenfeld (1996), foi atribuído, no final da Idade Média, o adensamento da noção de que “os conceitos são apenas recursos mentais com que classificamos de modo econômico a multiplicidade dos seres reais” (ROSENFELD, 1996, p. 126).

Essa lógica que culmina no esgarçamento da hierarquia teocêntrica proporciona a abertura a um tempo em que o mundo pode ser sensivelmente captado e cooptado pelo homem, deixando de vigorar a realidade plena e indubitavelmente atribuída a um ser absoluto como causa e origem de todas as coisas. O mundo é relativizado pela nova ótica antropocêntrica. Uma perspectiva, cuja força centrípeta da consciência humana desloca o foco de valores, expulsa a divindade para fora do eixo central. É dessa forma que “a transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, o céu à terra, o intemporal ao

temporal” (ROSENFELD, 1996, p. 129). Ainda a respeito do nominalismo renascentista Rosenfeld (1996) destaca que

[...] apesar do acentuado individualismo da maioria dos pensadores [...], o universo é concebido como imensa totalidade em que tudo está em relação com tudo, em que nada pode ser separado de nada. A mesma alma cósmica anima todos os entes, apesar de toda sua singularidade monádica (ROSENFELD, 1996, p. 138-139).

Assim, é relevante observar que, embora fosse preponderante a perspectiva individualista, houve outras vertentes filosóficas não tão disseminadas que se manifestaram como contraponto da univocidade individualista. Tem-se que, por um lado, o *cogito ergo sum* de Descartes promoveu a laicização do tempo e a determinação da existência humana por meio da razão; e por outro lado, um cruzar de braços a essa nesga de real afirma que ela não satisfaz completamente os anseios acerca da existência.

Retomando a síntese do processo de constituição do indivíduo, Cássio Tavares (2003) afirma que o marco de seu surgimento pode ser considerado o renascimento e as mudanças que se processaram no mundo ocidental a partir de então. É uma perspectiva asseverada sobre uma evidência linguística que alega a inexistência de um vocabulário específico para designar a individualidade. O autor destaca que entre as inúmeras premissas que desencadearam o cenário de mudanças, a ponto de conduzir a civilização ocidental a uma nova era, uma em particular detém um caráter “superestruturalmente determinante” para toda a literatura ocidental desde o séc. XVIII: a do indivíduo autônomo.

Para o autor, a partir do séc. XVII, a individualidade começa a fazer parte dos ideais do homem comum e com o movimento da renascença, “o individualismo estava ligado ao ideal de um homem universal capaz de dominar todas as ciências e artes, e se manifestava apenas como busca por auto-aprimoramento [...]. Posteriormente, as ideias da contrarreforma trouxeram uma certa ambiguidade ao esforço individualizador” (TAVARES, 2003, p. 45):

O indivíduo emergiu quando os homens se deram conta da diferença entre suas vidas particulares e a vida coletiva, numa sociedade que começava a se desagregar. Para cada um, a sua própria morte, vindo terrivelmente a seu encontro, tornou-se então referência fundamental. Essa nova percepção de si implicava uma mentalidade inteiramente nova, muito mais sofisticada, envolvendo uma racionalidade que começava a se equipar para a renúncia a gratificações imediatas em nome da autopreservação e das recompensas de

longo prazo – e, é claro, com isso mudava também a coletividade, que deixava de ter uma orientação muito claramente unificada: toda uma nova série de problemas “territoriais”, de convivência, são postos, reforçando a tendência desagregadora (tais problemas são, por exemplo, centrais na tragédia grega). Mas a comunidade, mesmo assim, ainda determinava grande parte das atividades cotidianas das pessoas. Com o cristianismo, no entanto, o indivíduo alcança um estatuto novo, já que o expediente pragmático da renúncia em nome da recompensa futura é convertido em princípio metafísico; a alma imortal, imagem de Deus, deu a cada homem um valor infinito. Essa idéia acabou sendo absorvida por sistemas não-cristãos de pensamento que, por outro lado, absolutizaram a individualidade de carne e osso, ao invés de relativizá-la como fazia a doutrina cristã – pode-se dizer que, assim como Hamlet, o indivíduo moderno perdeu a fé cristã, mas não a alma cristã (TAVARES, 2003, p. 48-49).

Sublinha-se que o período anterior a esse descrito por Tavares (2003) é o barroco, e sobre ele recaem os estudos benjaminianos acerca da forma artística de expressão. O barroco é o período prévio ao renascimento da visão do homem medieval em que os valores cristãos degradingolam, e a alegoria, forma artística de expressão desse período, é conceito capital para esta pesquisa. Benjamin (2011a) recolhe a alegoria de um limbo onde fora depositada em detrimento do conceito teológico do símbolo que domina a discussão estética. O símbolo, conforme Benjamin (2011a), fulgurou no classicismo como a apoteose da existência do indivíduo perfeito, ao passo que a alegoria desponta como seu aspecto profano, relegada à sombra contra a qual se destacaria a luminosidade do símbolo. Para o barroco, contudo – cujos problemas são considerados por Benjamin (2011a) como sendo de ordem político-religiosa –, a alegoria é a apoteose. Tomada como ideia, um conceito geral, a alegoria é diferente dela mesma porque depende de interpretação. O símbolo, por outro lado, é a própria ideia tornada sensível, corpórea, não mediatizada. Se ao classicismo era vedado apreender na *phýsis* sensível e bela o que nela havia de livre, de imperfeito, de fragmentário, a alegoria, que emerge no barroco, possui como traço essencial a ambiguidade e a plurivalência.

Além de assumi-la como ideia, ao propor a analogia em que a epopeia está para o classicismo assim como a alegoria para o barroco, constata-se de que maneira o conceito desponta para Benjamin (2011a) como forma da expressão do pensamento: forma artística, cujo conceito só pode ser extraído de seu interior, na medida em que ganha corpo para dar vazão ao conteúdo do qual é parte nesse imbricamento. A forma barroca apresentada por Benjamin (2011a) traz a emblemática combinação entre natureza e história marcada pela consciência da ação incontestável do tempo. É a inserção do elemento tempo que transforma por completo o retorno do barroco à antiguidade, porque traz à tona as contradições e instaura

a dialética em que cada coisa e cada personagem têm a prerrogativa de significar qualquer outra coisa. Em outras palavras, a alegoria é testemunha do passado e devir para o presente, por meio delas a história pode ser recontada. Sendo assim, a essência do barroco está na presentificação do tempo no espaço, na secularização que a obriga a encontrar formas sempre novas e surpreendentes de representar. A noção de ruína, fragmentação, esfacelamento se vincula ao momento desse despertar para a individualidade, bem como para uma nova percepção do tempo, que emana dessa acepção secular do conceito alegórico.

A arte barroca é, por excelência, a arte da contradição. Sua essência é a ruína, o que perdura apesar da corrosão implacável do tempo. A essa arte convém a simultaneidade das ações a fim de tornar o tempo presente no espaço, de forma que a alegoria não tem por função desvelar a essência por trás da imagem, mas provocar seu desnudamento: arrastá-la e posicioná-la perante a imagem. Afirma Benjamin (2011a), atribuindo uma origem cristã à perspectiva alegórica, que “a alegorese nunca teria surgido se a Igreja tivesse conseguido eliminar radicalmente os deuses da memória dos crentes”, contudo, perante a impossibilidade dessa realização, a contradição emerge na arte: “a alegoria corresponde aos deuses antigos reduzidos à sua condição de coisa inerte” (BENJAMIN, 2011a. p. 244). A alegoria pode ser considerada um símbolo que decaiu no tempo e sofreu seus efeitos: a relação com os deuses antigos não é mais a mesma, eles já não acodem, nem se vingam, mas resistem como significantes, que se atualiza constantemente. Poder-se-ia dizer que algo análogo ocorre com a figura mitológica do vampiro em *A confissão*. Conforme a leitura proposta, não se trata de legitimar o mito tal qual ele surgiu na Idade Média ou se consolidou no séc. XVIII, mas de revê-lo sob o viés alegórico, isto é, sem o temor das afecções que o acompanharam no passado, mas como manifestação crítica da própria insuficiência humana que só a confissão de um vampiro pode exprimir.

Após esse desvio para apresentar o conceito de alegoria – tão vital para a noção de hibridismo que se pretende demonstrar neste trabalho –, em meio às circunstâncias que, acredita-se, preconizaram o surgimento do indivíduo no renascimento, propõe-se o retorno a Tavares (2003) para destacar que o individualismo se desvencilha da metafísica cristã à medida que o liberalismo do século XVIII se dissemina. Porém, esse mesmo individualismo não se afasta do expediente – proveniente dos valores cristãos – da renúncia em nome da recompensa futura, que passou a se fundamentar nos interesses materiais dos indivíduos. Contudo, “com o abandono do padrão ouro para a moeda, com a eliminação parcial da concorrência (com o advento das grandes corporações), a individualidade perdeu sua base

econômica” (TAVARES, 2003, p. 49). O “indivíduo autônomo”, parafraseando o autor, funcionou como evidência de uma concepção ideológica que sucedeu instrumentalizando a hegemonia burguesa, mesmo depois de ela cessar de ser a confirmação das aparências em razão da prevalência do capital monopolista (TAVARES, 2003, p. 51-52).

Ao pesquisar o percurso da sinceridade nas obras de Rousseau a Benjamin, Carla Damião (2006) também se propõe a descrever o processo de constituição do indivíduo. A filósofa investiga acerca da intenção da sinceridade em textos nos quais encontra dificuldade para classificar como literários, autobiográficos, ou ambos. Assim, devém desse impasse uma discussão a respeito da definição do gênero literário em obras que, ao que consta, não se curvam a rótulos teóricos deste ou daquele campo epistemológico.

No prefácio de *O declínio da sinceridade*, de Damião (2006), afirma Franklin Leopoldo e Silva (2006) que a autora “entende a crise da sinceridade como a crise do conhecimento de si” e que

[...] a impossibilidade de olhar o outro [talvez] se reflita na impossibilidade de olhar a si mesmo, pois tanto o valor da alteridade como a apreciação da continuidade de si dependem de uma consciência da constituição histórica da vida, que o homem moderno perdeu ao habituar-se a uma vivência da subjetividade alheia ao trabalho da experiência na produção ético-histórica de si mesmo (SILVA, 2006, p. 16).

Entende que a autora, a constituição da subjetividade em filosofia procura fundamentar sua constituição na

noção de interioridade desde Platão, passando por Santo Agostinho, até chegar aos séculos XVII e XVIII, encontrando em Montaigne uma expressão decisiva, sem obviamente esquecer o paradigma que tradicionalmente diz-se inaugurar a subjetividade moderna: o cogito cartesiano (SILVA, 2006, p. 23).

Conforme a autora, se Rousseau é o ponto de partida na filosofia moderna, no sentido de primar pela busca de uma interioridade profunda e de uma autonomia radical, Agostinho clama que a fonte da unidade do sujeito é Deus. Para ambos, porém, uma “voz interior” ditaria os contornos do que se admitia ser o “bem universal”. Uma voz que ainda não

teria autonomia para determinar o “agir moral”, mas “representaria o indício de uma nova ética fundamentada na natureza” (DAMIÃO, 2006, p. 25).

Segundo o paradigma cartesiano do *cogito*, tanto a tradição filosófica francesa quanto a alemã desenvolveram concepções de sujeito empenhadas na busca da totalidade. Fosse a separação kantiana entre sujeito transcendental e sujeito empírico, ou na distinção hegeliana entre sujeito geral e indivíduo particular e na “caracterização do impulso da consciência na busca da superação da contradição entre identidade e não-identidade” (DAMIÃO, 2006, p. 26), de qualquer maneira, o problema da subjetividade apenas encontraria solução na superação da relação entre sujeito-objeto. Apenas na segunda metade do século XIX, é que o marxismo, Nietzsche e a psicanálise, cada qual com seu discurso, deixam de admitir essa separação entre sujeito e objeto pressionando o conceito de sujeito como “consciência de si, idêntico a si mesmo e autônomo” (DAMIÃO, 2006, p. 26).

Para Marx, o indivíduo é o ser social, resultado de um comportamento geral e das condições materiais de produção de que depende. Freud parte do princípio de que existiria um estágio de consciência iminente que pode se tornar consciência, manifestando-se sob as formas de pulsões – sejam de vida ou de morte – que constituem esse eu de forma paradoxal sem que ele seja consciente de seus processos de formação. Por sua vez, Nietzsche afirma o desconhecimento de si mesmo e propõe o que denomina perspectivismo: concepção do sujeito como perspectivo, múltiplo, estranho a si mesmo e que deve passar pela experiência da dissolução para perceber-se como outro.

Damião (2006) argumenta que, intrínseco ao processo de constituição do indivíduo estaria, como reverso da moeda, a percepção de sua ruptura, de seu aspecto fragmentário. É dessa dialética, segundo a filósofa, que provém a necessidade de ficcionalização do eu por parâmetros ainda não explorados: uma tentativa de salvação do Eu por meio de sua constituição; ou, talvez, apenas de um movimento alternativo de busca de si mesmo, ao invés de seguir justificando-se moralmente. Logo, a questão da sinceridade se configura como crise, mas uma crise dentro de outra, que vem a ser a do conhecimento de si mesmo:

[...] o jogo entre autenticidade e má-fé, entre a sinceridade e o disfarce ou entre a realidade e a ficção ganha um sentido mais amplo, em que as diferenças se chocam sem desaparecer, como é próprio das tensões

contraditórias do devir de uma época histórica que oscila sobre seu próprio eixo (DAMIÃO, 2006, p. 16).

Antes, porém, de prosseguir com as formas que engendraram a pesquisa da filósofa sobre a sinceridade nas “escritas de si”, é conveniente fazer outro breve desvio para apresentar o entendimento de Agamben (2009) acerca do conceito foucaultiano de dispositivo, a saber: um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, a formar uma rede entre os elementos constituintes e cuja função estratégica se inscreve em uma relação de poder. De poder e de saber. Em síntese:

Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (AGAMBEN, 2009, p. 40).

O conceito importa neste contexto porque a confissão – forma em estudo e gérmen da autobiografia, conforme apontam os estudos de Damiano (2006) – é exemplo emblemático de dispositivo, segundo a definição do sociólogo. Nesse sentido, acrescenta ainda que a única estratégia possível para lidar com os dispositivos é a profanação, sendo que profanar consiste em tomar o sagrado que pertencia aos deuses e restituí-lo ao livre uso dos homens. Por outro lado, se a confissão é tomada como exemplo emblemático de dispositivo por Agamben (2009), tendo em vista que o ato aponta para a emersão de um novo eu a partir da negação do eu antigo e repudiado, é possível estabelecer uma relação entre o uso do dispositivo na narrativa de Carneiro (2006) como estratégia de profanação a partir de uma inversão do ato, a princípio de cunho religioso, para seu livre uso, conforme se apropria o narrador de *A confissão*.

Apesar de empenhar a palavra na interlocução e assegurar sua sinceridade, esse narrador de Carneiro (2006) não se confessa a Deus, mas a uma vítima:

A senhora me escute, por favor. Em primeiro lugar, peço desculpas pelo mau jeito. Sei que não foi nada gentil de minha parte interceptar seu carro àquela hora da madrugada e apontar uma arma para sua cabeça, ordenando, ou pedindo, depende do modo como se vejam as coisas [...] (CARNEIRO, 2006, p. 9).

E prossegue:

[...] Farei o possível para que minha história lhe seja minimamente agradável, tentarei contar de modo claro e preciso tudo o que realmente aconteceu, esse ponto é absolutamente necessário, a verdade, vou lhe contar somente a verdade [...] (CARNEIRO, 2006, p. 10).

Nota-se que, por meio do sacrifício, ocorre a inversão do dispositivo confissão que passa, nesta obra, a exercer o papel de um contradispositivo: um algoz se confessa a alguém nas condições de sua vítima e inverte a confiabilidade do julgamento, considerando como pressuposto que esse confessor espera uma absolvição. Neste caso, sua confissão tem mais as características de um testemunho que deverá tomar espaço na memória da vítima com a dupla função de apagamento do Eu antigo e segunda chance ao novo Eu do narrador. Ora, nesse sentido, a confissão é a própria alegoria do instante moribundo. Esse repúdio do Eu, sobre o que comenta Agamben (2009), irrompe na história sob o aspecto transcendental de estar à espera da penitência perante o juízo divino, cujo enorme poder é o de sepultar o Eu pecador e premiar com uma nova possibilidade de vida o Eu que se confessa. Conquanto, nesta obra em estudo, o poder está com o próprio confessor, cuja pretenciosa confissão depende de um interlocutor, mas não se submete ao seu julgamento moral, o que afasta dessa confissão literária o caráter transcendente.

Conforme mencionado, Damiano (2006) sugere que a forma escrita da autobiografia teria origem neste dispositivo confessional. Considera que as primeiras expressões do texto autobiográfico sustentam esse aspecto moral: o eu que se justifica, se conta e se reelabora por meio da escrita assumindo deliberadamente um compromisso sincero com a verdade. Uma escrita que, de acordo com os estudos da filósofa, vai se transformando até mudar a interlocução de uma instância divina para os semelhantes, leitores, pessoas de carne e osso, cujo julgamento moral concerne esse eu que escreve. Damiano (2006) aponta que, de origem controversa, há estudiosos, como Dominique Marie, que afirmam o surgimento da autobiografia ao final do século XVIII. Outros, como Philippe Lejeune, entendem que o texto só teve origem no século XIX, embora admitam que o livro que reúne as condições prévias para essa produção textual é *As Confissões de Rousseau*, publicadas parcialmente nos anos de 1782 e 1789.

Logo, é à luz dessa relação derivativa compreendida entre a confissão – como dispositivo transcendente – e a autobiografia – forma literária que, portando o ranço dos valores cristãos, desponta como instrumento de comprovação de uma moral ilibada – que se desenvolverá a hipótese de o romance de Carneiro (2006) estabelecer-se como forma literária híbrida.

Ciente de que trabalha no tênue limite entre literatura e filosofia, Damião (2006) pressupõe, quase que de maneira tácita, a conhecida tese de derivação do romance da epopeia. Já foi comentado que essa tese lukactiana encontra sérias restrições por parte da crítica literária que não entende ser possível abordar o mundo ocidental antigo como um sistema fechado. Além disso, não são unânimes em literatura as definições e classificações acerca dos gêneros literários. Em se tratando de produção literária contemporânea, sobretudo, a aporia dos gêneros se apresenta como um desafio ainda mais capcioso.

Damião (2006) esbarra nessa tarefa desafiadora de lidar com obras que ocupam esse lugar inclassificável. A isso, acrescenta-se a dificuldade de discernir se determinadas obras, a exemplo das autobiografias, são sequer consideradas literárias. Teóricos, como Lejeune e Blanchot, insistiram nessa tarefa de delimitar e discernir os gêneros compreendidos nesse balaio das denominadas “escritas de si”. Todavia, às vezes, nem com tantos esforços é possível discernir os projetos de escritas lançados ao hibridismo das formas que resultam em outras formas não catalogadas no rol dos gêneros previstos canonicamente.

No entanto, a filósofa assume a noção de gênero benjaminiana, segundo a qual a definição somente se opera no interior da própria obra, que, por sua vez, não pode ser tomada isolada das contingências que a fomentam. Em consonância com a teoria da percepção, trata-se de metodologia epistemológica que visa excluir a divisão entre sujeito e objeto, opondo-se à visão totalizadora do sistema e da pretensão de alcance da verdade absoluta. É parte desse método, inclusive, tomar o fragmento que é a forma literária como “meio de apresentação do pensamento” (DAMIÃO, 2006, p. 20).

Apesar de se tratar de outra forma literária de origem controversa, assume-se, conforme Ian Watt (1990), que o romance surge no século XIX. Não necessariamente como portador sublime da poesia épica, como quer Lukács (2009), mas principalmente como forma artística que oferece suporte ao indivíduo ocidental que emerge em meio às contingências da modernidade, sobretudo em meio ao empobrecimento da experiência que supõe Benjamin (2012) no ensaio intitulado “Experiência e pobreza”. Nesse texto, o filósofo atribui ao

desenvolvimento da técnica a edificação de uma nova barbárie. Uma forma de barbárie em que não enxerga um sentido positivo, porque priva o homem de vivenciar as experiências propriamente humanas. Desse processo resulta, a seu ver, uma humanidade empobrecida e abandonada ao “patrimônio humano” (edifícios, quadros e histórias).

É também nesse texto que Benjamin (2012b) estabelece a diferença dos conceitos opostos de *Erfahrung* – que Damião (2006) traduz por “vivência” – e de *Erlebnis*, que tantas vezes é traduzido pelo mesmo vocábulo, mas “corresponde a uma forma social e psicológica da auto-alienação humana” (DAMIÃO, 2006, p. 57). A filósofa atenta para o fato de que, embora essas palavras tenham traduções semelhantes, não se equivalem em termos conceituais. Ao final do texto, Benjamin (2012b) conclama a tese da alienação como o alto preço para essa entrega desenfreada à técnica ao pontuar que a humanidade se prepara rindo para sobreviver à cultura (BENJAMIN, 2012b, p. 128). O papel conferido por Benjamin (2012) ao sujeito da modernidade capitalista é o de alguém alienado de si mesmo que “representa o fracasso da articulação entre os pólos subjetivo e objetivo, homem e mundo” (DAMIÃO, 2006, p.57). É nesse sentido que o narrador de Carneiro (2006) poderia ser entendido como alegoria do homem contemporâneo: mais que o fracassado que, tendo manipulado a técnica ao limite, a ponto de incorporá-la irreversivelmente, o híbrido confessor fracassa duplamente ao tentar reverter a barbárie operando com mais barbárie, a exemplo da violência do estupro.

Conforme o ensaio “O narrador”, referido na Introdução desta dissertação, para Benjamin (2012a), o romance tem a pretensão de revelar o “sentido da vida” (BENJAMIN, 2012a, p. 231) na medida em que não descreve “pedagogicamente o destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome” (BENJAMIN, 2012, p. 231) pode dar ao leitor o calor que não pôde encontrar no próprio destino, como se o romance conferisse ao leitor a experiência da morte sem que, para isso, fosse necessário morrer. A confissão do narrador de Carneiro (2006) possibilita à personagem passar adiante sua experiência por meio de seu discurso. À medida que o faz, também acaba se concebendo, elaborando-se nas malhas de suas próprias palavras, inventando-se do tecido de seus significantes. É assim que se vale da alegoria do vampiro, é assim que se constitui efetivamente vampiro: manipulando significantes em sua fala.

Por outro lado, o romance que emerge desse discurso como recorte estético tece outra nervura a partir dessa trama, é ela, a experiência estética e geralmente solitária que

a obra de arte, neste caso, o romance, proporciona e delimita. Com o fim do romance há, conforme Benjamin (2012a), a morte da personagem e, de certa forma, a morte também do leitor que pactuou acompanhá-lo pelo recorte estabelecido. No romance em estudo, além da morte anunciada da interlocutora silente, há que se lidar ainda com o fim do próprio narrador, cujo discurso desvanece da mesma forma misteriosa como surgiu, agora se misturando cabalmente à sua vítima em um discurso moribundo cuja legitimidade, ainda de acordo com Benjamin (2012), é conferida pelo leitor que o acompanha na cena dessa morte. A morte que é do romance, mas é também da personagem que sucumbe ao término da obra:

[...] Mas não percamos tempo com sutilezas, tudo já foi dito, tudo esclarecido, só nos resta agora selarmos um no outro nosso destino, como estava escrito, como deve estar escrito em algum lugar. Não percamos tempo, chegamos ao final, à derradeira cena desta minha, ou nossa, história, não percamos mais um minuto sequer. Nem adiante gritar, senhora, nem adianta, preciso do seu medo e vou tomá-lo agora, do meu jeito, não há outra saída, sinto muito (CARNEIRO, 2006, p. 235).

A tese de Bakhtin (2002), por outro lado, é a da polifonia do romance. Assumindo como interlocutor o formalismo russo, ou mais propriamente a abordagem linguística que pressupõe, o filósofo se posiciona contrário à valorização formalista do material verbal. Sustenta que o plurilinguismo do romance é uma nesga do plurilinguismo social e histórico e tem por objetivo mostrar a impossibilidade de negar o todo cultural. Propõe, dessa forma, o método dialógico segundo o qual analisa os fenômenos literários em sua relação com os demais fenômenos da cultura. Bakhtin (2002) entende que o conteúdo da arte é o elemento ético-cognitivo que coloca em evidência a relação entre ação humana e mundo. Assim, entende a arte como resposta, na medida em que estabelece nova relação de valores com o que já se tornou realidade. Toma a forma como um atributo do conteúdo ao considerar que “somente a forma esteticamente significativa é expressão de uma relação substancial com o mundo do conhecimento e do ato” (MACHADO, 1990, p. 136). É nesse sentido que Bakhtin advoga pela “forma arquitetônica”, capaz de organizar valores cognitivos e éticos.

Bakhtin (2002) compreende a língua como manifestação da visão de mundo cuja realização efetiva dá-se no discurso. Por outro lado, entende que o discurso é a enunciação que possibilita tanto a expressão da voz que enuncia, quanto do contexto social

em que a enunciação ocorre. A literatura se processa como discurso artístico no interior de incontáveis gêneros discursivos e o romance é, para Bakhtin (2002), o gênero que representa a dinâmica da transformação dos gêneros, pois promove a síntese das representações culturais e contém o embrião de procedimentos composicionais futuros. É, para o estudioso, a forma do devir que tem por traço definidor o inacabamento; por estilo, a combinação de estilos; e, por premissa, a estratificação da linguagem; tudo a dificultar a fixação de uma estrutura canônica.

Irene Machado (1990) reconhece que, ao promover a revisão das definições clássicas dos gêneros literários, o estudioso estabelece que a tarefa do prosador é “tornar o discurso, já povoado pelas intenções sociais de outrem, o elemento primordial de seu fazer, obrigando-o, evidentemente, a servir suas novas intenções” (MACHADO, 1990, p. 138). Essa tarefa viria a enfatizar o caráter do plurilinguismo, tendo em vista que, na prosa romanesca, essas instâncias se articulam com mais autonomia que em outros gêneros literários no que se refere à voz autoral, além de estarem “dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra [...] como se conversassem entre si” (BAKHTIN, 2002, p. 127):

O plurilinguismo introduzido no romance [...], é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é a palavra bivocal especial (BAKHTIN, 2002, p. 127).

O filósofo menciona ainda que determinados gêneros exercem um papel estrutural no romance, o que resulta em “variantes particulares” (BAKHTIN, 2002, p. 124) de romance, entre os quais destaca: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas, etc. O romance de Carneiro (2006) retoma essa tese que sustenta o hibridismo como forma. Entretanto, no contemporâneo, não é o gênero que admite o hibridismo, ele é a própria forma em face da expressão artística do contemporâneo.

Apresentado esse panorama acerca dos gêneros, volta-se agora para a obra de Carneiro (2006) no intuito de vislumbrar com mais elementos a forma literária que, nessa acepção benjaminiana, ali se configura. Estabelecida na circunstância de uma confissão fictícia, sob a contingência de um assassinato iminente, *A confissão*, de Carneiro (2006), se constitui das ruínas de outros supostos gêneros para formar o mosaico de um romance contemporâneo. O cenário confessional é sede da narrativa de Carneiro (2006), cuja prosa sustenta essa relação entre elementos do dispositivo confessional e da escrita autobiográfica –

formas que, assim como o romance, estão inextricavelmente ligadas ao longo e complexo processo de constituição do indivíduo na civilização ocidental. A leitura proposta nesta pesquisa, reitera-se, assume o desvio como caminho e não pretende reconstituir as ruínas, mas justapô-las e apreender de seus fragmentos a parcela de verdade possível.

Nessa obra literária, as duas formas de narrar propostas no ensaio de Benjamin (2012a) parecem coexistir e apontar para uma forma literária que subverte a noção tradicional de gênero literário como um rótulo estanque e se perfila à esteira bakhtiniana na medida em que se revela parte constitutiva do próprio conteúdo desta obra. Destaca-se que essa discussão da forma literária agrega à ideia de hibridismo que permeia o romance em seus diversos aspectos. Explora-se essa ideia para demonstrar que o hibridismo não ocorre apenas pela justaposição dessas formas, mas, sobretudo, pela canibalização da tradição que envolve um processo de assimilação, processamento e diferenciação.

Depara-se com um narrador que, diante de um enredo inacabado, precisa contá-lo para alcançar o final e mesmo uma “moral de sua história”, conforme pretende uma narrativa (oral) descrita por Benjamin (2012a): ela não se compromete com fatos, admite a fantasia e “[...] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 2012a, p. 221). Essa é a expectativa que o narrador de *A confissão* demonstra quando tenta justificar seus atos a sua ouvinte: quer infligir-lhe o medo para, ao matá-la, restituí-lo e tornar a ser um homem ordinário, com as fragilidades que seu poder assassínio subtraiu.

Dessa forma, fica constatado em *A confissão*, um processo análogo ao de uma cadeia antropofágica: o narrador que devora sua ouvinte enquanto o leitor o devora. Esse processo de canibalização – tanto literal quanto alegórico, tanto metafórico quanto imanente – remete ainda ao cenário da morte que, para Benjamin (2012a), trata-se do instante em que o moribundo é revestido pela morte de uma autoridade perante os vivos ao seu redor. É ela, a morte, “a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. [...] suas histórias remetem à história natural” (BENJAMIN, 2012a, p. 224). Assim, ao passo que a interlocutora do narrador de *A confissão* é importante para legitimar sua morte no âmbito da narrativa, o romance não pode prescindir do leitor que testemunha o desvanecer do narrador com a aproximação do fim da obra e confere a autoridade necessária a todo discurso desse Eu moribundo que enuncia. Valendo-se simultaneamente do lugar de narrador e de personagem, a verdade do discurso

narrativo é legitimada nas duas instâncias opostas por Benjamin (2012a): a confissão, que é de ordem oral; e a do romance como gênero, discurso esteticamente elaborado.

O narrador de sua obra se vale do dispositivo penitencial na intenção de abandonar o eu antigo, sem, contudo, morrer fisicamente para isso. Quem morre é a vítima a quem ele se confessa. A inversão promove um sacrifício às avessas, pois a confissão não se destina a uma absolvição conferida por um ente superior em condições de julgá-lo, tampouco por um mediador institucionalmente legitimado para essa tarefa. Ao contrário, essa confissão guarda mais semelhança com o discurso autobiográfico – oral, todavia – de alguém que se recria pela linguagem sob a prerrogativa de uma sinceridade que, conforme Damião (2006), por mais incisiva que se apresente, é sempre parcial, fragmentada.

A obra de Carneiro (2006) é alegórica na medida em que incorpora a ambivalência do hibridismo em sua constituição. A polissemia que abarca outras vozes discursivas, para utilizar um termo bakhtiniano, reverbera como elemento constitutivo do romance e do contemporâneo. O romance, sendo a forma polifônica por excelência, pode se valer em sua composição do gênero discursivo que melhor aprouver ao projeto estético. No caso de *A confissão*, é isso o que acontece: o romance, como gênero “amorfo”, apropria-se da confissão e da autobiografia para constituir o híbrido do discurso romanesco. Assim, se no barroco o vampiro estava para a alegoria da morte, do efêmero, da dissolução, da ação corrosiva do tempo; na contemporaneidade, essa figura é a inervação do absurdo, do egoísmo e da violência à banalidade do humano. Aborda a incapacidade de outras experiências humanas que não se deem a partir da morte. Registra-se ainda, com curiosidade, o fato de que essas formas elementares (confissão e autobiografia) devenham do universo religioso como formas de resistência a sua hegemonia e alternativa a sua perspectiva unívoca. Esse hibridismo, portanto, é princípio cujo efeito reverbera em diversos âmbitos e direções: o tempo, o espaço e, sobretudo, o Outro, que há de se revelar por uma perspectiva ainda mais ampla.

A confissão deste narrador de Carneiro (2006) é o revés da confissão metafísica de origem religiosa e essa inversão ocorre em função da mudança do interlocutor que se deu com o processo pesquisado por Damião (2006) de surgimento da escrita autobiográfica. Apesar de carregar essa denominação, está mais próxima da autobiografia e calcada na imanência. Embora pressuponha a ideia de morte e ressurreição, não se trata de uma morte metafísica, cuja solução do problema do eu confessor se daria em outro mundo,

mas em sua vida mesma, devindo de uma morte que não é a sua. O narrador inescrupulosamente lança mão do corpo alheio para retirar dele o objeto de seu desejo. O corpo alheio é nada, o Outro é banal.

A morte é encarada por outro aspecto: o de não assegurar a salvação. A morte é o revés, a permanência na carne, na *phýsis*, na mortalidade. É o resgate de uma humanidade perdida por alguém que julga encontrar a solução para sua miséria no abandono do mito da imortalidade para conviver com o fim imperscrutável sem temê-lo, sem ansiedade, sem pretender ludibriá-lo. O plano é se mortalizar deixando de ser um deus entediado e voltando à condição de homem que convive com a espreita da morte. Contudo, o que o confessor de Carneiro (2006) parece esquecer, ao engendrar esse seu plano absolutamente falível, é que ela – sua vítima, em cuja memória aposta para sua re-humanização – é Outro. Este narrador não quer enxergar que não incorre apenas na refacção de si mesmo pelo próprio discurso, como também está sujeito à assimilação/elaboração desse discurso pela vítima. Afinal, se não controla nem as próprias memórias, nem tampouco controlará as afeções, elucubrações e discursos de sua interlocutora, que embora haja sido silenciada na interlocução, é certo que não calou consigo mesma.

Essa é uma reflexão que parece coincidir com o pensamento arendtiano sobre a relação poder-violência. Para Hannah Arendt (2011), o que enseja a violência não é o poder em si mesmo, mas a sua desintegração. A violência não gera o poder, ela o destrói. No caso da obra em estudo, o ponto cego, tanto para o narrador quanto para o leitor, é essa elaboração pela vítima de tudo o que se passa consigo mesmo. Por meio desse discurso escamoteado o algoz não pode cometer suas ingerências. Pode até ser que pela reação corporal, pelos gestos da mulher o narrador tenha a garantia do medo que tenciona roubar. Contudo, se não tem acesso ao que pensa sua vítima, também não pode ter o domínio sobre ela. O narrador suspeita e quer crer que a versão contada por ele foi assimilada pela ouvinte, porém não pode ter certeza de como ela reconta e assimila essa história. Trata-se assim de um plano natimorto, pois pressupõe tacitamente que a violência implique o pleno exercício de seu poder sobre o Outro.

O próximo capítulo abordará essas relações do eu consigo mesmo e com o Outro a partir de um panorama histórico-filosófico que os toma sob esse prisma de poder e violência.

2. Contingências e reciprocidades: sujeito, discurso, violência e verdades

O corpo interrogado no suplício constitui o ponto de aplicação do castigo e o lugar de extorsão da verdade. E do mesmo modo que a presunção é solidariamente um elemento de inquérito e um fragmento de culpa, o sofrimento regulado da tortura é ao mesmo tempo uma medida para punir e um ato de instrução.

Michel Foucault

Este segundo capítulo se refere com mais especificidade ao sujeito narrador do romance: o Eu que segue questionando seus atos e perguntando por si mesmo. Trata-se de um ser confuso quanto ao lugar que ocupa no mundo e que tenta justificar suas ações indagando-se pelas razões que o conduziram ao presente. É alguém tomado pela angústia de não se saber e que encara, na escuridão de seu presente, uma tentativa de reagir ao tédio em que está imerso.

Analisando o teor dos questionamentos desse sujeito e das inquietações apreendidas em seu enunciado delineou-se o perfil dessa personagem observando-se paralelamente como se processa sua (re)invenção perante a Outra, sua interlocutora silente, para se livrar de uma condição que afirma não desejar mais: a de assassino. Investiga-se ainda até que ponto não é o discurso do narrador o instituto da violência como instrumento de perpetuação do poder por uso da força e da linguagem que sujeita ambos: vítima e algoz.

2.1 A tortura engendra a verdade

Adotam-se como ponto de partida dois aspectos: o primeiro diz respeito à própria estrutura do romance – a confissão do narrador – que estabelece como contingência do discurso uma situação de tortura. A confissão da obra de Carneiro (2006) se desenrola na casa do confessor, um lugar situado em uma região distante de tudo, onde a vítima não seria ouvida, caso resolvesse pedir por socorro, e para onde ele a levou atada após ter-lhe apontado uma arma e a jogado no porta-malas do carro. Embora posteriormente a vítima tenha sido desamarrada, é obrigada a ouvir o relato do assassino na casa dele, de onde, a rigor, só sairá

morta. É esse recorte da confissão de um assassino que coloca sua vítima em uma condição de tortura física e psíquica que se busca analisar nesta etapa do trabalho.

Para tanto, propõe-se um intercurso pela genealogia, realizada por Michel Foucault (1988), do poder exercido por meio da sexualidade na origem da civilização ocidental. A partir desse arcabouço serão pensadas as relações de identidade e alteridade no romance. Trata-se de percepções e hipóteses que remetem, inclusive, ao processo de constituição do indivíduo. A essas relações do Eu consigo mesmo e com o Outro se interpõe a questão da violência, que, por sua face inerente às referidas relações, será juntamente abordada neste segundo capítulo com base na análise do discurso do narrador.

Conforme os questionamentos acerca da violência que finalizaram o capítulo anterior, aponta-se que: se com Arendt (2011) subsiste a tese de que a violência é proveniente do lugar onde o poder se mostra insuficiente, por outro lado, a estadunidense Page DuBois revelou recentemente – à revelia de pensadores que se propuseram a estudar a fenomenologia da dor – que a democracia ocidental e a instituição da tortura não se contrapõem. Ao contrário, o estatuto da tortura estaria no cerne da democracia. Essa contradição entre as teses das duas autoras é apresentada por Idelber Avelar (2011) em *Figuras da Violência*. No ensaio em que aborda os temas tortura, confissão e história da verdade, o autor expõe as teses de alguns pensadores que revelam como a modernidade se assenta sobre a equação verdade e castigo.

Outra pensadora mencionada por Avelar (2011) é Elaine Scarry, cuja obra se debruça sobre a violência na *Bíblia* e, segundo a qual, ser humano implica “possuir um corpo no qual se imprime a voz divina” (AVELAR, 2011, p. 47). Disso resulta que seria a dor a responsável por imprimir a crença na carne humana:

O sujeito é “amarrado” à sua crença no momento em que se oferece como corpo sobre o qual a voz divina imaterial imprimirá, com dor, a verdade do verbo. A impressão da voz de Deus na carne seria, portanto, a imagem bíblica da entrada na Lei. A crença que ata o sujeito à Lei não é um dado espontâneo, mas o resultado de um processo de sistemática imposição de dor (AVELAR, 2011, p. 48).

Conforme Scarry, há duas formas imateriais de a voz de Deus se presentificar: no corpo (dos homens, das mulheres) ou nas armas. Esta última, configurada no texto bíblico como emblema poderoso de uma “esfera vocal incorpórea” por meio da qual se manifesta a

existência de Deus. Assim, Scarry postula que a estrutura da tortura é a operação que faz desvanecer o corpo transformando-o em voz. Partindo desse pressuposto é que considera o acesso do torturador à voz daquele a quem inflige o castigo: uma voz que não produz a verdade, mas um enunciado forçado que promove a autoincriminação, a traição e consequentemente, a culpa. Todavia, Avelar (2011) pondera que o discurso da pesquisadora demonstra uma crença ingênua de que a tortura é estranha ao mundo, e de que seja possível separar a tortura do mundo doméstico civilizado porque sua prática o destruiria.

A fenomenologia de Scarry que descreve a dissolução do mundo é arriscada, segundo Avelar (2011), porque destaca a prática do mundo civilizado como se a civilização se constituísse de forma completamente alheia à imposição do suplício ao Outro. É assim, em oposição a essa fenomenologia da dor, que a pensadora classicista estadunidense, Page DuBois, desenvolve sua obra acerca da prática judicial da tortura no mundo grego antigo, expondo suas relações com a produção da noção filosófica clássica de verdade. A esse respeito, destaca-se que

a tortura sempre entrou na constituição do que se compreende antropologicamente como “civilização”, politicamente como “democracia” e filosófica e juridicamente como “verdade”. Esses são conceitos que trazem todo um débito com a história das tecnologias da dor (AVELAR, 2011, p. 50).

Assim, estendendo o olhar sobre a cultura clássica grega, a autora argumenta que a condição sob a qual o testemunho de um escravo grego era considerado verdade pressupunha a tortura. Na antiguidade grega, em que os tribunais protegiam os cidadãos atenienses da tortura, o escravo – que difere do cidadão pela privação de liberdade – era quem produzia a verdade sob tortura. Retomando a divergência entre as concepções de Scarry e DuBois, Avelar (2011) destaca ainda que DuBois demonstra que a tortura faz parte da concepção de verdade que se forjou naquele momento, bem como da diferença estabelecida entre cidadãos e escravos. Trata-se de uma diferença que não pode ser naturalizada, tampouco fundamentada biológica ou ontologicamente, tendo em vista que são posições sociais intercambiáveis: homens livres poderiam ser convertidos em escravos por meio de uma derrota em uma guerra, por exemplo. À fragilidade ontológica da definição de cidadania para o mundo grego (homens adultos, atenienses, falantes de grego e donos de propriedades), DuBois apresenta a hipótese de que – mais que a permissividade – a necessidade da prática da

tortura foi fundamental para demarcar essa diferença entre escravo e cidadão e ainda para forjar a noção de verdade.

É esse o aspecto ressaltado por Avelar (2011) que enxerga, na hipótese de DuBois, a respeito da permissão da prática da tortura aplicada ao corpo do escravo, o cerne da constituição do conceito de verdade (*alethéia*), tendo em vista que uma das acepções do conceito apresentadas pelo autor – e que é considerada sexualizada – remete justamente à “essência enterrada e escondida, esperando para ser desvelada e trazida à luz, extraída de uma interioridade desconhecida que o conhecimento tentaria penetrar” (AVELAR, 2011, p. 57). A outra acepção, mais antiga, concebe a verdade como resultado de um embate.

Assim, o primeiro entendimento interessa na medida em que guarda relação com a hipótese levantada por DuBois de que o mundo grego franqueia o corpo do escravo para a extração da verdade, como se ela jazesse intacta no corpo que depende do estímulo da dor para entregá-la: “A metáfora que descreve a tortura replica o movimento do filósofo que arranca a verdade de sua condição velada.” (AVELAR, 2011, p. 57). Ao afirmar que “como o escravo, o sofista somente revela a verdade sob violento interrogatório e pressão” (DUBOIS *apud* AVELAR, 2011, p. 57), a pesquisadora sugere que é possível detectar no pensamento grego uma concepção antidemocrática de verdade extraída a partir do corpo injuriado do Outro. Em síntese, para essa pensadora, a tortura não revela a verdade, mas a forja na medida em que submete o corpo alheio a níveis insuportáveis de sofrimento e o fazem proferir ou assentir com qualquer enunciado conveniente ao torturador. Assim, o argumento da pesquisadora tem implicações para a análise da obra literária de Carneiro (2006) na medida em que desautoriza a prática do narrador. Esse sujeito que se confessa sob o pretexto de infligir o medo e enxertar a verdade no corpo da torturada recolherá desse corpo, na melhor das hipóteses, uma inverdade de segunda mão. Uma versão de si mesmo forjada por ninguém menos que ele próprio na intenção de se refazer e escamoteada no discurso confessional com a escusa da extração do medo da vítima para o fim de se humanizar.

Além disso, Avelar (2011) sinaliza que esse conceito sexualizado de verdade não escapou às acadêmicas feministas por trazer na metáfora da extração violenta a marca do gênero. Fica estabelecida, no pensamento grego, uma simetria entre a mulher e o escravo, ambos “receptáculos da verdade que não têm, eles mesmos, acesso a ela como sujeitos. Sua função é fornecer o acesso ao homem livre, cidadão” (AVELAR, 2011, p. 58). Acerca dessa constatação da simetria entre o escravo e a mulher, conclui-se que

A extração da verdade seria, então, um tropo sexualizado por excelência, que funda a compreensão que tem o Ocidente da diferença sexual. Os pólos masculino e feminino vêm a ser dialeticamente constituídos num processo assimétrico, no qual o feminino é o espaço circunscrito como interioridade e penetrado pelo masculino (AVELAR, 2011, p. 58).

Propõe-se aqui um breve parêntese na exposição teórica para mencionar uma simetria observada em relação ao romance em estudo e que pode explicar a escolha do recorte narrativo. Se o corpo da mulher é receptáculo de onde se extrai a verdade, nada mais natural que o assassino, em busca de se refazer a partir de sua própria narrativa, necessite dela, de seu corpo-receptáculo, para depositar sua verdade. Assim, quando houver legitimado sua verdade no corpo alheio, pode enfim, de acordo com seus cálculos, tomá-la de volta e se apropriar de uma verdade incontestável. Nesse sentido, a imagem do corpo torturado como objeto de produção da verdade não poderia ser mais apropriada. O embuste do jogo discursivo, que se vale de uma oratória confessional para impor uma verdade construída dentro do discurso, torna-se cada vez mais flagrante. É por meio dessa retórica que o narrador ceva a adesão da vítima (e do leitor) em relação ao argumento da inocência no intuito de se eximir da responsabilidade por suas ações:

Eu não precisaria ter fugido mas fugi, fui embora às pressas, deixei tudo para trás, e por quê? Por que não queria matar ninguém, muito menos Agnes, como não quisera matar Emma, as coisas foram acontecendo, não tive culpa, meu relato é a prova de que não tive culpa [...] (CARNEIRO, 2006, p. 110).

No entanto, o que por fim transparece nesse relato é a busca pela satisfação de um desejo que de tão pueril não coube no disfarce. A pretensa necessidade de sentir de novo a fragilidade humana esconde, isso sim, o desejo irrefreado que desponta pelo seu avesso. A única possibilidade de desejo ainda não experimentada por esse sujeito entediado pela saciedade é a de desejar e não poder se satisfazer. Daí querer testar seu limite, testar o limite de seu poder tentando reaver a própria fragilidade e provando sua potência pelo exercício reiterado do poder sobre a Outra, reafirmando, evidentemente, a verdade e a inocência:

[...] Eis a verdade, a mais pura verdade: não quero mais ser o que sou. Não quero mais ser um super-homem. Quero voltar a ser o que era antes de tudo

isso começar, quero voltar a me sentir de novo um homem, um homem apenas, como aquele que eu era no início da história, lembra?

[...] Quero ser novamente a criança que cola os pedaços, que se diverte e sofre com suas limitações, que se irrita quando não consegue colar direito uma parte, que chora, esperneia, e logo depois se contenta quando algo dá certo, uma bobagem apenas, quase nada.

Quero deixar de ser Deus (CARNEIRO, 2006, p. 232).

Retomando a exposição, Avelar (2011) destaca, contudo, que notar a natureza sexualizada da metáfora não é suficiente, tendo em vista que há diferença nas interpretações para diferentes autoras. Assim, por um lado, Avelar (2011) menciona que Julia Kristeva acata a cisão proposta pela imagem que divide as esferas do masculino e feminino atribuindo a cada esfera o que se segmentou e naturalizou desde Platão: racionalidade e indiferenciação corpórea (*khora*⁸), respectivamente. A pensadora acaba por manter o binarismo ao romantizar a esfera do feminino como fonte de “subversão” que se pretende liberta de um excesso de racionalidade masculina sem, todavia, questionar as associações dos termos com as designações que recebem.

Também citada por Avelar (2011), Irigaray, por outro lado, propõe um contraponto mais crítico buscando “mapear o processo mesmo pelo qual o binarismo se constituiu através de uma abjeção do feminino” (AVELAR, 2011, p. 59), e para quem a própria cisão entre corpo e mente carrega marcas de gênero em que o feminino é desvalorizado e silenciado. Na sua compreensão, não existe um retorno a uma feminilidade

⁸ Para Moysés Pinto Neto (2011), Derrida, a exemplo de Hegel e Heidegger, não refuta a metafísica clássica tomando-a por falsa, mas a concebe como economia “cuja necessidade se impôs sem que isso a constitua como caminho único e inevitável para toda e qualquer racionalidade” (PINTO NETO, 2011, p. 2). O filósofo aponta, portanto, para o encaminhamento dado por Derrida para a reconstrução da metafísica que não se apoie sobre os conceitos clássicos, como rol exemplificativo menciona-se: unidade, integridade, coerência, identidade, plenitude, essência e totalidade. A proposta não se trata, todavia, de pura inversão, mas de um recuo para um lugar aquém a essas oposições para encontrar a dimensão que viabiliza a economia proposta por Derrida, a da diferença: “No *Timeu*, *Khôra* desafia a lógica da não-contradição dos filósofos. A começar pela própria tradução: traduzir *Khôra* por *lugar*, sentido mais óbvio, seria exatamente expressar o contrário do que ela é: um *não-lugar*. Pertencendo a um ‘terceiro gênero’ que não o sensível nem o inteligível, perturba a lógica do ser e não-ser, a binariedade do *logos* e a própria oposição entre *logos* e *mythos*. Como um receptáculo em que a própria divisão próprio/impróprio é cancelada, a *Khôra* excede as polaridades, tornando-se suporte para além do sujeito e do subjétil. *Khôra* não tem qualquer *eidôs*, não designa uma essência, antes as imagens se imprimem nela. Seu ~~não-ser~~ não se deixa expressar pelos esquemas antropomórficos do dar-se ou receber [...] trata-se daquilo que se deixa contaminar por tudo, do próprio receptáculo jamais puro (jamais *próprio*), sempre bastardo, híbrido. [...]. *Khôra* é o ~~lugar~~ do espaçamento” (PINTO NETO, 2011).

pura, mas uma busca por demonstrar como o masculino e o feminino são conceitos provenientes de uma “violenta operação de sujeição” (AVELAR, 2011, p. 59).

Com referência a essa sujeição, do ponto de vista sociológico, Pierre Bourdieu (2011) parece caracterizá-la como violência simbólica e evidencia a importância de restituir à *doxa*⁹ seu caráter paradoxal e esmiuçar os processos que transformam o que é culturalmente arbitrário em natural. Afirma ainda residir nisso a necessidade de se assumir a visão de mundo capaz de restituir à diferença entre o masculino e o feminino seu caráter arbitrário e contingente. Para Bourdieu (2011),

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho na realidade da ordem social (BOURDIEU, 2011, p. 19-20).

O autor afirma ainda que:

[...] são as diferenças visíveis entre o corpo feminino e o corpo masculino que, sendo percebidas e construídas segundo os esquemas práticos da visão androcêntrica, tornam-se o penhor mais perfeitamente indiscutível de significações e valores que estão de acordo com os princípios desta visão de mundo, e sim é essa visão de mundo que, estando organizada segundo a divisão em gêneros relacionais, masculino e feminino, pode instituir o falo, constituído em símbolo de virilidade, de ponto de honra (*nif*) caracteristicamente masculino. [...]. Longe de as necessidades da reprodução biológica determinarem a organização simbólica da divisão social do trabalho e, progressivamente, de toda a ordem natural e social, é uma construção arbitrária do biológico, e particularmente do corpo, masculino e feminino, de seus usos e de suas funções, sobretudo na reprodução biológica, que dá um fundamento aparentemente natural à visão androcêntrica da

⁹ Segundo Deleuze & Guattari (2010), a *doxa* é uma proposição que se apresenta a partir de uma situação vivida perceptivo-afetiva. Os filósofos ilustram a forma da proposição com o exemplo do queijo à mesa que a alguém pode ser percebido como mal-cheiroso. Trata-se de uma qualidade pura que ao mesmo tempo em que é abstraída faz com que o sujeito se identifique à sociedade daqueles que não gostam de queijo e rivalize com os que gostam. Trata-se sobre uma discussão acerca de uma “qualidade perceptiva abstrata, e sobre a potência do sujeito genérico afetado” (DELEUZE & GUATTARI, 2010. p. 173). Os autores destacam que a opinião acaba sendo a vontade da maioria e triunfa quando “a qualidade retida deixa de ser a condição de constituição de um grupo, quando não é mais a imagem ou a “marca” do grupo constituído. [...] A filosofia da comunicação se esgota na procura de uma opinião universal liberal como consenso, sob o qual encontramos as percepções e afecções cínicas do capitalista em pessoa” (DELEUZE & GUATTARI, 2010. p. 174).

divisão de trabalho sexual e da divisão sexual do trabalho e, a partir daí, de todo o cosmos (BOURDIEU, 2011, p. 33).

A partir desses lugares sociais, culturais e políticos apresentados pelo sociólogo, nota-se que, em *A confissão*, o discurso passa pela questão de gêneros. O fato de o recorte estabelecido pelo narrador protagonista estar voltado para a narração de seus feminicídios é uma chave que não pode ser ignorada nesta análise. Existe um esforço autobiográfico deste narrador em relação à sua interlocutora que pretende situá-la em relação ao que o motiva. Suas descrições estão carregadas de um sentimento de inveja quanto aos hábitos, os gostos e os comportamentos das mulheres em relação às quais se descreve e se compara acentuando suas próprias faltas: “Desnecessário dizer que nutria uma profunda, total, insuportável inveja de quem tinha aquilo que eu jamais conseguiria ter [...]” (CARNEIRO, 2006, p. 17). Entende-se como sintomático o fato de as descrições em que aparece esse sentimento de inveja, bem como a escolha das histórias confessadas pelo narrador, envolverem exclusivamente mulheres de quem esse sujeito faz vítimas.

Sendo assim, afirma-se que o sentimento está relacionado a uma questão de gênero em virtude da constatação daquilo que vem a ser o objeto de seu desejo nas mulheres e conseqüentemente também o alvo de sua inveja. Conforme Bourdieu (2011), as diferenças entre os gêneros constituem culturalmente perfis que distorcem e agravam características que biologicamente não se sustentam, mas se tornam tão arraigadas socialmente que acabam por se mostrarem como naturalizações inequívocas.

No excerto transcrito, o narrador se refere à capacidade de uma de suas vítimas, Emma, degustar um vinho. Ao confessar a inveja, a exprime em relação às pessoas, de forma geral, que detêm tal refinamento de paladar, a princípio, algo que pode ser considerado um aprendizado, e, portanto, desenvolvido por qualquer pessoa desde que se dedique à tarefa e, evidentemente, que possa custeá-la. Contudo, esse sentimento não para por aí, às descrições por parte desse *voyeur* que exalta a beleza das mulheres e a maestria com que desempenham “seus papéis”, seguem-se a idolatria, a inveja e uma ideia em forma de constatação: “um dia vou matar essa mulher” (CARNEIRO, 2006, p. 20).

Trata-se de uma decisão explicitada no discurso e cuja motivação aparece pelas pistas. É um momento flagrante da narrativa, pois, conforme a apresentação dos fatos, seria ainda muito cedo para o confessor saber que matando alguém herdaria automaticamente suas qualidades. Todavia, o desejo de exterminar a Outra é evidenciado e verbalizado para si

mesmo e posteriormente revelado na confissão. Eis que o assassino é surpreendido em seu desejo de eliminar a Outra que o incomoda justamente por ostentar a falta ou a privação que o assassino reconhece em si mesmo.

Desenha-se, no discurso do narrador, um perfil que aponta para uma cisão. Constata-se uma duplicidade vivida em paralelo: se, por um lado, ele é uma figura masculina que existe de forma praticamente espectral, ocupando quase que desapercivelmente a cidade a ponto de nem ser questionado pelo cobrador de ônibus por não pagar sua passagem; por outro, esse mesmo sujeito se inebria com as maneiras e os hábitos refinados de mulheres que observa, chegando ao ponto de desejar para si mesmo esses aspectos que estariam – conforme a descrição sociológica de atribuição e naturalização dos papéis de cada gênero – no universo dos registros culturais e que, a rigor, não seriam condizentes com sua constituição viril. Esses aspectos não foram por ele aprendidos ou nele exaltados, pois são tacitamente atribuídos ao feminino e culturalmente negados a esse indivíduo do sexo masculino. Acerca dessas restrições, Bourdieu (2011) explana que:

O trabalho de construção simbólica não se reduz a uma operação estritamente *performativa* de nominação que oriente e estructure as *representações*, a começar pelas representações do corpo (o que ainda não é nada); ele se completa e se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros), isto é, em um trabalho e por um trabalho de construção prática, que impõe uma *definição diferencial* dos usos legítimos do corpo, sobretudo os sexuais, e tende a excluir do universo do pensável e do factível tudo que caracteriza pertencer ao outro gênero – e em particular todas as virtualidades biologicamente inscritas no “perverso poliformo” que, se dermos crédito a Freud, toda criança é – para produzir este artefato social que é um homem viril ou uma mulher feminina (BOURDIEU, 2011, p. 33).

O sociólogo está a dizer com isso que a segregação imposta às polaridades homem e mulher tem consequências nefastas a ambos, pois, se da abnegação, da resignação e do silêncio femininos decorrem aprendizagens, também o homem se constitui um prisioneiro e uma vítima da orientação androcêntrica do mundo na medida em que

Ser homem, no sentido de *vir*, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob a forma do “é evidente por si mesma”, sem discussão. Semelhante à nobreza, a honra [...]. A nobreza, ou a questão de honra (*nif*), no sentido do conjunto de aptidões consideradas nobres (coragem física e moral, generosidade, magnanimidade etc), é produto de um trabalho social de

nominação e de inculcação, ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas “linhas de demarcação mística” [...] inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um *habitus*, lei social incorporada (BOURDIEU, 2011, p. 63-64).

Dessa forma, para Bourdieu (2011), o privilégio masculino é tão oneroso para o homem quanto para a mulher, pois tem como contrapartida a tensão e a contensão permanentes, obrigando à constante afirmação da virilidade por parte dos homens sob pena de serem designados, pelos próprios pares, ao registro do âmbito feminino e que representa – outra inculcação social – uma humilhação.

No que se refere ao narrador de Carneiro (2006), o apagamento de vários traços que associam de pronto um homem a uma bem sucedida postura viril o designa, de antemão, à posição de pária: do lugar onde mora, uma pensão barata no centro da cidade; passando pelas relações comerciais e afetivas (ou a ausência delas); sua forma de sustento surrupiando objetos de um lugar para vendê-los; tudo aponta para uma vida à margem da organização social em que, embora não goste, está inserido. Logo, levando-se em conta a separação cultural e historicamente constituída desses papéis de gêneros explicitados por Bourdieu (2011), vislumbra-se que esta personagem que enuncia a confissão de seus crimes possa estar dizendo, antes de qualquer coisa, que essa grade convencional dos gêneros não a representa. Porquanto, na existência ambivalente constatada no discurso de alguém que enuncia do lugar de pária – sem apelo aos arroubos que se configurou atribuir à figura masculina (força física e moral, coragem, etc.), porém, afeito aos mais diversos aspectos das mulheres que interceptam seu caminho –, esta personagem também se vitimiza e se esquivava constantemente de qualquer responsabilidade, inclusive no que se refere à situação a que expõe sua vítima e ouvinte:

[...] Tenho uma teoria, aliás tenho várias, uma delas é a seguinte: se alguém morre, todos os vivos, e até os que já morreram, têm uma parcela de culpa nessa morte, porque os destinos das pessoas não são isolados, tudo no mundo não passa de uma cadeia de acontecimentos, uma sucessão, uma coisa leva à outra, e esta à seguinte.

[...] Veja, se a senhora não estivesse naquele carro, naquela madrugada, eu não a teria sequestrado, quer dizer, pelo menos não naquele momento, logo a senhora há de convir que também é culpada por eu tê-la trazido para cá e por mantê-la amarrada aí nessa poltrona enquanto me ouve, tão culpada quanto eu ou o fabricante dessa poltrona, ou o inventor da corda (CARNEIRO, 2006, p. 36-37).

Ademais, se de Emma herdou o paladar refinado para os vinhos, de Agnes o assassino recebeu o conhecimento acumulado com as pesquisas sobre vampiros. O narrador descobre, enfim, que

[...] tinha o poder de retirar de uma mulher não apenas um traço de sensibilidade mas também um conhecimento [...]. possuía um dom mais amplo e, ao mesmo tempo, mais terrível do que supunha até então, o dom de invadir um campo minado e sair dali com vida e alguns pequenos tesouros, acabara de descobrir que podia adquirir de uma mulher suas lembranças, suas recordações, em suma: sua memória (CARNEIRO, 2006, p. 75).

Este momento da confissão traz, no instante revelador da enunciação, o germe do que, para o narrador, funciona como um plano. Essa confissão, que não é precisamente um ato resignado ou uma avocação de culpa, funciona mais como um registro do qual pretende se apossar com a morte de sua interlocutora a fim de resgatar sua humanidade e estar – ao mesmo tempo e sem maior esforço de sua parte – redimido de qualquer laivo de culpa. Ao menos é isso o que essa personagem expõe.

Logo, a resposta para quem é esse Eu que revela sua ambivalência na proposta de um jogo narrativo ainda está longe de ser alcançada. O que se desenhou até o momento é que o narrador oscila entre o lugar de vítima e algoz, entre as esferas do que se constitui culturalmente como masculino e feminino, porém não se vê confortável em fixar-se, embora esse seja o discurso que modula e justifica sua confissão. Por trás da inveja feminina há o gozo do homem e por trás do frágil fantasma há alguém ávido por minúcias de determinados saberes e delicadezas que, de acordo com Bourdieu (2011), lhe foram negados sob a prerrogativa do rótulo da virilidade. Porém, o narrador – como híbrido que é inclusive no que se refere a essas naturalizações mencionadas – se dispõe a obtê-los. Há um tanto a explorar em relação a essa criatura perdida em seus próprios meandros. Até o momento, desponta como alguém que escapa ao eixo classificatório e determinante das propriedades excludentes dos universos masculino e feminino e se incomoda com a sujeição a ponto de se manifestar com violência em relação à Outra que lhe diz sobre si mesmo.

2.2 O sujeito híbrido

Ainda acerca dessa sujeição dos conceitos masculino e feminino – tão contingentes quanto a própria categoria “mulher” que, segundo Irigaray (*apud* AVELAR, 2011), faz parte da história do sexismo –, propõe-se um aprofundamento acerca do tema sexualidade, abordado agora sob o aspecto da sua constituição histórica, conforme pesquisa de Michel Foucault (2012).

A tese de que a violência em relação ao outro – a tortura – é inerente à constituição da civilização democrática ocidental faz ponte com a pesquisa foucaultiana acerca da história da sexualidade. A relação se estabelece na medida em que Foucault (2012) propõe uma genealogia de como o homem ocidental se constituiu como um “sujeito de desejo” (FOUCAULT, 2012, p. 12), capaz de exercer sobre si mesmo e sobre o Outro mecanismos de repressão e de controle.

Empreendendo um trabalho de genealogia, Foucault (2012) buscou compreender de que maneira o indivíduo moderno podia fazer a experiência dele mesmo enquanto sujeito de uma “sexualidade”. Diante desse questionamento, o filósofo considerou três deslocamentos necessários para sua pesquisa, quais foram: (a) analisar o que era designado como progresso dos conhecimentos; (b) analisar o que se descreve como manifestações de “poder”; (c) analisar o que é designado como “o sujeito”. Além desses deslocamentos, uma pergunta se interpôs ao processo do filósofo que diz respeito à relação identificada entre comportamento sexual, atividades e prazeres e a moral.

Ao conjunto de práticas relacionadas a essa questão deu o nome de “artes da existência”, e acerca delas constata:

práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer da sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. Essas “artes de existência”, essas “técnicas de si” perderam, sem dúvida, uma certa parte de sua importância e de sua autonomia quando foram integradas no exercício do poder pastoral e, mais tarde, em práticas de tipo educativo, médico ou psicológico (FOUCAULT, 2012, p. 18).

O estudo da problematização do comportamento sexual na Antiguidade grega foi compreendido por Foucault (2012) como um caminho de acesso a uma “estética da existência”. É a partir dessa constatação que demonstra “de que maneira, na Antiguidade, a atividade e os prazeres sexuais foram problematizados através de práticas de si” (FOUCAULT, 2012, p. 19). Assim, sobre a estreita relação que observa entre moral e sujeito, o filósofo sintetiza que

para ser “moral” uma ação não deve se reduzir a um ato ou a uma série de atos conformes a uma regra, lei ou valor. É verdade que toda ação moral comporta uma relação ao real em que efetua, e uma relação ao código a que se refere, mas ela implica também uma certa relação a si; essa relação não é simplesmente “consciência de si”, mas constituição de si enquanto “sujeito moral” (FOUCAULT, 2012, p. 37).

A “consciência de si” se configura, de acordo com o filósofo, como um árduo trabalho de ascese a que o indivíduo se dispõe consigo mesmo. Significa que passa a ser objeto dessa prática agindo sobre si mesmo, sobre seu próprio corpo num exercício contínuo e rigoroso de conhecimento, controle, provação, aperfeiçoamento e transformação.

Com isso, Foucault ressalta que, na Antiguidade grega ou greco-romana, as reflexões morais foram mais orientadas para as “práticas de si”, para a constituição de si mesmo como sujeito moral e conhecedor de seus limites, que propriamente para as codificações de conduta e prescrição do permitido e do proibido. Em termos de ruptura (ou continuidade) entre as morais filosóficas da Antiguidade e a moral cristã, Foucault (2012) salienta a diferença de perspectivas, cujas alterações se deram no processo de manutenção, transferência, ou modificação dos códigos:

É entre os desejos mais naturais e necessários que Platão classifica aqueles que nos levam aos *aphrodisia*, e os prazeres que estes nos proporcionam têm como causa, no dizer de Aristóteles, coisas necessárias que interessam ao corpo e à vida do corpo em geral. Em suma, a atividade sexual, tão profundamente ancorada na natureza e de maneira tão natural, não poderia ser [...] considerada má. E nisso, evidentemente, a experiência moral dos *aphrodisia* é radicalmente diferente daquela que virá a ser a da carne (FOUCAULT, 2012, p.62).

Conforme aparece no excerto, parte do trabalho arqueológico de identificar e compreender a história ocidental da sexualidade, Foucault (2012) se dedicou a estudar o

regime denominado *aphrodisia* que reúne atos, gestos e contatos que proporcionam determinada forma de prazer. Trata-se de um prazer que prioriza a liberdade em relação às paixões, que tornariam o sujeito um cativo, e pressupõe o comedimento, o regramento e a abstinência como meio de superação da paixão que enfraquecia o homem virtuoso. A propósito do emprego da palavra homem, em tal contexto, ressalta-se o caráter viril manifesto neste culto à temperança na cultura grega antiga, porquanto fica evidenciado na pesquisa de Foucault (2012) que o esforço por alcançar a ascese tem por finalidade reforçar o poder daquele que se submete ao regime. Acerca desses papéis sociais estabelecidos no mundo grego, Foucault (2012) delimita:

Assim como na casa cabe ao homem comandar, assim como na cidade não é aos escravos, às crianças, nem às mulheres que compete exercer o poder, mas aos homens e somente a eles, do mesmo modo, cada um deve pôr em obra sobre si mesmo suas qualidades de homem. O domínio de si é uma maneira de ser homem em relação a si próprio, isto é, comandar o que deve ser comandado, obrigar à obediência o que não é capaz de se dirigir por si só, impor os princípios da razão ao que desses princípios é desprovido; em suma, é uma maneira de ser ativo em relação ao que, por natureza, é passivo e que deve permanecê-lo (FOUCAULT, 2012, p. 102).

Nota-se com o exposto que a pesquisa foucaultiana corrobora com a tese apresentada por Page DuBois segundo a qual os conceitos ocidentais fundadores da noção de democracia surgiram dessa sociedade cujos códigos morais e as referências de poder estiveram ligados entre si e ancorados na pressuposição do representante do sexo masculino e da anulação da subjetividade feminina, bem como dos demais indivíduos que se iguallassem em ausência de direitos e de representatividade quanto aos códigos de conduta e regimes morais para o pleno exercício dos direitos.

Conquanto a moral grega se pautasse pela busca do exercício pleno da temperança e não execrasse a existência das demandas do corpo – ao contrário, as via com a mesma naturalidade com que entendiam qualquer necessidade fisiológica; o óbice estava, no entanto, em permitir à mente ser dominada pelo corpo –, a moral cristã condenava a experiência da carne. Foucault (2012) assinala que, neste último caso, a substância ética não será definida pelos *aphrodisia*, mas

por um campo dos desejos que se escondem nos arcanos do coração e por um conjunto de atos cuidadosamente definidos em sua forma e em suas condições; a sujeição não tomará a forma de um *savoir-fair* mas de um reconhecimento da lei e de uma obediência à autoridade pastoral; portanto, não é tanto a dominação perfeita de si por si, no exercício de uma atividade do tipo viril, que caracterizará o sujeito moral, mas sim a renúncia de si e uma pureza, cujo modelo deve ser buscado do lado da virgindade (FOUCAULT, 2012, p.113).

Constata-se que essa definição ética também está perfilada ao discurso do narrador de *A confissão*, não por ilustrar perfeitamente o conceito de moral herdado da doutrina cristã, mas justamente por se estabelecer de forma assimétrica, o que, de certa maneira, também pressupõe o modelo. A figura masculina, tal como se apresenta no início da obra de Carneiro (2006), não condiz com a renúncia de si mesmo em nome da pureza. A personagem subverte a obediência à lei e à autoridade desde o princípio da obra e vai ampliando negativamente sua lista de perjúrios à medida que se fortalece com os superpoderes que acumula. Talvez seja principalmente na recusa em renunciar a si mesmo em nome da pureza e em obedecer à ordem do mundo que todo processo de transformação desta personagem aconteça. A passagem, no início da obra, em que o confessor descreve seu procedimento para efetuar os roubos dos livros, atividade que assegura sua sobrevivência, aliás, ilustra com rigor sua recusa à obediência da ordem:

Os livros eu roubava das bibliotecas. Era um ladrão de livros, ladrãozinho de terceira categoria mas ladrão, roubava de bibliotecas públicas, ou de universidades, vez ou outra arriscava uma livraria também, era um trabalho agradável, se me permitir que chame de trabalho aquele exercício de mudar o endereço dos livros. [...] Era um trabalho que garantia minha liberdade, não me sujeitava a patrões e a todas as limitações de um emprego normal, eu até gostava daquilo, apesar de vez ou outra atravessar fases difíceis, nem sempre era possível roubar os livros [...] (CARNEIRO, 2006, p. 13-14).

Neste ponto, propõe-se uma pausa nesta observação sobre a conduta subversiva do confessor de Carneiro (2006) para retomar a discussão acerca da tortura, agora em *A confissão* propriamente. Ressalta-se que – independentemente da referência à qual se alinhe essa prática, isto é, se será considerado ou não que a prática é inextrincável à constituição dos pilares da civilização democrática – é possível constatar que a tortura se sustenta na estrutura esquemática de uma confissão extraída de outrem pela submissão do outro aos efeitos da privação e da dor. Nota-se, com isso, que a musculatura originária da tortura pressupõe a voz

do torturado, não o seu silêncio. Não é, todavia, o que acontece exatamente no romance estudado, em que a interlocutora do ato confessional praticado pelo narrador é vista, a princípio, como vítima silente de sua tortura. São patentes a tortura e a confissão, porém, fora do arranjo estrutural elementar sobre o qual se funda a tortura no mundo ocidental. Uma inversão dos papéis aponta para um algoz que se confessa à própria vítima enquanto a tortura obrigando-a a ouvir a confissão de seus crimes e da intenção de tirar-lhe a vida.

Entretanto, o discurso inicial do narrador constrói um cenário em que ele não desempenha um papel de criminoso, embora o contexto do sequestro em que se processa a enunciação o contradiga. Pelo discurso inicial, mostra-se como alguém que possuía uma vida modesta que foi modificada pela sofisticação de suas experiências e pelas aquisições ao longo de sua transformação. Sua descrição aponta para uma flexibilidade de valores se comparados aos padrões vigentes e uma ambição que faz limite com a curiosidade natural de quem é parte de uma sociedade desigual – uma sociedade que desfila diante de si mesma uma variedade de produtos para os quais o narrador, sendo quem é, não vislumbra meios de desfrutá-los, embora enxergue quem deles os desfrute. O narrador se apresenta como vítima do sistema no qual a sua interlocutora ocupa um lugar notoriamente privilegiado. Ao menos é assim, do ponto de vista desse contraste da desigualdade, que o narrador descreve a primeira vez que a viu:

Naqueles tempos era comum eu passar fome, não uma fome crônica, não pense que gosto de dramatizar as coisas, mas vez ou outra a situação ficava meio difícil. Morava sozinho num quarto de uma pensão barata, um prédio velho no centro da cidade, o quarto tinha um banheiro minúsculo, uma pia com torneira enferrujada, o teto cheio de infiltrações. Não tinha emprego, não tinha porque não me esforçava, na verdade não queria trabalhar, confesso, a senhora pode até me censurar, embora a senhora também nunca tenha trabalhado, mas mesmo assim pode me censurar, não tem importância, era isso: eu não queria trabalhar (CARNEIRO, 2006, p. 13).

Note-se que o narrador faz clara menção a essa diferença de classe social e da relação que cada um deles estabelece com o trabalho. Expõe sua escolha ao julgamento de sua vítima de forma a apontar que ela o julga de um lugar privilegiado, pois, no entendimento do narrador, para a classe a qual ela pertence, o trabalho é naturalmente uma questão de escolha que não implica a perda de privilégios, diferentemente do que significa para ele. Logo, no

juízo deste confessor, a forma como supõe sua interlocutora na primeira vez em que a vê é também reveladora desse olhar que detecta a desigualdade:

Vi uma mulher sozinha numa mesa. Uma mulher elegante, bem vestida, uns trinta anos, avaliei, quem sabe casada com um milionário, talvez ela fosse de uma família rica, tradicional, e aproveitasse uma folga depois das compras para beber seu vinho em paz, longe do marido e das crianças, antes de voltar para casa e dar ordens às empregadas, os preparativos para o jantar, criei a biografia daquela mulher, eu em pé, do lado de fora, olhando.

Aquela mulher era a senhora, claro, quem mais poderia ser? (CARNEIRO, 2006, p. 18-19).

Há ainda uma tentativa insistente de naturalizar as ações violentas por parte do narrador, atribuindo ao próprio sistema social, econômico e de valores implicados, a responsabilidade por essa violência. Observa-se, com isso, uma atitude deliberada de eximir-se da responsabilidade com relação à violência catapultando-a para fora de si mesmo:

O culpado da morte é o assassino mas também o amante, e a esposa, porque se não existissem não haveria assassinato, concorda?, e também são culpados todos os que, de um modo ou de outro, estabeleceram que ficar com outra pessoa que não o cônjuge significa traição, porque se não tivessem estabelecido essa norma o marido não teria cometido o assassinato, é evidente, e são culpados também todos os que fabricam e já fabricaram armas, começando pelo inventor do revólver, cujo nome desconheço, são culpados, por fim, todos os que de uma maneira ou de outra, querendo ou não contribuíram para o assassinato como, por exemplo, os pais do marido, sim, porque se não tivessem concebido ele não teria matado o amante de sua esposa e, por extensão, também têm culpa seus bisavós, toda a árvore genealógica do assassino, e, claro, da vítima e da mulher. Veja, se a senhora não estivesse naquele carro, naquela madrugada, eu não teria sequestrado, quer dizer, pelo menos não naquele momento, logo a senhora há de convir que também é culpada por eu tê-la trazido para cá e por mantê-la amarrada aí nessa poltrona enquanto me ouve, tão culpada quanto eu ou o fabricante dessa poltrona, ou o inventor da corda. Ou todos têm culpa ou ninguém tem culpa, pode ser isso, acho que é isso (CARNEIRO, 2006, p. 36-37).

Pode-se ainda compreender este esforço de tornar salubre a atitude do sequestro e da confissão à luz da tese de DuBois, já que a autora concebe a tortura como parte constitutiva e alicerce de conceitos como verdade e justiça. Residiria nisso a justificativa distorcida do narrador para se apresentar, dentro de seu plano para consecução de seus objetivos pessoais, como um justiceiro. Isso dentro de uma compreensão que o admite como

manipulador deliberado dos fatos ao mesmo tempo em que procura situar-se no mundo tal como o percebe. Essa desculpa mitigaria o caráter egoísta de suas atrocidades na versão da história que herdará de sua vítima e conferirá a ele um papel de mártir (daquele que matou para reparar injustiças, para questionar e alterar a ordem do mundo), não o de um assassino cruel que tem na morte do outro a satisfação do próprio desejo. Também a linguagem fática que o confessor emprega com a interlocutora estrutura uma espécie de diálogo sofista e remete à metáfora platônica questionada na indagação: “até que ponto a própria concepção de verdade instalada na filosofia ocidental nos levaria de volta a esse procedimento que vitima o corpo bárbaro do sofista?” (AVELAR, 2011, p. 57).

Quanto à subversão que a obra de Carneiro (2006) estabelece em relação à estrutura da tortura, a saber, imposição do suplício por parte de um algoz ao corpo que receberá dele a verdade que imediatamente deverá restituir-lhe, apreende-se que essas polaridades – vítima e algoz – se intercambiam no romance. O narrador impõe à interlocutora o suplício, mas não extrai dela uma confissão, ao invés disso, confessa-se. Subvertendo a ordem clássica da tortura, o plano desse confessor consiste em renascer na história amenizada de seus assassinatos que primeiro narra e depois arranca de sua vítima. Neste seu plano, importa o que nela remanescerá, ele aposta em suas ruínas, em seu lugar de mulher análogo ao de um escravo grego torturado, de “onde” se pode extrair a verdade.

Assim, seu esquema próprio de tortura funciona a partir de uma equivocidade entre Eu e Outro que pressupõe o corpo do Outro onde é enxertada a voz do Eu sob condições de violência impostas por esse mesmo Eu, o qual deverá arrancar a verdade por ele inventada como melhor lhe aprouver. Assim, se por um lado ele a tortura, é porque se sente vítima de uma condição social em que ela, sua vítima, é também seu algoz. Nesse sentido, os argumentos que o eximem de culpa são cínicos, mas também são irônicos, pois apontam para uma responsabilidade estrutural de uma civilização que essa ouvinte, não como vítima, mas como alguém que, estando em uma posição social privilegiada, ratifica.

Não há, na narrativa, nenhum indicativo ou acontecimento que desenrole a afirmação desta personagem acerca de não ser humano. Fora as descrições das “heranças” que sucedem os assassinatos, não há nenhum fato que efetivamente confirme o mistério ou assegure as experiências transcendentais que este narrador afirma ter vivido. Após a morte de Agnes, a segunda de suas vítimas na ordem da confissão, o narrador adquire vasto conhecimento sobre vampiros que até então não possuía. De posse dessa herança, atribui o

seu desajuste como homem a uma ontologia vampírica que passa a naturalizar sua prática assassina:

não tenho culpa de nada, a não ser que alguém possa ser culpado de ter nascido louro ou moreno ou alto ou aleijado, por exemplo? A senhora não tem culpa de ter nascido rica e bonita, tem? Ninguém tem culpa, é o que penso, minha máxima: ninguém tem culpa, e agora tinha certeza absoluta disso [...] (CARNEIRO, 2006, p. 137).

O narrador aposta em um jogo ambíguo ao conferir a mesma medida para julgar sua natureza, que se revelou predadora, e a inércia conveniente de alguém que tendo nascido em berço de ouro nada questiona acerca da ordem do mundo. Neste ponto é que a obra opera com todo seu potencial de abertura: seria esse sujeito um inconformado, levando ao limite a ordem vigente sancionada, ou um cínico torturador assegurando a adesão de sua interlocutora?

O confessor pretende levar a vítima a crer que sua escolha é arbitrária e que sua morte será um sacrifício necessário para que o caráter hediondo dos crimes que ele praticou seja apagado de modo que possa conviver com eles ao herdar a história que relata. Como confiar nessa meta que busca, a qualquer custo, conseguir de volta a sua humanidade? Em outras palavras, se não é possível sequer confiar na veracidade dessa confissão obtida sob condição de tortura – ainda que ao revés, isto é, pelo castigo de outro corpo que não produz a verdade, mas a legítima e média –, mais improvável ainda seria acreditar que seu método escuso asseguraria o sucesso de seu objetivo. Não se pode ter certeza de que o que esse narrador pretende com a morte da ouvinte seja mesmo o que ele afirma, ou se se trata de mais um teste voluntarioso para medir os limites desconhecidos de seu poder. Afinal, o narrador gosta de afirmar que está sempre incerto acerca de suas decisões e por isso costuma tomá-las pela metade:

Já lhe disse que não gosto de tomar decisões, entre outras coisas porque uma decisão é uma coisa temerária, nunca se pode ter certeza absoluta de termos tomado a decisão correta, há sempre a hipótese de que a outra opção pudesse ter sido melhor (CARNEIRO, 2006, p. 124).

E

[...] havia alcançado um estágio em que já não me obrigava a tomar decisões radicais, absolutas [...] decidia as coisas sempre pela metade, havendo sempre, portanto, a possibilidade de uma mudança de planos, e essa mudança em nada me afetava, era como se tivesse decidido outra coisa desde o início, tudo bem (CARNEIRO, 2006, p. 210).

Observa-se que não existe uma situação de interlocução de fato, porque à vítima não é dado o direito de questioná-lo. Também não lhe é concedida a escolha de não morrer para poupar da morte outras mulheres, uma vez que ele lhe afirma deixar de matar após voltar a ser humano. A essa interlocutora são permitidos o medo e a resignação por essa morte redentora prometida por seu algoz:

A senhora sabe a que me refiro. Precisarei usar, uma última vez que seja, esta minha capacidade, este meu dom, digamos assim. Depois disso, pense bem, depois talvez não queira mais usá-lo, talvez me contente em ser novamente o menino medroso que eu era, e então a senhora terá sido uma verdadeira mártir, evitando outras mortes. O que acha? Não seria um gesto de nobreza de sua parte trocar sua vida pelas vidas de outras mulheres? (CARNEIRO, 2006, p. 234-235).

Contudo, indaga-se se seria mesmo uma verdade isso que o narrador afirma. Ao invés, acredita-se que, mais uma vez, o caráter duvidoso da personagem salta de seu discurso. A princípio, não parece possível identificar se essa sua concepção do medo como um traço distintivo de humanidade é parte de um embuste para viabilizar seu plano de fazer com que a interlocutora assimile sua verdade e assinta com sua violência sobre seu corpo, ou se é mesmo algo de que esteja convencido e, dentro de uma lógica inescrupulosa e perturbada, aja com coerência e em conformidade com a possibilidade de que possa se redimir.

Sua tese, desde o início da confissão, é de que o medo é um sentimento importante porque oferece limites: os limites do humano. Descreve-se, a princípio, como um sujeito medroso e atribui a esse sentimento, que vai perdendo ao longo da narrativa, a medida de sua humanidade:

Se um dia fosse escrever um livro seria sobre o medo [...] meu livro seria uma tentativa de convencimento, uma tese, a minha tese seria: as pessoas sentem medo porque estão vivas. Pode ser? (CARNEIRO, 2006, p. 44-45).

Há fundamento na tese do narrador. Nesse mesmo sentido, Moysés Pinto Neto (2011) se refere a um processo descrito por Jacques Derrida denominado *auto-imunitário*. A lógica desse processo consiste em considerar que um ser vivo desenvolve determinado comportamento no sentido de destruir sua própria proteção, imunizando-se, assim, contra sua própria imunidade. É pressuposto da vida a mortalidade, de forma que ela não seria apenas o oposto da vida, mas sua própria condição de possibilidade. É assim que o argumento da personagem ganha consistência e ratifica, perante sua interlocutora, a tese de que esse confessor – antes frágil, inofensivo e medroso – se transforma em uma violenta e inescrupulosa criatura sobre-humana, e que o processo para reverter essa transformação desafortunada depende daquela interlocutora, do medo da morte como condição para estar vivo que ela pode lhe devolver. É isso o que ele retoma ao final do romance ao terminar de explicar à vítima que está prestes a morrer:

Viu? A senhora já tem finalmente a sua resposta [como em algum momento ela tivera a oportunidade de perguntar], acabo de lhe dar a decifração do enigma. Está satisfeita? Agora sabe o que de fato me levou a sequestrá-la, a forçá-la a estar aí nessa poltrona, o que me levou a forjar o nosso encontro, o motivo é simples, percebe?, bem simples. Para tornar a me sentir frágil preciso muito, urgentemente, deste seu sentimento profundo, que a torna humana, que vai me tornar humano novamente, preciso desta sensação que todos os homens têm, menos eu – o medo (CARNEIRO, 2006, p. 234).

Acredita-se que essa tese acerca do medo seja de fato coerente e pode mesmo convencer a interlocutora, caso ela não se atenha a uma contradição patente do discurso. Em uma passagem anterior, é possível flagrar, uma vez mais, a instabilidade da linha argumentativa do discurso do narrador. A crença – ao lado do medo – é objeto de preocupação por parte do narrador e curiosamente considerada por ele como traço definidor de humanidade. Pode-se evidentemente questionar sempre a intenção de quem enuncia, porém, como já foi mencionado, devido às limitações impostas pelo próprio recorte da obra literária, não é possível afirmar ao certo se as inconsistências flagradas no discurso do confessor encetam para a inidoneidade deliberada de seu caráter ou para atropelos próprios de quem luta contra a inconveniência de sua natureza a ponto de esbarrar nas fronteiras, já tão mal delineadas, da realidade. Para melhor discutir a inconsistência detectada, transcreve-se o excerto a seguir:

O homem é feito disso, de acreditar, a senhora não acha? Se não acreditasse, se não erguesse suas igrejas, sejam elas quais forem, de pedra, madeira ou apenas de sonho, imaginação, delírio, se não construísse todos os dias suas pequenas e suas grandiosas igrejas o homem seria o quê? [...] É possível ser Deus sem ter alguém que acredita nele? Não seria isso um contra-senso, um absurdo total? Então, se ninguém acredita em mim, sobretudo a senhora, posso me considerar Deus? Não? Mas homem também não sou, pelo menos não do tipo que se conhece. Então o que é que sou?, a senhora me faria o favor de responder a esta pergunta: o que é que eu sou? (CARNEIRO, 2006, p. 157-158).

O narrador parece haver se esquecido de que definira a constituição humana a partir do medo. Talvez a mudança na definição aponte também para as transformações sofridas pela personagem. O certo é que já não é apenas o medo o que constitui e distingue o humano, mas também a crença existiria como aspecto complementar dessa natureza. Deus é uma invenção que, conforme o raciocínio do narrador, só tem existência na medida em que haja quem acredite em sua existência. O narrador, no entanto, apostando na natureza suprema de sua própria existência, insiste na necessidade de se confessar à sua interlocutora. Ora, são evidentes tanto o raciocínio quanto a conclusão que dele sucede: se, para homologar um Deus, é necessário torná-lo objeto da crença de alguém e, se esse confessor insiste na necessidade de se confessar à vítima, extrai-se disso que esse confessor pretende, à revelia do que quer deixar transparecer em seu discurso, afirmar-se Deus. Ou que, pelo menos, foi essa a única explicação concebida para a transformação que a série de assassinatos cometidos por ele processou em si mesmo.

Ainda sobre a questão da crença, é conveniente abordar o assunto pelo aspecto ideológico. Sabe-se que não são poucas as acepções acerca do conceito, em razão disso, ressalta-se que esta análise acatou a interpretação althusseriana, dado o seu respaldo em argumentos discursivos. De acordo com Althusser (1980), para Marx, a ideologia é “o sistema das idéias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social” (ALTHUSSER, 1980, p. 69). Assim, a ideologia começa por ser, na acepção marxiana,

uma construção imaginária, um puro sonho, vazio e vão, constituído pelos “resíduos diurnos” da única realidade plena e positiva, a da história concreta dos indivíduos concretos, materiais, produzindo materialmente a sua existência (ALTHUSSER, 1980, p. 73).

Althusser (1980) ainda afirma que, para a ideologia alemã, a ideologia não tem história, dado que a sua história está fora dela; está onde existe a única história possível, a dos indivíduos concretos. O filósofo considera que essa seja uma tese puramente negativa, pois isso significa simultaneamente (a) que ideologia não é nada enquanto puro sonho e (b) que afirmar que ela não tenha história não implica que não tenha de fato, apenas que não tem história própria. Com tais objeções, Althusser (1980) expõe que, para ele, as ideologias têm uma história própria e a ideologia geral não tem história.

Todavia, não ter história guarda um sentido análogo ao inconsciente freudiano, que não quer dizer transcendente à história, mas onipresente, trans-histórico, imutável em sua forma ao longo da história. Althusser (1980) estabelece duas teses. A primeira se refere ao objeto da ideologia e sua relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência. Trata-se de “concepções de mundo” não “correspondentes à realidade”, porém, são entendidas por Althusser (1980) como uma “ilusão que faz alusão à realidade” e que basta “interpretá-las” para reencontrar, sob a sua representação imaginária do mundo, a própria realidade desse mundo (ideologia = ilusão/alusão).

Para Althusser (1980), o que se representa na ideologia é a relação do homem com suas condições de existência. Seria isso o que estaria no centro de toda representação imaginária (ideológica) e fundamenta, inclusive, a deformação imaginária inerente a toda ideologia. Assim, “na ideologia, o que é representado não é o sistema das relações reais que governam a existência dos indivíduos, mas a relação imaginária destes indivíduos com as relações reais em que vivem.” (ALTHUSSER, 1980, p. 82). A pergunta que se impõe ao filósofo, portanto, é: qual a natureza desse imaginário?

A isso se responde com a segunda tese do filósofo que pressupõe a materialidade da ideologia. Considerar que a ideologia exista sempre em um aparelho e em suas práticas é o que possibilita a Althusser (1980) afirmar que

a existência das idéias da sua crença é material, porque as suas idéias são atos materiais inseridos em práticas materiais, reguladas por rituais materiais que são também definidos pelo aparelho ideológico material de que revelam as idéias desse sujeito (ALTHUSSER, 1980, p. 88-89).

Acompanhando esse raciocínio, pode-se dizer que a exposição do narrador de Carneiro (2006) sobre a crença em Deus exprime essa materialidade evocada por Althusser

(1980). Ainda, se só existe prática na ideologia e se só há ideologia no e para o sujeito, tem-se que a categoria de sujeito é constitutiva de toda ideologia na medida mesma em que a ideologia o constitui como tal. Isto posto, confirma-se a tese de que a necessidade de confissão do narrador provém precisamente desta incerteza ideológica de que possa ser Deus. Para confirmar essa hipótese, é preciso ser persuasivo o bastante com sua ouvinte, fazê-la esquecer o quão ideológica (em termos althusserianos) é essa verdade para que, só assim, esse sujeito se constitua ilimitadamente poderoso dentro da sua própria ideologia.

Entretanto, em meio às perguntas aparentemente retóricas que visam apenas extrair a ideologia que tenta inculcar em sua interlocutora, há, pelo menos, uma que a teoria althusseriana não ajuda a responder. É a pergunta que, naquela situação de enunciação, soa legítima porque, ao depositá-la no colo de sua vítima, estabelece o exercício genuíno de equivocidade em que algoz troca de lugar com a vítima e deixa transparecer a verdade da enunciação que escamoteia ao longo de sua confissão. Transcreve-se novamente o excerto para efeito de comprovação:

[...] É possível ser Deus sem ter alguém que acredite nele? Não seria isto um contra-senso, um absurdo total? Então, se ninguém acredita em mim, sobretudo a senhora, posso me considerar Deus? Não? Mas homem também não sou, pelo menos não do tipo que se conhece. Então o que é que sou? (CARNEIRO, 2006, p. 158).

O narrador está aprisionado na pergunta que não consegue responder acerca de si mesmo e da resposta que não obtém de sua interlocutora. Por mais perdido que esse confessor esteja, essa pergunta revela algo importante a seu respeito: sua anuência com o fato de que precisa da Outra para o encontro consigo mesmo. Por isso a interpela, para que ela o ajude a responder quem ele é.

Seu enunciado é, no mínimo, convidativo na medida em que se esquivava de uma rotulação banal e exige – tanto de sua ouvinte, na instância da narrativa oral, quanto do leitor da obra, em termos estéticos literários do romance – algum palpite acerca dessa agência humana que se apresenta. Não, ele não pode ser Deus, porque não foi, conforme ele mesmo pressupõe, homologado pela crença de outrem, e também não é homem “do tipo que se conhece”, porque está munido de poderes que não sabe dizer de onde vêm.

Sabe-se ainda que se trata de alguém incomodado com o mundo que se apresenta diante dele e ressentido com o fato de estar à margem. Um homem que se comporta como um fantasma no espaço onde circula e se dedica a observar em detalhes e admirar, a ponto de invejar, a vida e o modo de ser de mulheres que cruzam seu caminho. Alguém que se ressentido com a ordem do mundo e descobre poder em matar e o prazer irrestrito que isso lhe traz. Alguém que, de tão poderoso, supõe-se Deus, mas encara o obstáculo de legitimar sua divindade perante a Outra. Tem-se, enfim, um perfil, mas isso ainda não responde completamente, sob o aspecto ontológico, quem esse sujeito é. Haveria, pois, uma possibilidade contida nesta obra de entrever um homem do tipo que não se conhece? Um tipo que encontrasse resposta para si mesmo no Outro em que não se reconhece, isto é, na diferença? São perguntas que o próximo capítulo se propõe a responder.

3. Da estabilidade do mito à inconstância da alma selvagem

[...] we can be radically other than what we are.

Ghassan Hage

Padre, ainda não disse o pior.

Georges Bataille

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Oswald de Andrade

Até o momento, esta pesquisa procedeu à análise de seu objeto – a obra e, mais propriamente, a personagem central do romance *A confissão*, de Carneiro (2006) –, destacando na leitura o que a situa na história e o que ela é com referência a este lapso denominado contemporâneo. Por mais que o conceito benjaminiano de alegoria se alimente de uma compreensão monádica e reflexiva do objeto em relação à história, nem por isso a noção de transcendência por meio da arte deixa de estar presente. Estaria, então, na representação a explicação de aspectos da realidade que não poderiam ser apreendidos de outra forma? A pretensão de abrangência da totalidade é flagrada nessa tese, e é a desconfiança acerca dessa impossibilidade de uma inteireza que conduz a pesquisa para outro caminho na busca de mais respostas. O percurso foi importante porque possibilitou o acesso ao objeto da pesquisa, e, sobretudo, por revelar a insuficiência dos conceitos ante tantos questionamentos mantidos em relação à obra literária abordada: o movimento báscule do narrador que adere e se afasta da figura do vampiro; a escolha do medo, entre tantas afecções, como aspecto definidor do humano pela personagem; a morte, verso e anverso; a indiscernibilidade entre o Eu e a Outra.

A descrição da identidade híbrida deste narrador em estudo culminou nesses pontos de questionamento que sinalizaram para um referencial teórico ainda não explorado nesta pesquisa. Um referencial que irrompe das pistas do discurso deste narrador para tentar vislumbrá-las à luz de um procedimento filosófico-antropológico, que corrobora com esta análise sem, contudo, anular as reflexões feitas até o momento. Nesse sentido, passa-se à exposição dessa reflexão alternativa que, tentando justapor outras concepções de mundo à margem da visão eurocêntrica, visa ajudar a elucidar quem seja o enigmático narrador dessa obra literária.

3.1 Traçando o plano de imanência

Em ensaio intitulado “Ainda brasileira? Literatura, ensino e a comunidade fundada na ausência de comunidade”, ao comentar o posicionamento de Georges Bataille acerca da proposta surrealista de criar mitos que desencadeassem nos homens as paixões¹⁰, Fernando Scheibe (2013) destaca a trilogia das ausências levantadas pelo autor diante da impossibilidade de levar adiante a proposta surrealista de criar mitos. Destacam-se aqui a ausência do mito e a relação estabelecida por Scheibe (2013) entre essa falta em específico e a contemporaneidade. Segundo o autor do ensaio, Georges Bataille afirma que “definimos o fundo da humanidade atual como uma ausência de mito” (BATAILLE *apud* SCHEIBE, 2013). Contudo, essa ausência, para aquele que a vive, pode ter o efeito que o mito tinha em outros tempos para aqueles que queriam escapar da realidade descorada e encontravam o sentido da vida cotidiana na realidade mítica. Assim, a ausência de mito se apresenta ao pensador como nuance irrefutável:

Ninguém pode dizer que a ausência de mito não existe enquanto mito, não há homem que não seja obrigado a receber, mesmo na medida em que se esforça por criar um mito particular, a receber a imagem da ausência de mito como um mito real (BATAILLE *apud* SCHEIBE, 2013, p. 3).

O impedimento visto pelo filósofo esbarra na compreensão do mundo contemporâneo em sua conformação avessa à clausura que sustentava a força da mitologia para as comunidades. Entende que a formação de um grupo pressupõe a oposição aos outros. Também não se trata de afirmar que os indivíduos prescindem do agrupamento, mas de admitir que a ausência de comunidade deve ser o fundamento de toda comunidade possível. Em suas palavras, significa que

o estado de paixão, o estado de desencadeamento que era inconsciente no espírito do primitivo pode passar a uma tal lucidez que o limite que era dado

¹⁰ No que se refere à proposta surrealista, é válido comentar a diferença dessa imagem do pensamento moderno para a imagem do pensamento grego delineado por Foucault (1984). Constata-se nessa diferença de postura em relação às paixões – uma que quer domá-la, outra que pretende libertá-las – a especificação infinita de que o plano de imanência de que falam Deleuze e Guattari (2010) é objeto e que faz com que “ele não pareça ser Uno-Todo senão em cada caso especificado pela seleção do movimento”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 49)

pelo contrário do primeiro movimento na comunidade que o encerrava sobre si mesmo deve ser transgredido pela consciência [...] e o que é mais, a consciência, a lucidez da consciência restabelece necessariamente a impossibilidade de um limite entre a humanidade e o resto do mundo (BATAILLE *apud* SCHEIBE, 2013, p. 3).

Com essa reflexão, Scheibe (2013) atenta para a incompatibilidade entre o mito da ausência de mito proposta por Bataille e a clausura da nação. Devém, assim, dessa constatação a importância da literatura não como organismo totalitário, cujas partes se articulam sob uma lei geral que as rege sustentando o todo e formando a razão do conjunto (SCHEIBE, 2013, p. 6), mas como fragmento, lacuna, espaço de linguagem que se atualiza constantemente para dar lugar, não à identidade comum, mas ao que resiste a qualquer processo unificador e tem por sentido e função indeterminar os outros sentidos. A essa função atribuída à literatura, Bataille denomina “pedagogia da diferença”, em que a literatura deixa de estar separada do que está atrás do mundo, mesmo porque:

Não se trata de encontrar atrás do mundo algo que o domine, não há nada atrás do mundo que domine o homem, não há nada atrás do mundo que possa humilhá-lo; atrás do mundo, atrás da pobreza¹¹ em que vivemos, atrás dos limites precisos em que vivemos só há um universo cujo brilho é incomparável e atrás do universo não há nada (BATAILLE *apud* SCHEIBE, 2013, p. 9).

Retomando, a partir do pensado, o romance de Carneiro (2006), parece irresponsável a transposição da figura do vampiro para o texto literário de *A confissão* atribuindo um caráter meramente mitológico a essa figura. Seria incoerente com assumir, a partir da pedagogia da diferença, um mundo onde o mito já não responde a tudo. Se não há nada atrás do mundo, cabe buscar conhecer o que está no mundo e interpela na forma de

¹¹Essa condição de pobreza remete ao ensaio de Benjamin (2012b), “Experiência e pobreza”, em que o filósofo reflete sobre a devastação promovida pela guerra inclusive no que concerne à transmissão da experiência. A guerra como limite de toda experiência que de tão arrebatadamente brutal fica impossibilitada de ser transmitida. É minada também qualquer possibilidade de experiência que não tome essa última como ponto de partida, tabula rasa tomada como origem de toda devastação, onde: se parta da morte para o corpo, do silêncio para a palavra, da devastação para a terra. Benjamin (2012b) não fala de uma desvalorização da experiência, mas da constatação de sua pobreza. Uma constatação que é preciso enfrentar e elaborar como um luto antes de qualquer recomeço: “Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso.” (BENJAMIN, 2012b, p. 127)

imagens, narrativas. Supõe-se, assim, que o narrador enuncie deste lugar da narrativa sem mito que se atualiza a cada leitura. Essa instância enunciativa é precisamente a falta, o vazio mitológico que, nas palavras de Bataille, traduzidas por Scheibe (2013), configura-se como mito de um tempo sem mito, porquanto o confessor é simultaneamente o homem faltante e o homem que falta. Em outros termos, apesar de tantos poderes, não consegue se livrar de vazio que o angustia e, ao lado disso, não se reconhece no rol em que se agrupam os homens, cujas características já são esperadas, isto é, dos tipos comuns, identificáveis e abrigados sob o rótulo do humano.

Havendo-se descartado a compreensão meramente metafísica desse mito, é forçoso compreender de que outra maneira a filosofia pode auxiliar a enxergar a personagem sob um ângulo distinto. Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) trabalharam no sentido de delinear alguns conceitos capitais no âmbito da filosofia. Para tanto, estabelecem como instância pré-filosófica o plano da imanência. O adjetivo pré-filosófico, para os filósofos, determina uma condição de existência da filosofia, um pressuposto que confere a ela condições de receber os conceitos. Conforme os autores, o plano de imanência não é um conceito, é antes imagem do pensamento: um meio em constante movimento movendo-se “em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte.” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p 46). O horizonte não é relativo e por isso não se afasta do que nele está: sujeito e objeto. Nesse plano, o que se movimenta é o próprio horizonte e o movimento ao infinito é a reversibilidade, ida e volta: “quando salta o pensamento de Tales, é como água que ele retorna. Quando o pensamento de Heráclito se faz *polémos*, é o fogo que retorna sobre ele.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p 48). Assim, o movimento é a imagem do pensamento tanto quanto é a matéria do ser, o que faz com que o plano de imanência tenha duas faces, “como *Pensamento* e como *Natureza*, como *Physis* e como *Noûs*.” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p 48).

Comentado esse plano como condição para se falar de conceitos filosóficos, pode-se passar aos conceitos propriamente estabelecidos pelos filósofos. Antes, porém, destaca-se que Deleuze e Guattari (2010) atentam para pontos comuns à filosofia e à arte no que diz respeito a uma funcionalidade. Para os autores, é uma questão de resistir ao presente e proporcionar um porvir, o qual não se confunde com o futuro histórico. O porvir, definido em termos filosóficos, é o que chamam zona de vizinhança, o lugar do que não é identificável, do estranhamento, do destoante. Um lugar que a filosofia proporciona por meio da elaboração de

conceitos e a literatura, pela criação de mundos. Mundos esses que retiram seu substrato do plano da consciência, mas não se inscrevem no decurso histórico:

A arte e a filosofia juntam-se neste ponto, a constituição de uma terra e de um povo ausentes, como correlato da criação. [...] Esse povo e essa terra não serão reencontrados em nossas democracias. As democracias são maiorias, mas um devir é por natureza o que se subtrai sempre à maioria (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 130).

Assim, para melhor explicitar a noção de devir que empregam os pensadores, transcreve-se:

Artaud dizia: escrever para os analfabetos — falar para os afásicos, pensar para os acéfalos. Mas que significa “para”? Não é “com vistas a...”. Nem mesmo “em lugar de...”. É “diante”. É uma questão de devir. O pensador não é acéfalo, afásico ou analfabeto, mas se torna. Torna-se índio, não pára de se tornar, talvez “para que” o índio, que é índio, se torne ele mesmo outra coisa e possa escapar a sua agonia. Pensamos e escrevemos para os animais. Tornamo-nos animal, para que o animal também se torne outra coisa. A agonia de um rato ou a execução de um bezerro permanecem presentes no pensamento, não por piedade, mas como a zona de troca entre o homem e o animal, em que algo de um passa ao outro. O devir é sempre duplo, e é este duplo devir que constitui o povo por vir e a nova terra. [...] O povo é interior ao pensador, porque é um “devir-povo”, na medida em que o pensador é interior ao povo, como devir não menos ilimitado. O artista ou o filósofo são bem incapazes de criar um povo, só podem invocá-lo, com todas as suas forças. Um povo só pode ser criado em sofrimentos abomináveis, e tampouco pode cuidar de arte ou de filosofia. Mas os livros de filosofia e as obras de arte contêm também sua soma inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo. Eles têm em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 131-132).

Nota-se o diálogo entre a noção de devir dos filósofos e a proposta feita por Bataille (*apud* SCHEIBE, 2013) de comunidade ausente como pressuposto para qualquer comunidade. O devir literário de que falam Deleuze e Guattari (2010) estaria justamente na operação que traria à consciência humana a impossibilidade de se separar do restante do mundo, ainda que se organize em grupos. O devir, como definem os filósofos, seria esse lugar saudável onde o homem se imiscui e se destaca, lembrando-se que nunca se segmentou da forma como acredita.

A reflexão remete ainda à perspectiva derrideana segundo a qual: “O animal nos olha, e estamos nus diante dele. E pensar começa talvez aí” (DERRIDA, 2011, p. 57). É uma questão de recordar que exista um ponto de vista animal acerca do humano que é trazido à consciência neste cenário proposto pelo pensador de notar-se despido diante do animal. De acordo com Derrida (2011), despertar para isso é

[...] ver-se visto nu sob um olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro, o completamente outro que é todo outro, mas que, em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito e nenhum título para chamá-lo meu próximo ou ainda menos meu irmão (DERRIDA, 2011, p. 30).

Essa espécie de epifania descrita por Derrida (2011) dialoga ainda com o conceito deleuziano de Outrem tomado por Viveiros de Castro (2001) como um *a priori* para fundamentar seu conceito de perspectivismo ameríndio, o qual será melhor explicitado na terceira parte deste capítulo. Por ora, é válido ressaltar o diálogo entre o conceito com a conclusão de Derrida (2011) – relativamente óbvia, porém obscurecida pela prepotência humana – de que haja outros pontos de vista além do humano. Sobretudo, essa diferença relacional revela que ela institui a própria noção de sujeito, pois, com a ausência de possibilidade de outros pontos de vista que o apontassem como tal, se desfaria no mundo coincidindo com as coisas.

Portanto, há que se olhar para o narrador de Carneiro (2006) em seu devir de homem que falta. A literatura é uma saúde (DELEUZE, 2011, p. 9) porque escrever é uma questão de devir que não se apresenta com uma forma de expressão dominante, não se trata de buscar e atingir uma forma. Devir não se confunde com mimese, antes, os devires se encadeiam compondo um universo por meio de zonas de limiares: devir-mulher, devir-animal ou vegetal, devir-molécula, até num devir-imperceptível (DELEUZE, 2011, p. 11). O devir deleuziano é o encontro dessa zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação que não remetem a uma forma específica e pré-existente, mas imprevista, indeterminada e criada pelo meio literário.

Com isso, vão se desenhando os devires do narrador-confessor de Carneiro (2006): seu devir-mulher e vampiro, e mesmo a impossibilidade de seu devir-Homem que, de acordo com Deleuze (2011), é incompatível com o próprio conceito filosófico:

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever? (DELEUZE, 2011, p. 11).

Consiste nesses devires parte da resposta à pergunta do narrador por quem ele é. Do silenciamento de sua interlocutora, do apagamento do corpo das mulheres que mata, ainda que seja somente no discurso, para tomar-lhes as qualidades é que essa personagem extrai sua zona de vizinhança. A propósito, o narrador nunca comenta o que ocorre às suas vítimas, se morrem, ou se viram vampiras não é assunto de sua confissão. Assim, o meio literário é a morte e o silêncio da Outra, é ali onde encontra o terreno para se confundir. Constata-se que a personagem não assume a forma feminina, ele devém mulher nas peculiaridades que nelas inveja, admira e sursupia sem, contudo, tornar-se propriamente uma mulher. O que ele se torna, a criatura super-poderosa que se apossa com facilidade de qualquer objeto de seu desejo, é da ordem do imprevisto na medida em que também não se trata de um vampiro nos moldes das criaturas aterrorizantes que deram origem ao mito do vampiro, tal como descritas no primeiro capítulo. Ele não machuca suas vítimas, não as faz sangrar, não lhes inflige nenhum tipo de dor ao tocá-las, pelo contrário, descreve suas mortes como um último instante de gozo que ele proporciona (embora esse aspecto do prazer já estivesse presente na atualização do mito com a figura do Drácula, no século XIX). É e não é mulher. É e não é vampiro. Está na zona de indiscernibilidade descrita por Deleuze e Guattari (2010), no horizonte literário da imanência movimentando-se em direção à reversibilidade infinita.

O poder indiscriminado confessado pelo narrador não é parte de seu devir, mas de sua forma dominante de expressão, a de homem. A barbárie que o constitui não é traço de seu devir-vampiro, que proporciona mortes orgásticas, e sim de sua sordidez, de sua falta de caráter anterior a qualquer transformação. Antes do processo de devir, quando o que esperneava nele não passava de desejo, antes de se descobrir um assassino poderoso, o

narrador já havia jurado sua vítima de morte. Foi em um de seus momentos de *voyeurismo*, observando a vítima comer um prato refinado e beber seu vinho, que ele decidiu matá-la. O narrador é o homem que falta, não na medida em que deseja restituir, como afirma, sua humanidade, mas na medida em que devém outra coisa que não ele mesmo, um híbrido de homem e vampiro. Acerca disso, Deleuze (2011) pronuncia:

As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (DELEUZE, 2011, p. 13).

A confissão de seu plano, segundo esse narrador, é sua última cartada para reverter o processo que teve início à sua revelia. Revela sua impostura, não como vampiro, mas como homem. O devir-vampiro não combina com a intenção de parar de matar, tendo em vista que o assassinio para um vampiro não é questão de escolha, ou mera crueldade, mas de sobrevivência. Essa aspiração do revés, que motiva o narrador a se confessar para herdar o medo de sua vítima e, assim, poder tornar a ser um homem restituído de todas as fragilidades, não é da ordem do devir.

A elaboração do discurso do narrador para sua vítima é sórdida e parece se perfilar mais ao prazer de elaboração de sua autobiografia que propriamente ao resgate de qualquer fragilidade humanizadora. O que conserva de aspecto humano é o que há de mais desprezível, daí a importância desse devir desumano. Apesar de seu discurso que forja a deferência e até acena com certo heroísmo – lembrando que ele afirma ter salvo a vida da filha de sua vítima –, não parece ser apenas o medo de sua vítima o que esse confessor anseia, mas, sobretudo, por à prova e levar ao limite o seu poder de herança grega, cristã, viril. O poder de ser homem, mesmo devindo vampiro.

3.2 O Eu é Outro

A propósito do intercâmbio entre as pessoas que aparecem no discurso de *A confissão*, uma noção de subjetividade muito peculiar pode ser vislumbrada a partir de dois pressupostos basilares: a simbolização por meio da linguagem e, como consequência, a cisão provocada por ela. Isso se considerada a linguagem a partir de uma acepção segundo a qual só

pode ser adquirida como expressão do desejo daquele que opta pelo assujeitamento ao desejo do Outro e admite se constituir pela ausência de que é feito esse Outro. Logo, adquirir a linguagem é permitir que o discurso alheio frua para dentro de si, instalando-se por dentro como o Outro mesmo. É permitir se constituir pelo Outro, isto é, não somente pela busca da semelhança com o igual, mas principalmente pelo contraponto que o diferente possa apresentar. A ideia da falta como sinônimo de desejo emerge da psicanálise lacaniana como aspecto definidor do sujeito: esse sujeito desejante/faltante, que deseja não o Outro, mas a falta que igualmente o habita.

No segundo capítulo, foi abordada a constituição da subjetividade a partir de uma genealogia do poder instituído por meio da preponderância do homem sobre outros homens e sobre a mulher culminando nessa forma de sujeito que inclui em sua constituição o assujeitamento. Todavia, esse percurso feito pela obra foucaultiana não permitiu que algumas questões acerca da obra de Carneiro (2006) fossem suficientemente respondidas, pois, a este narrador em estudo, não parece bastar a imposição pelo poder. Seu discurso confessional de onde se apreendem contradições não permite atribuir toda questão que o rege à imposição de sua virilidade. O fato de alegar uma origem de ordem sobrenatural e a necessidade de expor um plano apavorante e (in)falível a uma interlocutora indefesa, por exemplo, podem estar tão vinculados à sua condição de sujeito faltante quanto à necessidade de exercer o poder. Essa noção de sujeito da falta, ou do desejo, é um conceito nerval do pensamento de Jacques Lacan e que, dada a complexidade de seus estudos no âmbito da psicanálise, foi acessado nesta pesquisa por meio da obra de seu estudioso, Bruce Fink (1998).

Passando-se ao sujeito lacaniano apresentado por Fink (1998), destaca-se que, para Lacan, a constituição do sujeito é mesmo a condição de um ser desejante, logo, faltante. Segundo Fink (1998), a falta e o desejo são equivalentes na obra do psicanalista. Acerca do sujeito lacaniano, interessa o fato de que ele se constitui na alteridade, isto é, a partir do discurso do Outro. De acordo com Fink (1998), mesmo antes do nascimento de uma criança, quando seus pais ainda esperam sua chegada, nesse momento, é costume que um nome seja reservado a esse bebê. Dessa forma, Lacan considera que, mesmo antes de seu nascimento, um lugar lhe fora reservado. Um lugar que só é possível por causa do desejo de seus pais. É esse desejo que deverá causar o sujeito que virá a ser essa criança. A princípio, incapaz de se comunicar a não ser pelo choro, a criança será suprida por meio das tentativas de adivinhações dos pais que, conforme inferem suas necessidades, também a provêm da linguagem que a molda na mesma medida em que a possibilita de se comunicar com eles.

Fink (1998) sustenta que a criança, para aprender a falar, precisa ir além do estágio do choro em que os pais tentam adivinhar seus desejos,

No entanto, seus desejos são moldados naquele mesmo processo, já que as palavras que são obrigadas a usar não são suas e não correspondem necessariamente às suas demandas específicas: seus desejos são moldados na fôrma da língua ou línguas que aprendem (FINK, 1998, p. 22).

Ademais,

[...] Não se pode dizer que o verdadeiro sentido por trás do choro era que a criança sentia frio, porque sentido é um produto posterior: respondendo constantemente aos gritos do bebê com comida pode-se transformar todos os seus desconfortos, o frio e a dor, em fome. [...] o Outro pode ser visto como um intruso traiçoeiro e não convidado que, sem cerimônia e de maneira desfavorável, transforma nossos desejos, mas é, ao nosso tempo, aquilo que nos capacita a revelar uns aos outros nossos desejos e a nos “comunicarmos” (FINK, 1998, p. 23).

Assim, pode-se asseverar que o processo de aprender a falar é uma alienação na medida em que aprender a língua do Outro implica, de acordo com essa tese, abrir mão do próprio desejo para desejar o que o Outro deseja. Logo, ao afirmar que o inconsciente é o discurso do Outro, de acordo com Fink (1998), Lacan está afirmando que as opiniões, desejos e valores dos outros têm livre trânsito para dentro do sujeito por meio do discurso, passando mesmo a integrá-lo:

[...] o inconsciente está repleto da fala de outras pessoas, das conversas de outras pessoas, e dos objetivos, aspirações e fantasias de outras pessoas (na medida em que esses são expressos nas palavras) (FINK, 1998, p. 27).

Ocorre que, à medida que o sujeito adquire a linguagem, ela, a linguagem, sendo esse Outro, também o manipula. O sujeito lacaniano não coincide com o sujeito da filosofia analítica que se funda sobre o cogito cartesiano. Para o psicanalista, o que cria o sujeito é a divisão que se promove a partir de dois processos essenciais: a alienação promovida com a aquisição da linguagem do Outro, conforme mencionado; e a separação, dependente de uma intervenção que possibilitará a subjetivação do desejo distinguindo-o do

desejo materno. Os processos são peculiares e contínuos de modo que o acesso e mesmo a definição do sujeito não são tarefas simples, nem que possam ocorrer a partir de iniciativas do próprio sujeito. Eis o que Lacan (1978) afirma, em confronto a Freud e à tradição da filosofia analítica, que supõem não só possível como desejável o acesso ao Eu por um processo de auto-análise:

[...] o núcleo do nosso ser não é tanto isso que Freud nos ordena a visar como tantos outros o fizeram antes dele pelo vão adágio do “Conhece-te a ti mesmo”, quanto o são os caminhos que aí conduzem que ele nos dá para revisar.

Ou melhor, o que ele nos propõe atingir, não é aquilo que possa ser o objeto de um conhecimento, mas aquilo [...] que faz meu ser e do qual ele nos ensina que eu testemunho tanto e mais em meus caprichos, em minhas aberrações, em minhas fobias e em meus fetiches, do que em meu personagem vagamente policiado (LACAN, 1978, p. 257).

Ora, se o sujeito é dividido, isto é, se se toma por princípio que há o consciente – esse “personagem vagamente policiado” – e o Outro, que é o inconsciente, não é apenas válido como esperado que esse Outro se manifeste por meio de caprichos, aberrações, fobias e fetiches para dar sinas de sua existência latente e subterrânea. Acerca do que Lacan considera uma ilusão para Freud e os filósofos analistas, Fink (1998) deslinda que

[...] o sujeito de Descartes que diz “Eu” corresponde ao nível do eu, um *self* construído que é visto como sendo senhor de seus próprios pensamentos, os quais acredita-se corresponderem à “realidade externa”. [...] Esse sujeito cartesiano é caracterizado pelo que Lacan chama de “falso ser”. [...] Lacan vira Descartes de cabeça para baixo: o pensamento do eu é mera racionalização consciente (FINK, 1998, p. 65).

Elizabeth Roudinesco (2008) aponta que o estruturalismo lacaniano se erigia sobre a compreensão de que a dimensão da liberdade humana se assenta na consciência que se pode ter de que não se é livre, justamente pela determinação do inconsciente. Nesse sentido, a biógrafa afirma que Lacan promoveu a substituição do “*eu penso cartesiano*” por um “*isso fala freudiano*” (ROUDINESCO, 2008, p. 369, grifos da autora), em que o que determina o sujeito não é a instância consciente, mas, sobretudo, sua porção inconsciente que escapa ao controle absoluto da consciência e irrompe por meio da fala.

Porquanto, se “o sujeito não é senão essa própria divisão” (FINK, 1998, p. 67), o sujeito dividido não é a última palavra de Lacan acerca da subjetividade. De acordo com Fink (1998), Lacan considera, todavia, que o Eu assume a responsabilidade pelo inconsciente. Trata-se de “um sujeito tão evanescente ou de vida efêmera quanto aquelas interrupções conhecidas como lapsos de língua e atos falhos, esse sujeito lacaniano não é tanto uma interrupção, mas o ato de assumir isso [...]” (FINK, 1998, p. 69). Há, pois, nessa definição de subjetividade um dado de componente ético justamente por sustentar que o sujeito é responsável por sua posição. Se a divisão é “em certo sentido, a condição da possibilidade da existência de um sujeito”, sua realização é o “deslocamento intermitente” (FINK, 1998, p. 70) e é esse movimento de se deslocar o que justamente possibilita ao sujeito ultrapassar a condição de dividido.

Nesse sentido, o fato de o desejo fundar-se no Outro, que é a própria linguagem, remete à condição de insatisfação do narrador de Carneiro (2006) e ao sentimento de despertencimento que permeia seu relato e o faz querer ser Outro, mesmo não sabendo muito bem de quem esse Outro se trata. A divisão é patente no discurso dessa personagem de onde emergem contradições e caprichos. Porém, o que não está explícito e, portanto, não se pode acessar em seu discurso é a forma, provavelmente insuficiente, de como se deu, se é que houve, seu processo de separação. Embora esse sujeito se desloque, não quer tomar a responsabilidade por sua posição, eximindo-se constantemente da responsabilidade de seus atos e acreditando poder recuar no sentido de desfazer a própria subjetividade que o constitui. Não pode. E isso só evidencia o caráter fracassado de seu plano de extração do medo alheio para se humanizar, pois, sendo ele um sujeito desejante, nada, nem o desejo, tampouco o medo do Outro, poderiam suprir a falta que é sua.

Apresentados os conceitos essenciais que dão acesso à tese da subjetividade lacaniana, direciona-se agora a uma breve descrição de uma passagem biográfica de Lacan que explicita sua relação com o já referido pensador, George Bataille, cuja trajetória e produção intelectual também contribuem com a análise que vem sendo proposta para *A confissão*.

Durante o período em que contribuiu com a revista *Documents*, George Bataille combatia os ideais surrealistas afirmando que “era preciso ir mais longe na expressão de uma bestialidade extrema a fim de mostrar que toda revolta não era senão a negação da revolta” (ROUDINESCO, 2008, p. 175). Conforme Roudinesco (2008), o que Bataille

pretendia era revelar o impossível e, para tanto, advogava que era preciso “blasfemar, destruir, transgredir, até chegar ao que escapa aos limites” (ROUDINESCO, 2008, p. 175).

De acordo com Roudinesco (2008), não é possível determinar a influência de George Bataille na obra de Lacan. Porém, há eventos da vida de ambos que os aproxima e que, tendo sido expostos pela biógrafa, ajudam a compreender os pontos de diálogo entre esses homens. Lacan foi casado com Sylvia, ex-mulher de Bataille, e teve sua filha com a atriz registrada com o nome do ex-marido, Bataille. Ao mesmo tempo burocrática e generosa, a razão para isso é que Sylvia não havia se divorciado do primeiro marido e Lacan, por sua vez, também mantinha ainda o casamento com Malou, sua primeira esposa. Para além dessas questões de cunho pessoal que aproximou os dois homens, observa-se um paralelismo entre as leituras realizadas durante um período da vida intelectual desses dois pensadores e que estão refletidas nas respectivas obras pelo compartilhamento de idéias, conceitos, enfim, de uma aventura intelectual compartilhada.

Embora ambos fossem tributários da entrada da obra hegeliana na França por intermédio do ensino de Kojève e de Koyré, primeiros tradutores de Hegel na França, Roudinesco (2008) ressalta que a compreensão de Hegel por Lacan diferia da de Bataille. Ademais, a pesquisadora afirma ser possível reconhecer na obra lacaniana a incidência de Bataille, mas a recíproca não é verdadeira quando se trata de reconhecer as influências lacanianas na obra desse último. Em 1932-1933, Lacan ainda estava próximo dos surrealistas, por quem sua tese fora saudada. O psicanalista também confrontava Freud e Hegel quando Bataille lançava o primeiro número da *Acéphale*, revista cuja capa desenhada por Masson era um corpo decapitado com as entranhas expostas e um crânio no lugar do sexo apontando para a “necessidade de sacrificar toda cabeça pensante numa crítica radical da razão ocidental” (ROUDINESCO, 2008, p. 184). Engajado com a Frente Popular contra o fascismo, Bataille respondia à crise moral rebelando-se contra “um progressismo julgado incapaz de redespertar a espiritualidade humana” (ROUDINESCO, 2008, p. 184). Segundo a biógrafa, *Acéphale* era também uma sociedade secreta que negava a lógica racional – da qual Lacan participava apenas como espectador: “curioso, distante e apaixonado” (ROUDINESCO, 2008, p. 191) – e cuja revista era a única parte visível. Bataille também estudava a psicanálise freudiana e, assim como Lacan, enveredou-se pelas leituras de Sade e Nietzsche. De acordo com Roudinesco (2008),

O homem sadiano era o modelo do homem moderno sem Deus, condenado a escapar de sua prisão como o acéfalo de sua cabeça e o sujeito de sua razão, a fim de gozar dos objetos do desejo destruindo-lhes a presença real (ROUDINESCO, 2008, p. 185).

No que diz respeito à obra de Nietzsche, Bataille a defendeu da investida fascista no segundo número da revista, de janeiro de 1937, alegando que o filósofo sempre fora contra o antissemitismo e que jamais aderiu a algo que expressasse essa ideologia. Ainda conforme Roudinesco (2008), o pensamento político em que se apoiava Bataille consistia em uma visão *heterológica*¹² das sociedades humanas, segundo a qual urgia “não uma revolta pessoal, mas o despertar em cada sujeito de uma ‘parte maldita’ inerente ao homem e à sociedade” (ROUDINESCO, 2008, p. 189). Residia ainda nesta visão a crítica do escritor ao surrealismo que a seu ver se apegava excessivamente a um ideal de emancipação da burguesia.

Diante do exposto, vislumbra-se um diálogo entre a acefalidade proposta por Bataille e o narrador inominado de Carneiro (2006). Este narrador é o despertar da porção maldita de que falava Bataille, aquela que é renegada pela sociedade e pelo homem. A sinceridade emerge das contradições do discurso narrativo, da insistência em dizer que pretende resgatar o temor que o fazia valoroso como homem, ao mesmo tempo, o anúncio à interlocutora da condição necessária para ser considerado Deus: a crença alheia; e, por fim, a pergunta perturbadora a essa ouvinte que, ele sabe, não irá responder-lhe, pode, no máximo, integrar sua identidade. Na esteira do devir deleuziano, a literatura cede espaço para que essa criatura acéfala, isto é, despojada da repressão e da sensatez inerentes à lógica cartesiana, possa ter lugar no âmbito do discurso vampiresco “da dúvida no inconsciente: um sujeito dividido, um ‘eu não sei quem sou’” (ROUDINESCO, 2008, p. 369).

Apesar de toda violência inerente à personagem de Carneiro (2006), acredita-se que a obra esteja mais para um questionamento por si mesmo, acerca de si mesmo e perante uma Outra a quem ele, o confessor, não reconhece como igual. O que o cenário enunciativo

¹² De acordo com Roudinesco (2008), “por *heterologia*, Bataille entendia a ciência do inassimilável, do irrecuperável, dos dejetos ou dos “restos” (p. 189). Pretendia, com isso, opor-se a uma filosofia que pudesse reduzir tudo ao pensável, ao que pretendesse ser uma “representação homogênea do mundo”. Para ele, o processo filosófico deveria servir à excreção e introduzir a “reivindicação das satisfações violentas implicadas pela existência social.” (BATAILLE apud ROUDINESCO, 2008, p. 189)

propicia, contudo, é que, ao discursar diante da vítima, descobre-se um sujeito faltante, alguém que encontra prazer na falta, no próprio desejo de desejar:

[...] iria correr o mundo, conhecer novos lugares, adquirir o que me faltava, de qualquer forma sempre falta alguma coisa, não é?, pois então, não sabia o que me faltava mas sabia que faltava e era bom que fosse assim, pressentia – era, naquela época, apenas um pressentimento – que talvez um dia eu fosse parar e perguntar a mim mesmo: e então, meu caro, não falta nada, mais nada? Isso poderia acontecer, pensava, e poderia acontecer também de eu responder que não, já não falta nada, e nesse momento teria certeza de que só me restaria a morte (CARNEIRO, 2006, p. 141).

O poder irrestrito deixa esse narrador sem opções de desejo no sentido de ir atrás do que lhe falta. Com isso, o pretexto de querer voltar a ser o homem que, suspeita-se, nunca foi é mais uma investida no sentido de exercer e ampliar seu poder, até por uma questão de sobrevivência, se considerado o desfecho da transcrição. Afinal, para a condição de sujeito faltante, não desejar é já a sua morte. Desconfia-se que o que o narrador pretende com todo o discurso está mais para um teste dos limites de seu poder dentro dessa condição de sujeito. Além disso, o que muda não é a natureza do sujeito, mas a natureza do seu desejo, que passa a demandar mais poder para se concretizar. Em vez de obter conquistas que o supram materialmente, passa a experimentar arrancar da Outra algo que é da ordem do sentimento, das afecções, algo mais difícil de acessar, porque depende de certo desempenho discursivo e performático para primeiro infligir o sentimento que pretende roubar fazendo-a crer que ele pode. O poder agora é arrancar da vítima, além da memória, o medo, ou seja, deixá-la consciente de que vai morrer por um estupro, e não mais, como ocorria com as outras vítimas, de um orgasmo fruto de uma relação sexual assentida. É nesse sentido também que o narrador se torna mais perigoso, tendo em vista que o desafio aumenta na medida em que precisa, além de matar, imputar o pavor da morte à vítima. Assim, o maior o grau de dificuldade para esse sujeito se satisfazer implica em reduzir escrúpulos.

3.3 A confissão antropofágica

Derrida (1995) inicia *A escritura e a diferença* comentando que a perspectiva estrutural, em crítica literária, apresenta dimensões interrogativa e totalitária. Isso porque a

intenção de perceber a integralidade e a impotência ante essa necessidade resulta em procedimentos tais como “o esquematismo e uma especialização mais ou menos confessada” (DERRIDA, 1995, p.4-5) que decorrem da separação, desvinculação e emancipação. Forças tais que, para o filósofo, residem na própria fraqueza. Em outras palavras, diante da impossibilidade de totalidade, a perspectiva estruturalista segmenta, e da segmentação resultam no que denomina panorama e a “panografia”:

Um pouco como a arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída, reduzida ao esqueleto por uma catástrofe da natureza ou da arte. Cidade não mais habitada, mas também não simplesmente abandonada; antes assombrada pelo sentido e pela cultura (DERRIDA, 1995, p. 5).

Não se pode deixar de notar a semelhança dessa descrição com a acepção benjaminiana de ruína, que permeia sua proposta epistemológica de crítica literária. É a noção de que o fragmento, interceptado pela ação do tempo, carrega uma infinidade de possibilidades de recontar uma história que não houve. Não houve porque é impossível recuperá-la integralmente pelos fragmentos, todavia, pode-se justapô-los em um mosaico e rejuntá-los com inferências e suposições. Não terá sido a mesma história, a cada disposição do mosaico a narrativa outra, contudo, há sempre verdade nos fragmentos do rearranjo.

Também Eduardo Viveiros de Castro (2013), no prólogo de *A inconstância da alma selvagem*, comenta acerca do estruturalismo e sua importância para seus estudos antropológicos. O antropólogo comenta sobre a constante associação do estruturalismo “a uma dileção imoderada por classificações dicotômicas e a uma propensão a enxergar dualidades em toda parte” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 17). Contudo, adverte, sem abandonar a dicotomia que, como qualquer clichê, tal associação está diametralmente perto e longe da verdade. Complementa ainda com uma paráfrase do estruturalista Claude Lévi-Strauss, de cuja obra é herdeiro, admirador e crítico, em que afirma que

Os dualismos são como a história: eles levam a tudo – desde que se saia deles. Os que começam por se instalar “fora deles” acabam, quase sempre, voltando a eles pela porta dos fundos – e não saindo mais (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 17-18).

Destaca-se o aspecto apontado por Ghassan Hage (2011), acerca dos estudos antropológicos, de que esses estudos não apenas detectam a existência de outras culturas, mas remetem à própria cultura moderna e aos espaços habitados pelo homem ocidental. Dessa sorte, entende-se que o mosaico estabelecido por esta análise literária, no compasso do método crítico benjaminiano, por se tratar de uma obra contemporânea, se vale de ruínas, mas também de fragmentos acessados às margens de mundo ocidental.

Hage (2001) propõe com o conceito de *otherness*, que, nesta pesquisa, toma-se a liberdade de traduzir livremente por “outridão”¹³ e que o autor define como algo, da ordem do Outro, que habita o homem, fruto da modernidade. A tese, segundo Hage (2011), pode ser ainda resumida pela declaração que consiste, ao mesmo tempo, em uma formulação paradoxalmente poderosa, a saber: “we can be radically other than what we are”¹⁴ (Hage, 2011, p. 8). Posto dessa forma, a antropologia se propõe a conectar a existência de outras culturas, de outras partes do mundo à existência dessa outridão que habita o homem ocidental. Logo, é partindo desse pressuposto epistemológico que se recorreu a essa área de conhecimento para fundamentar a análise do romance proposta neste estudo. Acredita-se que essa outridão da personagem de Carneiro (2006) dialogue com a tese antropológica de Viveiros de Castro (2013) acerca do perspectivismo ameríndio, conceito que será exposto adiante.

Após essas reivindicações do pensamento estruturalista como ponto de partida à reflexão, passa-se a uma breve exposição comparativa entre duas teorias linguísticas consideradas cardeais para a compreensão da reflexão depreendida por Viveiros de Castro (2013).

Ao conceituar a linguagem estabelecendo a dicotomia língua e fala, o linguísta Ferdinand de Saussure (1975) não vislumbra meio de abordar na integralidade esse objeto multiforme e heteróclito. É por essa razão que irá segmentar as duas instâncias estabelecendo como objeto de seu estudo a língua, definida como um sistema de signos, e isolando a fala.

¹³ Sabe-se que esta não é a tradução mais utilizada. O crítico Otávio Paz (2003), por exemplo, para falar da poesia como a “procura dos outros”, emprega o neologismo *otredad* (*otredad*). No contexto deste estudo, entende-se o termo como a faculdade de ocupar, perceber, ter empatia pelo ponto de vista alheio sem necessariamente assumi-lo para si. A opção pela tradução do substantivo com desinência “ão”, tão singular à língua portuguesa, dá-se pela associação semântica a outros vocábulos deste léxico, aos quais está consignada a ideia de aumento, de alargamento de horizontes, e que a sonoridade da desinência parece asseverar: “imensidão”, “vastidão”, “amplidão”.

¹⁴ Podemos ser outros radicalmente diferentes de quem somos (tradução minha).

Benveniste (2006), por outro lado, aborda a análise linguística pelo viés que Saussure (1975) havia optado por não estudar. Propõe a abordar o terreno viscoso da linguagem visando mais propriamente a sua realização por meio da singularidade do discurso. Assim, Benveniste (2006) desdobra os domínios do estudo da língua em dois níveis, a saber: o semântico, já abordado por Saussure (1975), e o semiótico, que passa a levar em conta a frase e a referência, além do significado, de tal sorte que a língua, depois de Benveniste, ultrapassa a definição saussureana de sistema de signos para ser primordialmente instrumento de comunicação, cuja expressão é o discurso.

Nesse sentido, as designações ganham importância na análise linguística e a noção de pessoa, antes vinculada aos pronomes pessoais *eu*, *tu* e *ele*, é abolida deste último. As pessoas do discurso remanescem, com Benveniste (2006), apenas nas instâncias *eu* e *tu*, as quais se encontram em um nível ou tipo de linguagem denominado de pragmático e inclui, com os signos, aqueles que os empregam. O pronome *ele*, no entanto, passa a se referir a uma outra instância discursiva que será designada por Benveniste (1991) como a da não-pessoa, explicitada a seguir. O linguísta destaca que os pronomes

não constituem uma classe unitária, mas espécies diferentes segundo o modo de linguagem do qual são os signos. Uns pertencem à sintaxe da língua outros são característicos daquilo que chamaremos “as instâncias do discurso”, isto é, os atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em palavra por um locutor (BENVENISTE, 1991, p. 277).

Para Benveniste (1991), a importância da função desses pronomes é comparável à natureza do problema que resolvem, trata-se da comunicação intersubjetiva. A solução da linguagem foi a criação de signos vazios, que não encontram referencial na “realidade” senão no próprio discurso onde se tornam “plenos” toda vez que um locutor os assume. Os pronomes são assim denominados por Benveniste (1991) de instrumentos de uma conversão, a conversão da linguagem em discurso:

[...] é ao mesmo tempo original e fundamental o fato de que essas formas “pronominais” não remetam à “realidade” nem a posições “objetivas” no espaço ou no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que as contém, e reflitam assim o seu próprio emprego (BENVENISTE, 1991, p. 280).

Quanto à não-pessoa, Benveniste (1991) destaca que a terceira pessoa é inteiramente diferente do *eu* e do *tu* por sua natureza e função. São quatro os aspectos que Benveniste (1991) destaca sejam considerados sobre a não-pessoa: (a) a propriedade de se combinar com qualquer referência de objeto; (b) de não ser jamais reflexiva de instância de discurso; (c) de comportar um número às vezes bastante grande de variantes pronominais ou demonstrativas e (d) de não ser compatível com o paradigma dos termos referenciais como aqui, agora, etc. (BENVENISTE, 1991, p. 283).

Tudo isso importa na medida em que, nessa dimensão semiótica, a língua traz em si mesma o sujeito que dela se apropria ao enunciar. Por outro lado, ao tomar por base a noção saussureana de que é “o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE, 1975, p. 15), assume-se que o ponto de vista seja uma posição naturalmente excludente e é esse o gancho para reconhecer nas marcas discursivas não apenas a instância do sujeito que se marca na fala, mas a sua acepção de Outro (o diferente, o mundo, o que não é igual a si mesmo). Na medida em que se marca como sujeito, o Eu não deixa de apresentar o mundo que enxerga pelo seu ponto de vista e revela, com isso, a possibilidade ou impossibilidade de interlocução.

Com base nessa noção de sujeito do e no discurso é que o conceito de perspectivismo, de Eduardo Viveiros de Castro (1996), assenta a distinção – clássica para a antropologia – entre Cultura e Natureza à luz do pensamento ameríndio. Trata-se de um pensamento para o qual essas categorias (natureza e cultura) não apontam para categorias ontológicas, mas para contextos relacionais, perspectivas móveis, pontos de vista. Isso significa dizer que as categorias não são em si. Viveiros de Castro (2001), explicando a acepção indígena ameríndia, compara o corpo a uma roupagem que encerra uma perspectiva por meio da qual o Outro é percebido. Porém, o Outro também habita uma perspectiva igualmente genuína por meio da qual concebe o mundo. O corpo é matéria social, e a questão que se impõe nessa compreensão parece ser: como a percepção do Outro acerca de mim me diz de mim o que eu, sujeito, não sei dizer, e vice-versa:

Assim, se a “cultura” é a perspectiva reflexiva do sujeito objetivada no conceito de alma, pode-se dizer que a “natureza” é o ponto de vista do sujeito sobre os outros corpos-afecções; se a Cultura é a natureza do Sujeito, a Natureza é a forma do *Outro enquanto corpo*, isto é, como objeto para um sujeito. A cultura tem a forma auto-referencial do pronome-sujeito “eu”; a natureza é a forma por excelência da “não-pessoa” ou do objeto, indicada no pronome impessoal “ele” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 128-129).

Acerca desse excerto, recapitulando as personagens de *A confissão*, é importante lembrar que, na medida em que o narrador é tomado como vampiro, seu corpo não é idêntico ao de sua vítima. Em outras palavras, um e outro não pertencem à mesma espécie, logo, trata-se de perspectivas diferentes, pontos de vista distintos para os quais um é o Outro do Outro. Logo, mesmo havendo discurso, não existe entre as personagens uma interlocução propriamente. Não se trata de uma comunicação em que *eu* e *tu*, partindo de um mesmo ponto de vista, de uma mesma roupagem que os configure como iguais possa encerrar por meio do discurso. Porém, é precisamente nisso que consiste a riqueza dessa relação predatória estabelecida no romance, pois é a relação entre os que não se reconhecem como iguais que propicia a cada qual ter a ideia de si mesmo.

Viveiros de Castro (1996) explica que, se fosse para tomar um aspecto virtualmente universal do pensamento ameríndio, esse seria o estado original de indiferenciação entre homens e animais. Ao revés da cultura ocidental, para a mitologia ameríndia, a condição original comum entre homens e animais era a humanidade. De forma que, para essa cultura, os humanos são os que permanecem iguais a si mesmos, e os animais são ex-humanos. Todavia, entre seus iguais, os animais se enxergam como pessoas, sendo a forma animal uma espécie de roupa, ou envelope a esconder a forma interna e humana, que só pode ser percebida entre iguais, isto é, entre aqueles que assumem um mesmo ponto de vista. O corpo não é um atributo físico, é trocável, descartável, uma perspectiva pela qual o mundo se lhes apresenta. Assim, no perspectivismo ameríndio “todos os seres vêm (representam) o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles vêm” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 127), daí a denominação de perspectivismo ao conceito chave do pensamento ameríndio.

Posto isso, é importante apontar, com referência à obra em estudo, o fato de que, considerando-se o narrador de Carneiro (2006) em seu devir vampiro, na situação de enunciação da obra ele é Eu, logo, de sua perspectiva vampírica não enxerga a vítima como igual, como “gente”. A vítima é presa, comida de vampiro, e, desse prisma, não há propriamente uma comunicação, dado que a comunicação só se processa entre os iguais, aqueles capazes de assumir um mesmo ponto de vista, de se reconhecerem como humanos. Do ponto de vista do narrador vampiro, a mulher não é sua interlocutora, porque não é humana, não é o “tu” de seu discurso. Ela é o “ela”, a não-pessoa, a Outra, natureza, objeto, comida. Assim, estabelece-se esta simetria entre o canibalismo ameríndio e a predação vampírica. Atentando-se antes para a particularidade das acepções do verbo “comer” que, ao

menos em língua portuguesa, o sentido de satisfazer os apetites alimentar e sexual se sobrepõem, no caso de *A confissão*, compondo o banquete antropofágico com o qual o confessor de Carneiro (2006) se refestela.

Conforme se pode apreender de Viveiros de Castro (2001), para o pensamento indígena ameríndio, as relações sociais sediam o plano de imanência, são a sua “contextura”, o solo ou a horizontalidade onde tudo mais tem lugar. Além disso:

As dualidades tão frequentes nas cosmologias amazônicas formam apenas margens, incessantemente desfeitas e refeitas entre as quais flui o pensamento nativo [...] a alteridade está situada, como diria Guimarães Rosa, na terceira margem desse rio (VIVEIROS DE CASTRO, 2001, p. 8).

Compreender essa ontologia relacional, no entanto, não se confunde com relativismo epistemológico, alerta Viveiros de Castro (2001). O relacional envolve o âmbito da troca, da reciprocidade, da predação e da inimizade. Para melhor assimilar essa diferença conceitual, o antropólogo lança mão do conceito deleuziano de Outrem, que se configura

Como a condição do campo perceptivo: o mundo fora do alcance da percepção atual tem sua possibilidade de existência garantida pela presença virtual de um Outrem por quem ele é percebido; o invisível para mim subsiste como real por sua visibilidade para outrem.

[...]

Outrem porém não é ninguém, nem sujeito, nem objeto, mas uma estrutura ou relação, a relação absoluta que determina a ocupação das posições relativas de sujeito e objeto para personagens concretos, bem como sua alternância. [...] Outrem não é, portanto, um ponto de vista particular, relativo ao sujeito [...] mas a possibilidade de que haja ponto de vista – ou seja, é o conceito de ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2001, p. 13-14).

A ausência de Outrem promove a dissolução do sujeito, que passa a se imiscuir ao mundo e a coincidir com as coisas. Outrem está mais para um lugar e, assim como no discurso, verifica-se a alternância dos lugares de fala assumidos por aqueles que se apropriam da linguagem de forma reversa. O antropólogo esclarece ainda que, no regime amazônico, a “perspectiva do Outro” é uma determinação imanente de seus dispositivos de subjetivação. Trata-se de uma estrutura que tem a “metamorfose como alteração ontológica. Tensão,

preensão, alteração.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2001, p. 17) e na qual “o Outrem não é o amigo, mas o inimigo. Logo, não é a semelhança que funda a relação, mas a diferença” (VIVEIROS DE CASTRO, 2001, p. 18).

Viveiros de Castro (2013) explica que a “predação generalizada” é a modalidade prototípica da relação nas cosmologias ameríndias, isto é, permeia o mundo das relações sociais estabelecendo-se no âmbito da troca. Para esses povos, a necessidade do canibalismo é a necessidade da afinidade. Os lastros de alteridade buscados nesta pesquisa são abordados a partir dessa noção que reconhece no Outro simultaneamente dois aspectos controversos: o ideal de Ego e o arquétipo do Outro. Logo, é assim que se supõe a semelhança entre as escolhas do narrador de Carneiro (2006) e a chave da antropofagia tupi-guarani.

Tendo acessado esse conceito antropológico de perspectivismo ameríndio, direciona-se agora para o ensaio “Imanência do inimigo”, de Viveiros de Castro (2013), em que é descrita a dinâmica identitária envolvida na determinação do estatuto do matador Araweté. O antropólogo define o que propõe ser essa dinâmica como “uma economia da alteridade em que o conceito de ‘inimigo’ é substancial” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p.267) não apenas para essa sociedade amazônica em particular, como para ajudar a compreender um regime simbólico de ampla difusão na Amazônia indígena. Assim, tomando-se como pressuposto para a reflexão sobre a arte o plano de imanência apresentado pelos filósofos Deleuze e Guatarri (2010), constatou-se que os achados da pesquisa antropológica, além de se estender para a Amazônia indígena, auxiliam na literatura a pensar a ontologia desta personagem sem nome de *A confissão*. Propõe-se, com isso, uma incursão pela descrição etnológica no intuito de justapô-la à narrativa literária em estudo.

Viveiros de Castro (2013) retrata que o universo dos Araweté é fundado na diferença entre a humanidade (Bíde) e a divindade (Mäi), uma diferença criada pela separação entre céu e terra, no começo dos tempos. A divisão resultou de uma contenda que fez com que homens permanecessem na terra e os futuros deuses partissem levando com eles para o céu a eterna juventude e a abundância sem trabalho. Além disso, os que ficaram em terra estariam submetidos ao tempo, condenados, logo, à mortalidade.

Quando morrem, porém, os humanos se juntam aos Mäi, esses humanos que partiram para habitar o céu e tornaram-se deuses. Embora mais belos, altos e fortes, os Mäi guardam semelhanças com os Arawetés (homens que permaneceram na terra quando da separação). Viveiros de Castro (2013) destaca que os deuses ostentam uma série de desenhos

sobre seus corpos que os associam tanto aos Araweté, quando vão caçar, quanto às etnias inimigas que também se pintam, a exemplo dos Kayapó. Essa peculiaridade das pinturas colabora, pois, para demarcar que os Mäi, perante os Araweté, ora são simétricos a eles, ora aos seus inimigos. A simetria e a disimetria importam porque a característica destacada dos deuses é o fato de serem antropófagos: matam e comem os homens que chegam ao céu para, em seguida, refazê-los a sua imagem: jovens e belos.

A interlocução entre mortos e deuses e os Araweté na terra dá-se pela mediação dos xamãs, que viajam aos céus e os trazem para o banquete oferecido pelos vivos. Nesse sentido, descreve Viveiros de Castro (2013), os humanos dão de comer aos Mäi tanto no sentido alimentar como no sexual e recebem, em troca, cantos (entoados pelos xamãs) e outros benefícios como a vida póstuma e a permanência no mundo, tendo em vista que a satisfação dos deuses os impede de fazer com que o céu desabe sobre a terra e a esmague.

O antropólogo insiste, porém, em um aspecto fundamental que é a perspectiva. Os Mäi são percebidos como se fossem inimigos porque matam e comem os mortos, porém só o fazem porque os mortos, ao chegarem a eles, se recusam a prestar-lhes favores. Antes de serem mortos pelos deuses, os mortos apresentam-se a eles como inimigos feios e mesquinhos, trazendo o rancor pela morte recente. No céu, os senhores da perspectiva são os deuses, portanto, são os homens os verdadeiros inimigos. Com isso, os deuses assumem o registro ambivalente de “ideal de Ego” e “arquetipo do Outro”: “Os Araweté olham-se com os olhos dos deuses, ao mesmo tempo em que olham os deuses do ponto de vista humano, terrestre e moral.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 272)

Os inimigos humanos dos Araweté não têm lugar ao céu quando morrem, sequer são devorados pelos Mäi. Ao invés disso, são arremessados de volta à terra para perecer. Todavia, as coisas se processam de forma distinta quando um inimigo é morto por um araweté. Nesse caso, ambos morrem, mesmo o matador araweté, que tendo matado ou ferido seu inimigo está igualmente morto e se funde a ele em uma entidade dual. O matador retorna à aldeia onde passa por dias de isolamento sem comer, sem sexo, experimentando a morte em seu corpo. Apenas quando a vítima vai “buscar cantos” e volta transmitindo-os ao matador pelo sonho é que ele pode sair da reclusão. Um dia, o espírito do inimigo desperta o matador convidando-o a dançar e, na relação que se estabelece entre ambos, há uma mistura de raiva e amizade que vai se transformando aos poucos: uma relação que vai da “alteridade mortífera à identidade fusional” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 273). Com a morte do

matador, a fusão se processa definitivamente e isso o distingue de um dos outros mortos comuns no mundo celeste.

O matador deve assim enunciar os cantos em um ritual e a característica dessa enunciação é o fato de as letras desses cantos veicularem o ponto de vista do inimigo: “A fusão entre o matador e o inimigo pressupõe um devir-outro do primeiro: o espírito de sua vítima jamais o deixa.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 278). Embora não goze de privilégios nos rituais, os matadores são admirados e mesmo temidos pelos não matadores, e assumem, no grupo, certa respeitabilidade. Ao morrer, o matador chega ao céu, e não é devorado, porque seu espírito está fundido ao de sua vítima, o que faz dele um deus antecipado, um canibal, tendo em vista que sua barriga contém o sangue do inimigo. No céu, o matador se transforma em uma entidade temida e respeitada pelos Mãi, que o fazem passar apenas pelo banho de imortalidade. Assim, de acordo com Viveiros de Castro (2013), o conceito dessa entidade (*Iraparadi*) se revela como uma perspectiva:

Se os deuses canibais são, ao mesmo tempo, o equivalente celeste dos Araweté e uma figuração do Inimigo [...], a perspectiva do *Iraparadi* mostra os Araweté vendo-se *ativamente* como inimigos (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 280-281).

O antropólogo admite, nessa capacidade de se ver como Outro, a chave da antropofagia tupi-guarani, pois supõe que este seja “o ângulo ideal de visão de si mesmo”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 281). O matador se apreende como sujeito quando vê a si mesmo pelos olhos da vítima. Retoma-se, com isso, a noção de reversibilidade do plano de imanência para afirmar que “a interiorização do Outro é inseparável da exteriorização do Eu; o domesticar-se daquele é consubstancial ao ‘enselvajar-se’ deste”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 290)

Ao se questionar a respeito do que exatamente seria assimilado nessa assimilação do inimigo, Viveiros de Castro (2013) entende que:

o que está em jogo é [...] a incorporação de algo eminentemente incorporal: a posição mesma de inimigo. O que se assimila da vítima são os *signos* de alteridade, e o que se visa é essa alteridade como ponto de vista ou perspectiva sobre o Eu – uma relação (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 290).

Acerca dos Araweté, Viveiros de Castro (2013) destaca ainda a declaração de que “antigamente todos eram matadores”. Extrai-se do enunciado um ideal que implica em uma conclusão importante na analogia com a obra literária em estudo: se todos os homens eram matadores, isso quer dizer que a condição de vivente humano e conseqüentemente de “comida dos deuses” é feminina.

O capítulo que, a princípio, invoca a noção de um mundo sem mito vai resgatar na mitologia ameríndia o conhecimento acerca de um modo de subjetividade que se processa na alteridade e é um tanto quanto incomum para o Ocidente. Isso ratifica o argumento batailliano sobre a ausência de mitos que abranjam e expliquem a complexidade das relações de um modo unificador. A ausência de mito de que fala o pensador consiste no sentido de não ser mais possível se contentar com explicações mitológicas que tenham a pretensão totalizante e pré-concebida de revelar o sentido do mundo. Entretanto, a criação de mitos individuais que assimilem fragmentos de outros mitos e contemplem perspectivas de modo a ampliar a capacidade de ver a si mesmo e ao Outro, e sobretudo, de ver a si mesmo como um Outro é desejável de seu ponto de vista, sim. O que a cosmologia Araweté oferece é a possibilidade de acessar ao sujeito pelo viés deslocado do olhar alheio. Na narrativa contemporânea de Carneiro (2006), a relação da mulher com o confessor, seu inimigo, e a fusão de ambos pelo ato sexual, que ao longo de toda narrativa está na iminência de acontecer, é a criação de uma identidade que oferece ao modo de pensar ocidental essa variação da noção de subjetividade constituída na relação que se estabelece pela diferença, a exemplo da cosmologia Araweté.

Em uma analogia entre a obra literária de Carneiro (2006) e a mitologia ameríndia, tem-se que os vampiros, se assumidos como casta – possibilidade essa que só aparece no discurso do narrador quando ele rouba as memórias de Agnes, a vítima especialista em tais histórias –, estariam para os Mãi assim como a vítima do narrador estaria para os humanos (comida dos deuses). O confessor desempenharia, assim, o duplo papel de inimigo e de deus, ou, conforme definido por Viveiros de Castro (2013), de “arquétipo do Outro” e de “ideal de Ego”, respectivamente.

Em qualquer das formas (de arquétipo ou de ideal), porém, está presente a ideia de antropofagia. Contudo, ressalta-se, nessa ambivalência da personagem, uma contradição flagrante que aparece em seu discurso e implica uma inconsistência no plano que descreve e com o qual pretende convencer a sua vítima a prestar-lhe esse favor mortal de lhe servir de

portal para uma humanidade perdida. Se, como o próprio narrador diz, é um descendente direto de “uma antiga linhagem” (CARNEIRO, 2006, p. 136) e no correr dos séculos forma com o conjunto de criaturas semelhantes a ele no “poder de retirar do outro o que mais interessa, às custas da vida desse outro” (CARNEIRO, 2006, p. 135) uma legião de assassinos, apresenta-se incongruente a tentativa de resgatar uma humanidade a que jamais pertenceu, justamente por esse fato de não haver sido humano. Se é verdade o que diz, jamais foi homem, apenas não conhecia sua vampiridade desde o princípio.

No entanto, o narrador é tomado como o híbrido que oscila entre a identidade humana e o devir vampiro. Como vampiro, ele devora a vítima e precisa devorá-la por uma questão de sobrevivência. Na sua perspectiva, trata-se de uma presa e é desse lugar que ele enuncia, porque a perspectiva não é uma representação. A perspectiva está no corpo que agrega afecções e capacidades. Se este narrador reivindica sua humanidade, é que enxerga sua ouvinte como uma “comida”, não como sua semelhante.

No entanto, devorá-la não o tornará imortal (mesmo na analogia há assimetrias), mas, conforme seu discurso, devolverá a ele a mortalidade. Se para a sociedade Araweté, a morte e o canibalismo são portas para a transcendência, para a imortalidade, no mundo contemporâneo, a morte e a devoração do Outro restituem ao Eu a perspectiva humana que estava perdida. É uma inconsistência que – somada à história contada pelo narrador acerca da tentativa fracassada de rejuvenescer matando adolescentes – revela a fragilidade desse plano de mortalidade e resignação confessado a essa mulher:

Não pense que não tentei, confesso que tentei, mais de uma, mais de duas vezes até, mas as adolescentes que tive não me deram o que eu queria, nem tudo pode sair como planejamos, não é verdade?, pois descobri, pela experiência [...] que infelizmente esse poder que eu não tinha, não conseguia roubar das mulheres sua mocidade [...] eu não podia ser eterno, envelheceria como um homem comum [...] (CARNEIRO, 2006, p. 189).

Com referência à perspectiva, há outra passagem da obra que convida à reflexão. Trata-se do encontro na praça com o homem dos pombos, uma das raras personagens masculinas que figuram no romance. A cena fica um tanto quanto deslocada da narrativa e descreve um momento enigmático em que o narrador observa um homem muito gordo alimentar pombos em um banco de praça. O homem, por menor e lacônica que seja sua participação, tem voz no discurso:

Sabe por que os pombos não têm medo de mim? [...] Levei um susto, não esperava que ele quebrasse o silêncio, estava bom daquele jeito e de repente vinha aquela pergunta fora de propósito, olhei bem para o sujeito, seria maluco? Ele ficou me olhando, um sorriso simpático no rosto, esperava uma resposta, não parecia maluco, pelo menos não muito. Fiz um gesto com a cabeça, não, não sabia. Porque entendo a língua deles, sei o que eles querem, o estranho me respondeu, convicto. Milho é o que eles querem, eu disse. Ele se aborreceu: não, não é nada disso, eles não querem milho, o senhor não sabe o que eles querem (CARNEIRO, p. 176-177).

Ainda na esteira do perspectivismo ameríndio, destaca-se a figura do xamã, para estabelecer outra analogia entre a obra literária e as constatações antropológicas, que é o vivente capaz de se comunicar com as várias perspectivas. O xamã é a figura que transita pelos mundos e conhece os pontos de vista de cada subjetividade. Supõe-se, portanto, que essa personagem dos pombos, ao mencionar o sentimento de medo que detecta no narrador em relação aos animais, conhecesse a aflição do assassino quanto a esse sentimento de que ele, o próprio narrador, se dizia incapaz. O homem o intriga, o inquieta, desperta em si mesmo o desejo pelo temor, mas não lhe assombra.

Entretanto, no caso dos Areweté, a perspectiva se inverte para os Mãi ou para os matadores mortos porque houve antes a morte e, com ela, a inversão dos planos: mundo terreno e mundo celeste. No caso da obra literária, nenhum plano foi diferenciado, apenas as perspectivas são distintas, de modo que, na circunstância enunciativa em que apenas o confessor fala, também é dada a conhecer a perspectiva da mulher que encara e escuta seu inimigo, tentando convencê-la de que precisa morrer para que ele se salve. O ponto de vista dela faz deste confessor um inimigo e um impostor que pretende persuadi-la por meio da promessa do martírio (salvação de outras mulheres da morte, inclusive sua filha) a se resignar com o próprio estupro. Acontece que só se acessa esse ponto de vista pelo próprio discurso do narrador que, ao enunciar, mesmo que à revelia, acaba se destituindo do poder de dizer Eu.

Considerações Finais

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. [...] O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Oswald de Andrade

O que ensejou esta pesquisa, desde a primeira leitura do romance *A confissão*, foi a ambivalência de um discurso que oscilava entre o esforço de isenção da culpa por parte do narrador, sua busca por respostas pessoais e a violência com que interpela sua Outra. Reconheceu-se no romance uma ambiguidade que não permitiu categorizá-lo prontamente sob o rótulo da literatura fantástica, como se detectou nas críticas a que se teve acesso. Mais que isso, quando da escrita do projeto, antes de se haver estudado o conceito de alegoria benjaminiano e antes de acatar como limite da análise literária os contornos do discurso narrativo, chegou-se a negar a ideia de que o narrador fosse um vampiro, a ponto de querer provar que aquela declaração não passava de um blefe para ludibriar sua vítima. Após o início da pesquisa, foi-se à obra querendo descobrir em que medida o discurso do narrador-confessor, dentro daquela estrutura narrativa, dava acesso ao que se convencionou chamar contemporâneo. Para isso, entendeu-se necessário compreender dois aspectos: 1) quem era o sujeito daquele discurso e 2) o quê o movia a se confessar naquelas circunstâncias.

Assim, à guisa de conclusão, remete-se, uma vez mais, ao pensamento benjaminiano reiterando seu método dialético no âmbito da crítica literária. Ressalta-se que foi partindo do princípio da justaposição dos extremos proposto pelo filósofo que esta pesquisa abordou o mito do vampiro na obra de Carneiro (2006): lendo-o como materialidade, reconhecendo seu aspecto coisal que possibilitava a fruição do discurso narrativo. Esse, sim, um vetor que encetava para o teor de verdade do romance. Com isso, o questionamento inicial

deste trabalho acerca do sujeito confessor ser ou não um vampiro se dissolveu por completo quando se pensou a crítica sob esse prisma benjaminiano. Já não se tratava de procurar pistas na obra que permitissem afirmar ou deixar de afirmar a designação de vampiro. O que passou a importar foi que a personagem se autodenominava dessa forma e o seu discurso era a ruína, isto é, o teor coisal de onde era preciso partir para acessar o ponto de vista pelo qual a linguagem ganhava corpo. Sobretudo, importou à pesquisa ocupar o intervalo entre esse lugar de onde o Eu enunciou sua confissão e o mito do vampiro como significante.

Tornou-se cada vez mais evidente que, no caso da personagem de Carneiro (2006), quanto mais acirrada a busca de se afastar do vampiro para resgatar a humanidade, mais humana figurava a confissão enunciada pelo vampiro. Se para além da obra está o mito, é nela onde o mito se constitui de forma peculiar, na esteira do mundo sem mito pensado por Bataille. A destruição que se promoveu, dessa forma, foi a de mitigar a contradição imposta pela personagem a si mesma. O lugar da confissão não é o da escolha, mas o da acolhida. O lugar da confissão, ao menos dessa confissão carneiriana, é o lugar do híbrido, do homem que é vampiro e do vampiro homem. Assumiu-se, assim, a tarefa de expor a tensão estabelecida pela linguagem narrativa do que foi para esse Eu se confessar, nas condições em que o fez e a quem o fez, sob o ponto de vista dessa personagem.

Não havia meio de ignorar, no entanto, a herança mitológica que a personagem aporta ao seu discurso ao se declarar um vampiro. Ainda que não convencesse a mera categorização, ao tomar o discurso como ponto de partida e de retorno deste estudo, implicou aceitar que o vampiro estivesse ali naquela entidade literária: as angústias, os desalinhos e as formas de lidar (ou não lidar) com tudo o que está consignado ao homem contemporâneo. A concepção de contemporâneo em que se fundamentou é a apresentada pelo filósofo Giorgio Agamben (2009) em seu ensaio “O que é o Contemporâneo?”, a saber: um ser diante de si mesmo questionando sua existência que é de treva. Um ser que, todavia, não se acovarda e continua a indagar-se na escuridão. Para Agamben (2009), o Eu contemporâneo que percebe o escuro não está passivo ou inerte, ao invés disso, é capaz de neutralizar as luzes provenientes de sua época para descobrir as trevas delas inseparáveis.

Foi assim, a partir dessa definição, que se tomou a ambivalência como a chave para a leitura que permitiria acessar essa obra sem estrangular sua polissemia. Admitir a indeterminação da personagem implicou em assumi-la como um híbrido e proceder à análise do romance por esse prisma. A obra se apresentou como um convite a honrar aquele discurso

e permanecer no pronunciamento do confessor sem tentar escapar ao enfrentamento da escuridão que esse Eu promovia. O problema da pesquisa, portanto, remete à relação do discurso do narrador-confessor ser, na relação intrínseca com a estrutura literária da obra, um acesso ao emaranhado que se costuma denominar de contemporâneo.

Conforme se discorreu no segundo capítulo desta dissertação, confissão é gênero. Sua origem se vincula ao contexto religioso em que o sacramento se presta à remissão de pecados perante um representante eclesiástico em nome de Cristo, que, por meio desse mesmo representante, oferece o perdão. Apesar do surgimento no registro oral, é um gênero textual que se configurou também como gênero literário, o qual, inclusive, subsidiou o surgimento de outros gêneros tais como a autobiografia. Passando a habitar o âmbito artístico, o gênero se despojou aos poucos da face sacramental para assumir o tom reflexivo que caracteriza os textos que se agrupam sob o rótulo das “escritas de si”. Nesses textos, a confissão assume o aspecto de questionamento – ora existencial, ora moral – do Eu que enuncia e procura respostas na própria elaboração de seu pensamento.

Os filósofos Deleuze e Guatarri (2010) afirmam que o pensamento se define pelo traçado de um plano sobre o caos, o plano de imanência. Esse plano, segundo eles, só pode se dar sob três formas: da arte, da ciência e da filosofia. A ciência “renuncia ao infinito para ganhar a referência” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 233), a filosofia se assenta em conceitos e a arte, por outro lado, quer “criar um finito que restitua o infinito”, traçando um plano de composição (DELEUZE E GUATTARI, 2010 p. 233). É assim que *A confissão*, de Carneiro (2006), constitui-se uma confissão literária, elaborada a partir desta figura estética que é o confessor, sob circunstâncias peculiares de interlocução e de violência. O recorte proposto pela obra visa criar o finito de que falam os filósofos. No caso de *A confissão*, esse finito é dado pelo plano da enunciação que acontece na casa do narrador, diante de sua vítima, enquanto confessa a ela sua história e revela seu objetivo. É dentro desse plano de composição artística, desse espaço literário que se reconhece, por meio da narrativa, os fragmentos dos gêneros que a compõem, a exemplo da confissão e da autobiografia.

Conforme mencionado, Agamben (2009) defende que a subjetividade ocidental não se separa do dispositivo penitencial em que o novo Eu se constitui de duas coisas: reconhecer e repudiar o velho Eu. É isso o que, de certa forma, o narrador de Carneiro (2006) faz ao se confessar à vítima. Todo o discurso é um processo de reconhecimento e de repúdio de quem ele é, processo que só é possível porque se dispôs diante de Outrem que, na obra,

assume a substância da vítima-ouvinte. Assim, para essa leitura da obra, importa menos o julgamento moral do vampiro que seu processo de permanência neste lugar onde encara a si mesmo e toma ciência de seu ponto de vista ao perceber a perspectiva que não é a sua. É nisso também que, à luz da definição de Agamben (2009), pode-se chamá-lo, a esse narrador, de contemporâneo. Afinal, não há nada que faça melhor que encarar as luzes de seu presente e se confrontar com as trevas de sua condição. Este vampiro, que tinha tudo para se realizar e a realização é justamente o que o suplanta, está enfasiado e pretende deixar de ser o que tornou, o todo-poderoso. Todavia, o foco da narrativa não está nesse deixar de ser, mas, sim, no processo de estar entediado, de se saber insuficiente e angustiada com essa condição. O narrador, enquanto dura a narrativa, permanece aí.

Retomado o texto benjaminiano, que afirma que o romance oferece ao leitor a oportunidade de experimentar a morte sem morrer, nada pode ser mais elucidativo dessa teoria que o devir vampiro constatado nessa obra. O devir vampiro contempla essa morte literária como alternativa à polarização entre transcendência e imanência. Trata-se de um morto-vivo, é uma figura do mundo dos mortos, porém está expondo sua fragilidade, confessando a insuficiência que nem todo o seu poder de se satisfazer pode suprir. O morto que vive devém demonstrando que não transcendeu, que permanece em sofrimento diante da Outra, confessando a ela que não se sensibiliza com seu sofrimento a ponto de desistir do plano inicial. O mito do vampiro, tal como se apresenta nesta obra, evoca essa aporia e inventa esse homem menor que devém vampiro para confessar, não a sua supremacia, como, a princípio pode parecer, mas a sua insuficiência, sua pequenez, sua marginalidade.

Assim, reiterou-se a suspeita da qual decorreu a leitura do romance estudado: tratou-se de admitir que a confissão que constitui o recorte literário da obra de Carneiro (2006) não tem um fim em si mesma. Em outras palavras, embora o nome confissão se refira a um gênero discursivo, cujas origens remetem a um cunho eminentemente religioso, outros discursos insurgem em seu interior atualizando o discurso na medida em que o torna híbrido de homem e vampiro. Logo, esse hibridismo se revelou um pressuposto para a leitura da obra de Carneiro (2006), que estabeleceu, a princípio, dois aspectos como norte da pesquisa: primeiro, saber de quem se tratava o sujeito do discurso narrativo e, segundo, o que o movia a se confessar nas circunstâncias em que o fez.

A proposta de uma leitura alegórica desse romance foi empreendida no sentido de assumir a figura do vampiro como um significante, cujo significado é atualizado a cada

página do romance em que protagonista e leitor são sempre Outros, transformados pela evolução da narrativa. Acerca dessa atualização imposta pela leitura alegórica que iguala a alegoria ao signo, Benjamin (2011a) argumentou que “[...] a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita (BENJAMIN, 2011, p. 172-173). Acredita-se que abordar o vampiro como alegoria e a alegoria como significante foi o que possibilitou enxergar o narrador como sujeito da falta, ou sujeito desejante, o que, já se afirmou, para acepção lacaniana resulta no mesmo. O discurso desse híbrido homem-vampiro ocupa o espaço lacunar que vem a ser esse sujeito que se distingue precipuamente pelas ausências.

A decisão de iniciar com a leitura alegórica direcionou à busca de pesquisas históricas acerca do mito do vampiro em outros momentos da história humana e possibilitou inferir em que medida esse mito se transformou no decorrer da história e constituiu um conjunto de crenças e valores que acabaram determinando comportamentos. O que interessava, a rigor, era o discurso do narrador e o que dele poderia ser apreendido. Sua pretensão, todavia, tornou-se cada vez mais ambivalente à medida que se compreendeu que era o discurso, com toda falácia e contradição inerentes à linguagem, que ofereceria a(s) chave(s) para afirmá-lo como um discurso contemporâneo, isto é, balizado pela permanência e pela inquirição ao sofrimento, conforme a definição de Agamben (2009).

À medida que se conhecia a retórica do narrador, mais confusas e intrincadas pareciam suas intenções. Sua confissão foi se revelando uma busca por si mesmo, uma revisão, uma volta para dentro dele que pressupunha e se completava externamente na Outra, não como interlocutora, mas como sinal de uma comunicação impossível. A esse movimento se sobrepunha o objetivo do narrador que só se torna explícito ao final da obra, quando esse confessor enfim explica à interlocutora o porquê de tê-la escolhido. Assim, o discurso forjado ante a vítima não convence justamente por estar mesclado ao processo de busca por si mesmo. Ao mesmo tempo em que, obstinado, o narrador sabe exatamente o que quer, também questiona a vítima e presume suas verdades impondo a ela suas teorias.

A pesquisa visou, portanto, empreender o trabalho de ampliar a leitura iniciada com a mediação alegórica para uma compreensão da trama pelo seu aspecto imanente, isto é, assumindo o narrador como vampiro-homem, figura que não projeta a humanidade para um universo mágico e longínquo onde as adversidades não se comparam aos conflitos humanos, mas que o faz permanecer no humano, nos problemas comezinhos que envolvem estar vivo,

mesmo não estando. Distinguiram-se, assim, três objetivos desta pesquisa que correspondem à estrutura desta dissertação, como exposto em seguida.

No primeiro capítulo, explorou-se a referida noção de hibridismo que, conforme a leitura proposta, permeia a obra e compreende, pelo menos, dois aspectos: a personagem central e a estrutura. O fato de a personagem ser o narrador do romance e de o romance se estruturar na forma de sua confissão aponta para o grau de entrelaçamento entre esses aspectos. É por isso que foram abrigados, logo no início desta dissertação, por se relacionarem e por trazerem essa discussão nerval acerca do hibridismo. Quanto ao narrador, explicar sua composição híbrida proveio do conceito benjaminiano de alegoria que o filósofo extrai do barroco ao estudar o drama trágico produzido no período.

Ao compreender que, para o barroco, a história é uma série de acontecimentos criados pelo homem ao invés da caprichosa arbitrariedade divina, Benjamin (2011a) enxerga na arte barroca uma forma de expressão que compreende essa visão histórica: a forma é a alegoria. A alegoria carrega esse caráter de denúncia da insuficiência de um mundo explicado pela fé, porque é ela mesma insuficiente na medida em que se assemelha ao signo. Se no séc. XVI a alegoria exprimia o choque entre o desejo da eternidade e o reconhecimento da precariedade do mundo, reconheceu-se que nessa confissão contemporânea ela expunha o desejo de reaver a humanidade perdida e o reconhecimento da impossibilidade de transcender com a morte.

Em síntese, trata-se de uma forma de expressão que comporta a ambiguidade, a contradição e, para acessá-la, há que se perguntar pela história, o que resiste e o que virou lacuna. Por isso é tão evocado por Benjamin (2010) o termo ruína; a ruína é, ao mesmo tempo, o testemunho e a possibilidade do que houve. É nesse sentido que, deixando recair essa ideia alegórica sobre a personagem de Carneiro (2006), foi possível vislumbrar no vampiro contemporâneo a alegoria do sujeito faltante, insuficiente, sensível às contingências históricas e constituído de fragmentos, tanto seus quanto alheios – subentendendo-se aqui as memórias, as afecções e os saberes usurpados pelo confessor.

Por outro lado, é o discurso de tom confessional desse narrador que sustenta a estrutura romanesca de *A confissão*. O próprio título da obra é, em si, um fragmento de gênero textual que entra como um componente do romance. De origem religiosa, a confissão é tomada por Agamben (2009) como exemplo de dispositivo, um conceito foucaultiano que remete à noção de assujeitamento. Para Agamben (2009), a única forma de lidar com esse

dispositivo, cujas raízes se encontram no sagrado, é profanando-o. Na ideia de profanação proposta pelo sociólogo estaria o ato de tomar o sagrado dos deuses e restituí-lo ao uso livre dos homens. Logo, o que se constatou é que Carneiro (2006) promoveu essa profanação de que fala o filósofo ao dispor de um sacramento, que é a confissão, e permitir que alguém se afirmando um vampiro o usasse para obter, não o perdão, mas o medo de outrem. Essa confissão não é uma porta para a transcendência, pois a vítima que a ouve pode, no máximo, fazer seu julgamento a partir de seus valores e convicções, todavia, não está apta a conceder o perdão, nem tributar penitência. O exposto exemplificou de que forma o gênero literário romance absorve ruínas de outros gêneros, sejam literários ou textuais, para compor a forma romanesca contemporânea.

Em *A confissão*, verificou-se, os fragmentos desses dois gêneros: a confissão e a autobiografia, esta última derivada da confissão. A autobiografia, essa forma encontrada pelo sujeito de obter o autoconhecimento, pode ser resgatada no discurso do narrador de *A confissão* na medida em que seu discurso é palco de uma busca por si mesmo e o romance pode ser lido como um romance autobiográfico, gênero literário que herda os traços da autobiografia. Assim, não há que se falar em uma estrutura que complementa o sentido da obra, ela é parte constitutiva do que veicula como um todo, é seu próprio sentido. Não fosse a confissão, não haveria falar em profanação do dispositivo e não havendo profanação não haveria devir vampiro. O devir vampiro decorre desse discurso profanador, que subverte a lógica transcendente da confissão em que se rechaça um Eu que já não se quer e se acolhe o novo, renascido do perdão. Algo que, conforme se presumiu nesta pesquisa, não deve ocorrer com a personagem. Depois dessa confissão, seu eu há de permanecer, e na imanência de sua vida de morto pode até ser que sinta medo, mas isso o tornará, provavelmente, ainda mais vigoroso e inescrupuloso, pois reforçará seu poder e ratificará sua condição de sujeito desejante.

Assim, como há o hibridismo dos gêneros, também não se deixou de perceber a coexistência das vozes das vítimas nesse monólogo disfarçado de diálogo que é a confissão do narrador. Se as falas diretas das mulheres que foram vítimas desse vampiro não aparecem propriamente no romance, pronunciam-se de dentro do discurso do Outro, quando ele – o confessor – demonstra, por exemplo, o incômodo com os gestos de repúdio de sua ouvinte. Mesmo o silêncio dela é revelador de sua expressão. Por vezes, ele manifesta a vontade de ouvi-la concordar, ou de obter dela as respostas de que necessita. Ela não as oferece, demonstrando sua resistência. É uma forma de marcar lugar no discurso alheio, recusando-se

à interlocução. Essa multiplicidade de vozes admitida pela teoria do gênero polifônico, estabelecida por Bakhtin (2002), vem somar à noção de gênero híbrido composto por fragmentos de naturezas distintas.

Destaca-se ainda que o hibridismo da personagem e o hibridismo da forma literária, foram agrupados no primeiro capítulo porque convergem para a compreensão orgânica da obra literária que se articula em todas as instâncias enxergadas na análise. Logo, seja na dicotomia forma e conteúdo, na dialética imanência e transcendência, no dentro e fora dos contornos literários compreendeu-se o hibridismo como traço definidor desse romance.

Ainda sobre esse aspecto estrutural, o segundo capítulo ressaltou essa moldura narrativa que vem a ser a situação de tortura. Ao contrário do que se costuma supor, a violência e o poder não estão dissociados e a prática da tortura, por mais absurdo que isso possa soar, é elemento constitutivo da verdade, da democracia, enfim, da civilização ocidental. Idelber Avelar (2011) apresenta os estudos da classicista estadunidense, Page DuBois, acerca da inerência do estatuto da violência aos pilares da democracia ocidental e o contrapõe ao entendimento de que o torturador manipula o corpo do torturado como se fosse um instrumento e o transforma em voz para extrair a verdade. Avelar (2011) aponta que este último entendimento apartaria a noção de tortura do mundo civilizado na medida em que considera a violência como uma prática extrínseca às ideias de justiça, verdade e democracia, bem como um ateste da insuficiência do poder. Ao contrário, DuBois argumenta que mesmo aqueles conceitos fundadores da democracia não estão isentos em seus fundamentos da tecnologia da dor, pois foram forjados no mesmo berço, pela mesma sociedade que se valia da prática da tortura para obter a verdade e fazer valer uma justiça questionável do ponto de vista dos diversos indivíduos dessa sociedade, sobretudo da maioria que não era considerada cidadã (mulheres, escravos, crianças). O corpo submetido a níveis insuportáveis de sofrimento faz com que o torturado profira qualquer enunciado que possa suspender o suplício que recai sobre si.

No caso do romance estudado, em que todo o processo se dá de forma invertida, a tortura durante a enunciação atinge a vítima mais no aspecto psicológico que físico propriamente, o que certamente não minimiza a gravidade da agonia a que a vítima foi submetida. O certo é que o torturador é quem se confessa e a sua confissão é a maior tortura para a mulher que o escuta. O que o confessor pretende é enxertar sua verdade no corpo da torturada e esperar pelo que essa verdade processada no corpo de sua vítima lhe retorna como

sentimento, o medo. É nesse sentido que o narrador de Carneiro (2006) inverte o processo da tortura transformando o fim em meio e se valendo do meio como fim.

Também a pesquisa de Foucault (1988) acerca da sexualidade como aspecto constituinte do sujeito e das relações de poder na origem da sociedade ocidental veio ao auxílio da resposta acerca da constituição desse sujeito híbrido. Procurou-se compreender de que forma essa prerrogativa do poder do homem (cidadão livre) sobre os demais humanos fundamenta a organização social que promove o assujeitamento. No âmbito da genealogia foucaultiana para mapear as relações entre poder e sexualidade, compreendeu-se que o regime denominado *aphrodisia* tinha por princípio a busca de um prazer que priorizava a liberdade em detrimento das paixões. Ser homem e viril era uma questão de ser capaz de controlar os desejos, de buscar o comedimento, o regramento e a abstinência das atitudes demonstrando o controle sobre si mesmo. A “estética da existência” perseguida pelos que viviam conforme o regime *aphrodisia* era o caminho daqueles que intentavam se constituir como sujeitos morais, logo, viris, porque detinham o controle sobre si mesmos e sobre os demais que não se submetessem ao exercício dessa moral e dessa virilidade irrepreensíveis. Foucault (1988) destaca que, diferentemente do que mais tarde viria a se configurar como privação cristã pelo pecado da carne, sustentada na culpa e na humilhação, os gregos antigos tinham na ascese a busca pela ação parcimoniosa que lhes imputava essa grandeza física e moral.

Se dominar a si mesmo era a maneira de ser homem em relação a si próprio, pode-se afirmar do narrador de Carneiro (2006), a partir dessa constatação, que tudo o que esse vampiro não faz é se fixar à categoria “homem” para falar de si. Ao alegar ser outra coisa – um vampiro – e se distinguir da mulher acerca de si, é quando esse narrador melhor diz a respeito de quem ele é: um verdadeiro antropófago. A desobediência da moral é atitude notória, desde o início da confissão em que o narrador descreve o que faz para sobreviver. Ele não abdica de nada em nome de valores morais, não busca a pureza em relação ao seu caráter, nem se mostra preocupado com a manutenção da ordem vigente. Ao contrário, mesmo quando não tinha ciência de seu poder, o narrador optava por uma vida que não condizia com as regras dadas no mundo de antemão.

O narrador de *A confissão* é alguém rendido pelos desejos, entregue às paixões como a inveja, a vaidade e a insaciabilidade de uma sede que não sabe bem de quê. Considerando esse regime que consignou as premissas da virilidade na origem do mundo ocidental, deparou-se com nova dificuldade que foi a de atribuir a esse discurso narrativo uma

identidade de gênero visando afirmar que ele legitima a ordem patriarcal. Não foi possível tendo em vista que a oscilação do híbrido se mostra também nesse lugar indiscernível e que não pretende se definir. Assim como declara a inveja pelas mulheres que vítima, evoca também sua insignificância como homem, habitante de uma cidade, cidadão. Se, por um lado, é o torturador que inflige o medo à mulher indefesa diante de si, é também quem a julga por ser conivente com as injustiças sociais a que ele está sujeito. Se age como justiceiro oferecendo a ela o destino, a seu ver, glorioso, de um martírio, também se declara o vampiro impiedoso capaz de sugar de suas vítimas o que deseja. Se afirma ter o controle de seus crimes e desejos, por outro lado, quer matá-la para satisfazer a vontade de voltar a temer. É Deus, mas está cansado da onipotência. Entretanto, nenhum enunciado desse seu discurso é seguro e a essa altura nada do que diz pode fazer com que a ouvinte (ou o leitor) confie(m) em seu objetivo de voltar a ser um homem. Sobretudo porque ninguém, nem ele mesmo, pode asseverar que um dia o fora. Toda a contradição coexiste nessa personagem de forma que é essencialmente essa ambivalência que a constitui. Ele também o sabe, mas o fato de sabê-lo não o liberta de sua angústia, de seu tédio, de sua necessidade de enfrentar o momento.

Ao final do segundo capítulo, compreendeu-se que, se não se podia confiar no que afirmava o narrador ser o seu objetivo, a questão que remanescia era saber como interpretar o plano que descrevia a sua ouvinte. Assim, o terceiro capítulo se compromete com as motivações do narrador do romance: ele aposta em uma iniciativa que o arranque das profundezas onde se encontra, e essa iniciativa provém da relação de alteridade que estabelece com os Outros, em especial e majoritariamente as mulheres. Ao pesquisar as possíveis razões que o levaram a adotar o assassinato como solução para seu dilema, constatou-se que seu plano de libertação consistia em negar-se para se refazer no Outro. Nesse sentido, foi necessário entender por que esse narrador confiou na possibilidade de um devir-outro a partir da canibalização da vítima e da negação do seu Eu.

Nesse momento, constatou-se certa insuficiência na ordem do referencial teórico em que embasava a pesquisa até então, pois se observou que toda a ambivalência e o poder do confessor não foram fixados no torno que forjou o homem ocidental. Lembrou-se da lição benjaminiana sobre ser a alegoria a expressão da convenção no Barroco (e não o contrário). O filósofo afirma que foi toda uma conjuntura política que propiciou a expressão barroca por meio daquela forma artística. Relacionou-se a isso o fato de o início da contemporaneidade estar, ainda que fragilmente, convencionado nas décadas de 60 e 70 do séc. XX e de serem precisamente os pensadores que produziram nesse período aqueles

reunidos no terceiro capítulo desta dissertação para responder acerca do plano do narrador de *A confissão*. Assim, abordou-se o problema à luz de três frentes que resultaram na divisão do capítulo em três subcapítulos.

Na primeira parte, procurou-se esclarecer o ambiente pré-filosófico, ou, para utilizar a metáfora deleuziana, o solo onde se desenvolveria a ideia do narrador como devir vampiro. Na horizontalidade do plano de imanência proposto pelos filósofos Deleuze e Guatarri (2010), apresentou-se o conceito de devir como aquilo que se subtrai à maioria. O devir literário não se confunde com mimese ou com uma expectativa de futuro. É o que os filósofos chamam de zona de vizinhança ou de indiscernibilidade que a arte possibilita ao produzir, a partir de elementos conhecidos, uma existência capaz de promover uma operação que traz à consciência humana a impossibilidade de se separar do restante do mundo. O devir é o lugar saudável onde o homem se imiscui e se destaca para lembrar que nunca se segmentou da forma como acredita. Em função dessa definição é que Deleuze (2011) afirma que a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu. Esse é, a propósito, o princípio do híbrido de Carneiro (2006) em seu devir vampiro. Eis a literatura que abre espaço para esse homem menor, o do homem vampiro, que declara suas aporias e suas inconsistências na confissão de um híbrido.

A segunda parte do capítulo se ancorou, tanto quanto possível para uma leitura incipiente, na compreensão de alteridade fundada na teoria psicanalítica lacaniana, segundo a qual, o Eu é Outro. O sujeito lacaniano, conforme se depreendeu, surge de um assujeitamento à linguagem, que é o discurso do Outro e que passa a constituir o sujeito na medida em que ele a adquire como expressão de si mesmo. Com a linguagem, também os desejos, aspirações e fantasias de outras pessoas são introjetados de modo a constituir o sujeito, não como uma matéria prima, mas como discursos que não são do Eu e, contudo, o habitam. Provém daí a noção de sujeito dividido, aquele que carrega outros em si mesmo. Perceber o estatuto do Outro internalizado pela linguagem foi essencial para compreender a importância da situação de enunciação na obra estudada. Ainda que não fale, o discurso da Outra está presente no próprio discurso do narrador quando a pressupõe.

Ainda nessa parte do capítulo, um paralelo autobiográfico foi evocado entre o psicanalista, Jacques Lacan, e o escritor, Georges Bataille. A amizade entre os pensadores revela um pouco da relação entre ambos, consequentemente consigo mesmos, e de cada um com as diretrizes surrealistas. Chegou-se, com isso, ao enaltecimento de uma acefalidade que

se despoja da repressão e da sensatez para dar lugar a uma parte maldita que integra tanto o homem, quanto a sociedade. Em face dessa simetria reconhecida entre o mito acéfalo de Bataille e o narrador de *A confissão*, remeteu-se à crítica de Bataille, comentada por Scheibe (2013), à proposta surrealista de criar mitos que trouxessem à tona as paixões humanas. Bataille afirma já não existirem mitos que apreendam e respondam aos questionamentos humanos. Para ele, o único mito possível é o da própria ausência do mito. Com isso, o pensador veicula a ideia de que é preciso escapar à clausura das respostas dadas e da identidade comum que uma mitologia unificadora carrega. Ainda, atribui à literatura essa função de resistir ao processo unificador e revelar que não há nada atrás do mundo.

A última parte do capítulo, que encerra também a pesquisa, encontra eco no aforismo oswaldiano de que “só me interessa o que não é meu”. A máxima antropofágica estabelece um elo com o sujeito lacaniano no sentido de remeter ao desejo do desejo do Outro. Porém, a sentença sobrevém neste momento ressaltando o apelo para uma chave menos convencional, no âmbito dos estudos literários, de acesso ao romance. Trata-se de uma chave conceitual antropológica. Considerou-se relevante a evocação da tradição ameríndia da Amazônia para abordar o tema na obra de Carneiro (2006), não porque o pensamento amazônico venha servir para ratificar ou refutar aspectos da cultura ocidental, mas por existir como via alternativa e passível de acessar uma obra literária brasileira. Trata-se de presumir que a obra estudada possa trazer em si o germen de uma crítica literária com viés antropológico e, assim, perscrute o acesso à antropofagia.

O ponto de partida foi a perspectiva estruturalista que, conforme Derrida (2011), opta pelo trabalho de segmentação diante da impossibilidade de apreender a totalidade. Viveiros de Castro (2013), em seus estudos antropológicos, atenua essa questão ao afirmar que não há problema em enxergar dualidades em toda parte, pois os dualismos levam a tudo. É preciso admiti-los, inclusive, para que se possa sair deles. A ida à antropologia teve, assim, uma intenção de ultrapassar os binarismos do pensamento ocidental. As teses e os conceitos convocados têm origem no exercício de acessar outra matriz de pensamento para a qual existem maneiras distintas de se conceber as dualidades: vida e morte, humanidade e divindade, cultura e natureza, amigo e inimigo, sujeito e objeto, Eu e Outro.

Atentou-se que, para as comunidades ameríndias, a necessidade do canibalismo é a necessidade da afinidade, a busca da semelhança pela diferença. A parte final do terceiro capítulo explorou o processo pelo qual essas relações se dão na imaginação amazônica. É por

esse caráter relacional que se supôs a semelhança entre as escolhas do narrador de *A confissão* e a chave da antropofagia tupi-guarani. Seu plano de voltar a ser quem fora não passa de um pretexto para obscurecer sua dificuldade de responder acerca de si mesmo. A dificuldade enfrentada pelo vampiro-homem de um devir híbrido está expresso nesta tortuosa confissão, que só pôde acontecer na presença dessa Outra. Ela não é exatamente uma interlocutora, mas um contraponto, o ponto de vista que confere ao Eu confessor a sua medida e permite supor seu Outrem, para se falar conforme a acepção deleuziana de alteridade.

Trata-se, conforme ensina Viveiros de Castro (1996), de uma ontologia relacional em que o mais importante é o ponto de vista e alguns pressupostos, como o de saber que para as comunidades ameríndias amazônicas tanto homens quanto animais se enxergam a si mesmos como humanos, sendo que o que muda é o mundo que vêem. Assim, a identidade se pauta na diferença conferida pela alteridade, não na semelhança. É o Outro que me define quando me permite contatá-lo e perceber o que eu não sou. É dessa forma que se supõe a semelhança entre as escolhas do narrador de Carneiro (2006) e a chave da antropofagia tupi-guarani. A Outra desse narrador vampiro se distingue dele ontologicamente porque seus pontos de vista não coincidem. Ele a vê como presa. Para ela, ele é o predador. Daí não haver comunicação possível.

Contudo, é ela quem oferece a ele o ponto de vista de que precisa para sustentar seu lugar de híbrido. Prestes a devorá-la sexualmente, o narrador híbrido se prepara para assumir como sua afecção que, muito provavelmente, não será maior que a fome de sua natureza vampírica a ponto de fazê-lo deixar de ser esse predador. Tampouco preencherá o vazio de sua existência desejante, pois, como homem, não cessará nunca de desejar a falta do Outro, ou melhor, da Outra. A necessidade desse narrador, portanto, é a de se confessar para se constituir pelo discurso que sabe ser o discurso do Outro. Seu plano, conforme essa leitura, faz parte de todo o processo de se firmar como híbrido, mas não revela, de fato, o fim.

Com isso, ficam respondidos os questionamentos que fomentaram esta pesquisa. A suposição de que o narrador confessor esboçasse a contemporaneidade sem, contudo, ser tomado como uma pretensiosa representação do homem contemporâneo foi constatada por um caminho diverso e múltiplo. Esta personagem, tomada como um mito particular, acaba sendo justamente uma resistência à ambição universalizante de um mito. Sem a ambição de responder qualquer pergunta e, em muitos momentos, sem saber que indaga por si mesmo, esse híbrido respondeu a esta pesquisa como protagonista de um único

mito, que Bataille previu como possível, o mito da ausência (de mito). Os três capítulos estabeleceram, portanto, entre si, uma relação deveras orgânica para responder o que se propôs nesta pesquisa.

Acredita-se que, a título do que ensinou Viveiros de Castro (2013), ter começado pelo dualismo possibilitou ultrapassá-lo. O híbrido, aposta-se, superou o binarismo criticado no início desta dissertação e possibilitou enxergar referenciais teóricos no âmbito de outros saberes, como a filosofia e a antropologia, para afirmar essa relação estrutural, antes de mais nada, estabelecida entre o confessor e sua vítima. Pensar a partir do prisma da estrutura permitiu visualizar a relação instituída entre as personagens, mas permitiu, sobretudo, compreender a obra literária como significante, cujo sentido permanentemente atualizado não pode desprezar a reversibilidade do signo. Aspectos formais do romance foram lidos de maneira adida ao discurso narrativo e, do caldo literário, constatou-se a estrita relação entre hibridismo, violência e alteridade estruturando, com essa tríade, o sujeito contemporâneo desta narrativa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, RS: Argos, 2009.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

ANDRADE, Oswald de. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. *Revista de Antropofagia*, Ano I, n. I, maio de 1928. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/manifestoantropofago.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2015.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ARISTÓTELES. *A poética*. Trad. Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 5 ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2011b. p. 49-73.

_____. O Narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 213-240.

_____. Experiência e Pobreza. In: _____. *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 123-128.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da glória Novak e Maria Luisa Néri. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Trad. de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.

CARNEIRO, Flávio. *A confissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DAMIÃO, Carla. *O declínio da sinceridade*. São Paulo: Loyola, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelpart. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Munoz. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola Carvalho. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOUCAULT. *História da sexualidade 2; o uso dos prazeres*. Trad. José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 41 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1994a. p. 37-62.

_____. Origem, Original, Tradução. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1994b. p. 9-34.

_____. Baudelaire, Benjamin e o Moderno. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 139-167.

_____. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista do Departamento de Filosofia da USP*. n. 13, 1980. p. 219-230. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898/40625>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

HAGE, Ghassan. Dwelling in the Reality of Utopian Thought. *TDSR*.v. XXIII, n. I, 2011. p. 7-13 Disponível em: <http://iaste.berkeley.edu/iaste/wp-content/uploads/2012/07/23.1-Fall-11-Hage.pdf>. Acesso em: 07 out. 2014.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 223-259.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

MACHADO, Irene. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M Bakhtin. *Revista da USP*, São Paulo, n. 5, p. 135-142, mar/maio. 1990.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINTO NETO, Moysés. Khôra e arkhê. Semana Acadêmica do PPG em Filosofia da PUCRS. VIII edição, 2011. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/VIII/1.23.pdf>. Acesso em: 09 out. 2014.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. *Texto e Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 123-145.

ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHEIBE, Fernando. Ainda brasileira? Literatura, ensino e a comunidade fundada na ausência de comunidade. Sopro 86. mar. 2013. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/scheibe.html#nota23>>. Acesso em: 07 out. 2014.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1975.

SILVA, Franklin Leopoldo. Prefácio. In: DAMIÃO, Carla. *O declínio da sinceridade*. São Paulo: Loyola, 2006.

TAVARES, Cássio. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. 2003. 604 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Y. H. Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante (até Cap. 7) e Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 1-51.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v.2, n.2, out. 1996.p. 115-144. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2014.

_____. A propriedade do conceito. ANPOCS 2001/ST 23: Uma notável reviravolta: antropologia (brasileira) e filosofia (indígena) Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4695&Itemid=356%E2%80%8B>. Acesso em: 21 jan. 2015.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. 2. ed. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZAMBRANO, María. *A. la confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 2001.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.