



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**POÉTICA DA TRANSGRESSÃO
O IMAGINÁRIO DA CIRCULAÇÃO EM *ESTAMIRA* E *TAXIDERMIA***

LUIS FLÁVIO ALMEIDA LUZ

Brasília, fevereiro de 2016



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**POÉTICA DA TRANSGRESSÃO
O IMAGINÁRIO DA CIRCULAÇÃO EM *ESTAMIRA* E *TAXIDERMIA***

LUIS FLÁVIO ALMEIDA LUZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social, pela linha de Imagem, Som e Escrita.

Brasília, fevereiro de 2016

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Poética da transgressão
O imaginário da circulação em *Estamira* e *Taxidermia***

Luis Flávio Almeida Luz

Orientador: Gustavo de Castro e Silva

Brasília, fevereiro de 2016

Luis Flávio Almeida Luz

**POÉTICA DA TRANSGRESSÃO
O IMAGINÁRIO DA CIRCULAÇÃO EM *ESTAMIRA* E *TAXIDERMIA***

Brasília, fevereiro de 2016

Banca examinadora:

Prof. Doutor Gustavo de Casto e Silva
Orientador
Universidade de Brasília

Prof.^a Doutora Florence Marie Dravet
Membro Externo
Universidade Católica de Brasília

Prof.^a Doutora Gabriela Pereira de Freitas
Membro Interno
Universidade de Brasília

Prof. Doutor Frederico Antônio Cordeiro Feitoza (UCB)
Suplente
Universidade Católica de Brasília

AGRADECIMENTOS

A meu companheiro, Everton Luís Pereira, por todo amor e pelo incentivo a minha volta aos estudos e à vida acadêmica.

A meu pai, Dênio da Luz, e a toda minha família pelo apoio durante o processo de pesquisa e escrita.

Agradecimento especial ao professor Gustavo de Castro e Silva por acreditar neste projeto, pela oportunidade, pelos inúmeros ensinamentos e pela paciência.

Aos professores Frederico Feitoza e Michael Peixoto pelas valiosas contribuições na qualificação.

Às professoras Florence Dravet e Gabriela Pereira de Freitas por aceitarem o convite para participar da banca de defesa.

Aos professores Cláudia Linhares Sanz, Pedro Russi, Tiago Quiroga, Selma Oliveira, Sergio de Sá, Tânia Montoro e Susana Dobal pelas aulas inspiradoras.

Este trabalho é dedicado à minha mãe, Maria Júlia de Almeida Luz (*in memoriam*).

Trabalho de Pesquisa apoiado pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Resumo

A pesquisa tem como objetivo analisar o tema da transgressão como ultrapassagem, movimento em direção ao limite. Afastando-nos gradativamente do conceito de transgressão como elemento que vai contra a norma, regra ou instituição, percebemos a saída do processo de formação de contradições binárias até a chegada à produção infinita de diferença, alteridade e singularidade. A transgressão se torna assim elemento que se insere no fluxo dos processos contínuos de organização. A poesia como produtora de sentido se associa à noção de transgressão como processo de hierarquização das singularidades (definindo o que tem alto ou baixo valor) ou como elemento capaz de revelar a verdade e a essência dos objetos. Nesse sentido, por meio da busca de elementos poéticos e transgressores observados na análise filmica de *Estamira*, de Marcos Prado (2004) e *Taxidermia* (2006), de György Pálfi, procuramos compreender como o discurso e o imaginário transgressor se movem e se transformam em dominantes. Tendo como premissa a fórmula de Georges Bataille em que o erotismo (a transgressão por excelência) seria a afirmação da vida até mesmo na morte, veremos como esse movimento afirmativo, que não opõe, se relaciona com a vontade, pulsão de obra e de produção. Com o auxílio da abstração que leva a uma metáfora que remete ao fluxo ou trajeto em forma de lemniscata dos objetos na noosfera (mundo das ideias), veremos como a noção de infinito se torna intrínseca a dois movimentos inerentes ao imaginário efetivo da humanidade. Um em direção ao fechado, ao ego masculino e falocêntrico, e outro ao aberto, ao coletivo, ao feminino. Ambos os movimentos são amparados por categorias de análise que fazem mover os círculos do real e do imaginário. Categorias que são por vezes tomadas como reais mesmo construídas sob o regime da ficção.

Palavras-chave: Transgressão, erotismo, infinito, poética e imaginário

Abstract

The aim of this research is to analyze the subject of transgression as a breakthrough, a movement towards the limit. Upon gradually distancing ourselves from the concept of transgression as an element that goes against norms, rules, or institutions, we perceive a release from the process of forming binary contradictions to the point of achieving an infinite production of distinction, otherness, and uniqueness. Thus, transgression becomes an element that falls into the flow of continuing organizational processes. The role of poetry as a producer of sense relates to the notion of transgression as a process that assigns a hierarchy for singularities (defines what has a greater or lower value), or as an element capable of revealing the truth and essence of objects. In this regard, through a search for poetic and transgressive elements observed in the film analysis of *Estamira*, by Marcos Prado (2004), and *Taxidermia* (2006), by György Pálfi, we sought to understand how the transgressive discourse and imagery shift and become dominant. Taking Georges Bataille's formula as a premise, in which eroticism (a transgression par excellence) is an affirmation of life even after death, we are able to see how this affirmative, non-opposing movement relates to will and the drive to work and produce. With the aid of abstraction leading us to a metaphor that regards the flow or route of objects in the noosphere (the world of ideas) in the form of lemniscate, we are able to see how the notion of the infinite becomes intrinsic to two movements which are inherent to the effective imaginary of humanity: one movement towards closure, the masculine and phallogocentric ego, and the other towards openness, collectiveness, the feminine. Both movements are supported by categories of analysis that shift the circles of what is real and what is imaginary; categories that are sometimes granted as real, even when construed under a regime of fiction.

Keywords: Transgression, Eroticism, The Infinite, Poetics, and The Imaginary

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Fogo que jorra do pênis. Paródia do surgimento da técnica representada pela descoberta do fogo	36
Figura 2	Extremidades das tríades (múltiplas) impulsionam e orientam (no interstício) o trajeto da lemniscata. Movimento feito pelas narrativas de <i>Estamira</i> e <i>Taxidermia</i>	45
Figura 3	(Figura 3) A lemniscata – dupla circularidade da poética da transgressão	45
Figura 4	Representação da mônada feita por Deleuze – <i>A dobra - Leibniz e o barroco</i>	54
Figura 5	Auto-taxidermia – Lajoska Balatony em uma máquina preparada para retirara de seus próprios órgãos	65
Figura 6	Corpo de Lajoska Balatony exposto na galeria de arte.....	65
Figura 7	Sequência circular – Soldado percebe os usos do objeto que denota a passagem de tempo em torno de um objeto eterno	65
Figura 8	Corpo encontrado no lixo e captado pela câmera em uma das cenas de <i>Estamira</i>	70
Figura 9	<i>Estamira</i> : primeira fala.....	71
Figura 10	<i>Estamira</i> está em primeiro plano e em todo o lugar.....	71
Figura 11	<i>Grylle</i> , por Hieronymus Bosch.....	76
Figura 12	O lixão, os trabalhadores, lugar onde são depositados os rejeitos.....	77

SUMÁRIO

1	Introdução.....	10
2	A transgressão.....	16
2.1	Transgressão, cinema e imaginário.....	28
2.2	Transgressão e alteridade.....	32
3	O infinito e a poesia como métodos de estudo da transgressão.....	41
3.1	A metáfora da lemniscata.....	46
3.2	O interstício – o ponto de ultrapassagem, espaço de atuação da <i>poiesis</i>	52
3.3	O infinito vaivém.....	56
4	<i>Taxidermia</i> - Movimento ascendente do traço em curva à direita/ Ultrapassagem do imaginário à noosfera e a construção da ficção	60
4.1	O fluxo centrípeto de <i>Taxidermia</i>	66
5	<i>Estamira</i> – Movimento da aura/ Ultrapassagem do real à noosfera por meio da poesia.	70
5.1	O fluxo centrífugo de <i>Estamira</i>	75
6	Reflexões acerca das articulações poéticas no interstício.....	79
7	Conclusão.....	88
8	Referências bibliográficas.....	99

1. INTRODUÇÃO

A vida humana não pode seguir sem tremer – sem trapacear – o movimento que arrasta para a morte. Representei-o trapaceando – bordejando – nas vias de que falei.

(BATAILLE, 2013, p. 170)

A proposta deste estudo é percorrer um caminho que busca o entendimento da transgressão como trajetória da imagem que se desorganiza e se reorganiza por meio de um conjunto de potências que movem o imaginário. Entendemos a transgressão como articulação de forças que promove a ultrapassagem de um objeto a outro. Essa ultrapassagem pode destruir ou apagar um limite em detrimento de outro (reprimido ou expandido), mas *conserva*, no imaginário, a essência daquilo que suprime do interdito anterior. Essa relação de acúmulo e excesso relativo ao limite estabelecido é a que tentaremos demonstrar a partir da análise do movimento realizado pela transgressão, que seria um “gesto relativo ao limite” (FOUCAULT, 2009, p. 32) transposto de maneira contínua e incessante.

A intenção é demonstrar o duplo fluxo¹ circular em curso de ida e volta feito pelas potências que movimentam e promovem esse direcionamento no sentido do limite. Abstração que nos leva a desenhar uma imagem similar ao símbolo do infinito aqui demonstrado pela lemniscata: ∞ .

A partir desta imagem e do seu trajeto, pretendemos acompanhar o processo ou percurso da constante emergência do sentido que, ao se afastar de um estado inicial ou arquétipo, se expande em, pelo menos, duas direções (aquilo que se vê e aquilo que se denomina). Compreendemos o mito (o denominado) como uma linguagem (BARTHES, 2001, p.7), o qual chamaremos aqui de duplo imagético, pois, quando o objeto se torna imagem, ele efetua uma espécie de transgressão primeira. Assim como Barthes, Morin (2012) também define o mito como “inseparável da linguagem e, como *Logos*, *Mitos* significa, na origem, palavra, discurso” (p. 174). Discurso, termo que sugere, em sua etimologia, o sentido de circularidade do trajeto ao remeter à origem latina, que quer dizer, em português, “correr ao redor”.

Como em todas as trajetórias que se formam, durante o percurso, são deixados vestígios e marcas que se propagam apoiadas pela memória e pelo imaginário “em que cada momento

¹ Uma melhor compreensão do conceito de fluxo pode ser vista em Freitas (2014).

² Assim como a transgressão, em Bataille, estaria ligada, como veremos adiante, à “Morte de Deus”, a virada do conceito de legislação, em Deleuze, passaria à percepção que torna “todos culpados”, ao transformar a lei em

de inversão, há sempre o retorno sub-reptício do traço do passado” (HALL, 2009, p. 221). Rastros que se cruzam com outros durante o caminho carregados de imagens, cores, formas, texturas, cheiros e sons do presente e do passado. Esse cruzamento influencia o futuro, provoca desvios, mudanças de perspectivas e novas transgressões.

A transgressão pode surgir como utopia, se constrói no imaginário e é, por vezes, extirpada por forças conservadoras. Por vezes, torna-se emergente, cresce, chega a um ápice, permanece e dura de acordo com a mobilização de indivíduos e condições estruturais que levam adiante o mito. É o processo de modulação das ideias relativas ao pensamento de uma era. Assim, a transgressão, ou como diz Morin, a ideia desviante torna-se no futuro, dominante ou é “apagada implacavelmente em seu germe” (MORIN, 2001, p. 237). Veremos nesse estudo alguns usos que o termo, polissêmico por essência, remete ao considerar suas funções e disfunções.

No capítulo dois, demonstraremos as abordagens feitas em torno do conceito, tendo em vista a afirmativa de Georges Bataille (2013), que relaciona diretamente transgressão e erotismo o que, para ele, é uma afirmação da vida, até mesmo no limite inexorável da morte. Falaremos de transgressão relacionando-a com o desejo e com a pulsão de vida, que repele a morte ao mesmo tempo que é levada até ela. Outra forma de perceber o movimento que a transgressão provoca é compreender as mudanças nos processos de constituição de subjetividades e de construção do real. As manutenções de sentidos e os jogos de poder definem os significados aqui encarados como limites a serem violados. E como todo jogo de poder, a transgressão revela-se essencialmente produtora.

Se não houvesse norma determinada haveria transgressão? É o que questionam Stallybrass e White (1986) quando analisam, em *The politics & poetics of transgression*, o processo de “refinamento” da esfera pública com o surgimento da burguesia, e com o aparecimento da etiqueta, da higienização, das boas maneiras e o consequente controle sistemático dos hábitos e dos corpos. Para os autores, a consolidação da nova classe social favoreceu a criação de novas dominâncias e de novos controles, que transformaram em “transgressores” os membros da massa que se formava ao seu redor. Essas construções do comportamento tinham como objetivo hierarquizar as classes que se consolidavam, e diferenciar o que é considerado alto e baixo. Essa dinâmica em que a “norma” se impõe como força de regra derivaria da ultrapassagem da imagem clássica da lei, que em princípio, era dependente do “Bem”, à percepção de que o “Bem” torna-se dependente da lei, “deixando-a

na indeterminação” (DELEUZE, 2009, p. 84)². Entendemos essa abordagem, assim como outros enfoques do termo utilizado, como forma de rotular o outro, para chegar no uso que tomaremos como premissa: da relação da transgressão com o erotismo e o desejo.

O desejo é o que move as três personagens principais de *Taxidermia*³ (György Pálfi, Hungria, 2006). No filme, três gerações de homens de uma mesma família representam três corpos e espíritos moldados, respectivamente, pelos regimes fascista, comunista e capitalista, e que, relacionamos aqui a uma espécie de processo de “masculinização”, o imaginário “constituído e articulado em função de um sistema de tais significações, e essas significações existem, uma vez constituídas, na forma do que chamamos o imaginário efetivo” (CASTORIADIS, 1982, p.177). Na ficção, a história da família Balatony é dividida em três partes, e protagonizada por três “homens-estado”, que sintetizam o sistema político em seus corpos e almas. A narrativa de *Taxidermia* é relacionada, em nossa pesquisa, a outra obra produzida, desta vez no Brasil, pelo cineasta Marcos Prado, em 2004. O documentário, intitulado *Estamira*, nome da personagem central, apresenta a poesia em forma de “delírio”, por meio da imagem da catadora que trabalhava no extinto aterro sanitário de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. Sua narrativa se *abre* para a possibilidade de o espectador se apoiar na fala poética de *Estamira*, para se tornar um “visionário”. Aquele capaz de captar “situações sonoras, ópticas e tácteis puras” (DELEUZE, 2013, p. 18) que o levam a compreender que tipo de mundo cerca a imagem de Estamira. “Quando se fala de Estamira se fala de todo o mundo”, como ela mesma afirma em uma das cenas, quando diz estar “em todo o lugar”. Desta maneira, relacionamos aqui, inicialmente, dois movimentos feitos pela transgressão: um movimento em espiral ao centro, ao fechado, ao ego (masculino) em *Taxidermia* e um movimento que se apoia no conceito de aberto, ao mundo (feminino), em *Estamira*.

Inicialmente, ao pensar a transgressão, partimos de uma visão do outro “transgressor” como aquele que não se adequa a normas estabelecidas. Os filmes, inicialmente, foram escolhidos por imaginarmos⁴ que as personagens ali representadas seriam, em algum

² Assim como a transgressão, em Bataille, estaria ligada, como veremos adiante, à “Morte de Deus”, a virada do conceito de legislação, em Deleuze, passaria à percepção que torna “todos culpados”, ao transformar a lei em ponto de partida para chegada ao “Bem”.

³ Vendel Morosgoványi (Csaba Czene), Kálmán Balatony (Gergő Trócsáni) e Lajoska Balatony (Marc Bischoff). Respectivamente, personagens e atores que protagonizam cada uma das três partes de *Taxidermia*.

⁴ Entendemos que, aqui, se processou, do ponto de vista metodológico, uma fenomenologia da imaginação do objeto empírico, já que a seleção do nosso *corpus* se deu também amparado pelas próprias tecnologias do imaginário.

momento, transgressoras. As personagens dos dois filmes, em princípio, se enquadrariam fora daquilo que se convencionou canonizar como “normalidade”. Entretanto, abandonamos a visão do outro como objeto para pensar nossas próprias limitações que dizem respeito à produção que o sujeito faz em relação àquele que observa. Não pensamos mais o outro como transgressor, mas pensamos as razões pelas quais os indivíduos nos parecem estranhos frente a certos modelos de “normalidade”.

De acordo com Pault (2001), não importa se o processo de significação e de inserção de um novo elemento no imaginário vem do real ou da ficção (principalmente considerando o atual modelo acelerado de veiculação de informação). Dessa maneira trazemos dois filmes que, ao serem postos em paralelo, mostram de um lado os movimentos dos personagens e narradores masculinos moldados pela história e, de outro, uma personagem que representa as forças determinantes do masculino agindo sobre o feminino. Personagem que passa à *sobrevida*⁵ (PELBART, 2008), devido ao poder que a determina. Outro argumento nos ajuda a compreender a escolha de uma ficção e de um documentário como *corpus* deste estudo. Trata-se da tentativa de reestabelecer o “equilíbrio entre significante e significado” (GUMBRECHT, 1998), aqui comprometido pela crise da representação que Gumbrecht relaciona com o conceito de Modernidade. O movimento transgressor do surrealismo atinge para o autor uma espécie de “saturação”, quando se vê incapaz de eliminar totalmente todas as estruturas e se livrar de todas as referências. Ao relacionarmos uma ficção que utiliza elementos surrealistas para tratar de fatos históricos reais a um documentário que fala de um personagem poético e visionário, tentamos encontrar um ponto de equilíbrio entre a inevitabilidade e o reducionismo da representação.

Por meio de um cruzamento entre os movimentos provocados pelas narrativas, buscaremos aqui o estilo do ensaio em que mostraremos, descritivamente, algumas maneiras de apreender imagens rebeldes poéticas de *Estamira* e *Taxidermia*, e verificar a abertura que elas provocam com base nas teorias relativas a noção de transgressão, ultrapassagem e produção. A análise não será da representação, mas do imaginário e do seu poder de *fazer pensar*.

Nosso cruzamento se dará por meio da relação feita entre as potencialidades poéticas das duas narrativas, uma obra de ficção e outra documental, e veremos que, quando a ficção ultrapassa o “limite” pode adquirir potência de “realidade” e que, por sua vez, ao transgredir o

⁵ Pelbart (2008) fala sobre a condição terminal a que são submetidos sujeitos em processos de dominação e exclusão extremas, como ocorreu, por exemplo, com os judeus nos campos de concentração nazistas.

limite da experiência do sujeito, acaba por moldá-lo sobre o regime da irrealidade. Na segunda parte deste estudo procuramos demonstrar como o cinema pode ajudar a compreender o imaginário de uma época e compará-lo com outros processos de formação de realidade produzida pelos sujeitos que o constituem. Em *Taxidermia*, ocorrem três ultrapassagens nos regimes, não apenas políticas, mas de visibilidade dos indivíduos representados, que nos leva à personagem apresentada no documentário *Estamira*. Promovemos assim um diálogo entre as obras para que se produza alteridade e não oposição. Por isso, veremos no segundo capítulo como a transgressão, produtora por excelência, é capaz de gerar diferença e singularidade. E quando pensamos em alteridade, pensamos nos processos de observação do outro, de produção de subjetivações, que distorcem nossa visão sobre o que é diferente.

O terceiro capítulo dá um panorama da metodologia a ser utilizada ao pensar a potencialidade da poesia e das figuras de linguagem, como as metáforas, que atuam como representações das transformações pelas quais passam os sentidos. Por meio de uma metáfora que representa a abertura ao infinito, tentaremos demonstrar o trajeto que é feito do real ao imaginário. O sistema de dupla circularidade parece fechado, mas veremos como a abertura de um mundo a outro acontece no interstício, e como os objetos, ao passarem pela intersecção, se modulam de acordo com a poética, produtora de múltiplos sentidos.

Ainda no terceiro capítulo, tentaremos demonstrar por meio dessa metáfora, inspirada em uma trajetória imaginária em forma de lemniscata (∞), como as categorias de análise que regem o pensamento de uma época modulam os objetos. Tentaremos demonstrar o percurso dos sentidos, que saltam de um ponto a outro, se modulam no interstício em que a *poiesis* acontece e se transforma em imagem. Duplo movimento circular, que promove o vaivém entre sujeitos e objetos e entre os objetos, que se modulam no imaginário ou em seu ambiente, a noosfera⁶, em que cada componente, mesmo mínimo tem a capacidade de mover o todo, uma vez que as trajetórias circulares estão interligadas.

As obras selecionadas para este estudo, *Taxidermia* e *Estamira* serão analisadas, respectivamente, nos quarto e quinto capítulos desta dissertação. Em cada um deles, demonstraremos como as narrativas podem imaginar um fluxo em duas direções, que evidenciaríamos o movimento produtor da transgressão. Citamos anteriormente o processo que este movimento abarca. Um ao masculino, ao ego ao fechado, à razão positivista que busca a

⁶ Geralmente compreendida como “a esfera do pensamento humano” sendo sua definição derivada da palavra grega NOUS (mente) em sentido semelhante à atmosfera e biosfera.

“Verdade” e outro ao aberto, aqui relacionado ao feminino, ao coletivo e a razão que busca verdades, capazes de produzir outras verdades. Após observar as imagens que a poesia pode articular no interstício colocamos em paralelo as narrativas circulares dos filmes e constatamos que, mesmo distantes, elas podem se tocar em alguns momentos.

No sexto capítulo veremos os resultados das articulações que a poética promove na intersecção. Quando dois elementos se encontram, considerando a premissa de que eles nunca se opõem, vemos como somos capazes de pensar o mundo de uma maneira que remete à vontade de produção de diferença e novas singularidades. Considerando as imagens poéticas e as situações sensoriais que as narrativas das obras promovem, faremos uma observação, não apenas do que se apresenta na superfície, mas do que as imagens e a poesia podem fazer refletir em termos de percepção de mundo.

Veremos que a cada processo de constituição de novas singularidades somos questionados a ultrapassar novos limites criados que se modulam e nos modulam constantemente. Sob o regime da contemporaneidade, que clama pelo gozo e pelo excesso de autoestima dos indivíduos, verificamos que o homem é movido pela transgressão, pela constante ultrapassagem, pela vontade infinita de produção *fáustica*⁷ de poder, de conhecimento, de sensações e de prazer. Tendo aqui expostas as maneiras pelas quais abordaremos o tema, e pensando a transgressão dentro do campo da Comunicação, temos como objetivo neste estudo *observar o modo de funcionamento da transgressão em seu diálogo com a arte e a filosofia enquanto ultrapassagem contínua* e perguntar: *como o imaginário transgressor se modula e se efetiva coletivamente?* O que esse regime faz ao colocar o ser e sua existência em questão na atualidade? Veremos neste estudo como a afirmação da vida relacionada a abertura ao infinito nos leva à necessidade de pensar de forma partilhada, como maneira de evitar suas várias formas de violência.

⁷ A produção *fáustica* refere-se ao personagem *Fausto* que, de acordo com a obra de Goethe, faz um pacto com o demônio Mefistófeles em troca do infinito conhecimento, técnica e progresso.

2. A transgressão

O que é transgressão? Buscamos a resposta para esta pergunta dentro dos estudos do imaginário e da Estética. Neste contexto, elegemos o cinema como *corpus* por ser capaz de traçar quadros analíticos sobre os regimes que constroem as singularidades. A pesquisa aponta para a possibilidade de *ultrapassagem* dos limites (que interdita alteridades) estabelecidos por momentos imaginários em declínio ou em profusão; e para a relação da passagem, que o mundo empírico faz ao mundo simbólico (efetuada pela mimese e pela técnica), quando torna imagem. Esses momentos seriam caracterizados por determinadas categorias de análise que direcionam o pensamento de uma época, que se torna apto a orientar o imaginário social, capaz de produzir as construções do “real”.

O termo transgressão vem do latim *transgredi*, que significa “ir além”, “ultrapassar limites”, “violar” e é formado pelos termos *trans*, “através”, “além”, mais a palavra *gradi*, que, em português, quer dizer “pisar”. Cada momento, grupo, indivíduo, território, instituição estabelece seus próprios limites, também chamados de regras, leis, normas, responsáveis por orientar o sentido de discursos ou de ações. Em uma relação de dominação, a mentalidade de uma era se modula de tempos em tempos adequando a rede de forças que interagem para produzir uma nova imagem proveniente e distinta da anterior. A mentalidade ou imaginário de uma época define os limites impostos ao surgimento de alteridades constantemente criadas pelo deslocamento fazendo pensar a transgressão como um

gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las. (FOUCAULT, 2009, p. 32)

Foucault demonstra como o poder estabelece fronteiras. Daí sua relação com a transgressão que, ao não opor, ao não estabelecer uma relação de contradição, tem como prerrogativa ultrapassar e completar o limite imposto pelo poder. O poder divide elementos

como o interno e o externo, o bem e o mal, o alto e o baixo... O “interno”, o “bem” e o “alto” são o ideal etnocêntrico da razão humana e o externo é o excluído dos campos, político, econômico e epistemológico. Por isso, o estudo da transgressão deve poder falar sobre os pequenos processos do meio social, daquilo que é considerado insignificante. Georges Didi-Huberman diz em entrevista⁸ que Foucault (para ele herdeiro de Baudelaire) aplica o funcionamento da imaginação a um método de escrita que relaciona coisas que não teriam relações aparentes e que, com a divisão positivista, seriam impossíveis de colocar em paralelo. “Ou a analogia dá errado ou ela cria relações fecundas, algo que revela coisas até então ignoradas” (CAILLAT, 2014).

Como o termo transgressão se desfaz quando tentamos defini-lo como aquilo que vai contra a regra construída, apoiamo-nos na afirmativa de Georges Bataille que apresenta não uma definição, mas uma fórmula que classifica o erotismo como “uma afirmação da vida, até mesmo na morte” (BATAILLE, 2013, p. 35). Mas qual a relação do erotismo com transgressão? A essência do erotismo é ser a transgressão por excelência. Se para o filósofo, o erotismo (transgressão) é uma afirmação da vida até mesmo na morte, o que transgride a vida? A morte. Vida e morte estabelecem uma relação de interdependência, não de oposição. É a mesma relação que existe entre a norma, a regra, a lei e a transgressão. Uma depende da outra para existir e uma produz a outra recursivamente.

Na base, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade precível que somos. (BATAILLE, 2013, p. 39)

E quando o homem se torna ciente de sua finitude (descontinuidade)? Foucault (2009), quando analisa Bataille, associa essa percepção à “morte de Deus”, grande metáfora usada para pensar a transformação epistemológica decretada por Nietzsche e que permeou a análise das mudanças pelas quais passaram a humanidade desde então.

A partir disso, a busca pela “Verdade” por meio de um discurso metafísico (exterior) perde espaço, dentro da epistemologia, para a busca da “Verdade” sobre si, no interior. O homem, ao perceber que não é mais determinado por uma verdade divina ou pelas metáforas metafísicas (o que era tomado como verdade eram os textos “sagrados”, qualquer outra forma

⁸ Foucault contra Foucault (*Foucault contre lui-même*) – Documentário dirigido por François Caillat, em 2014.

de busca pela verdade era considerada heresia), se percebe capaz de analisar o passado, compará-lo com o presente, e refletir sobre suas possibilidades de futuro. Possibilidades de criação do novo se configuram. A transgressão dessa forma, para Bataille (2013), não nega o interdito, que existe apenas para ser superado. É uma forma de afirmação daquilo que nega, daquilo que combate. Para superar a regra deve-se promover o reconhecimento de que ela vigora. A transgressão, o erotismo e a sexualidade são vistas como responsáveis por mudanças no processo de constituição do sujeito e sua articulação com o movimento de transformação de um pensamento e de uma época.

Talvez a importância da sexualidade em nossa cultura, o fato de que desde Sade ela tenha estado tão frequentemente ligada as decisões mais profundas de nossa linguagem consistam justamente nesse vínculo que a liga à morte de Deus. Morte que não é absolutamente necessário entender como o fim do seu reinado histórico, nem a constatação enfim liberada de sua existência, mas como o espaço a partir de então constante de nossa experiência. Suprimindo de nossa existência o limite do Ilimitado, a morte de Deus a reconduz a uma experiência em que nada mais pode anunciar a exterioridade do ser, a uma experiência consequentemente interior e soberana. Mas uma tal experiência, em que se manifesta explosivamente a morte de Deus, desvela como seu segredo e sua luz, sua própria finitude, o reino ilimitado do Limite, o vazio desse extravasamento em que ela se esgota e desaparece. Nesse sentido, a experiência do impossível (o impossível sendo aqui de que se faz a experiência e o que a constitui). A morte de Deus não foi somente o “acontecimento” que suscitou, sob a forma que conhecemos, a experiência contemporânea: ela delineia perpetuamente sua grande nervura esquelética. (FOUCAULT, 2009, p. 30)

Quando ocorrem “viragens” no pensamento de uma época, o ser humano se vê capaz de transgredir os limites de sua própria experiência interior, de refletir e, se possível, modular o futuro. Esse limite imposto por uma subjetividade antes orientada “pelo reino dos céus” perde força e o homem se vê capaz de ir além de suas próprias determinações. Vejamos que essa é a transgressão da percepção de si baseada em limites anteriores, e que, em determinado momento, não vigoram mais. Mudança de percepção que abre espaço para novo jogo de poderes, para novos limites num presente que se abre. Dessa forma, Bataille (2013) afirma que, “O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (p. 53). O que significa colocar o ser em questão? É a busca pela verdade de si, da existência – verdade que, antes procurada em Deus, se transfere para a razão e para o positivismo. De acordo com o autor, nos enganamos quando pensamos o erotismo e a transgressão como um dos aspectos

interiores do homem. Pois a busca do objeto de desejo se dá no exterior (fora de si, o objeto de desejo é aquilo o que se vê, o que se cobiça). Mas, contraditoriamente, ele diz que esse (fora) essa exterioridade sempre “responde a uma interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do sujeito” (BATAILLE, 2013, p. 53). Vale lembrar que esse gosto pessoal não é algo natural, mas algo articulado com determinações e estruturas impostas pelo passado e pelo presente.

E como essa virada da razão se relaciona à nostalgia da perda da continuidade? Como o homem supre a falta que é gerada a partir da “morte de Deus”? Por meio da ciência e do conhecimento, das paixões e da emergência da sexualidade que são os meios pelos quais ele segue em busca pela “imortalidade” perdida. Ele parte para a compreensão de sua própria natureza e da natureza do mundo. O homem percebe que a morte de Deus não é um fechamento e sim uma abertura ao infinito, mas essa abertura não reflete apenas libertação, demonstra uma advertência quanto às infinitas possibilidades atreladas ao racionalismo que se tornam possíveis. “Seu texto coloca em xeque a obra, a vontade de obra, o produtivismo catastrófico da sociedade contemporânea que, como Walter Benjamin também já diagnosticara, resulta sempre no horror tacanho da guerra” (SCHEIBE, 2013, p. 10).

Ao nos tornamos cientes de que podemos transgredir os limites de nossa subjetividade, pensamos nos limites históricos, as determinações do passado e do presente que nos constitui como sujeitos. Nesta perspectiva, a transgressão é “afirmação da diferença e da vida, potência de diferenciação” (COUTINHO, 2010, p. 1). Quando se ampliam as diferenças, se ampliam também os jogos de poder que articulam as alteridades e assim, sucessivamente, vão produzindo mais e mais singularidades (que se distinguem da subjetividade). A transgressão seria uma incessante produção articulada por um jogo de poderes. Saber que se confronta para o estabelecimento de uma nova etapa a ser superada, de um novo limite a ser transposto, como ocorre com o conhecimento, com a técnica e a ciência. A transgressão é uma força que provoca um embate que produz, continuamente, novas verdades.

Quando afirmamos que o termo transgressão se desfaz quando o colocamos em uma oposição binária e dialética com a norma, nos referimos à grande possibilidade de variações que podem ser usadas como sinônimos, mas que, da mesma maneira, ligam-se a uma moral instituída de forma local, temporal e histórica. O que pode ser definido como rompimento da regra, entretanto, depende mais das relações estabelecidas entre vários agentes que decidem entre si o que vai contra determinada norma, do que a identificação do ato propriamente dito.

O que vai contra a norma, o ato em si, é o que chamamos de momento de percepção da infração, que vai servir de base para a produção da legislação e dos novos pontos de fuga de emergência da nova produção. A transgressão desarticula as contingências que tornaram possível a formulação da regra, e estabelece um novo limite a ser ultrapassado. Um jogo de forças se estabelece e tenta definir as novas regras para a modulação da singularidade considerada ideal ou canônica para determinado momento. Ocorre a partir daí um investimento libidinal e racional, que se associa à formulação de novas regras ou do novo limite a ser criado. Esse investimento libidinal é ancorado pela técnica que, de acordo com o filósofo Mehdi Belhaj Kacem (2015), nada mais é que uma paródia da *physis*, que rege a evolução natural, e que demonstra a estreita relação da libido/erotismo com a técnica/ciência. Tanto um quanto outro provém de um mesmo rompimento que desata um nó primordial que ligava o homem à natureza. Erotismo (transgressão), ciência (técnica) e poder (saber) derivariam deste mesmo solo. A arque-transgressão, de acordo com Kacem (2015), é a capacidade da separação do impulso sexual da capacidade reprodutiva. Esse seria o passo primordial ao além do homem em sua busca pelo conhecimento que, ao dissociar um elemento, é capaz de fazer novas associações relativas ao saber e sua existência direta ou indiretamente relacionadas com a sua capacidade de procriar.

Quando o termo transgressão se refere à infração ou a uma oposição à legislação ou instituição sancionada sua ação nunca é individual, e sempre depende de uma série de fatores para se configurar e detectar a “anormalidade”. É por meio de uma negociação entre os vários atores e suas práticas (incluindo o observador) que podemos perceber como se forma o “normal” e a imagem transgressora. Stallybrass & White (1986), demonstram esse processo de formação do outro e do objeto transgressor. Para os autores, esse processo é definido pela política e a poética que se formam com o auxílio de figuras de linguagem como a metáfora. Os autores definem a política e a poética da transgressão como responsáveis por um processo de hierarquização demonstrado, por exemplo, pela burguesia do século XIX para diferenciar classes, maneiras, hábitos, coisas e pessoas, a partir de uma dialética entre os conceitos de alto e de baixo valor atribuído a cada ser e a cada ato. A política e a poética da transgressão invertem, por meio do discurso que rotula, marca, classifica e hierarquiza, ordenado por aquele que exerce o poder, o ângulo de observação do objeto e torna o sujeito dominante formulador do processo de diferenciação, o principal agente produtor da dissonância.

A ‘poética’ da transgressão revela o nojo, o medo e o desejo que informa a dramática auto-representação dessa cultura por meio da ‘cena deste outro inferior’. Essa poética revela claramente a contraditória política da democracia burguesa (STALLYBRASS; WHITE, 1986, p. 202).

As metáforas vistas como componentes dos jogos de poder denotam a relação de efeito e instrumento existente entre o simbólico e o social e suas formas recíprocas de construção. Ao longo da história, o homem elegeu um outro universal para ser seu inferior, a mulher, que sofre ainda hoje os efeitos dessa segregação, que insiste em permanecer no imaginário social com gradações distintas.

O “transgressor” seria definido por esse método de diferenciação e hierarquização de grupos, corpos, espaços geográficos e condição da psique, relação que serviu de base para um subsequente processo de segregação de indivíduos, concepção sempre ramificada a outros grupos e indivíduos “estranhos”. Um processo de diferenciação do que é alto e o que é baixo, que estabelece uma construção semântica baseada em oposições binárias, construídas a partir daquilo que o hegemônico define como representante do “bem” e o representante do “mal”. Trabalhamos a noção de transgressão desvinculando-a daquilo que vai contra a norma criada para aproximá-la de sua etimologia latina, ou seja, “pisar além”, ou “ir *além*”. Nesse sentido, a transgressão se relaciona com o modo de produção do conhecimento, das artes, das tecnologias e o próprio processo cumulativo da ciência.

Deleuze (2012), ao analisar Bergson e a “intuição como método”, mostra que mesmo um “ato simples” como a intuição imediata é dependente de estruturas impostas pela memória, que seleciona os fatos com a influência da pulsão ou do *élan vital*. Consideramos o erotismo como algo que impulsiona e dá ritmo, que promove o movimento de ultrapassagem da transgressão ou o desvio provocado em sentidos provisoriamente dominantes, capazes de mover uma estrutura. “Estudando o erotismo não descrevemos um estado, mas um processo” (ALBERONI, 2006, p. 1). Dentro desse encadeamento, constatamos que a noção de transgressão é inseparável do fluxo de ideias que circulam no imaginário, em um ambiente, como o ambiente a noosfera⁹.

⁹ De acordo com Morin (2011), em “O Método 4 – as ideias habitat, vida costumes, organização”, o conceito de noosfera nos leva a um mundo “quase” metafísico, entretanto dotado de realidade objetiva e quase material. São objetos que “tem um ser próprio, uma existência” (MORIN, 2011, p. 136). Para o autor “*trata-se de fato de uma noosfera, conforme o termo forjado por Teilhard de Chardin nos anos 20*” (idem, *ibidem*, p. 136). Para o autor os cérebros e as culturas quando dotadas de vida própria formam um ecossistema que interagem e trocam ideias

Quando o sociólogo Howard S. Becker (2008) defende a teoria que chama de interacionista, o autor afirma que “a abordagem naturalística desses fenômenos passou a se concentrar numa interação entre aqueles que são acusados de estar envolvidos na transgressão e os que fazem essa acusação” (p. 179). Ela vai além da teoria da rotulação apresentada em seu estudo que diz que um personagem se torna desviante a partir do momento em que ele é apresentado à sociedade como tal, por aquele que exerce o poder. As acusações circulam pelo imaginário social assim como as forças que produziram os interditos ultrapassados.

Pontuamos, considerando esse aspecto das relações entre os agentes produtores da *imagem* transgressora, a observação a partir do conceito de transgressão formulado por Bataille (2013). Seria um movimento “positivo” no sentido de produzir, adicionar ou envolver, com outra camada, um ou mais elementos a um objeto repetido, repensado e recriado. O fenômeno presente que se encaminha ao futuro é relacionado a um ou mais objetos ou categorias de análise. O movimento pode ser feito da direita para a esquerda, de cima para baixo, com angulações, inclinações e posicionamentos múltiplos, como as mônadas “unidade primeira que, de certa maneira, contém o todo que contém” (MORIN, 2012, p. 115). A direção a ser tomada se relaciona com a orientação dada pela memória, produção de desejo, pela libido e pelo erotismo. A transgressão possui forte ligação com o conceito de poder, as formas como ele modula o real, processos descritos incansavelmente por Foucault em obras como *Vigiar e Punir* (1997) e a *História da Sexualidade* (1999). Reforçamos com essas considerações a proximidade entre os dispositivos que regem a ciência, a produção de conhecimento e o erotismo.

Para Bataille (2013), o erotismo é, “uma afirmação da vida, até mesmo na morte” (p. 53). O filósofo nos mostra como refletir de maneira afirmativa sobre o papel dos afetos, da intuição, da capacidade sensorial e do imaginário para a produção de saberes. Becker (2008) amplia a reflexão ao mostrar que a transgressão depende de uma ação coletiva para existir. Pensamento que sugere um modo de operação e da configuração de saberes e “verdades” a partir de uma combinação complexa de fatores. Considerando a transgressão como um movimento ao além, ou uma ultrapassagem, pode-se constatar que a circulação depende de uma comunhão de forças para que ocorra uma espécie de *deslocamento*. A força que move a transgressão é o desejo que nasce quando o ser se coloca em questão. Desejo em sentido amplo aqui relacionado ao conceito de erotismo, que percorre desde as características do ser

como produtos que regem a vida de forma interativa. A poética da transgressão circula na noosfera e assim como qualquer ideia é capaz de produzir realidade no todo que o mundo físico faz parte, interligando os pontos.

“sagrado” até o ser mundano. Distinto do interesse, que tem o sentido baseado em uma utilidade (e o desejo pode ser contrário ao interesse), pois o interesse é instituído e o desejo, fruto do imaginário, sempre é alienado da instituição.

A instituição é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e em relações variáveis um componente funcional e um componente imaginário. A alienação é a autonomização e a dominância do momento imaginário na instituição que propicia a autonomização e a dominância da instituição relativamente à sociedade. (CASTORIADIS, 1982, p. 159).

Essa produção de desejo que anima o imaginário a ultrapassar a instituição será vista por meio do olhar das personagens dos filmes que aqui relacionaremos ao conceito de transgressão. Vários métodos incluem a sensação, o *élan* vital, ou a aptidão intuitiva como fundamentais para a ciência. O método intuitivo de Bergson, o método genealógico de Nietzsche e Foucault, o método erótico de Maffesoli implicam a necessidade de considerar os sentidos e de reunir elementos apartados pela modernidade, como o sujeito e o objeto. Em todos os casos, os sentidos são vistos como históricos. O observador deve considerar o seu olhar como agenciador de significação. Bataille define a filosofia como a soma de todos os possíveis. Ele criticava duramente a remoção do erotismo, do desejo, do debate filosófico agenciada pelo positivismo e pelos racionalistas.

Segundo Bataille, a transgressão “não é a negação do interdito, mas o supera e o completa” (BATAILLE, 2013, p. 87). O ponto de partida da sua pesquisa, introduz esse pensamento atípico ao conceito de transgressão. O autor a classifica como um movimento afirmativo. Uma busca constante pela continuidade do ser, que, ciente se sua morte, tem uma certa “nostalgia” que o afeta pela certeza da descontinuidade. Bataille não chama aquilo que institui a norma de regra, mas sim de interdito. Pois sempre os mecanismos de interdição são acompanhados por novos movimentos de transgressão. Foucault (2009) reafirma, ao analisar Bataille, que a transgressão “não opõe nada a nada”. Ela seria um movimento de se insere em um fluxo preexistente. Um movimento que esteve em um subsolo e que renasce (pois era uma emergência) para interceder e desviar o sentido imposto pela regra.

A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos: não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela, justamente, não é violência em um mundo

partilhado (em um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário), ela toma, no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser. Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência. (FOUCAULT, 2009, p. 33)

A transgressão é quando o ser se depara com um limite imaginário e inexistente. Limite que se encontra em um objeto perdido, do qual o sujeito também faz parte. De certa forma os personagens que compõem as duas obras se perderam em si mesmos, em seu erotismo (a vida). Como tentativa de falar ao mundo, criaram para si corpos sem órgãos¹⁰ (ARTAUD, 1975) em ambas as narrativas. Corpos em estado de puro prazer ou puro estado de desespero. Mas, com os sentidos à flor da pele, compartilham o saber com o mundo ao se colocarem a fabular e a interceder ao se expor.

Neste ponto podemos fazer uma relação da transgressão com a comunicação? A produção de sentido agenciada pelo movimento transgressivo é fomentada pelo entrecruzamento incessante do simbólico e do imaginário, que produz no social as construções do real. Tanto a ficção quanto o documentário teriam a capacidade de demonstrar como a linguagem cinematográfica é capaz de gerar poeticamente sentido por meio das imagens, dos narradores e personagens. Maffesoli (1998) também mostra como ficção e realidade, poesia e prosa se unem para a produção de sentidos. O autor observa como Freud usa a ficção e a metáfora para dar brilho à sua obra. Ao fazer uso de personagens da mitologia e da tragédia grega (personagens que se situam no âmbito do imaginário), a linguagem de Freud usa a arte para fazer ciência. Para Maffesoli (1998) é possível acessar a verdade por meio da analogia da qual a metáfora e a polissemia se mesclam. Assim nosso percurso fará um passeio pela concepção *ficcional* do homem que estabelece um real moldado pelas metáforas.

Freud nos ensinou que somos seres de ficção, feitos “da mesma matéria de que são feitos os sonhos”, como disse Shakespeare. Mas o que há de mais extraordinário na condição humana é justamente o fato de que não há praticamente limites às modalidades de

¹⁰ “Quando vocês tiverem feito um corpo sem órgãos (CsO) o haverão liberado de todos seus automatismos e o haverão devolvido a sua verdadeira liberdade”. (ARTAUD, 1975, p. 31). Considerando os estudos de Deleuze sobre Artaud e a percepção de dois pontos de vista sobre a imagem, constatamos a proximidade entre a construção do CsO (DELEUZE, 1996) e a passagem de uma imagem que depende do esquema sensorio-motor (ligado diretamente aos órgãos) à criação de situações sensoriais puras (ópticas, sonoras e tácteis), como ocorre na imagem-tempo (DELEUZE, 2013).

transformação de organismos humanos em sujeitos. (BEZERRA, 2000, p. 94).

Não menos importante é o argumento que justifica a escolha de um documentário e de uma ficção baseado em um conceito formulado por Heráclito: *enantiodromia*¹¹. A noção vem da física e demonstra que toda força gerada cria outra no sentido contrário. Quando algo ultrapassa seu limite se transforma no seu oposto. Desta forma, constatamos que *quando a ficção transgride torna-se realidade, que se torna ficção ao transgredir e passar à imagem*.

Este estudo fará uma tentativa de desenhar a trajetória das duas narrativas no “ambiente” por onde circulam as ideias. Com o auxílio da noção de imaginário, tentarei apresentar imagetivamente, por meio de um “desenho”, a maneira pela qual a poética produtora de sentido atua sobre a representação, a impulsiona e a transgride formando contra-imaginários ou desvios de significação, que atuam no tecido social. Com isso, tentaremos compreender como a imagem transgressora sai de um estado, se modula e se transforma em uma nova imagem dominante. Trajetória que tem seu primeiro movimento desviante na duplicação efetuada a partir da capacidade humana de catarse, de mimese e da técnica (KACEM, 2015). Para o filósofo franco-tunisiano, a “transgressão precede a legislação” (p. 27). Para ele nossa época prova que toda experiência antropológica da contemporaneidade é regida não pelo signo da legislação, mas sim da transgressão. A transgressão para o autor é um processo intrínseco ao que ele chama de animal humano, que é realizado por meio da apropriação/expropriação do dado natural por meio da *mimese* e da *catarse*. Para o autor de *La Transgression & L’Inexistant* o homem é um animal técnico, mimético e catártico, que reúne essas habilidades e as transforma em arte, em política e em ciência por um constante processo de repetição ou de paródia (também chamada por ele de *representação*). Não fugimos das representações seja por meio de criações ficcionais ou documentais. As três fases de *Taxidermia* mostram um processo de apropriação dos corpos e almas por regimes que se revezam sem alterar os mecanismos de dominação. Fórmula que dá ao homem um potencial de apropriação e de expropriação da natureza e do outro por meio do afetos transcendentais, carregados de pleonexia¹² (KACEM, 2015, p. 109).

¹¹ Aécio, um intérprete peripatético de Heráclito, caracteriza a união dos opostos com a expressão enantiodromia. (JOSGRILBERG, 2014, p. 9)

¹² “A partir do momento que o princípio de dignidade não é respeitado, ou seja, a partir do momento que tudo pode ser comprado – os homens, as mulheres, os valores, as opiniões, a justiça, o amor, etc. –, estamos naquilo que os gregos chamavam de pleonexia, cuja teoria é exposta nos livros I e II da República de Platão, ocupam a posição de defesa da avidez. A pleonexia é justamente o que remete à vontade de possuir sempre mais,

Kacem (2015) explica:

Transgredindo o material existente através da apropriação de suas leis transcendentais, em transcendentais, isso quer dizer purificar e esvaziar formas eidéticas, o material existente pela transgressão apropriadora que tem o nome de ciência, que o homem introduz no vazio do mundo. A apropriação de leis transcendentais do ser é a apropriação transgressiva de um inexistente (tradução nossa). (p. 115)

A transgressão é aquilo que faz mover os círculos do imaginário social refletidos pelos “círculos” do real, sempre objeto de idealizações e pulsões. Faz também mover o “real” por meio da técnica, da ciência e do conhecimento. Esse reflexo forma uma trajetória onde os discursos passeiam do real ao imaginário formando uma dialética movimentada pela pulsão, ou *pleonexia*, afeto que surge quando se tem vontade de se apropriar cada vez mais daquilo que pertence ao *outro*. De acordo com o autor, esse processo é feito pela capacidade mimética e técnica do ser humano, que, por meio da catarse, realiza uma espécie de diálogo interior e promove, por meio da técnica, a realização da paródia de certa realidade. É aquilo que transgride o dado natural por meio da representação ou de um discurso, seja ele feito pela ciência ou pelo imaginário coletivo e o transforma em uma nova realidade ou em outra possibilidade de verdade. A tecnologia para ele, nada mais é que uma paródia da *physis*.

Com o cinema, é possível demonstrar como a técnica se utiliza da catarse e da mimese para sublimar o mal¹³. Como teria originalmente a tragédia a função de suprimir o horror para conservar no imaginário aquilo que ela representa. Processo similar ao que Hegel chamou de *Aufhebung*, conceito que deriva da *Katharsis* aristotélica, um tipo de alquimia da alma que propicia visualizar a morte de frente, elemento primordial da tragédia que se utiliza do horror, mas que, ao representá-lo, sublima todo o mal ao mesmo tempo que o conserva. Em uma espécie de catarse contínua o humano produz conhecimento ao perceber o dado natural para recriá-lo de forma a suprir suas necessidades construídas. E tanto o cinema do real quanto a ficção teriam a capacidade de ultrapassar o dado, sublimar o mal produzido para conservar aquilo que é útil para a história e para o conhecimento. Em ambos os casos, os procedimentos

decorrente de se colocar diante daquilo que os gregos rejeitavam, mas que seria validado muito mais tarde, no liberalismo de Adam Smith, com o nome de self-love, “egoísmo”. (DUFOR, 2013, p. 29)

¹³ Mal aqui visto como o horror representado pela tragédia que o expõe para conservar apenas o necessário para o conhecimento. Para Kacem (2015), o *Mal* é a crueldade gratuita parodiada da “crueldade” animal predatória desvinculada da funcionalidade da sobrevivência.

de duplicação e representação aglutinam elementos que sugerem uma perpétua ultrapassagem, que produz a saturação da imagem.

De acordo com Luiz Henrique Passador (2003) a regra instituída também permite a produção de sentido. Dar sentido. A ligação da poética com a regra estaria calcada na produção. A transgressão, assim como a regra, teriam no fundo a mesma funcionalidade? Atribuir sentido determinado a uma trajetória discursiva. Desta forma elas se completariam. A transgressão e a regra dependem uma da outra para existir. Veremos adiante que as ações só são consideradas como transgressão posteriormente. Caso alguém a identifique como transgressão. Caso contrário ela não existe.

Roman Jakobson (2011) define a poética como a responsável pela produção de sentido. Seria a poética a responsável por dar sentido a um movimento de ultrapassagem de um limite interdito? A transgressão impulsiona a potência do discurso e a influência que ele exerce sobre o real. Essa ultrapassagem seria um avanço para além de um limite imaginário, instituído por relações de poder deflagradas pela política, pela arte, pela propaganda, pela ciência e pelo erotismo.

A polissemia, observada de dentro para fora do discurso, produz uma gama infinita de significados. A poética da transgressão hierarquiza, assim como os modos, hábitos, coisas e pessoas, as informações lançadas que envolvem o elemento impulsionado e que provoca no receptor um processo de persuasão ou de convencimento de todos os envolvidos na ação. O próprio “transgressor” não deixa de se convencer que ele é um infrator pela instituição da imagem transgressora, inserida na mente como um efeito panóptico¹⁴ (Foucault) entrelaçado com a noção de superego¹⁵ (Freud).

Como nossa pesquisa gira em torno de duas obras cinematográficas distintas, seria possível traçar duas trajetórias em forma de lemniscata feitas pelas obras no imaginário, para fazer uma genealogia da transgressão por meio das duas narrativas? Interessa aqui compreender como se compõem as forças que constroem desvios capazes de formação de imaginários e de contra-imaginários¹⁶.

¹⁴ Em *Vigiar e Punir* (1987) Foucault descreve o panóptico de Bentham e o mecanismo de controle por meio da visibilidade assimétrica em que os prisioneiros desconhecem se estão ou não sendo observados.

¹⁵ Instância da psique que representa, a moral, os valores sociais. Uma das as três esferas do pensamento (id, ego, superego) responsável pelo “bem” a ser procurado.

¹⁶ De acordo com Baczko, trata-se de uma “arma de combate, mas também instrumento de educação destinado a inculcar no espírito do povo novos valores e novos modelos formadores. (BACZKO, 1985, p. 301)

Ao passar à imagem, ambas as narrativas encontrariam modos de negociação com o espectador e outros agentes produtores da imagem para a formação do conjunto da obra. Poderíamos então considerar que, em outro grau, essa relação não seria exclusiva aos realizadores especializados no documentário ou no cinema etnográfico, por exemplo, mas seria inerente a todas as esferas da criação cinematográfica que aqui serve como metonímia da produção do saber.

2.1 Transgressão, cinema e imaginário

O cinema produz imagem e imaginário, e é partir desta construção do olhar que associamos a noção de ultrapassagem do objeto real/fictício à imagem cinematográfica. No cinema, o objeto transgride quando “passa à imagem”. O conceito cunhado por Marc-Henri Piault (1995) vem do campo da antropologia visual e refere-se à imagem antropológica que, para o autor, sofre uma profunda transformação no final do século XX. Piault, ao analisar a história do cinema etnográfico, pondera sobre mudanças que ocorreram na história do campo e sua passagem de um cinema organizado (para olhar o outro como objeto) a um cinema que considera o olhar do observador e do realizador como agentes produtores da imagem selecionada pelo diretor. Movimento que acontece no cinema etnográfico ao passar do cinema de um observador cartesiano a um observador similar ao que Gumbrecht (1998) chama de “observador de segunda ordem”. Aquele que se observa no ato de observação, que considera suas próprias subjetividades no momento da construção da tomada e da imagem, que está ciente que não há mais um processo de hierarquização dos saberes. Ele vai além ao considerar na sua observação até mesmo as representações do pesquisador feitas pelos seus observados. Neste estudo, associamos a passagem à imagem antropológica ao que chamaremos de passagem à imagem cinematográfica, que amplia o movimento da observação de “segunda ordem” para o cinema como produtor de saber.

Existe uma ampla negociação entre observador e observado de forma a buscar a *simetria* entre angulações provocadas pelas diferenças de ponto de vista. Nesse cinema que articula com o outro a construção imagética se posiciona esse novo observador de segunda ordem. Com uma preocupação com a imagem do outro e pela negociação entre todos os agentes produtores da imagem, ponderamos se essa negociação poderia também ocorrer na ficção independente da intenção do realizador e de seu comprometimento político. Na ficção,

mesmo que a busca pela simetria almejada pelo cinema etnográfico não seja o objetivo a ser buscado na ficção, há uma forma de “negociação” com os agentes para produzir a imagem. Essa negociação não exige nenhum componente do processo, pois a transgressão é uma ação coletiva (BECKER, 2008) e, quando o cinema transgride, sua ação nunca é individual, pois o poder que articula o discurso passa por todos os agentes, apesar de ser exercido por alguns manipuladores da imagem.

Ou seja, a imagem transgride quando parte de um *lócus* a outro de enunciação, como a passagem do objeto ao olho e dele para o cérebro. Essa passagem é feita de forma articulada por uma multiplicidade de mediadores que não se resumem à tela, ao projetor, nem ao olho do espectador. A imagem é carregada de palimpsestos que se acumulam uns aos outros de maneira desordenada, mas se articula apoiada pela memória e pelo desejo. No documentário, por exemplo, determinada personagem ou cena é captada em um plano “real” e passa à imagem refletida pela lente da câmera, pelo enquadramento do fotógrafo, pelo olhar do diretor e pela capacidade hermenêutica do espectador. O objeto retratado vai além do limite do “real” e se eterniza no imaginário ao se tornar *produto cultural* (MORIN, 2012). Na ficção, o personagem sai do imaginário dos realizadores e passa a um “real” representado pela imagem projetada na tela. Nas duas condições, o objeto vai além e pode se apresentar ao espectador carregado por um sentido único ou, polissemicamente, capaz de fomentar múltiplas interpretações e perspectivas de análise. Os dois processos ocorrem independentemente de o discurso que o representa vir do real ou da ficção, porque, tanto a produção quanto a recepção dependem das angulações provenientes de singularidades de todos os envolvidos no processo. A catarse (que na tragédia sublima o mal para podermos encará-lo de frente) poderia assim acontecer tanto no cinema ficcional quanto no documental. Para aqueles que constroem e absorvem o objeto mostrado pelo cinema resta o recorte da imagem transgredida pelo olho dos realizadores da tomada e pelo sujeito que a interpreta. A imagem nunca é plena, pois é sempre contida por nossas próprias limitações sensoriais e por estar sobreposta por camadas de significantes impostos de maneira arbitrária. A “imagem é separação” (MIRANDA, 2008, p. 8), aquilo que transmuta o real e que é decodificado de acordo com aquilo que o indivíduo acredita moldá-lo. A polissemia do objeto no cinema é possível quando o realizador é capaz de criar “situações óticas puras”, como descreve Deleuze

em *A imagem-tempo*¹⁷ (2013), na qual aquele que a interpreta é também capaz de se tornar um “visionário”. Veremos como a passagem à imagem articula uma produção imagética incapaz de fugir totalmente à representação, mas que pode, dependendo da negociação entre os vários agentes produtores de imagem, amenizar o impacto da crise que a representação provoca, e apresentar as personagens como transgressoras, ou intercessoras; indivíduos capazes de produzir o novo como “uma maneira de colocação em órbita” de um elemento em um fluxo preexistente. (DELEUZE, 2008, p. 151).

Considerando esses pontos, realizamos o estudo traçando um paralelo entre um documentário e uma ficção, distintas por aquilo que Ramos chama de indexação¹⁸, que caracteriza a forma como o realizador apresenta a obra cinematográfica ao público e como este a percebe. Se é documentário ou ficção, neste caso, independe, porque aqui tratamos da produção do imaginário. E se estabelecemos uma fórmula para definir o conceito de imaginário, parafraseamos Kamper que o descreve como “aquele esquecer que recorda e aquele recordar que se esquece” (KAMPER, 2002. p.11). Vale lembrar que, muitas vezes, o documentário utiliza de elementos da ficção para criar uma atmosfera de narratividade. A ficção, por sua vez, pode se apoiar em elementos do real para construir a sua narrativa. Essa diferença entre as duas indexações deixa de ser crucial quando abordamos outra discussão que trata da “ilusão verista do documentário” e sobre o “real” produzido pela ficção (PIAULT, 2000, p. 152). O autor também aponta para a necessidade de se considerar, no momento da escrita etnográfica ou da composição do documentário, “metáforas visuais expostas”, ou ficções produzidas pelo objeto, para a construção do filme ou da escrita. Assim, tanto no real quanto na ficção, é possível considerar a noção de passagem à imagem, quando vários elementos interagem na produção de uma nova imagem. A imagem transgressora se desloca a partir de uma organização promovida por múltiplas forças capazes de produzir novas configurações do imaginário e da noosfera, e que são ultrapassadas em seu sentido de forma contínua e circular. Com a utilização deste conceito é possível cogitar diversas possibilidades interpretativas de imagens que não encerram ações propriamente ditas, mas que lançam mão de situações óticas, sonoras e tácteis “puras”. A ideia não é explorar quais possibilidades

¹⁷ De acordo com Deleuze (2013), a imagem-tempo ultrapassa a imagem captada pelo esquema sensório-motor e a transforma em uma imagem capaz de transmitir sensações óticas puras que não encerram em ações. “*A situação puramente ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito*” (p. 63)

¹⁸ O termo indexação refere-se a um saber social prévio que o espectador tem de estar diante de um documentário ou de uma ficção.

discursivas poderiam levar o entendimento das representações ali expostas, mas demonstrar a capacidade polissêmica da transgressão enquanto fator de promoção de contra-imaginários a partir do avanço de variáveis capazes de fomentar novas articulações interpretativas, intelectuais e discursivas. Além disso, relembramos aqui o princípio físico que estabelece que toda força gera outra contrária e que o objeto se transforma em seu oposto quando ultrapassa o limite. Assim, o real se confunde com a ficção quando chega ao seu limite e vice-versa.

A transgressão acontece quando se “pisa” além. O personagem ou o ser (seja ele imaginário ou real) pisa além quando se *transforma* em imagem. E nada melhor do que o cinema para demonstrar que a passagem à imagem sugerida por Marc-Henri PIAULT (1995) pode ajudar a visualizar uma ética da composição audiovisual não apenas para a Antropologia, mas para outros campos, como a Comunicação. Nosso estudo relaciona a ultrapassagem (promovida pela catarse) ao conceito de PIAULT (da passagem à imagem) em que haveria um intenso processo de intercomunicabilidade entre os agentes produtores da imagem. Essa relação teria por prerrogativa os mesmos cuidados na produção da descrição da cena relativas às questões de alteridade. Esse conceito se aproximaria da teoria interacionista proposta por BECKER (2008) ao incluir no procedimento da construção imagética todos aqueles envolvidos no processo. Percebemos com PIAULT que a interação é importante, principalmente, quando o sujeito é capaz de se ver também como objeto. Esse processo de comunicação entre o observador e o observado é o que define a passagem à imagem. PIAULT revela que o

percurso se prolonga a partir de agora e conduz a uma interrogação recíproca, quiçá a uma conversação indefinida (...). Estas conversações em que se reconhecem alteridades e alternâncias, constroem espaços de compreensão que não reduzem o único ao argumento e às categorias dos outros, senão que distribuem e mantêm espaços de entendimento, de onde se pode prosseguir e se renovar as interrogações. (PIAULT, 2002, p 326).

PIAULT inclui um novo sentido à constatação quando o objeto ultrapassa outros âmbitos não relativos à norma, mas à criação de novas singularidades a partir da apreensão das diferenças e semelhanças. Quando se fala em novos sentidos se estabelece também uma nova dimensão para o uso dos afetos na observação científica. O que determina o sentido da transgressão são os elementos que a cercam, impulsionam, que influenciam o seu movimento e a excitam ao além. Dessa forma, partiremos da análise de um filme de ficção que narra a história de personagens masculinos a um documentário que narra a vida de uma personagem

feminina. Tentaremos mostrar como “o mundo verdadeiro, assim como a mulher verdadeira, origina-se de um erro” (MOREIRA, 2012, p. 129).

Essa condenação do mundo sensível, da mulher, da sexualidade e do simulacro é, como descrito por Nietzsche, condição para construção tanto do mundo verdade e como da verdade como promessa. O mundo verdadeiro, assim como a mulher verdadeira, origina-se de um erro.

Desconstruir seria então sexualizar a linguagem, desrecalcar o significante, retirando a neutralidade do logos, no mesmo gesto que suspende a condenação do mundo sensível e, portanto, do significante. Esse movimento desconstrói ressentimentos e culpas, trabalhando diferenças na compreensão dessa linguagem e na forma de ler essa linguagem. Trabalha o simulacro por ele próprio e de forma afirmativa, pois aquilo que foi construído, em oposição ao simulacro, como “verdade” – a verdade do logos – deriva também de uma ficção ressentida masculina, escondida num paradigma de neutralidade ou de leitura neutra. (MOREIRA, 2012, p. 129)

A mulher, obrigada a se enredar na ficção histórica criada pelo mundo masculino falocêntrico traduz em sua subjetividade a maldição imposta pela virtude do macho. O homem se torna assim, parafraseando Estamira no “esperto ao contrário”, criador de um mundo que serve apenas para suprir suas necessidades que são construídas a partir de pulsões fabricadas sob a regência da ficção e relacionadas a sua libido egoísta e recalcada. A transgressão (aqui relacionada a um processo de desenvolvimento e evolução tecnológica) impulsionada pela libido masculina, leva o homem a um beco sem saída evolucionário, ao ser iludido pelo fio condutor do saber que o leva novamente à desrazão (PELBART, 1989). Na busca desenfreada pelo real, ele encontra a ficção, paradoxo que tentaremos estabelecer para decifrar porque encontramos novamente na poesia, na metáfora e na ficção a fuga do beco sem saída a que o masculino levou a humanidade.

2.2 Transgressão e alteridade

Em *A Parte Maldita* (2013), Georges Bataille mostra como nos definimos menos pela utilidade (necessidade) do que por aquilo que o autor chama de “despesa” ou “dispêndio improdutivo” (necessidade construída). A festa, os monumentos aos mortos, o sexo separado da atividade reprodutiva e o jogo são elementos que mostram como é complexo definir o que é e o que não é essencialmente útil ao humano. A dissipação do excesso produzido, como

paródia da excreção, é aquilo que se define como dispêndio, satisfação de prazeres ou como construção de diferença a partir do dado natural. O autor condena qualquer tentativa de definir o que é útil (ao ser humano) uma vez que, historicamente, as sociedades sempre tiveram “interesse em perdas consideráveis, em catástrofes que provoquem, de acordo com necessidades definidas, depressões tumultuosas, crises de angústia e, em última análise, um certo estado orgíaco” (BATAILLE, 2013, p. 20).

O conceito de heterologia cunhado por Bataille é a apreensão de seu pensamento definido assim como “ciência da experiência-limite, experiência da transgressão dos limites, do gasto e do excesso” (MOTTA, 2009, p. XII). Percebe-se em seus textos que todo movimento de desvelamento da alteridade acontece por meio de uma tentativa de normalização. É a ciência dos corpos estranhos e das anomalias. Joron (2006), ao analisar a obra de Bataille, afirma que “os totalitarismos sempre negaram este paradigma holístico, expurgando e eliminando os adversários políticos, os deficientes mentais e físicos, as religiões não oficiais, as raças e as culturas ‘inferiores’ enfim, o ‘outro’ sob as suas diversas formas” (JORON, 2006, p. 19). O paradigma de que trata é a incapacidade dos sistemas totalitaristas compreenderem que qualquer tentativa de imposição de um sistema homogêneo gera constantes heterogeneidades; singularidades que são criadas por meio de lutas travadas para estabelecer a normalização. Em *A Parte Maldita*, Bataille mostra como o excesso, o gasto e o dispêndio improdutivo são fatores preponderantes no processo de constituição das sociedades. Joron mostra outro aspecto do uso que é feito do excesso produzido. Eles nada mais seriam do que “metáforas-força” ou símbolos que servem para demonstrar o que Durand chamou de uma “representação que faz surgir um sentido secreto” (DURAND, 1996, p. 13). Essas metáforas refletiriam e serviriam para observar o dispêndio

como alguma coisa inerente à condição humana que busca e investe sem descanso os imaginários da vida social, revelando a sua “parte maldita”, o seu horizonte de sombra; se é possível, acima de tudo, compreendê-la como uma das metáfora-força da contemporaneidade, é pelo menos porque ela apresenta-se como figura remanente — arquétipo federativo — da partilha do destino dos homens que, por serem diferenciados, procuram certas similitudes originais, uma espécie de intimidade perdida. Segundo Robert Sasso, filósofo e comentador do pensamento de Georges Bataille, a despesa é ‘o nome comum que recebem todas as tentativas de exteriorização do Ser isolado’ (1978 : 71). (JORON, 2006, p. 12)

O humano se constitui pelo uso e/ou pela representação que faz do excesso que produz. Constrói interioridade como fez com a literatura no século XIX, pelo cinema e pela televisão no século XX e por meio das redes digitais no século XXI, objeto eterno¹⁹, o dispêndio é encampado pelos meios que contribuem para a dissipação da energia acumulada. O uso do excesso é definido pelo desejo, que é produzido não pela falta, mas pelo acúmulo de energia que deve ser dispensado. Assim, por meio de mitos, metáforas e ficções, produzimos nossa interioridade, representações que podem atuar para normalizar, padronizar e determinar uma verdade e/ou para demonstrar alteridade, novas possibilidades de verdade e construção da diferença. Assim, “a história da *mimesis* flui para as *mimesis* da história” (TAUSSIG, 1993, p. XVIII). A cópia (uso ou representação por meio do dispêndio) teria a capacidade de compartilhar ou de retirar poder do representado. Pelbart faz uma reflexão similar: “a passagem do corpo ao código implica ou uma repressão da intensidade primeira, ou a invenção de novos expedientes que permitam sua transposição” (PELBART, 1989, p. 150). A transgressão, ao ser entendida como um direcionamento a um limite, tornaria visível a fronteira que a demarca e criaria, dentro do espaço que se forma após a ultrapassagem, um novo campo de articulação. Como vimos anteriormente “ela toma, no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser” (FOUCAULT, 2009, p. 33). Essa relação entre o traço que define e a distância que se abre nos remete ao modo como iniciaremos a discussão de nosso *corpus*. Dentro desse campo de articulação se desenvolvem os discursos que produzem ou que barram as relações de poder, que modulam a produção do imaginário.

Em *Taxidermia*, os personagens masculinos deixam claro a forma como cada um dispense energia. Os indivíduos retratados se tornarão *traço*. “O traço é a aparição de uma proximidade, por longínqua que possa estar a coisa que a deixou para trás”. (BENJAMIN *apud* MIRANDA, 2008, p. 8). O traço recupera a origem, as estruturas que estabelecem relações binárias entre aquilo que se valora como o “Bem” e aquilo que torna, por consequência, o “Mal”. O traço denota uma ilusão de objetividade e demarca um território para estabelecer e reger por meio do signo arbitrário imposto pelo desejo. O traço impõe uma homogeneidade e uma normalização dos sentidos e uma apropriação do objeto pelo símbolo.

¹⁹ “Os acontecimentos são fluxos. Então o que nos permite dizer: é o mesmo rio, é a mesma coisa ou a mesma ocasião...? É a grande pirâmide... É preciso que uma permanência encarne-se no fluxo, que ela seja captada na apreensão” (DELEUZE, 1991, p. 122).

Em *Estamira*, a personagem feminina e narradora é aquela que confessa, que é classificada como “louca”, cria expressões singulares que não dependem do despotismo do sentido imposto pelo traço que normatiza. Ela se torna, ainda tendo em vista a concepção de Benjamin, aura. “A aura é a aparição de uma distância, por próxima que esteja a coisa que a reclama. Através do traço apoderamo-nos da coisa; através da aura é ela que se apodera de nós” (BENJAMIN *apud* MIRANDA, 2008, p. 8). Estamira nos remete à distância a que foi refugada, pelo Estado, em seguida pela representação que, apesar da separação (imagem é separação), a transforma em poesia e em metáfora da exclusão. Ela não produz apenas um sentido, mas vários sentidos que se propagam em várias direções. Forças que fazem mover o pensamento que remete novamente ao traço, que, desta vez, não remete a uma identidade profunda e intocável, mas a uma singularidade, de superfície, fluida e movente.

Estamira nos força, em seu delírio, a pensar expansivamente e sua cópia a torna intercessora, ao fabular. Sua fabulação por vezes foge à compreensão; dilata sua voz e a cópia (representação) de Estamira “adquire o poder do representado” (TAUSSIG, 1993, p. 2). Diferente do que se pensa ou do que o senso comum pode considerar, Pelbart mostra que

o louco não regride a um estado infantil, ele apenas redescobre um processo primário da linguagem recalcado pelo despotismo da gramática e do sentido. E ele o reutiliza a seu modo. A linguagem-corpo do louco pode ser um corpo sonoro e fonemático que ao transformar-se em grito, uivo ou sopro não necessariamente terá relação com um sentido. (PELBART, 1989, p. 149)

A representação do outro seria uma forma de aproximar o que “deve” ser mantido à distância? De acordo com Miranda, a primeira imagem das relações entre os homens foi a da distância. “Tudo o que é da ordem do humano depende da distância, e da maneira como a trabalhamos e somos por ela trabalhados” (MIRANDA, 2008, p. 8). A proveniência da imagem protetora é a da distância segura que se tem do outro. O outro que o removia do seu território, assassinava a sua prole e roubava seu alimento e suas fêmeas. Houve um tempo em que pairava sob o caos a harmonia entre o homem e a natureza (DRAVET, 2004, p. 5). Nesse tempo, a violência masculina “precedia toda sublimação amorosa, toda família, toda cidade, toda civilização” (KACEM, 2015, p. 27). O primeiro nó górdio que une e estabelece limites entre o homem e a natureza é rompido com violência quando emerge *de baixo*²⁰ a técnica.

²⁰ Vemos a emergência da técnica como uma relação de poder que se estabelece em paralelo com a produção de conhecimento capitaneada pela pulsão erótica. E, para Foucault, “o poder vem de baixo; isto é, não há, no

Nos referimos à intensa relação entre a produção de conhecimento e a separação do sexo da capacidade reprodutiva que, para Kacem, é a arque-transgressão primordial parodiada em *Taxidermia* pela descoberta do fogo, que sai do pênis de um dos seus personagens principais (figura 1). Desde então, quanto mais se separa da natureza, mais o homem se funde a ela por meio de constantes ultrapassagens evolutivas. Esse é o percurso da humanidade, o seu caminho. Sair do pó e a ele retornar. O homem se separa da natureza, mas conserva em seu imaginário o princípio da distância do que se mostra diferente. Em dado momento descobre por meio da mimese uma forma de lidar com o outro: por meio da *representação*. O traço (que remete à proximidade por distante que esteja a coisa que a reclama) remete à violência intrínseca ao imaginário masculino apresentado em *Taxidermia*. A aura, ao trazer Estamira para perto do olhar, faz aparecer distâncias que se tornam evidentes com o alargamento da capacidade visionária do espectador proporcionado pela personagem feminina, que não centraliza no traço o desejo que move a produção do significado a direções inusitadas.



(Figura 1) Fogo que jorra do pênis. Paródia do surgimento da técnica representada pela descoberta do fogo

Por meio de uma trajetória modulada pela *virtude* do macho dominante, aquele que se protege do outro mantendo-o à distância, o mundo, por meio da violência semântica (KACEM, 2015), refugou o lado feminino ao além, à obscuridade e à invisibilidade e moldou o seu destino baseado no ego masculino e falocêntrico. Em dois artigos distintos, Silva (2004) e Moreira (2012) mostram, a partir da leitura da obra de Derrida, como surge o termo

princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados, dualidade que repercute de alto a baixo e sobre grupos cada vez mais restritos até as profundezas do corpo social” (p. 90).

falocentrismo. Eles demonstram como a epistemologia deixa de lado a questão feminina em detrimento de um conhecimento que privilegia o masculino. E como, por meio desse ponto de vista, nasce a noção de verdade. Os autores mostram, cada um a sua maneira, como a questão da construção e da interpretação semântica do feminino na escrita filosófica se baseia na construção de um feminino em oposição binária ao masculino. A escrita denota o machismo semântico que é parte constituinte de uma violência histórica. Essa violência se reflete no tratamento dado ao feminino na contemporaneidade. Kacem (2015) mostra que, hoje em dia, 71% das mulheres no mundo ainda sofrem violência doméstica. E essa violência física é acompanhada historicamente por uma construção semântica equivocada, que se desenvolve a partir de um mal entendido primordial. Um mal entendido que se relaciona com a aptidão primordial do mamífero humano de separar o sexo da reprodução. Em *O Anticristo*, Nietzsche (2002) chama a atenção para o prefixo *vir* (do latim, varão), da palavra virtude, quando fala sobre a vontade de poder e sua relação com a felicidade, em que classifica como sendo bom tudo aquilo “que desperta no homem o sentimento de poder”, e o que é mau seria “tudo o que nasce da fraqueza”. Nietzsche trata da virtude que tem o sentido de renascimento, “desprovida de moralismos” ao contrário de uma virtude que tem como preceito a “noção de humildade”. A ideia de renascimento “designava as qualidades físicas e morais próprias dos homens (...). A virtude do varão, portanto, abandona toda noção de humildade, em detrimento da virilidade associada à vontade de poder (NIETZSCHE, 2002, p. 39).

Para separar (tornar imagem) a natureza e manter seus perigos a uma distância segura o homem estabelece um limite que se ergue de acordo com as relações de poder que se estabelecem em torno da “virtude”. Assim, com apoio da técnica e do poder exercido por alguns, o homem produz cada vez novas tecnologias, violência, crueldades gratuitas (*Mal*) e resíduos não recicláveis provenientes de alquimias incessantes. Para se afastar da natureza ele recria o ambiente por meio da mimese, da repetição e da adição de um ou mais elementos. Sua cobiça falocêntrica é movida por uma pulsão que define o seu desejo como “uma propensão do ser à apropriação” (KACEM, 2014, p. 21). O autor vê a apropriação humana diferente da vegetal que se utiliza da luz e da água ao ser afetada por esses elementos. A apropriação humana é inseparável de um procedimento de expropriação que atinge, direta ou indiretamente, o outro, uma vez que esse processo é acentuado pelo capitalismo. Esse dinamismo histórico levou o masculino a suprimir o feminino em um sentido amplo ao apoiarmos o conceito de fechado ao primeiro e de aberto ao segundo. O primeiro parte de

uma construção de verdade a partir do amor de si e recalca o seu desejo a um só ponto em direção a uma ultrapassagem que leva à uma saturação ou a um “beco sem saída evolucionário” (GUMBRECHT, 1998). O segundo parte de uma construção de si a partir de uma ampla visão de mundo que expande o seu desejo de acordo com cada singularidade, aquela que, ao soar estranha ao recalque masculino, é categorizada como a transgressão que fere a regra.

Vimos que não podemos definir a transgressão somente como aquilo que vai contra a regra. Esta nada mais é que uma forma de articular, por meio de representações construídas para estabelecer um sentido afim de hierarquizar o corpo, o espaço geográfico, as estruturas psíquicas e as formações sociais (HALL, 2009, p. 209). Consideramos esta definição insuficiente pois as regras, as normas ou as legislações são mutáveis no tempo e no espaço. O que é proibido em uma cidade pode ser permitido em outra. O que é normal aqui pode ser anormal em outro lugar. Essas pequenas constatações refletem o caráter polissêmico da transgressão. Ela pode se desdobrar em vários sentidos, principalmente, se considerarmos o dedo do acusador. Verificamos como a transgressão se apresenta no formato similar ao funcionamento das mitologias. Classificar a transgressão simplesmente como aquilo que fere a norma ou vai contra uma regra instituída, requer uma demanda de estudos relativos àquilo que é determinado como subversivo. Os acusadores não devem ficar isentos de análise uma vez que estão inseridos no processo de rotulação.

Ao optar por este tema, nossa finalidade é compreender o olhar construído para a formação de processos de exclusão daqueles que seriam de uma forma ou outra considerados pela sociedade como diferentes, *outsiders*, ou personagens suprimidos de sistemas sociais instituídos. São excluídos por estarem fora do sistema econômico, por estarem fora de uma norma social ou por serem agentes de práticas consideradas tabus. Dentro desse contexto, tanto alguns personagens de *Taxidermia* e a personagem homônima de *Estamira* seriam *outsiders* ou transgressores, pois fugiriam dos regimes de “normalidade”.

Se as personagens forem observadas a partir de uma visão que as apresenta como grotesco, por exemplo, seria um equívoco considerar que aquele que rotula estaria excluído desse processo de diferenciação. O conceito de grotesco sofre modulações históricas ao ser atribuído como algo abjeto. Em Victor Hugo (2007), o grotesco estabelece novas possibilidades discursivas para a arte. Ele transgride as formas “puras” e acrescenta elementos para a fruição do olhar. O conceito de grotesco, ao ser apropriado pela burguesia, transforma

sua significação no que é aberrante ou patológico. Assim, ao estabelecer que o outro é um ser que pertence a categoria grotesco é produzido (no eu), outro grotesco. Quando criamos o outro aberrante do lado de lá, criamos também do lado de cá, o eu aberrante. Como vimos, de acordo com Stalibrass & White, em *The Politics & Poetics of Transgression*, a política e a poética da transgressão seria caracterizada por um constante processo de hierarquização constituído para diferenciar classes, maneiras, hábitos, coisas e pessoas a partir de uma dialética do alto e do baixo. Vimos também que, o sociólogo Howard S. Becker, ao publicar um estudo sobre os *Outsiders* defende a teoria interacionista. Nela, “a abordagem naturalística desses fenômenos passou a se concentrar numa interação entre aqueles que são acusados de estar envolvidos na transgressão e os que fazem essa acusação” (BECKER, 2008, p. 179). Historicamente, o feminino foi afastado pelo dominante que o definiu como outro imediato a ser distanciado pela representação. Assim como o grotesco e como o *outsider*, o feminino é refugado como outro aberrante pelo discurso masculino, que modula até hoje com gradações distintas, o imaginário.

A transgressão acontece quando a alma sente o desejo que se liga não a uma falta, uma fome, uma necessidade, mas a um excesso de energia que deve ser extirpado. O desejo produz porque não está ligado somente às necessidades ditas essenciais por alimentação, água ou oxigênio. Desde que se desnaturalizou, suas necessidades são afastadas das necessidades essenciais ou utilitárias. Pois o que contribui para a construção de subjetividades, quem somos, não é determinado pelo que consumimos de maneira essencial como o oxigênio ou água. Somos determinados, como demonstrou Bataille em *A Parte Maldita*, pelas necessidades de *criamos*. E essa necessidade está intimamente ligada à libido. Não somente ao ato sexual propriamente dito, mas a toda forma de libido que percorre o mundano e o sagrado, retornando ao profano de maneira recursiva. Aqui vemos a atuação das três libidos²¹ que movem o humano: a *libido sciendi* (libido do saber), a *libido sentiendi* (libido do sentir) e a *libido dominandi* (libido do dominar). Sentimos não a falta, mas produção de desejo quando notamos a presença do objeto em poder do outro sob o signo da pleonexia. Não é a falta que produz o desejo é o desejo que produz a falta.

²¹ Em *A cidade perversa*, Dufour (2013) mostra, a partir de Santo Agostinho, que “a dimensão sexual não é a única pela qual se pode concretizar o mandamento do gozo: “a darmos crédito aos antigos, que podem perfeitamente ter sido mais perspicazes que nós nesse terreno. Eles distinguiram três libidos ou “concupiscências”: não só a que decorre da paixão dos sentidos e da carne (a libido sentiendi), mas também a que procede da paixão de possuir sempre mais e dominar (a libido dominandi) e, finalmente, a que diz respeito à paixão de ver e saber (a libido sciendi). (p. 17)

Não é o desejo que se apoia nas necessidades; ao contrário, são as necessidades que derivam do desejo: elas são contraproduzidas no real que o desejo produz. A falta é um contrafeito do desejo, depositada, arrumada, vacuolizada no real natural e social (DELEUZE, 2010, p. 44).

De forma egoísta nos movemos em direção à apropriação total da natureza pela produção desmesurada de necessidade. Sob a regência do signo o mundo caminha para a total catalogação, cópia, reprodução e descarte de resíduos recicláveis e não recicláveis. Como o processo que ocorria no lixão onde vivia Estamira: para a total produção de refugos, processo que se estende ao humano. O movimento que faremos dentro dessa pesquisa pretende demonstrar como direcionamos por meio do imaginário e da violência semântica a energia do mundo de forma falocêntrica. Como o mundo, historicamente, construiu suas verdades sob o regime da metáfora e da ficção. Quando se fala em verdade chega-se às transformações que seu sentido também sofre com o passar do tempo. Na pré-modernidade o homem enxerga a verdade em uma exterioridade metafísica. Com a morte de Deus, o homem se percebe descontínuo e busca a verdade, desta vez, em sua interioridade, regime que encerra na contemporaneidade outra virada: a exteriorização de sua interioridade se torna latente, e tudo que está fora (*out*) dos limites outrora vigentes deixam de ser considerados. São estes interditos impostos, muitas vezes por nós mesmos, que impedem observar o outro como alguém que desenvolve uma subjetividade que pode ultrapassar aquilo que estabelecemos como limite, mas que pode servir como abertura para possibilidades de produção de conhecimento e alteridade. É quando a transgressão se torna produtora de diferença ao permitir ultrapassar a fronteira da experiência interior. Após milênios, apenas no XX, o homem inicia um processo de exceder o limite da experiência do masculino e a se observar em relação ao modo de considerar o feminino.

A falta de um olhar apurado sobre si (mais do que sobre o outro) evitaria um tipo de dominação que atravessa o tempo por meio de um imaginário proveniente de uma época remota, que perdura até hoje. Imaginário este que sempre relegou a mulher à obscenidade no sentido etimológico *obs* (fora) de *scena* (cena). Ao colocar a mulher sob o domínio do signo o homem constrói a imagem do feminino por meio de estratégias semânticas, como a metáfora, tendo por referência sempre o desejo masculino. Ele tornou a mulher invisível, exibindo-a ao *extremo*, estabelecendo funções determinadas para seu corpo e classificando-a como o outro grotesco.

3. O infinito e a poesia como métodos de estudo da transgressão

Trocadilo, o “neologismo polissêmico” (SANTOS, 2010, p. 102) dito e repetido por Estamira também pode ser chamado de paranomásia, figura de estilo que se utiliza da similitude sonora das palavras para a construção de sentido. Estamira pode ter identificado em seu nome um trocadilho formado pela junção de Esta + mira, *esta imagem*, ou *esta visão*. Seu nome torna-se um tropo, do grego *trópos*, que significa girar, figura de linguagem que transfere o sentido das coisas seja por associação, exaltação ou comparação, como a metonímia, a hipérbole e a metáfora. Seu nome, ao intitular o documentário de Marcos Prado, torna-se uma metáfora que vai fornecer acesso a seu mundo por meio de sua narrativa às vezes poética, às vezes filosófica ou mesmo delirante. *Estamira* faz circular sentidos em torno de sua trajetória que demonstra o poder que a imagem tem de produzir pensamento. Em *Taxidermia* também vemos imagens surreais ou metafóricas que não dependem mais da percepção do esquema sensorio-motor para produzir significação, mas da sensibilidade e da capacidade de o espectador tornar-se um visionário (DELEUZE, 2013). As imagens-tempo de *Estamira* e de *Taxidermia* fornecem elementos suficientes para

analisar o poder da metáfora e a forma como esse recurso poético vem sendo reduzido apenas a função de figura de linguagem quando na verdade, ele é mais que isso: uma de nossas hipóteses é que a metáfora é um poderoso recurso poético que auxilia o pensamento e que, muito além de atuar como mero elemento retórico e estilístico, constitui uma forma de percepção do mundo, da coisa, do sentimento, da emoção, da sensação, etc, que transpassa os limites das estruturas fragmentadas e parcelares da linguagem e do pensamento dominantes, tanto na ciência como na filosofia (DRAVET, 2014, p. 18).

O discurso de *Estamira* torna-se fonte de metáforas que servem para pensar o mundo a partir do acontecimento poético que ele promove. Mesmo trazendo para o espectador uma fala que parece delirante, Estamira faz com que a “revelação da coisa como ela é e não como ela aparece” (DRAVET, 2014, p. 19). Em *Taxidermia*, os personagens e suas imagens metafóricas compõem um universo surreal que se apoia em narrativas históricas para demonstrar a passagem do fluxo dos acontecimentos e as modulações por quais passam os regimes de construção de subjetividade do sujeito. Vemos, em um primeiro momento, um homem que atravessa os últimos dias do regime disciplinar, que se encaminha para um regime

de controle dos corpos, como vemos no segundo e terceiro personagens de *Taxidermia*, em que temos o obeso e o anoréxico como metáforas antitéticas de dois regimes que moldaram corpos e almas. Controle que se move em uma direção obscura. Nela, o homem se encaminha, como vimos, para o que Gumbrecht (1998) chamou de “beco sem saída evolucionário”. Homem fragmentado que, em seu fim, retira todos os seus órgãos e se transforma em uma obra de arte exposta pelo homem pós-moderno, aquele que se torna o novo dono da verdade. O que pretendemos demonstrar aqui é como a imagem seja aquela produzida pela fala, por outra imagem ou pela escrita, sempre produz seu duplo. Essa produção é um direcionamento a um limite como a definição foucaultiana de transgressão. Esse direcionamento ou essa ultrapassagem se utiliza da poesia para dar sentido a outra imagem. A intervenção da poesia possui essa característica de falar o que tem que ser dito. Historicamente “a poesia imiscui-se nas sociedades clássicas não só por sua dimensão poética e estética, mas, sobretudo, por sua capacidade *dizente*” (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 11). A poesia ultrapassa o sentido dado e o completa. Esse é o movimento da transgressão.

As imagens poéticas de *Taxidermia* e de *Estamira* produzem um interstício onde as obras se conectam. Seria esse o ponto de passagem da observação de uma produção cinematográfica a outra. Onde as obras interseccionam e formam um *continuum* pois, poeticamente, ambas são capazes de mover o entendimento do mundo, como na noosfera. A poesia ocorre na intersecção que se forma entre as obras, abre espaço para podermos captar as categorias de análise em que se apoiam as metáforas. São essas categorias de análise que estarão em circulação e que vão promover a insurgência de sentidos que saltam como textura fluida. Esse salto é o início de um processo complexo que resulta na transgressão ou na ultrapassagem de um saber a outro. Por meio da ficção, do mito, da alegoria e da paródia o homem se inscreve no mundo. Por meio da poesia constatamos que o homem tem acesso a mecanismos de dominação, manutenção, resistência e libertação do sentido pela mesma via, a poética. Vemos a relação que se estabelece entre o erotismo, a poesia e a produção de conhecimento. É por meio do desejo, da libido que as categorias de análise ganham peso e fazem agitar as forças que movem os objetos em uma trajetória do sentido. Quando algo é colocado em discurso, mesmo que este seja “repressivo” ele é capaz de gerar transgressões, pois ele produz um ou mais sentidos que se acumulam em camadas. O movimento da transgressão institui uma constante ultrapassagem de limites que estabelecem novos limites. O caminho que cada trajetória estabelece para fixação do seu traço é determinado pelo

investimento libidinal que hierarquiza as categorias de análise que circulam em sua órbita. Esse investimento se une à comunhão de forças que giram, e que se organizam para a construção do traçado a ser direcionado pela *poiesis*.

Assim como a transgressão, a metáfora transporta. Segundo Dravet (2014)

Há uma concepção da língua arraigada no pensamento ocidental que pretende que poesia é essencialmente metáfora como figura de linguagem; ou seja, tendo o prefixo *met (a)* – o sentido de “no meio de, entre; atrás, em seguida, depois” e o sufixo *fora* (em grego *phorá*), o sentido de “ação de levar de carregar pra frente”, “metáfora” seria o emprego da palavra fora de seu sentido normal, em que ocorre a substituição de um termo por outro, criando-se uma multiplicação de significados interpretáveis. (DRAVET, 2014, p. 55)

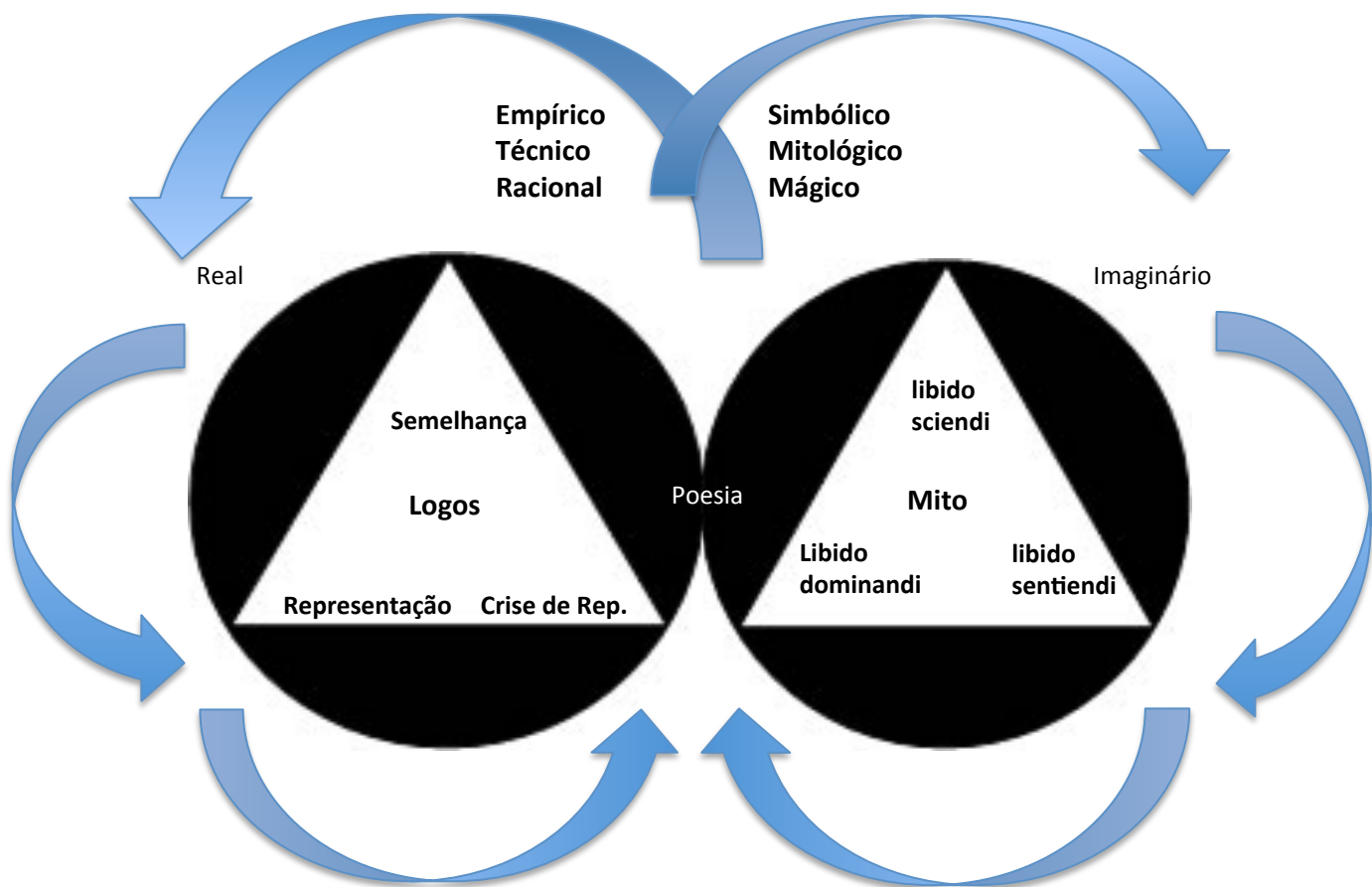
A autora demonstra, a partir de Jakobson, a importância da poesia para a produção de sentido. Para ela o poético é a “camada da linguagem capaz de assimilar a substância físico-noológica das coisas segundo sua essência e natureza” (DRAVET, 2014, p. 54). Para Jakobson (2011) a poesia é a responsável pela produção de sentido (2011). Ela que tem a função de dizer o ser das coisas. A poesia não é a forma, nem a metáfora, nem a palavra que ela utiliza, mas é aquilo que transgride e produz pensamento. Maffesoli (1998) demonstra como a figura de linguagem é inerente às formas de pensar da atividade humana e como colabora para a mudança dos regimes de visibilidade aos quais o sujeito se ancora.

Em suma, o aspecto animado das metáforas está em perfeita congruência com aquilo que, em seu sentido mais forte, se pode chamar de “animação” do mundo. Assim como o poeta anima, pelas imagens, aquilo que descreve, o sociólogo vai, pela utilização das metáforas, fazer sobressair a vitalidade e a dinâmica do vivente. (MAFFESOLI, 1998, p. 155)

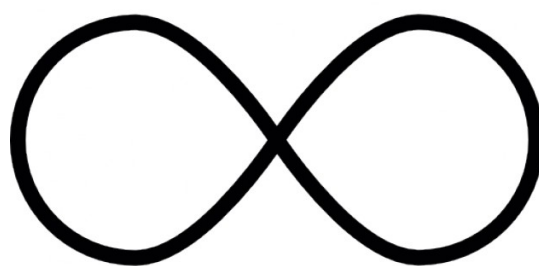
A metáfora acontece quando um significado se transporta de um objeto a outro dando-lhe outra forma. Stuart Hall (2009) mostra como refletimos as transformações culturais por meio de metáforas que dominam o pensamento. Essas metáforas, diz o autor, ao resenhar o livro de White e Stallibrass, modulam-se de tempos em tempos. As metáforas ilustram as transformações e as transgressões que ocorrem no tecido social. As palavras de ordem a cada revolução ampliam e acumulam as reivindicações que são animadas pelas figuras de estilo, que captam a linguagem necessária a cada momento imaginário. As metáforas são “símbolos das transformações das coisas” (HALL, 2009).

As personagens de *Taxidermia* são metáforas de transformações pela qual passou a Hungria e o mundo desde a segunda guerra mundial? *Estamira* é a imagem poética ou metafórica do mundo criado a partir da construção de um poderio consolidado? Em *The Politics and Poetics of Transgression* os autores (STALLIBRASS; WHITE, 1986) demonstram como as metáforas se modelam pelo ‘momento revolucionário’ (1986). A análise poética como método de observação se aproximaria daquilo que Nietzsche chamou de genealogia, método também utilizado por Foucault (2001) que considera as relações de diferença mais importantes que o identitário do objeto. Esse procedimento é parecido com o que Maffesoli chamou de “método erótico”. São métodos que procuram compreender as razões e as condições que tornam possível a formulação de uma percepção ou de um pensamento e não análise daquilo que eles supostamente representam. A poesia, que inspira, assim como a genealogia e o “método erótico”, “consiste na busca pela superação do limite colocado pela lógica da representação” (DRAVET, 2014, p. 40).

“Da poesia como saber à ciência do poético” – Nosso percurso fará uma abordagem dessa trajetória que Dravet sintetiza na frase que intitula o terceiro capítulo de seu *A crítica da razão metafórica* (2014). As imagens em *Taxidermia* usam da poética para tratar do real. Em *Estamira* é o real que se utiliza do poético para refletir sobre si mesmo. A tentativa é pensar, a partir deste método o que os personagens de *Estamira* e *Taxidermia*, transgridem ao produzir sentido, poeticamente. Como se dá o movimento do objeto na transgressão que se move impulsionada pela libido, organizada pela poética, produtora de saber? Veremos o passo a passo da complexa trajetória da transgressão por meio de uma metáfora que faz visualizar uma paisagem gráfica que desenha o funcionamento e o princípio hologramático da noosfera. Pois a poesia é capaz de movimentar os fluxos, capacidade intrínseca ao movimento noosférico.



(Figura 2) Extremidades das tríades (múltiplas) impulsionam e orientam (no interstício) o trajeto da lemniscata. Movimento feito pelas narrativas de *Estamira* e *Taxidermia*



(Figura 3) A lemniscata – dupla circularidade da poética da transgressão

3.1 A metáfora da lemniscata

*O que é grave
É sabermos
que atrás da ordem deste mundo
existe uma outra
Que outra?
Não o sabemos.
O número e a ordem de suposições possíveis neste campo
é precisamente
o infinito!
E o que é o infinito?
Não o sabemos com certeza.
É uma palavra que usamos
para designar
abertura
da nossa consciência
(ARTAUD, 1975, p. 22)*

O estudo sobre transgressão realizado dentro do campo da Estética e da Comunicação constantemente encaminha a pesquisa a conceitos como: erotismo, desejo, excesso, desvio, infinito, duplo, produção, limite, verdade e totalidade. Conceitos explorados em autores como Georges Bataille, Edgar Morin, Gilles Deleuze, Michel Foucault e Friedrich Nietzsche, entre outros. Desde o início dos nossos estudos, imaginamos uma trajetória similar a uma lemniscata (∞). Encontramos, considerando esse primeiro objeto, uma forma de iniciar a construção de uma paisagem gráfica. O conceito de noosfera remete a imaginação de uma paisagem geométrica, que aqui relacionamos com o que Edgar Morin chamou de “princípio hologramático” em que “o todo está na parte que está no todo, e a parte poderia estar mais ou menos apta a regenerar o todo” (MORIN, 2012, p.113). O princípio hologramático encaminha à visualização de um sistema tridimensional por onde percorrem fluxos (em forma de discursos, mitos e eventos) de maior ou menor duração produzidos pelos seres que habitam essa outra realidade, quando passam à imagem ou ao mundo das ideias. “Imagem física, concebida por Gabor, diferentemente das imagens comuns fotográficas e de filmes, o holograma é projetado no espaço em *três* dimensões e produz um sentimento surpreendente de relevo e de cor” (MORIN, 2012, p. 113).

Cada personagem, narrativa, ideia colocada pelos filmes que pretendemos analisar fazem parte de um todo em que cada parte tem sua própria trajetória que circula pelo ambiente, criando variações de acordo com cada ponto de vista. Iniciemos o desenho por

uma abstração simples, considerando que cada indivíduo ou singularidade presente na noosfera seja capaz de desenhar (no ambiente das ideias) um trajeto em forma de lemniscata.

As ciências que buscam a “Verdade” definem e rotulam o objeto quando sua “Verdade” é revelada. Desta maneira, considerando que é verdade que $1 + 1$ são 2, formulamos o seguinte problema: e se o resultado da soma de $1 + 1$ fosse igual a 3^{22} ? Nos perguntamos, em seguida, como isso é possível. Riríamos dessa possibilidade e diríamos que aquele que defende o contrário está “transgredindo” as regras da matemática.

Tanto a soma de todos os números é infinita quanto são infinitas as possibilidades da imaginação. O problema não está no objeto que nos apoiamos para buscar a verdade, mas nas maneiras de buscar essa verdade, as condições pelas quais estão envoltas a investigação e como aquilo que vemos como “Verdade” influencia essa mesma verdade. O mundo gira e temos que ir além, porque assim a verdade poderá ser contestada. Para que seja possível encontrar outra verdade basta tentar ver a pergunta por outro ângulo. Se interpretamos a pergunta sobre a possibilidade do resultado ser igual 3 (três) da seguinte forma: quantos símbolos temos dispostos na proposição $1 + 1$ alguns diriam que certamente ali estão 3 símbolos. Um (1) + (mais) + um (1). Temos então três símbolos. Se entendemos a pergunta considerando a quantidade de códigos fonéticos teremos outra resposta. Para tentar compreender como é plausível a possibilidade da probabilidade do três temos que, necessariamente, formular a seguinte pergunta: 1 (um) *o que?* Necessitamos de outra verdade para compreender o real assim, sucessivamente, até o infinito. Necessitamos ir além do que concebíamos como verdade ao perceber que outro olhar é possível.

Voltemos à abstração que nos leva à visualização de alguns mecanismos que promovem um movimento duplo de espirais, que formariam algo similar a uma lemniscata (∞), o símbolo do infinito. Quando um objeto sensível passa à imagem é produzida uma segunda trajetória circular que se toca à primeira formando um ponto de intersecção. O “duplicado mnésico da percepção” (DURAND, 1997, p. 21) fornece ao imaginário o acesso a outras imagens circulares. O símbolo do infinito revela percursos fluidos que produzem “pegadas” que cruzam com outros rastros produzidos por outros movimentos de menor ou de maior duração e de maior ou menor velocidade. O trajeto antropológico demonstrado por Durand (idem) também sugere essa transferência de códigos entre os dois lados da lemniscata. “o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as

²² Fazemos aqui uma abstração simples considerando a questão da tridimensionalidade a que o princípio hologramático se refere (MORIN, 2011).

pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”, afinal, diz ainda o autor, que o “imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito” (DURAND, 1997, p. 41).

Ao cristalizar geometricamente o símbolo 3 temos a possibilidade de imaginar, de maneira hologramática, um triângulo equilátero, daqueles perfeitos, que, ao girar com potência e velocidade variável e limitada, formaria a imagem de um círculo, considerando cada ponto de sua extremidade em movimento. *O círculo gira e ativa forças centrífugas e centrípetas*. As forças centrífugas têm o poder de lançar os objetos interiores para fora de seu centro e as forças centrípetas tem o poder de direcionar os objetos para dentro do núcleo da curvatura que estabelece o limite. As forças criam espirais que são direcionadas para dentro ou para fora do círculo em direção a um limite interior e um limite exterior. Mas existe uma possibilidade dessa regra não ter valor: para aquele objeto em inércia, que está *fora* da influência do movimento do círculo, as forças centrípetas *não atuam*. Se a atuação do objeto exterior é forçada a seguir o movimento centrípeto como se fosse um objeto interior temos uma relação de *dominação*.

Existe também a possibilidade de que um ou mais objetos sejam lançados para fora e atinjam outros objetos fora do círculo. Temos então a probabilidade de colocar outra tríade, ou círculo para girar, estimulando trajetórias externas a percorrer o caminho fazendo girar tríades e círculos internos e externos. Considerando que cada extremidade de uma tríade é formada por categorias de análise que dão ritmo ao movimento de maneiras e velocidades distintas.

Temos então um objeto determinado em circulação. Um ponto específico no espaço *noosférico* que inicia um movimento. Ele é impulsionado por uma potência finita estimulada pelo *peso* que cada categoria de análise possui em sua época. Cada uma das categorias tensionam a extremidade do triângulo a uma direção determinada. São os pesos que cada categoria tem, em cada tempo histórico, que determinam o sentido do giro das tríades. Essas categorias e seus pesos teriam a capacidade de modular o imaginário e a mentalidade de uma época, para assim criar novas possibilidades de discursos e, a partir deles, novas possibilidades de construção do “real”. “O sentido é o que se fecha em círculo” (MORIN, 2011, p. 208).

Os objetos do mundo sensível também possuem um princípio de circularidade inerente ao conjunto da vida. Com o processo de passagem à imagem haveria assim uma ultrapassagem (transgressão) e uma relação recursiva entre o mundo lógico, empírico, racional e o mundo simbólico, mitológico e mágico. Esse ponto de intersecção une os dois mundos por um nó que remete a uma *simetria* momentânea, quando o arquétipo ainda não se transformou em estereótipo. A passagem à imagem é realizada por meio dessa intersecção, sobre a qual falaremos posteriormente, lugar onde a poesia inicia o processo produtivo. A construção do estereótipo ou do mito obedece os pesos das categorias que regem o momento pelo qual passa a mentalidade de uma era. A imagem se formaria a partir de uma demanda à psique, que se encarregaria de sistematizar a transgressão que leva, das coisas às palavras e, recursivamente das palavras às coisas (FOUCAULT, 1966).

A noção de simetria é importante porque pretendemos verificar se haveria uma espécie de “momento simétrico”, quando a imagem produzida pela transgressão ainda não foi impulsionada pela *hybris*, que produz conceitos, como o “alto”, formando os opressores e os celerados, nem degradada pelo conceito, pelo mito e pela imagem, que produziria distopias, como o “baixo”, os excluídos, “grotescos” e os fora-de-cena ou obscenos.

As imagens e o mito surgem modulados por afetos como o desejo e o medo. Do medo e do desejo surgem extremos opostos, como o excluído e o celerado. Caos que significa *separação* e que se localiza em nosso símbolo nas duas extremidades da lemniscata. O que surge no mundo mitológico ultrapassa as fronteiras e ressurge em diferentes níveis, em seu duplo, no mundo material ou físico. O que atua como variável depende de contextos históricos e culturais. O real, por sua vez, retorna ao imaginário com a mesma potência causada por aquilo que Morin (2012) chamou de princípio recursivo. A forma se desprende do seu real a cada instante. No corpo humano esse processo é ininterrupto dado a quantidade de células que morrem e se multiplicam para reparar nosso corpo. Por isso, nenhuma forma nunca é a mesma a cada momento, assim como a transgressão não pode nunca ser a mesma pois um acontecimento nunca se repete. Ela atua como o movimento de refração da luz. O fenômeno é similar ao processo de reflexão e flexibilidade. O ângulo reflete a luz de maneira diferente a cada hora do dia. Com o conceito, o mito e o significado o processo é similar, em que há uma flexibilidade causante e causadora de organizações diversas, que ocorrem em cadeia em que, cada indivíduo, por si, possui uma infinita capacidade de cogitar

a partir desse sistema determinado. Cada um a sua maneira, de acordo com o ângulo, momento histórico, conjunturas e imaginários sociais.

Podemos encaminhar o conceito de transgressão para a possibilidade de mudanças, desvios, rupturas, retrocessos, avanços em imaginários dominantes. Imaginários em dominância chamados por Castoriadis (1982) de “momentos de uma estrutura – que não é nunca rígida, e jamais idêntica de uma sociedade para outra” (p. 152). Sodré e Paiva (2002) citam algo similar a essa noção quando relembram Eugênio D’Ors e seu conceito de *éon*, ou mentalidade de uma era. Morin (2011), por sua vez, fala sobre a cultura de um período histórico e afirma que é

necessário considerar as grandes matrizes paradigmáticas, as quais não se limitam a dominar a noosfera e a cultura de uma época, mas dizem também respeito à *infratextura* social. É o que nos sugere o princípio tripartite descoberto por Dumézil e Benveniste a partir da análise das línguas indo-europeias. Princípio na verdade, de natureza paradigmática, pois institui, ao mesmo tempo, a separação, a hierarquia e a complementaridade entre três noções mestras: a Soberania espiritual, a Força física, a Fecundidade. (...) Com efeito, portanto, eis um paradigma noológico que é ao mesmo tempo, um princípio de organização da sociedade. (p. 273).

O significado dado aos objetos, históricos ou não, seja em forma de identidade, nomenclatura, rótulo ou ideologia, em determinado tempo e espaço, seria algo mutável e movente. Configurado de acordo com variáveis dispostas. Perguntamos: a partir das categorias de análise que apresentaremos a seguir, como exemplo, poderíamos formar tríades que se movem conforme o peso de cada uma de suas extremidades, em cada espaço temporal, produzindo o imaginário de uma época? Uma tríade formada pelas categorias religião, arte e ciência, dispostas em cada ponta do triângulo possuiriam em cada período histórico pesos diferentes no imaginário? Como a tríade formada pelos conceitos de similitude, representação e relações de diferença possuem pesos distintos na antiguidade, renascimento e modernidade, respectivamente, como descreve Foucault (1966), em *As palavras e as coisas*?

As espirais criadas pelos objetos que circulam na noosfera passariam de um mundo a outro por meio desse ponto de intersecção gerado pelo encontro dos “dois mundos”. O cinema é uma maneira de apresentar um personagem ao mundo e o “cinema não apresenta apenas imagens ele as cercam com um mundo” (DELEUZE, 2013, p. 87). Essa passagem feita pela poética impulsiona o objeto que busca sempre superar a si mesmo e ultrapassar o dado natural

ou arquétipo. Seu rastro, em espiral se move, formando uma trilha que dá ritmo a esse movimento circular do imaginário e do real, e que atua de forma centrífuga (aberto/feminino/erótico) e de forma centrípeta (fechado/masculino/pornográfico). O objeto é impulsionado pelas forças que circulam a volta de outros objetos que o cercam, sucessivamente em camadas. Essas forças definem o sentido da trajetória e se apropria do espaço e do tempo de acordo com os elementos que são a eles circunvizinhos.

O cinema pode demonstrar essa possibilidade por meio da poética, capaz de incluir outro nível de sensorialidade no processo de formação de conhecimento. Por meio da união de todos os possíveis que o cinema abarca ele seria capaz de transgredir momentos imaginários e criar novas capacidades de percepção de mundo. O método genealógico citado anteriormente não se atém ao objeto como produto dado, mas analisa as complexidades e “considera sentidos, valores e crenças culturalmente compartilhados bem como os modos de se configurar a subjetividade como produção histórico-cultural” (FERRAZ, 2013, p. 2). Levando-se em conta a noção de enantiodromia citada anteriormente, as forças que se propagam de dentro para fora retroagem de fora para dentro em um movimento inverso e similar à transgressão provocada pela poesia na escrita e pela imagem-tempo no cinema. Poesia que, assim como a que gera o transgressor, gera a ultrapassagem, o intercessor, o novo sentido e o pensamento da diferença.

A imagem que cria sentido de acordo com categorias que impõem determinadas significações. A noção de passagem à imagem, situada no campo da antropologia visual e do cinema etnográfico, mostra a passagem da realidade à imagem, passagem essa que depende da articulação de vários “agentes produtores da imagem” (PIAULT, 1995, p. 27). Quando um elemento real passa à imagem ele cria um duplo imagético. Ambos possuem imagens independentes apesar de estarem vinculados aos mesmos códigos. Relembrando que, tanto no mundo real quando no mundo das ideias ou noosfera, os elementos circulam. Imaginando que esses círculos são formados em cada época ou espírito por um movimento impulsionado pelas tríades ou triângulos que simbolizam, em cada uma de suas pontas, as categorias observadas. Por essa razão, imaginamos a transgressão como uma constante ultrapassagem que percorre uma trajetória similar ao movimento de vaivém do infinito, em que cada lado do símbolo representa um campo de atuação dos efeitos do sentido. A transgressão como ultrapassagem acarreta um movimento ao além. Movimento que transforma o objeto em seu contrário quando ele ultrapassa o limite. Repetição, adição ou subtração de algum elemento do

conjunto. A transgressão obedeceria o modelo de funcionamento dos princípios recursivo e hologramático de que trata Morin em *O Método 3* (2012) e da noosfera, em *O Método 4* (2011). “A organização (holograma) em cada uma de suas partes contudo singulares; assim, a complexidade organizacional do todo necessita retroativamente da complexidade das partes, a qual necessita retroativamente da complexidade organizacional do todo” (MORIN, 2012, p. 114).

Dessa maneira, cada objeto presente no imaginário percorre essa trajetória inicial que remete ao símbolo do infinito, mas que se posiciona frente ao sujeito com múltiplos ângulos. Esse posicionamento acarreta uma variação da observação do trajeto. A passagem à imagem aqui examinada como transgressão remete a uma angulação do movimento que afeta o sujeito da mesma maneira que afeta o objeto a depender da perspectiva do olhar. Afeto produzido por algo análogo a uma *aura* que envolveria os objetos criando ressonâncias de maior ou de menor potência entre as trajetórias.

A noção de aura apresentada por Benjamin (1985) é importante para a tentativa de visualização do movimento que pretendo aqui demonstrar. Ao remeter a esse conceito relativo à obra de arte me pergunto se todo e qualquer objeto seria capaz de agregar em torno de si diferentes níveis de aura. Aura que comportaria objetos capazes de afetar outros corpos que criam, entre si, diferentes níveis e potenciais de vibração, que geram a capacidade de o objeto se deslocar e, constantemente, transgredir. Todo e qualquer objeto é transgressor na noosfera uma vez que todo ele é capaz de levar à “aparição de uma distância, por próxima que esteja a coisa que a reclama” (BENJAMIN *apud* MIRANDA, 2008, p. 8).

Dessa maneira, as trajetórias que traçam as lemniscatas se relacionam e se ligam umas às outras e produzem novas trajetórias que movem a noosfera. Um princípio de *solidariedade* que pode se tornar cada vez mais difícil de ocorrer se o sujeito/objeto produtor da imagem se fecha em si.

3.2 O interstício – o ponto de ultrapassagem, espaço de atuação da *poiesis*

Faremos aqui uma passagem do corpo sem órgãos (ARTAUD, 1975), de *Taxidermia* ao corpo sem órgãos de *Estamira*. Pois, por meio da poesia, eles se encontram ao afastar a funcionalidade orgânica de seus corpos em detrimento de uma funcionalidade sensorial. O que se produz entre as obras, no interstício? Na intercessão se articulam as sínteses. São

preensões (DELEUZE, 1991) que vão se desdobrar em um sentido que será produzido quando o objeto “saltar” da interseção e produzir nova textura. No interstício é onde a poesia produz as emergências do sentido, onde ocorre o *sentimento* de transgressão, pois só é possível percebê-lo nesse momento. Um momento de *epifania* onde sujeito e objeto não se distinguem. Local da produção de uma coletividade que fala por meio de um grupo ou porta-voz que, ao fabular, produz insurgência.

Enquanto que a proveniência designa a qualidade de um instinto, seu grau ou seu desfalecimento, e a marca que ele deixa em um corpo, a emergência designa um lugar de afrontamento; é preciso ainda se impedir de imaginá-la como um campo fechado onde se desencadeara uma luta, um plano onde os adversários estariam em igualdade; é de preferência – o exemplo dos bons e dos malvados o prova – um “não-lugar”, uma pura distância, o fato que os adversários não pertencem ao mesmo espaço. Ninguém é portanto responsável por uma emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício. (FOUCAULT, 2001, p. 24)

O interstício é o ponto onde ocorre a articulação daquilo que se produz entre os mundos de maneira contínua e recursiva, como o processo de produção do conhecimento. Trata-se do ponto entre os mundos empírico, técnico e racional e o simbólico, mitológico e mágico de que trata Edgar Morin em *O Método 3*. O momento de passagem de um lado a outro promove uma simetria momentânea e remete ao conceito de arque-espírito explorado pelo autor, que “corresponde às forças originais, fundamentais e dos princípios da atividade cérebro, espiritual, lá onde os dois pensamentos ainda não estão separados” (MORIN, 2012, p. 187). Este espírito anterior “é um nó górdio cérebro/espiritual onde a representação confunde-se com a coisa representada (da qual é tradução)” (*idem*) e “a linguagem ainda não dissociou a indicação e a evocação, o prosaico e o poético” (*ibidem*). Quando o ponto, ou o signo, chega ao que é chamado aqui de núcleo da trajetória da poética da transgressão, atinge o que chamaremos aqui de *simetria* entre os dois mundos.

O movimento da lemniscata sugere aquilo que poderia ser compreendido de maneira recursiva a partir da relação que estabelecem com seus duplos. Visualizamos este símbolo que poderia ajudar a compreender o movimento circular de ultrapassagem formado por meio da transgressão. Percebemos que, tanto no mundo empírico, técnico e racional, quanto no mundo mitológico, simbólico e mágico, os objetos se movem de maneira circular num movimento de nascimento, crescimento e morte. Quando o ponto passa a percorrer aquilo que chamaremos

de limite da transgressão, inicia-se o caminho contrário que começa a ser traçado depois que o ponto se movimenta por todo um campo. O ponto segue seu percurso (e seu rastro) em forma de serpente que sai de um mundo físico e vai até outro mundo imaginário; enfim, se transforma em seu duplo. “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2013, p. 16).

Esse movimento recursivo de linhas em formato de serpente atuaria nesta trajetória que lembra o símbolo do infinito ∞ em que cada lado representa tanto horizontalmente quanto verticalmente δ (em outra perspectiva de visualização) o imaginário e os objetos que serão interpretados. Nota-se que a simetria da circularidade entre cada mundo deixa de existir como podemos ver em um desenho feito por Deleuze quando analisou a dobra de Leibniz²³.

Vejamos o desenho feito pelo filósofo:



(Figura 4) Representação da mônada feita por Deleuze (1991, p. 46)

A lemniscata apresenta apenas traços, linhas matrizes. Essas linhas matrizes teriam, como uma paleta de cores, a capacidade de infinitas possibilidades de combinações, sempre determinadas por estruturas primordiais, que possibilitam múltiplos posicionamentos e perspectivas de observação.

Ao perceber essa dupla circularidade de movimentos, visualizamos o ponto central que estabelece uma fronteira, um *limite*. Um ponto de interseção entre os dois círculos que se tocam seria o ponto de partida, de chegada e de passagem da transgressão. É a abertura necessária momento em que o real e o imaginário se chocam e fornecem abertura para a passagem de um lado para outro. A abertura necessária para o aparecimento e movimento produtor da transgressão. Após o objeto ultrapassar esse ponto ele se transforma em seu

²³ A mônada é a alma autônoma e cada uma delas “é uma expressão do mundo (atualidade), mas porque o mundo é o expresso da alma” (DELEUZE, 1991, p. 46)

contrário, de maneira enantiodrômica. Uma força sempre gera outra no sentido oposto e que a ultrapassa. Todo o objeto se transforma em seu contrário.

O movimento da lemniscata é contínuo devido ao impulso de (re)produção. A força gerada impulsiona o objeto e o direciona ao limite.

Trata-se de um processo em que os efeitos ou produtos são, ao mesmo tempo, causadores e produtores no próprio processo, sendo os estados finais necessários à geração dos estados iniciais. Assim, o processo retroativo se produz/reproduz, sob a condição, claro, de ser alimentado por uma fonte, uma reserva ou um fluxo exterior. (...) o que cristaliza conforme um circuito retroativo em que computação → cogitação se geram em cruzamento. (MORIN, 2012, p. 113).

A força produzida sobre um objeto/sujeito gera outra força que o impulsiona. Mas o que determina o sentido não é o traço que o constitui e sim a reunião de potências que se articulam no interior do núcleo, para definir o formato do movimento que será feito no lado oposto. Esta é a dinâmica que vai se estabelecer quando o ponto de intersecção for remanejado por forças externas, que se articularam com as internas.

Consideremos que esse ponto de contato ainda não produz sentido. Estático, ele ainda não iniciou seu percurso. Antes que o ponto e a conjuntura demandem, antes de tomar qualquer forma, e sob qualquer forma, esse ponto ainda não significa. Quando este ponto demanda ou se apresenta à luz (no caso do sentido da visão), ele se coloca à frente de um espelho que não apenas reflete, mas que fornece a passagem para um mundo simbólico, imagético e mítico, que articulam os elementos que contribuem para a construção do “real”. Para cada mundo, é imprescindível dizer que o ponto se move, e com ele, as forças que o envolvem participam de seu caminho em espiral. O rastro se forma de acordo com a potência desses elementos que estão comportados na aura do ponto que irradia. Este ponto se move em direção a um certo limite que está ali para ser violado.

Cada lado da trajetória do objeto é formado por rastros que atuam com potência e velocidade distintas cada vez que o ponto vai além. Quando o signo passa ao imaginário ele deixa de ser matéria e começa a se transformar em memória. Ele deixa de ser poético e se torna prosaico após receber a orientação dada para a prosa. O ponto passa então a conter o mundo, e, como na mitologia, ele é moldado por metáforas ou outras formas de ação da poética. O prosaico também carrega elementos da *poiesis* e, por isso, tem a potência de atuar como produtor de sentidos múltiplos. A atuação do imaginário no “real” é incontestável, o que

ocorre também de maneira inversa. “O olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade” (DELEUZE, 2013, p. 18).

A transgressão não teria a capacidade somente de criar, mas de fazer mover. Ela não tem apenas um caráter mitológico, como tem a norma que a faz nascer. Ela se insere em um fluxo, promove aberturas e novas configurações a partir de desvios, atuando, a partir daí, com potências distintas. A transgressão seria anteriormente à sua inserção em um contexto, uma emergência condicionada a partir da união de, pelo menos, duas mentalidades, formando “numerosas anastomoses” (DURAND, 1997, p. 44) ou rede de canais que se constroem a partir da união de dois ou mais elementos.

3.3 O infinito vaivém

A transgressão é um grito, o início de um processo de fabulação de um ou mais indivíduos que falam por um povo (DELEUZE, 1992). O que um indivíduo fala é o que todos desejam falar. Parece ser um ato individual, mas é um processo coletivo. É uma emergência, é “a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro” (FOUCAULT, 2001, p. 24). “Ela sempre se produz no interstício” (*idem, ibidem*) um vínculo em que atua na passagem que liga poeticamente os corpos, as almas, as palavras e as coisas.

Portanto operando apenas sobre as almas, o vínculo, todavia, opera um vaivém da alma ao corpo e dos corpos as almas (donde as imbricações perpétuas dos dois andares). E em virtude desse vaivém que se pode assinalar ora no corpo uma causa ideal do que se passa na alma, ora na alma podem ser ditas materiais, ou as forças podem ser ditas mecânicas. (...) a uma alma que possui um corpo ele liga as almas que esse corpo possui. (DELEUZE, 1991, p. 180)

Quando passam à imagem cinematográfica as personagens de ambos filmes passam pelo interstício que é o ponto de passagem do mundo sensível ao mundo simbólico. Se a transgressão é um direcionamento a um limite, o objeto não para de transgredir depois que deixa o interstício. A partir desse ponto torna-se intercessor além de transgressor, pois inicia um gradual processo de fabulação. Os personagens masculinos de *Taxidermia* com seus corpos moldados pelos sistemas tornam-se intercessores ao mostrarem o caráter minúsculo e

cotidiano de suas vidas, relacionadas a sistemas políticos que revezaram mecanismos de controle e que se modificam sem alternar o regime de dominação. O taxidermista é o único a fabular totalmente ao transformar seu corpo sem órgãos em uma obra de arte. Seu corpo sai da representação única e prosaica e assume a dimensão poética, que é capaz de narrar o conjunto de sua vivência .

A fábula, de acordo com o sentido da palavra, é o que merece ser dito. Por muito tempo, na sociedade ocidental, a vida do dia-a-dia só pôde ter acesso ao discurso atravessada e transfigurada pelo fabuloso era preciso que a vida fosse extraída para fora dela mesma pelo heroísmo, pela façanha, pela Providência e pela graça, eventualmente por um crime abominável; era preciso que ela fosse marcada com um toque de impossível (FOULCAULT, 2003, p. 13).

A obra de arte, quando chega a seu limite, deixa de ser arte e se torna o seu contrário: o lixo, dispêndio improdutivo produzido pelo real. Em *Estamira*, a poesia conduz a narrativa do real documentado através do delírio transgressor que se torna intercessor, ao falar de todos por meio de um único indivíduo. Tanto em *Taxidermia* quanto em *Estamira* podemos visualizar um trajeto. A emergência das personagens ao mundo imagético é a entrada deles no fluxo noosférico. Quando chegam ao mundo das ideias tornam-se parte do aglomerado e tornam-se capazes de movimentar ou rearranjar o todo. O todo, neste caso, também comporta o mundo social, que, como vimos anteriormente é “cada vez constituído e articulado em função de um sistema de tais significações, e essas significações existem, uma vez constituídas, na forma do que chamamos o imaginário efetivo” (CASTORIADIS, 1982, p. 177). Quando emergem ou saem do interstício, as forças iniciam um fluxo ascendente ao se inserirem em um movimento circular que se move como uma onda, pois o movimento ascendente chega a um ápice e retorna, ao perder sua potência. Segue ao subsolo de onde antes emergiu. Mas essa potência, capaz de modular o real, passa novamente pelo interstício, agora em um sentido inverso, e percorre o mundo sensível, em movimento circular, que tem por sua vez ciclos de ascensão e retorno ao subsolo. São dualidades que se transformam em novas singularidades cada vez que o objeto/sujeito ultrapassa o limite que separa um mundo do outro, afastando a possibilidade de pensar a diferença como mera oposição binária, como bem e mal, como masculino e feminino. Trata-se de uma dualidade que provoca infinitas possibilidades de construção de novas dualidades.

Dessa maneira, Heidegger desloca a diferença sexual à ordem do ontológico e abre, a partir deste momento, uma leitura da diferença para além do universo binário à qual ela estava confinada. Dessa maneira, passa a não mais utilizar o homem e a mulher como uma dualidade e, a partir daí, preencher esta dualidade nela mesma, mas essa dualidade é uma das dualidades que geram inúmeras dualidades, *ad infinitum*. (SILVA, 2004, p. 10)

Novas dualidades que provocam uma mudança na percepção, do sentir, em relação ao imaginado ou ao imaginário. Como os usos dos discursos que provocam rupturas ou desvios em discursos. Discursos aqui apresentados como imagens ou como conjunto de signos que nos rodeiam permanentemente. Em *Como pensam as imagens*, Etienne Samain observa a trajetória da vida humana e da cultura. “A vida humana (e toda cultura que a molda) é um movimento ou, melhor dizendo, circuitos e espirais de movimentos que se entrelaçam, se entrecruzam e se procuram” (SAMAIN, 2012, p. 78). Para o autor:

A arte (e todas as suas expressões figurativas) representa o espaço privilegiado de diálogo e de compreensão desses movimentos da vida ao longo da história humana, sempre em estado de recomeço, de retomada e de recomposição. As obras artísticas são, assim, “formas”, condensações ou granulações de movimentos que se apelam e conversam. A arte permanecerá o espaço de uma mediação necessária entre as paixões e as razões, o que René Descartes não nos ajudou a descobrir. (*idem, ibidem*)

A arte, como discurso, é apresentada aos nossos sentidos como imagem, como mito, como narrativa, como persuasão. Alteramos constantemente nossa relação com o mundo por meio de pequenas ou grandes rupturas que nos são oferecidas ou impostas através dessas imagens, linguagens, ideias e símbolos. Todas as coisas carregam dentro, e em volta de si, discursos. Somos constantemente chamados a desviar nosso olhar para um ou outro objeto que luta entre os demais para ser visto, tocado, para entrar em consonância com o nosso mundo (idiossincrático). Fora do alcance dos nossos sentidos as coisas existem em nosso imaginário, que, de acordo com o que vimos em Dietmar Kamper (2002) “é aquele querer esquecer que recorda e aquele querer recordar que esquece” (p. 11). Fora de nosso alcance, as coisas que habitam nosso imaginário podem ultrapassar a esfera de nosso esquema cognitivo e interferir no mundo real, com potências imprevisíveis. Esse esquema nos leva a uma imagem que vai tomando forma de acordo com seu movimento, velocidade, capacidade de inserção em diferentes conjunturas para possibilitar novas ramificações.

A transgressão atuaria passando do mundo lógico e, recursivamente, ao mundo simbólico ao oferecer novos elementos para a (re) organização de uma nova associação, que atua em encadeamento para construção das ideias (e das transgressões). Essa noção de trajetória pode ser encontrada, como vimos, no que Durand chamou de “trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1997, p. 41).

Associamos essa noção também ao conceito de viravolta, no qual Bergson (1999) afirma que “percepção e lembrança, penetram-se portanto sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosmose” (p. 70). Este princípio de endosmose reforça o nosso entendimento de recursividade entre polos produtores de imagens, que se articulam para a produção contínua do imaginário:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. (BERGSON, 1999, p. 20)

A essa ideia, Deleuze (2012), quando analisa Bergson, atenta para a capacidade de ultrapassagem e ampliação do sujeito: “ultrapassar a condição humana, é este o sentido da filosofia, já que nossa condição nos condena a viver entre mistos mal analisados e a sermos, nós próprios, um misto mal analisado” (p. 22). As mudanças e os desvios provocados pelas articulações que ocorrem denotam que a verdade depende do movimento da aura e dos traços formados no seu trajeto. A verdade depende de uma conjunção de fatores e reflete a incompletude característica do humano enquanto produtor de discursos objetivos.

Maffesoli (2004) também atenta para a incompletude do homem pois “no fim das contas, reconhecer que a imperfeição também é um elemento estruturante do dado mundano” (p. 28) é reconhecer os limites humanos do conhecimento e de aplicação do saber. Como disse Morin (2006), a incerteza deve nos levar à ética.

4. Taxidermia - Movimento ascendente do traço em curva à direita/ Ultrapassagem do imaginário à noosfera e a construção da ficção

Tem algo que eu devo dizer. Porque é uma parte da criação. Parte de uma criação de algo que eu não fiz. Entretanto, se não fosse por mim ninguém saberia nada a respeito. Por que nem existiria. Ninguém saberia quem Lajoska Balatony realmente é. E ninguém se interessaria por onde ele veio, para onde estava indo. Quem seu pai ou seu avô eram. Talvez isso só seja significativo porque indica o fim de algo. E quando algo chega ao fim, então seu início também será importante.

(Dr. Andor Regöczy, personagem/narrador de Taxidermia)

Prólogo. A fala em húngaro da voz masculina e grave, traduzida simultaneamente para o inglês, ressoa logo no início da projeção. O som não se parece com um *off* porque ele ecoa. Criação é um tipo de transgressão porque leva além e colabora para que ocorra a ultrapassagem. A criação depende do novo, fator que pode fazer parte ou não do movimento feito pela transgressão. Sem o narrador a transgressão não completa o ciclo porque “ninguém saberia nada a respeito”. Como vimos, a transgressão é uma ação coletiva.

Primeira parte de *Taxidermia*. O soldado de lábio leporino banha seu corpo com a chama de uma vela que destrói alguns de seus pelos e arde levemente a pele. Ele brinca com o fogo em seu corpo nu e se diverte com o calor que a chama provoca. A cena revela ser uma masturbação. De seu pênis sai, não esperma, mas um jato de fogo que ilumina todo o pequeno cômodo...

De origem húngara, lançado em 2006, *Taxidermia*, de György Pálfí, conta a história de três gerações de homens, que, de acordo com a sinopse apresentada na página do filme na internet, buscam o amor. *Taxidermia* é dividido em três partes. Na primeira, durante a Segunda Guerra, em uma Hungria dominada pelo Nazismo²⁴, o oficial Vendel Morosgoványi (Czaba Czene) é um soldado que realiza tarefas domésticas, além de exercícios militares determinados pelo seu superior, em uma pequena vila daquele país. O soldado é responsável, entre outras coisas, por aquecer a água que será usada pelas mulheres aos sábados destinados ao banho. Em uma cena, logo no início da primeira parte, o oficial superior repassa com o subalterno suas tarefas diárias em uma sequência que mostra o cotidiano e a rotina da pequena localidade. Nesta sequência, o tenente pergunta ao soldado o que não é permitido fazer “sob nenhuma circunstância” no dia destinado ao banho. “Espiar”, responde o soldado ao ouvir a

²⁴ Movimento político e social alemão, fundado e liderado por Adolph Hitler (1889-1945), de cunho revolucionário e totalitário, fascista e antissemita; hitlerismo, nacional-socialismo – (Houaiss)

punição que será recebida caso ultrapasse esse limite, a morte. Suas tarefas se repetem assim como os eventos sazonais da pequena localidade. As lascas de madeiras que o soldado deve cortar, e que serão usadas como lenha, devem ser talhadas de forma a medir exatamente vinte e cinco centímetros. Ele deve, todos os dias, acompanhar o tenente que vai de bicicleta ao vilarejo próximo. Como este não sabe se equilibrar na bicicleta, Morosgoványi segura a sua garupa, cuida para que o tenente não caia. Ele deve também polir os botões da farda do chefe, executar os exercícios táticos, alimentar os porcos, limpar a latrina e, claro, aos sábados, aquecer a água do banho que povoa seu imaginário.

Mesmo sob um severo regime disciplinar, o soldado encontra meios de aplacar seu desejo que se mostra incontrolável. Em muitos aspectos, lembremos, o Nazismo exerceu o poder soberano operando a morte como parte da maquinaria. Apesar da proibição e da repressão ao olhar, sorrateiramente o soldado espia, exatamente aquilo o que proíbe veementemente seu superior. Durante as tarefas, ele observa as mulheres se banharem através de buracos e frestas dispostas estrategicamente nos locais onde realiza suas tarefas. Em *Taxidermia*, se vemos Vendel Morosgoványi como cristão devoto, o vemos se tornar um pecador, dos mais repreensíveis.

Em uma cena, o soldado se masturba enquanto se imagina ao lado da Pequena vendedora de fósforos, personagem infantil de Hans Christian Andersen²⁵. Em outra, prepara um orifício na parede para introduzir o pênis enquanto observa as mulheres brincando de batalha de bolas de neve. Durante essa “cópula”, um galo observa o vai e vem de seu membro enquanto prepara o bote. A bicada e o grito de dor do soldado desprevenido são simultâneos ao grito da patroa que chama as filhas para o jantar. Essas pequenas infrações são realizadas enquanto o militar executa tarefas rotineiras e constantes, que demonstram o rigor a que é submetido. Mas a vida da pequena vila não parece ter sido atingida pela 2ª Guerra. Mesmo com os treinamentos diários e a inflexibilidade na rotina, o dia a dia do vilarejo parece estar alheio ao que ocorre no restante do mundo. Enquanto isso, as atitudes privadas Morosgoványi refletem puro desejo.

O protagonista da primeira parte do filme volta a se aquecer com uma vela em seu quarto localizado ao lado da latrina. Ele espia o entra e sai do banheiro. Ele vai contra a principal regra que lhe é imposta, no entanto é morto durante outra infração. Seu comandante o flagra em pleno ato de cópula com um animal morto e esquartejado. Nesta mesma

²⁵ Hans Christian Andersen (Odense, 2 de abril de 1805 — Copenhague, 4 de agosto de 1875) foi um escritor e poeta de histórias infantis, nascido na atual Dinamarca.

sequência, antes de levar um tiro do comandante na cabeça, o espectador visualiza os rostos das mulheres que se revezaram durante o sexo, como se todas elas tivessem sido um dia as suas amantes. Morosgoványi é morto por fazer sexo com o porco abatido, que jaz em uma espécie de tina, usada para uma série de tarefas. O mesmo recipiente é usado para preparar massas e para velar os mortos. Ela também é a banheira onde as irmãs se lavam aos sábados. Na mesma tina é colocado o filho recém nascido, fruto de uma relação com a esposa do chefe que adota a criança como seu. Talvez ele desconheça a traição, talvez tenha sido apenas a imaginação do soldado. Cena ambígua que mostra a fantasia ou a biografia “perversa” de um soldado húngaro. Parafraseando uma pergunta de Foucault (1999). “O que tem de importante nisso?” (p. 32) Foucault mesmo responde “seu caráter minúsculo”. Como uma mônada que emerge, o soldado surge da narrativa ressoante e passa a contar a história de todo o mundo. Um mundo fragmentado por um conflito que marca decisivamente a construção de uma subjetividade que busca conhecer sua interioridade. Grandes atrocidades ocorrem na busca do conhecimento da alma.

Na sequência, nasce Kálmán Balatony (Gergő Trócsányi), com um rabo de porco que é removido logo após o parto por seu pai, que controla a pequena vila do interior da Hungria. Este é o ponto de partida da segunda parte de *Taxidermia*. Kálmán cresce, vira um esportista e está para se tornar um grande ídolo na Hungria, que agora está sob o regime comunista²⁶. A Hungria fez parte do bloco de países que compuseram o grupo liderado pela antiga União Soviética, até sua dissolução em 1989. A atividade a que Kálmán se dedica é a chamada comida esportiva. O segundo personagem surge no meio de uma competição em que os atletas ingerem rapidamente grandes quantidades de alimento em cada bateria e, entre cada uma delas, vomitam tudo antes de se prepararem para a próxima etapa da competição. A cena mostra um refluxo coletivo com homens apoiados em máquinas que auxiliam o processo. O vômito coletivo em *close-up* o que faz com que *Taxidermia* nos “force a sentir o filme” (SHAVIRO, 2011, p. 100) como uma poética do nojo e da abjeção. No campeonato de comida esportiva ganha quem ingere a maior quantidade de alimento em um menor período de tempo. Representante da segunda geração da família Balatony, Kálmán sonha em representar seu país, caso a comida esportiva seja incluída entre os esportes olímpicos. Só que no dia da competição Kálmán tem uma indigestão e tem que ser operado às pressas. Assim

²⁶ Doutrina política, social e econômica que surge a partir dos estudos de Karl Marx, e que versa sobre a libertação do proletariado. Em *Taxidermia* veremos como o Estado provedor transforma os corpos, da mesma maneira que os regimes que se revezam, em uma maquinaria.

conhece sua futura esposa, Gizi Aczél (Adél Stanczel), campeã feminina de comida esportiva. Curiosamente, no momento da festa, em um momento que parece ser um ritual local do casamento, sua esposa é “vendida” a outro competidor glutão, que faz sexo com ela na rua. O casal sai em lua de mel. Algum tempo depois nasce Lajoska Balatony (Marc Bischoff), representante da terceira geração da família Balatony, fruto de seu casamento com Gizi. Lajoska é um habilidoso taxidermista que tem uma rotina imutável. Vai todos os dias ao mesmo supermercado e tenta, em vão, flertar com a atendente do caixa. A conta da sua compra é sempre a mesma, assim como o convite feito à moça que o ignora sem ao menos dirigir-lhe o olhar. Lajoska se prepara para realizar sua obra prima.

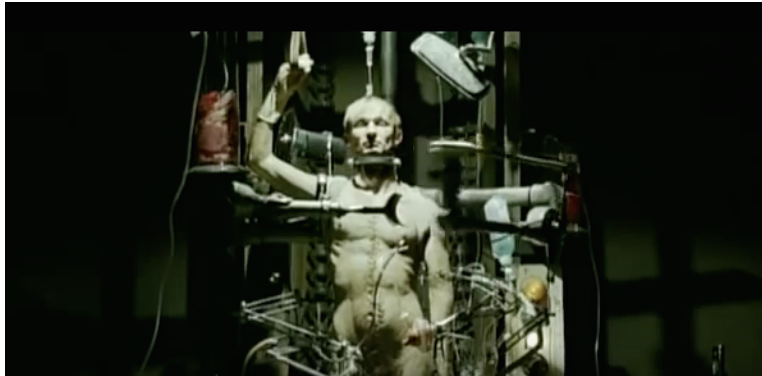
Podemos fazer aqui uma digressão para demarcar *o fim do movimento ascendente e o início do movimento descendente em curva do traço à direita*. Esses movimentos demonstram a circularidade da narrativa da família de Lajoska Balatony, que, antes de executar seu plano macabro, e logo após receber uma estranha encomenda, tem um desentendimento com seu pai, que vive agora imóvel em uma cela. O ex-competidor não caminha mais devido a sua obesidade mórbida, e se alimenta agora apenas de barras de chocolate, que são ingeridas com embalagem e tudo. Ele vive de maneira nostálgica de seu passado de glórias, esquecido em um porão, cercado por grades e gatos gigantes. Após a briga com seu pai, Lajoska o deixa sozinho e esquece de travar a grade que o separa dos felinos vorazes. O ex-competidor acaba sendo morto pelos gatos que seu filho cria do outro lado do pequeno recinto. Eles vivem agora em uma nova Hungria. Após a abertura capitaneada pela Perestroika²⁷, na União Soviética, no final dos anos 1980 e pela queda do muro de Berlim, em 1989, a Hungria segue agora o fluxo do capitalismo. Um pôster do cantor Michael Jackson na parede da oficina do taxidermista denota que o regime mudou. No entanto, as angústias e a solidão parecem retornar a um período longínquo, época que seu suposto avô necessitava de artifícios para exaltar sua sexualidade e transgredir seu erotismo recalcado.

Taxidermia possui um narrador que surge com a voz em *off* no início do filme e que aparece como personagem durante a projeção. Ele quase não aparece em cena, a não ser em uma sequência em que faz uma encomenda ao taxidermista, que a aceita sem questionar. Trata-se de um feto que deve ser eternizado pela técnica da conservação. Do feto será feito um chaveiro, um *souvenir*, que será usado pelo cliente. O narrador aparece no fim do filme

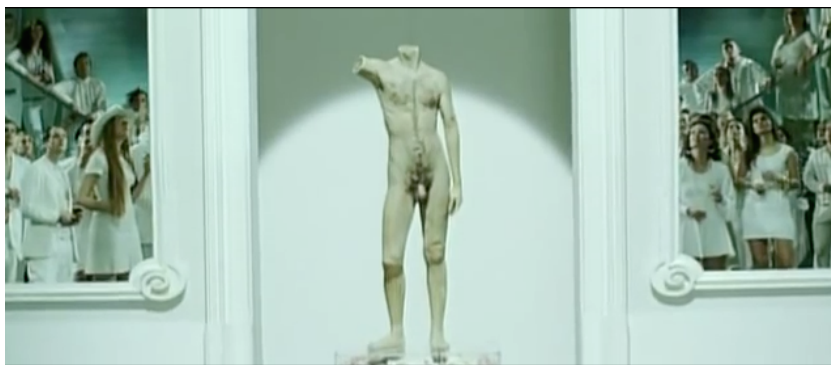
²⁷ Processo de abertura econômica externa promovida na antiga URSS a partir de 1985, que culminou com o fim do regime comunista na União Soviética e que, como efeito dominó culminou com a queda do muro de Berlim e com a saída de outros países do regime, como a Hungria.

quando apresenta as duas obras de Lajoska Balatony as quais se apropriou para a sua exposição. Obras sobre as quais conta a história de três gerações (vidas que ele se apropria) a uma plateia enquanto sua fala é traduzida simultaneamente para o inglês por uma intérprete. Ele é o responsável por essa curiosa encomenda feita a Lajoska Balatony. Este seria o seu último serviço antes da realização de seu projeto final que é a taxidermização de seu próprio corpo, literalmente sem órgãos, que são removidos com a ajuda de uma máquina preparada especialmente para tal façanha (Figura 5). Ele também empalha o corpo de seu pai, que se eterniza cercado pelos gatos que o evisceraram. O doutor Regöczy ao buscar sua bizarra encomenda feita dias antes, resolve adentrar à oficina e, ao percebê-la vazia, encontra ali algo digno de ser exibido em uma exposição (Figura 6). A passagem da narrativa para o início do século XXI mostra a mudança dos regimes que trocam de mãos sem deixar de exercer um domínio sobre o corpo.

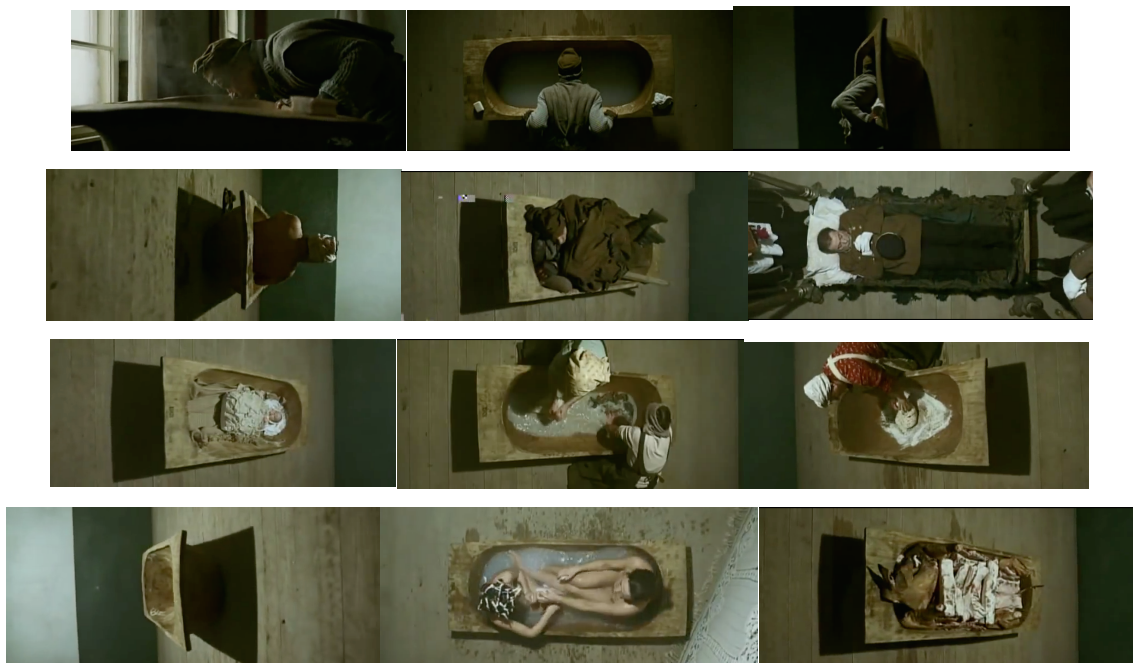
Que visões podemos ter ao observar a cena do feto em poder do *marchand*? Quando angulamos o olhar para perceber a narrativa de forma poética podemos analisar as proximidades a que remete e que forças produz. Se o projeto final de Lajoska é cercado por toda uma série de camadas históricas que são retratadas na narrativa, qual seria a proveniência do feto ao serem removidas suas camadas? Que aspecto de mundo ele teria a nos ensinar? O doutor Andor Regöczy (Hegedűs D. Géza) é o personagem-narrador da saga da família Balatony. Ele apresenta seu achado a uma plateia que o observa em um púlpito, de onde narra a história do corpo do taxidermista, exposto a todos, eternizado pela técnica, sem órgãos, transformado em uma obra de arte. Só então ao fazer uma tentativa de dessubjetivação com a retirada de seus órgãos, ele realiza *um movimento ascendente de retorno ao ponto de interseção*, onde não se distingue sujeito nem objeto e retorna ao imaginário como produto cultural. Do ponto de interseção, ele vai da ficção ao imaginário e faz mover a partir de uma fração, o fluxo noosférico. Nesse momento, o “traço” se transforma em “aura” e não mais remete a proximidades, mas a *distâncias*, que transformam o corpo desmembrado do taxidermista em um corpo poético, capaz de proporcionar situações sensoriais puras, carregado de camadas e sintomas do passado. Passado que ele deseja arrancar até mesmo de suas vísceras numa tentativa desesperada de transgredir. A partir daí não é o corpo do taxidermista que importa, mas tudo aquilo que ele *força* a pensar. E o *marchand* engana-se ao dizer que não faz parte da criação, mas está certo ao dizer que seu início será importante.



(Figura 5) Auto-taxidermia – Lajoska Balatony em uma máquina preparada para retirara de seus próprios órgãos



(Figura 6) Corpo de Lajoska Balatony exposto na galeria de arte



(Figura 7) Sequência circular – Soldado percebe os usos do objeto que denota a passagem de tempo em torno de um objeto eterno

4.1 – O fluxo centrípeta de *Taxidermia*

Quando ocorre um giro, as forças presentes no círculo que se forma movem-se sempre para dentro da curva, como um redemoinho, uma espiral para dentro. A força atuante é sempre centrípeta. Se acontecer de os objetos serem “atirados” para fora do círculo, ou algum objeto interior se descolar do núcleo, significa que a força centrípeta não atua sobre os objetos interiores, já que a força centrífuga é *fictícia*, pois não há enantiodromia. A força centrífuga não gera força centrípeta, já a força centrípeta é a responsável por “reprimir” a chamada por Huygens (1659) de *pseudoforça* centrífuga. O movimento centrípeta do homem (busca da interioridade) construído sob o regime da ficção, gera outra ficção fazendo agir a ilusão. Os personagens masculinos de *Taxidermia* mostram o homem domesticado, corpo e alma moldados e que se fecham em um movimento para dentro. Relaciono aqui a imposição de uma relação de poder da fantasia, que produz mitos, ficções e histórias únicas, mas que encerra sua trajetória ao se tornar real, ao transgredir o corpo, fazendo-o falar poeticamente. A ilusão criada pelo instinto falocêntrico produz uma força “fictícia”, mas que se torna real para aquele está dentro do campo de atuação do movimento centrípeta. Para quem não participa, a ficção, o mito e a poesia são capazes de transgredir os limites impostos pelo movimento centrípeta e provocar um verdadeiro movimento centrífugo em direção ao real. *Taxidermia* mostra o homem que se construiu sob o regime da força centrípeta, da busca pela interioridade que se transforma em um exacerbado amor de si.

A primeira parte do filme mostra a solidão e a relação com o desejo quando este é coibido. E por ser proibido ele é excessivamente produzido. Por meio das metáforas produzidas pelo filme podemos perceber as transformações pelas quais passou o mundo desde o fim da sociedade disciplinar e as produções de sentido para o corpo e a alma que elas suscitaram. Com a instituição da sociedade de controle, após a segunda guerra, e a consolidação do capitalismo, foi alterado o regime de construção de subjetividades. Por meio das metáforas, sempre históricas, podemos pensar as transformações relacionando-as com construções do sujeito. Cabe ao homem pensar reflexivamente sobre o progresso, a evolução ou entrar em uma nova busca fáustica pela imortalidade?

O personagem principal da primeira parte de *Taxidermia* dispõe apenas de um suprimento de velas e um pequeno quarto ao lado do mictório para descansar. Ele cumpre dedicadamente todas as tarefas impostas. O Estado o determina por meio da figura despótica

de seu superior. A presença de seu comandante lhe causa terror. Apesar do medo, Morosgoványi encontra meios para extravasar o fogo que jorra de seu pênis, como na primeira cena (Figura 1). A descoberta do fogo é vista como a origem da descoberta técnica, aqui parodiada pela chama que jorra do membro do soldado.

Para Kacem (2015) a arque-transgressão primordial acontece quando o ser humano se percebe capaz de esconder o cio, ou de separar o prazer sexual da capacidade de reprodução. Segundo ele, desde então, o ser humano, por meio da técnica, transgride de forma contínua o dado natural sempre com a influência de fatores externos, mas que refletem demandas da interioridade. Ao determinar a principal regra ao subordinado, o tenente institui, junto com ela a transgressão não codificada, mas singularizada, de outra maneira, a partir de uma sobreposição. Em uma sequência vemos um objeto que gira ao redor de si mesmo (Figura 7). Tempo que transforma os usos do objeto em questão em fluxos de maior ou de menor duração. Temos em *Taxidermia*, uma narrativa voltada para o falo (ego), para o amor de si impulsionado pela *hybris* e pela pleonexia; para a construção de um mundo moldado a partir da construção fictícia de um machismo imposto pelo movimento das múltiplas tríades, que se combinam e compõem as categorias de análise que formaram, ao longo do tempo, as personagens centrais da obra. Mas não são os personagens que exercem o poder, eles são atravessados pelo poder que os constitui. Assim, o movimento provocado pela trajetória poética do filme húngaro mostra como a história direcionou os elementos que compõem o ser ao ego, ao individual e a uma perspectiva de eternização do mesmo.

Na segunda parte, há um sistema que privilegia o coletivo em detrimento do indivíduo. O corpo se torna máquina produtora do estado e passa a fazer parte de uma engrenagem, de uma massa uniforme que trabalha para produzir o excesso para este mesmo estado, que o transforma em uma peça, aparelhagem que necessita do engajamento de cada um. O esportista glutão mostra como o sistema nutre bem seus cidadãos; o dispêndio envolve regurgitar o alimento como forma de espetáculo da abundância, da saúde promovida e do sucesso de um sistema. Este sistema viria a ruir, junto com o corpo explorado ao limite, incapaz de fugir ao ordenamento do poder.

um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes – um corpo é primeiramente encontro com outros corpos, poder de ser afetado. Mas não por tudo e nem de qualquer maneira, como quem deglute e vomita tudo, com seu estômago fenomenal, na pura indiferença de

quem nada abala, a exemplo de nossos consumidores de cultura ou de lixo ou de luxo...(PELBART, 2008, p.13)

Como diz Pelbart, “o corpo não aguenta mais” (idem). O último protagonista do filme faz, entretanto, um movimento ao aberto ao retirar seus órgãos e transformar, por meio da técnica da taxidermia, seu próprio corpo sem órgãos em uma utopia, em uma obra de arte. “O corpo torna-se vazio sem qualquer distinção significativa entre espaços, público, privado e fisiológico. O corpo oco torna-se um hospedeiro, não para um sujeito nem para uma alma, mas simplesmente para uma escultura” (MIRANDA, 2008, p. 150). Movimento ao poético que é seguido por *Estamira* durante toda a projeção de sua visão de mundo, que remete o espectador a um processo catártico que o leva a considerar vários sentidos ou verdades acerca daquela realidade. De certa forma, *Estamira* também produz para si um corpo sem órgãos, como descrevem Deleuze e Guatarri (1992) ao analisar a obra de Antonin Artaud. O corpo sem órgãos é o corpo em puro estado de desejo ou de delírio, corpo capaz de produzir por meio da sua trajetória poética constantes ultrapassagens, utilizando a poética em favor de um coletivo e não de um indivíduo, classe ou história única.

A terceira geração de *Taxidermia* deseja suprimir sua identidade para se transformar, ir além, como sugere a etimologia de transgressão (trans = além) + gradi (pisar). Ir além do dado natural como sugere a técnica que dá título ao filme, que nada mais é que uma paródia, uma imitação da natureza, que representa, de alguma forma, a sua dominação pelo homem. Lajoska Balatony realiza uma ultrapassagem ou um devir para além daquilo pelo qual estaria determinado? Ele realiza a passagem da poética da transgressão para a transgressão pela poética.

Taxidermia apresenta o movimento do desejo/libido que orienta a produção desejanter para o eu, para o egoísmo e para o fechado, encerrando ideologias em formatos de dogmas totalizadores e recalantes. A passagem que produz a exclusão do outro pelo impulso que necessita diferenciar aquele que não se enquadra na norma construída pelo dominador. O dominante que produz o outro grotesco e que se exime da construção do eu grotesco, dominador representado pelo narrador de *Taxidermia*, que se apropria dos elementos da nova configuração despótica agora regida pelo mercado, que expropria até mesmo a arte e a poesia.

Quando retira seus próprios órgãos e se transforma em obra de arte, Lajoska se aproxima do que procurava ao se despir do seu eu. Volta-se ao feminino, ao aberto, ao fora. Inicia, a partir da destruição das várias camadas antes funcionais, um princípio de fabulação

por meio de uma tentativa de aniquilamento da identidade ou da necessidade de identidade. Por isso, nos voltamos agora ao personagem de Estamira, na segunda parte desta pesquisa, já que ela se despe de seus órgãos de maneira similar ao se tornar invisível.

5. *Estamira* - Movimento da aura/ Ultrapassagem do real à noosfera por meio da poesia

O corpo está a torna-se, portanto, a imagem do mundo.
(José A. Bragança de Miranda, 2008, p. 144)



(Figura 8) Corpo encontrado no lixo e captado pela câmera em uma das cenas de *Estamira*

Imaginemos que o destino do corpo sem órgãos do taxidermista seja o lixo. Em *Estamira*, o corpo não está na galeria de arte, mas jogado no lixo, literalmente (Figura 8). O filme começa em preto e branco, meio desfocado. Logo vemos um barraco de madeira, alguns objetos jogados ao chão, outros bastante desgastados, mostrados intercalando-se à imagem da precária habitação onde vivia Estamira. Ela se prepara na penumbra para emergir à cena. Em seguida, vemos esta senhora que caminha na estrada, maltrapilha, em direção ao local onde toma um ônibus que a leva para Jardim Gramacho. Ali ficava o lixão em que trabalhava. A câmera acompanha seu trajeto de longe enquanto a trilha sonora de Décio Rocha ressoa algo próximo de um lamento. Ela passa pelos caminhões que vem e vão e sua figura quase desaparece no meio da paisagem desolada, cinza, sem vegetação. Com dificuldade, anda pelos montes de lixo até chegar ao local onde coloca a sua roupa de trabalho e, após ficar pronta para mais um dia no lixão de Jardim Gramacho, observa a paisagem e suspira.

Sai o preto e branco entra a cor quando surgem os créditos com seu nome: *Estamira*. Ao fundo, o céu azul contrasta com o lixo carregado pelo vento. De vez em quando um urubu também cruza o céu. Este é o local onde Estamira trabalhou 20 anos de sua vida. Sai a trilha sonora e ouvimos apenas o vento seguido da primeira fala de nossa protagonista. “A minha

missão, além de eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade: Seja a mentira, seja capturar a mentira e tacar na cara... ou então, ensinar a mostrar o que eles não sabem.” (ESTAMIRA). Enquanto fala a câmera foca seu rosto (Figuras 9 e 10), suas mãos, *close ups* que expandem as marcas em seu corpo em contraste com um ambiente que mostra “e faz nascer toda a miséria do mundo” (DELEUZE, 2013, p. 10). As imagens retiram as metáforas que simplesmente jogam o significado de um objeto a outro e realçam a sua real capacidade poética, que é orientar o sentido.



(Figura 9) Estamira: primeira fala



(Figura 10) Estamira está em primeiro plano e em todo o lugar

Produzido em 2004, o cineasta Marcos Prado lança em 2006 o documentário *Estamira* (Brasil). Premiado em mais de 30 festivais nacionais e internacionais, o filme narra a vida de uma catadora de lixo, sexagenária, que sobrevivia da coleta de lixo no extinto aterro sanitário de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. Estamira é a personagem homônima que fala a um

entrevistador invisível, que recua enquanto narrador e oferece o espaço da lente à personagem.

O documentário retrata o dia a dia no aterro sanitário, a relação de Estamira com a família e com os outros trabalhadores do lixão. Estamira mostra sua visão de mundo e muitas de suas falas estão em um limite entre a loucura e a sabedoria, considerando aqui o olhar comum como fomos ensinados a ver a “desrazão”²⁸. Intercalam-se às falas e elucubrações da personagem relatos de sua dramática biografia. O que Estamira fala, entretanto, é editado pelo diretor que produz uma outra imagem da personagem a partir dos ângulos que seleciona para a sua representação. Mesmo com a separação que a representação produz, a imagem de Estamira passa da invisibilidade à visibilidade por meio do olhar de Prado. O dramático relato de vida de Estamira se une ao seu carisma. Cada ação, cada gesto da personagem é capaz de dizer algo ao público, de maneira que tais ações mostram que “a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela diz” (DELEUZE, 2013, p. 24).

A que trocadilhos nos levam o *trocadilo* de Estamira? O lixão onde trabalhava a catadora produz ao mesmo tempo cenas “repulsivas” e esteticamente apuradas como pudemos verificar durante algumas imagens da narrativa. Como classificar algo como abjeto sem basear-nos em preconceitos e processos de exclusão entre eles, os que levaram Estamira ao lixão e que retorna ao espectador como discurso sobre o corpo, a loucura?

Estamira foi descoberta pelo cineasta Marcos Prado durante uma de suas idas ao aterro enquanto colhia material para a produção de um livro, publicado em 1994. O documentário foi o desdobramento de um projeto que foi se tornando maior. De um livro se expande ao documentário como descreve Santos, em sua tese publicada em 2010.

O projeto *Estamira* teve início em 1994, quando seu idealizador, o fotógrafo e cineasta Marcos Prado, decidiu conhecer de perto o local em que, segundo ele, “era diariamente depositado o lixo produzido em casa”. Após uma rápida pesquisa, Prado chegou ao Lixão de Jardim Gramacho – um lugar repulsivo à primeira vista, tomado por sujeira, montes de detritos, urubus e catadores. Foram estes últimos que atraíram a atenção do diretor, que, inicialmente, pensou em desenvolver um estudo fotográfico sobre aquelas pessoas, sob uma abordagem antropológica e, ao mesmo tempo, ambiental. Desde aquele momento, uma questão intrigava Prado: Os motivos que

²⁸ A loucura, ou a desrazão historicamente é representada como uma quimera interior como veremos adiante a partir dos estudos, como os de Foucault. Pelbart (1989), mostra como a desrazão se torna objeto de estudo da biomedicina, classificada como patologia.

levavam seres humanos a permanecerem no lugar mais degradante e inóspito de nossa sociedade. (SANTOS, 2010, p. 11)

O documentário dirigido por Marcos Prado nos permite observar o resultado de processos de rotulação, outras marcas da poética da transgressão. Aquele que rotula o outro como transgressor descreveria Estamira como uma mulher pobre, louca, catadora de lixo e mendiga. Excluída do modelo econômico imposto pelo estado despótico capitalista que cerca o personagem taxidermista. Nesse sentido, Estamira não transgride, não pisa além. Como todos aqueles em condições similares, ela é relegada à invisibilidade. Obscena como sugere a sua etimologia latina, ou *fora-de-cena*, ela passa à imagem mediante seu processo de fabulação. A partir de um “intenso processo de negociação da imagem” (PIAULT, 1995, p. 29) com o realizador que a permite fabular a sua maneira Estamira passa do “real” à representação. É o que Goncalves e Head (2009) chamam de *devir imagético* ou “a possibilidade de emergência de um personagem, do indivíduo que fala, que se apresenta e se representa a partir de uma relação” (p. 31).

Há então uma apropriação parcial da utilização da técnica não direcionada somente para o realizador, mas de certa forma, também pela personagem. Estamira é livre para dizer o que lhe vem à mente. A narrativa se apoia em elementos da ficção para a construção da poesia por meio do real documentado. Estamira carrega em seu discurso (e pelas imagens que a ilustram) a forma de perceber o mundo genealogicamente e poeticamente. Ela revela seu corpo sem órgãos em puro estado de sabedoria ou de delírio.

O feminino representado por Estamira sofre todos os efeitos históricos do mundo masculinizado por meio da semântica, que movimenta o imaginário pleonéxico, a desmesura, o excesso e a *hybris* masculina. Ela se direciona em um movimento centrífugo, contrário ao movimento de interiorização do amor de si ao ego falocêntrico e “virtuoso” do macho. Virtude que adoece o erotismo e desvirtua a imagem do feminino, arrastando-o para a sua decadência.

Nós estamos doentes de Eros, mas isto porque o próprio Eros está, objetivamente, doente: o que se tornou o amor, para que um homem e uma mulher saiam dele tão desmunidos, lamentáveis e enfermos, e ajam e reajam tão mal, tanto no começo quanto no fim, numa sociedade corrompida. (DELEUZE, 2013, p. 15).

Intercessora, Estamira, ao fabular por meio da lente de Prado, é capaz de passar à imagem e sair da obscenidade e da invisibilidade. É capaz de inserir em um fluxo preexistente elementos para a constituição de provas da existência de um povo (DELEUZE, 1992). E essa competência é concretizada pela capacidade do realizador em negociar com os agentes produtores da imagem (Estamira, família, realizador e espectador), formas de mostrar a transgressão como ação coletiva, e não individual. O movimento do trajeto move a produção desejante ao aberto, ao coletivo, excluindo o componente pleonéxico. Como pseudoforça ela pode acontecer quando as forças centrípetas do masculino a deixam livre para fabular. O amor de si se esvai junto com o cheiro dos resíduos não recicláveis. *Mal* produzido pelo excesso do capitalismo despótico, que pulsiona o mundo masculinizado a produzir “Estamiras” em toda a parte. Como ela mesma diz: “Estamira esta aqui e em todo o lugar”. Estamira era uma sobrevivente. Condição a que é levada milhares de indivíduos que, incapazes de seguir as normas de um sistema, são afetados pelo que Peter Pál Pelbart chama de *sobrevida*.

Mas qual a pequena divergência de Agamben em relação a Foucault? É que segundo ele, o biopoder contemporâneo já não se incumbe de fazer viver, nem de fazer morrer, mas de fazer sobreviver. Ele não investe a vida, nem a morte, mas cria e gere sobreviventes. E produz a sobrevida. Fiquemos pois, por ora, nesse postulado inusitado. O poder faz sobreviver, produz um estado de sobrevida biológica, reduz o homem a essa dimensão residual, não humana, vida vegetativa, que o "muçulmano" do campo, por um lado, o neomorto das salas de terapia intensiva, por outro, encarnam em extremos opostos porém complementares. A sobrevida é a vida humana reduzida a seu mínimo biológico, à sua nudez última, à vida sem forma, ao mero fato da vida, ao que Agamben chama de vida nua. (PELBART, 2008, p. 4)

Como a vida que insiste em se manter apesar de todo horror a qual é submetida, como os sobreviventes do campo de concentração nazista, de que Pelbart trata, em seu artigo *Vida e Morte em Contexto de Dominação Biopolítica*. Dominação na qual a construção semântica atua paralela ao poder econômico e ao dinamismo e aceleração do mercado. A condição de Estamira não se reduz a ela e nos iludimos quando pensamos que fugimos desse regime. Estamos, de acordo com Pelbart (2008), “todos nessa condição terminal” (p. 4). Estamira chega para nos mostrar a verdade, como sugere a função poética, e como ela mesma diz no início da projeção. A poesia que lança o poder de seu discurso ao aberto, é capaz de mover múltiplas capacidades hermenêuticas e sensoriais.

5.1 – O fluxo centrífugo de *Estamira*

Tem o eterno, tem o infinito, tem o além, e tem o “além dos além”. O além dos além vocês ainda não viram. Cientista nenhum ainda viu o além dos além.

(Estamira)

Os loucos que acharam linguagem e expressão são os mestres das próximas gerações.

(Dietmar Kamper, 2002, p. 8)

Fisicamente, a força centrífuga não existe. Ela é uma *ficção* que emerge pela ausência da força centrípeta, mas *produz*, ao transgredir o limite, realidade que gera outros fluxos a partir da irrealidade. O discurso de Estamira tem potência de arte e poesia. Por vezes, não há como traduzi-lo porque foge à representação dada, por vezes transmite a potência do real em sua tragédia. Como o trecho em que relata sua infância e juventude, até o nascimento de um de seus filhos.

Lamentavelmente, o pai da minha mãe é família de Ribeiro, tudo polícia, tudo general, tudo não sei o que né... ele é estuprador... ele estuprou a minha mãe e fez coisa comigo também... a minha depressão é imensa... a minha depressão não tem cura... e quando eu tinha nove anos, e eu pedi ele pra comprar uma sandália pra mim. Pra mim ir numa festa que eu queria a sandália. Ele falou que só comprava se eu deitasse com ele. E eu não gosto do pai da minha mãe porque ele me pegou com doze anos e me trouxe pra Goiás Velho e lá era um bordel, era um bordel sabe e eu prostitui lá. Era da filha dele.

Aquilo que o espectador interpreta como verdade é aquilo “o que realmente é” (MAFFESOLI, 2014), mesmo que a produção de sentido leve a caminhos distintos daqueles que o realizador ou a personagem intuía. Por isso, Estamira não é inteiramente representada, mas apresentada por ela mesma. O documentário mostra Estamira como é por inteiro, *sem metáfora*. Por isso, ela se cerca de aura, que remete toda insubordinação de suas rugas e de sua *persona* a distâncias talvez desconhecidas pela própria protagonista. O aspecto prosaico e descritivo torna-se tão poético quanto à própria linguagem carregada de *tropos*.

Temos um documentário que nos força a perceber situações sensoriais puras não somente por meio de seu discurso, mas pelas imagens que evoca. Estamira parte do real (mundo) e passa à imagem em um *movimento polissêmico que articula traços ou proximidades que nos remetem a distâncias múltiplas*. Os traços convergem para o interior da

personagem e explodem um movimento centrífugo que faz ultrapassar os objetos para fora do limite de atuação do círculo. O que é jogado para *fora* do campo de atuação do limite expandido faz mover outras regiões e círculos exteriores, também componentes do todo.

Após percorrer a circularidade que produz o sentido em que se fecha, *Estamira* retorna ao ponto de interseção e passa à noosfera como fabuladora, como intercessora, transgressão que permite o início do processo de constituição de todo um povo (DELEUZE, 1992). O intercessor é aquele pego em “flagrante delito de fabular” cuja alma ou mônada também é o reflexo de todo o mundo. E fabular “no sentido estrito da palavra é aquilo que merece ser dito” (FOUCAULT, 2003, p. 13). Percebemos com *Estamira* que todas as almas tem algo a dizer.

Em *A História da Loucura na Idade Clássica*, Foucault (1978) mostra como, durante séculos, a imagem da Grylle, foi a imagem da loucura (Figura 11).



(Figura 11) *Grylle*, por Hieronymus Bosch.

É a imagem de uma quimera, de um monstro interior que se revelava por completo ao mostrar a verdade de sua psique, similar ao homúnculo, criatura que possui um único orifício de ingestão e de excreção, incapaz de separar o instinto animal ou sexual da razão. Um interior monstruoso que transpareceria ao exterior ao se revelar no corpo. O medo levou a loucura à invisibilidade e à obscenidade no sentido etimológico do termo, fora-de-cena, ou aquilo que não deve ser visto. Onde estão os loucos rejeitados de hoje? Nos lixões, nas rodoviárias, na praça, em ziguezague (MARTINEZ-HERNAEZ, 2000), nos lixões, como em *Estamira*.



(Figura 12) O lixão, os trabalhadores, lugar onde são depositados os *rejeitos*

O que é importante em *Estamira* é o reconhecimento de que abandonamos uma vida que se torna imensa na arte. Mas que, na realidade, aos olhos da sociedade, é minúscula, invisível (Figura 12). Assim partimos do prosaico e limitante corte que molda o desejo na narrativa de *Taxidermia* ao discurso poético e feminino de *Estamira*. Vista como louca ou esquizofrênica, diagnosticada pela biomedicina, mesmo que se recuse o seu ponto de vista como filosófico é inegável que ele é carregado de *poiesis*, no sentido daquilo que diz a verdade sobre o mundo.

Em grego antigo, *poiesis* é fazer, elaborar, construir, aquilo que enseja a criação ou forma de linguagem que possibilita o novo, permite que sejam tecidas as infinitas relações entre os vários níveis da realidade e da existência poeticamente tornada manifesta. (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 72)

Santos (2010) defende em sua tese de doutorado a abertura epistemológica que a figura de *Estamira* promove. Personagem que leva a pensar conceitos como dispêndio improdutivo, segregação, poética da transgressão, alteridade e representação de si e do outro. O que ela diz pode não ser “Verdade”, mas certamente é verdade.

Depois desse rápido recorrido podemos concluir o seguinte: enquanto a desrazão é a experiência percebida como inumana, atemporal, imaginária e onipresente, que enuncia, no silêncio ou na desforra, uma verdade do mundo, a loucura remete à experiência temporal de um tipo social excluído, e que exprime, no excesso de suas paixões, a verdade do homem. (PELBART, 1989, p. 62-63)

Assim como Lajoska Balatony, Estamira é capaz de passar à imagem, transgredir, por ser capaz de fabular. Faz do espectador interessado um visionário capaz de captar todas as situações sonoras, ópticas e tácteis puras. A transgressão e o erotismo não opõem, mas adicionam, inserem, pulsam e dão ritmo a um movimento que caracteriza a vida e a produção de conhecimento. Processo de sobreposição. Fluxos descodificados (DELEUZE, 2010) de maior ou menor duração que movimentam o todo ao entrarem em comunicação entre si. Dessa maneira, discursos, ideias, pessoas, atos e fatos atuam como o objeto de arte dotados de aura capaz de produzir ressonância. A arte percorreu um longo caminho, se fragmentou para ser, finalmente, jogada no lixo. Ressonância que movimenta objetos que circulam ao redor, e produzem, de forma similar ao dispositivo da sexualidade.

“O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global” (FOUCAULT, 1999, p. 101). Responsável pelo desejo, atrelado eternamente à lei pelo discurso arbitrário do macho.

Assim, existem duas possibilidades de movimento. De fora para dentro. Passagem que rege a masculinização do movimento ao fechado, caracterizada em nosso trabalho pelos personagens de *Taxidermia*. O pai, o filho e o neto que se sujeitam à representação poética de seu corpo. Ou de dentro para fora, ultrapassagem que se inicia com Lajoska Balatony e que finaliza com *Estamira*.

6. Reflexões acerca das articulações poéticas no interstício

*Deve-se ao fato de o homem
ter um belo dia
detido
a ideia do mundo.
Dois caminhos estavam diante dele:
o do infinito de fora
o do ínfimo de dentro.
E ele escolheu o ínfimo de dentro
onde basta espremer
o pâncreas,
a língua,
o ânus,
ou a glândula.
E deus, o próprio deus espremeu o movimento.
É deus um ser?
Se o for, é merda.
Se não o for,
não é.*
(ARTAUD, 1975, p. 20)

Os três personagens masculinos de *Taxidermia* ultrapassam um ao outro por meio de movimentos históricos que demonstram as relações de poder constituintes da realidade social, por décadas, não somente na Europa, mas em quase todo o mundo. São personagens que se caracterizam como “homens-estado”, com suas almas moldadas pelos regimes despóticos que se revezaram alterando os modelos políticos sem alterar a opressão sobre os corpos. Mundo modulado pelo masculino, para o olhar do masculino, que moldou as mentalidades das eras que se arquitetaram por meio do olhar do *homem*. Na primeira parte de *Taxidermia* vemos nuances da Segunda Guerra por toda parte, época em que o acúmulo de energia foi dissipado com uma violência nunca antes vista. A modernidade produziu o *Mal* em sua essência com a proliferação da destruição ambiental, genocídios, versões extremas do regime disciplinar e soberano aplicados em campos de concentração, radiação atômica, guerras travadas em nome do “Bem” e uma enormidade de lixo não reciclável que se acumulou. O homem sempre criou e transgrediu para o *homem*. No século XX, fabuladoras iniciaram o processo maior de reivindicação de direitos negados pela opressão, que produziu, historicamente, uma sexualidade universalmente masculinizada feita por homens e para *homens*. A sexualidade (*libido sentiendi*), que se torna falocêntrica pela semântica, encaminha junto com ela as demais libidos (*sciendi e dominandi*) a um regime de expropriação do dado natural e faz sucumbir qualquer princípio de solidariedade e empatia entre sociedades, grupos ou

indivíduos. O mercado se torna a nova “mão” que rege o destino dos povos. Mercado que se apropria de cada inovação, o novo é, logo absorvido pelo poder do capital que se impõe sobre qualquer transgressão. A “liberação” da sexualidade não escapou desse processo ao se ver absorvida pela indústria do gozo imediato, seguindo o processo de desnaturalização da sexualidade, que se ancora em fetiches, e que nada mais são do que potencialidades múltiplas.

A pornografia é feita para homens para entreter homens, que ao moldar para si uma identidade baseada na centralidade do falo, cria para o feminino uma “identidade” que tem por referência a *ficção* pela qual se baseia o homem na construção de sua subjetividade. O extremo dessa pulsão de poder eleva o sentimento de pleonexia de alguns seres a um estado de transe que faz surgir aquele que é dominado pela desmesura: o celerado. O homem sadeano de que trata Dani-Robert Dufour (2013), agente da produção do consumismo e do mercado, e que poderia ser o “*esperto ao contrário*” de que fala Estamira. Aquele que imagina moldar um mundo para si e que se nega a compartilhar com o outro, principalmente com o outro próximo, a mulher. São *homens* celerados, de Sade, assim como os *homens* a que se refere Nietzsche em *O Anticristo*. Aquele que busca a *virtu* desprovida de humildade, forçando a um regime o qual todos fazemos parte. Felizmente, as forças que nos atravessam sempre são capazes de produzir resistência, como vimos, de forma enantiodrômica. O que se formula como contestação não é gerado sempre em uma oposição binária como demanda o dado opressor, o que pode suscitar desdobramentos imprevisíveis e diversos. Uma constante exigência por novidade e por novas transgressões nos são impostas. Se antes foi *necessário* transgredir os limites da própria experiência para reivindicar um lugar no mundo, hoje somos *obrigados* a constantemente transgredir esses limites, mas desta vez como forma de apoiar as “novidades” do consumo. Pois, para ter um lugar no mundo, no atual regime, é preciso consumir e “perpetuar a dívida” (CRARY, 2014).

Em cada regime histórico, a cada momento, o homem é forçado a transgredir os limites impostos por aquilo que sua própria existência oferece. Durante séculos seus limites foram impostos por uma exterioridade, que se mostrava como “Verdade”. Em seguida, o homem se viu capaz de transgredir os limites de sua própria experiência interior que se abria para a alteridade e novas possibilidades de contato com a diferença. Finalmente, na contemporaneidade, quando a interioridade passou a ser exibida, quando foi além, tivemos que transgredir os limites impostos pelas estruturas do passado e do presente e buscar novas formas de modular o futuro. Gerenciar o risco, agora, é uma forma de “transgredir”. Se o risco

não é gerenciado ele pode também ser fetichizado, ou transformado em mercadoria, como um salto de paraquedas que pode ser comprado como serviço prestado em favor da adrenalina e da “transgressão”. O principal apelo do que se chama de pós-modernidade é um chamado e um convite ao gozo, não apenas o gozo sexual, como Dufour mostrou em *A Cidade Perversa*, mas o gozo pela posse, a dominação e o saber.

O personagem/narrador de *Taxidermia* é aquele que se apropria dos corpos eternizados pela técnica para exibi-las como achado arqueológico, em uma galeria. Quem é ele? Porque cabe a ele a tarefa de interceder em nome da família Balatony apresentando-os como metáforas das transformações por que passaram aquele país ao longo de três gerações? Ele também seria uma metáfora da transformação (HALL, 1998) por que passa a contemporaneidade? Essa visão do individualismo, cujo ápice se reflete ao triunfo do homem sadeano é algo que nos ajuda a observar a narrativa de *Taxidermia* por meio dos olhos de seu personagem/narrador. O celerado é um agente produtor do excluído, que produz ele mesmo, como observa Edgar Morin (2011), quando diz que “a dominação do alto pelo baixo vai acompanhada de uma dependência em relação ao baixo (...) deste modo o inferior que depende do superior que depende do inferior: essa relação de dependência mútua não anula a dominância” (p. 211). O que tentamos mostrar, com a pequena descrição do homem sadeano, é sua relação com o individualismo e a conseqüente perda de solidariedade que o imediatismo acarreta. Como efeito colateral temos o efeito bumerangue, a grande produção de excluídos que não se compara a produção de celerados, uma vez que, para que exista um incluído, é necessário um exército de *outsiders*.

Buscamos demonstrar, por meio da apresentação dos filmes, sob a lógica da oposição do celerado (*Taxidermia*) e do excluído (*Estamira*), como a transgressão se move, gerando e produzindo novas transgressões e efeitos múltiplos e imprevisíveis, uma vez que a polissemia produz multiplicidade. O movimento polissêmico permite aberturas múltiplas e procede numa lógica similar à lógica da ciência que permite a continuidade.

De acordo com o ponto de vista de Baczko (1985), os transgressores teriam a capacidade de manejar “o lugar de expressão das expectativas e aspirações populares latentes, mas também como lugar de lutas e conflitos entre o povo dominado e as forças que o oprimem” (p. 303). O imaginário, para o autor, seria uma força *coletiva* capaz de orientar os comportamentos sociais e local de consolidação do simbólico e mitológico e que “torna-se inteligível e comunicável através da produção dos discursos” (*idem, ibidem*). Discursos que

teriam a capacidade de desarticular a formação de hierarquias que regem as categorias de análise que cada indivíduo ou grupo leva em consideração na hora de produzir sua verdade. O autor demonstra como o imaginário atua nos “agentes sociais”.

Uma vez chegada ao poder, a ideologia da burguesia dissimula as relações de dominação e de exploração capitalista, apresentando o estado burguês como a expressão do interesse geral e a propriedade privada dos meios de produção como fundamento e símbolo, simultaneamente da justiça, da igualdade, etc. (BACZKO, 1985, p. 304).

Notamos que a transgressão se estabelece efetivamente quando rompe os processos e modelos de hierarquização. A transgressão não vai contra a estrutura, ela altera o contexto a partir dos “sintomas” que a estrutura apresenta inserindo novos elementos fazendo surgir nova superfície, agora reconfigurada. Assim, “tal como os sintomas na medicina, são modelos que permitem o diagnóstico e a terapêutica” (DURAND, 1997, p. 64). Que elemento permite, a partir dos diagnósticos, ir além ou ultrapassar uma fronteira ainda não explorada? Impossível não discutir dentro desse contexto a hipótese da autonomia do sujeito. Verificar se, aquele que se sujeita, seria capaz de criar, imaginar o inimaginável ou de acessar o inacessível sem a ruptura. Foucault (2009) analisou a transgressão como possibilidade criação do novo; indagando-se.

O jogo instantâneo do limite e da transgressão seria atualmente a prova essencial de um pensamento sobre a “origem” ao qual Nietzsche nos destinou desde o início de sua obra - pensamento que seria, absolutamente e no mesmo movimento, uma Crítica e uma Ontologia, um pensamento que pensaria a finitude e o ser? (p. 35)

As imagens-tempo que envolvem o personagem narrador revela o espírito daquilo descrito por Sade como celerado. O sujeito celerado é aquele que se guia menos pela norma do que pela transgressão, e que exerce o poder de forma desmesurada e se apropria até mesmo do erotismo, da vida, para transformá-la em mercadoria para seu uso, como a pornografia. Se na origem a pornografia foi libertadora, em contrapartida, nunca promoveu em larga escala uma exibição e destinação de discursos igualitários entre sexos. É possível que não sirva mais como veículo de libertação sexual, mas como outra forma de opressão.

A imagem do sexo, do erotismo, da transgressão foi apropriada pelo capitalismo e transformada em mercadoria. A arte também sofreu esse movimento de apropriação. O início

de *Taxidermia* se localiza temporalmente em plena Segunda Guerra, marcador do fim do regime disciplinar que moldaria o mundo em duas formações políticas e econômicas binárias que viria a fortalecer o imaginário falocêntrico e “par” do homem e que iludiu até mesmo alguns movimentos insurgentes que, ao atuarem em oposição dialética, apenas referendaram aquilo que lutavam por derrubar. O peso da libido *dominandi* foi preponderante para o giro da tríade que era também impulsionada pela libido *sciendi*. Em detrimento de uma libido *sentiendi*, que só é redescoberta no final do século XX, com as teorias que fizeram emergir os discursos de gênero e de igualdade para as mulheres e para outras “minorias”. Minorias que se rebelam contra o corpo máquina que consome e regurgita o excesso, como o personagem “esportista” de *Taxidermia*. Seu movimento de fluxo e refluxo se refere ao próprio processo de desnaturalização, aquilo que se julgava essencial para a sobrevivência do homem, como a alimentação e a excreção. O corpo é iludido. A ilusão é a de que pode controlar o consumo, o excedente que deve ser dissipado para demonstrar a abundância de um regime sobre o corpo produtivo, corpo domesticado. Cansado de ser submetido a tantos massacres, o homem decreta seu fim pela retirada dos órgãos que oprimem seu corpo, que determinam seus sentidos, seus desejos e seu erotismo. Corpo sem órgãos eternizado pela própria técnica, pela máquina que ele mesmo construiu para se auto-taxidermizar. Corpo que é apropriado em seguida pelo celerado pós-moderno, fetichista e exibicionista. Nova produção do masculino que encontra sempre uma maneira de catalogar e expropriar aquilo que ainda é transgressão.

Invertendo assim o olhar esquizo do celerado de *Taxidermia* para o olhar esquizo de *Estamira*, podemos visualizar a configuração de discursos que moldaram o imaginário social de uma época. *Estamira* seria a imagem da mulher marcada por gerações de dominação masculina, essa imagem, ela própria massacrada por elementos transcendentais que o mundo masculinizado (e também repleto de sofrimento) transportou para a realidade feminina. “Este universo das *ficções* puras distingue-se, para sua grande desvantagem, do mundo dos sonhos, que pelo menos reflete a realidade, ao passo que este não faz mais do que falseá-la, desprezá-la e negá-la” (NIETZSCHE, 2002, p. 49). Universo que *Estamira* nega veementemente em sua “insanidade”, como a figura divina. Assim como a genealogia nietzscheana, *Estamira* é anti-metafísica.

Já me bateram com pau pra mim aceitar Deus, mas esse deus desse jeito, esse Deus deles, esse Deus sujo, esse Deus estuprador, esse Deus assaltante de qualquer lugar... de tudo quando é lugar, esse Deus arrombador de casa... com esse deus eu não aceito... nem picadinha, a

carne, nem a minha carne picadinha, de faca, de facão de qualquer coisa, eu não aceito, não adianta, eu sou a verdade, eu sou da verdade...(Estamira)

Notamos aqui o estabelecimento de um olhar. Neste sentido, quais transgressões o machismo gera no imaginário, a partir de fabulações disfuncionais marcadas por camadas os processos de interpretação e de construção da imagem do outro? Imagem construída por meio de transgressões contínuas, sobretudo, nos conceitos relativos ao feminino e ao masculino, associados a uma discussão sobre o real e a ficção. As obras foram analisadas a partir da constituição interna e externa das personagens e do que foi feito delas a partir da identificação de subjetividades que influenciaram a construção do imaginário social.

Voltamos aqui a imagem da transgressão apresentada por Bataille (2013), que a relaciona ao erotismo. Nessa linha, Kacem (2015) afirma que a transgressão (erotismo) primeira é a técnica, o conhecimento que abre para o infinito, a partir de um salto primordial. A arqui-transgressão, de acordo com o autor, seria a tomada de conhecimento da capacidade “tecnológica” do homem; alguém ser capaz de separar o prazer da reprodução. A “descoberta” do fogo seria uma paródia dessa transgressão primeira. O homem seria a única espécie que dissimula e esconde o coito, além de o utilizar para o prazer. O discurso em torno do masculino é, assim, estruturante de um movimento centrípeto que atrai os objetos a ele direcionados para dentro de um círculo imaginário, que se move por meio da força de tríades que articulam as potencialidades de movimento. O que estimula o falocentrismo, que incita por sua vez o egoísmo e a violência, é o que o torna incapaz de partilhar o exercício do poder. Já o discurso em torno do feminino é configurado por um movimento centrífugo, que partilha o poder, e é capaz de promover o aberto. O que, por sua vez, estimula a solidariedade, o erotismo e a empatia, além de outras leituras de mundo.

A genealogia foi capaz de reposicionar o sujeito ao notar que seu molde não é fixo. O observador que se observa percebe que faz parte de um processo que condena uma população de Estamiras a viverem do lixo. Um modelo que

Essa nova religião segue, portanto, a lógica de um darwinismo social *avant la lettre*. Referimo-nos com isso, ao discurso segundo o qual era desígnio do Autor da natureza que os homens lutem entre eles, para que os mais adaptados sobrevivam e os menos adaptados desapareçam. Ora ao contrário do que diz a lenda, o darwinismo social não é uma consequência do darwinismo biológico, mas uma de suas causas (DUFOR, 2013, p. 129)

Dufour (2013) se refere ao fato de Darwin haver se inspirado nas teorias liberais de Adam Smith, o que denota uma “precedência do darwinismo social ao biológico” (p. 129). Morin (2001) também observa que essa lógica do individualismo é seguida por uma perda de solidariedade quando revela que a lógica do Estado e a lógica do mercado tendem, cada uma à sua maneira, seja a autonomizar/emancipar seja a dominar ou explorar os indivíduos. Para o autor “o Estado favorece a arrogância, o luxo, o arbitrário das elites do poder das classes superiores (as quais favorecem a arrogância e o arbitrário do Estado), organiza a subjugação das classes inferiores” (MORIN, 2001, p. 201). Milton Santos (2000) também atenta para a perda da noção de solidariedade:

“A competitividade, sugerida pela produção e pelo consumo, é a fonte de novos totalitarismos, (...) A perversidade sistêmica é um dos seus corolários. Dentro desse quadro, as pessoas sente-se desamparadas, (...). Há um verdadeiro retrocesso quanto à noção de bem público e de solidariedade” (SANTOS, 2000, p. 38).

Ideia semelhante aponta Raymond Willians (2011)

A ideia de serviço a comunidade foi oferecida à classe trabalhadora como uma interpretação de solidariedade, mas, nas circunstâncias, não foi aceita plenamente, pois, para eles, ela é inferior em sentimento. Outra alternativa à solidariedade que teve alguma influência é a ideia de oportunidade individual – a ideia da escada (p. 354).

Em *Taxidermia* aquele que quer extrair os órgãos de si não suporta o peso da própria existência. Ele se separa da sua identidade moldada ao longo de gerações. Em *Estamira* a personagem é pura paixão e essência, sem dissimulações. A representação é feita pelo corte do diretor. É Estamira quem intercede e se coloca como fabuladora, é ela que está em constante processo de poesia e de erotismo.

A transgressão não vai contra a norma, ela vai além, ela adiciona. Não vai contra uma regra que ainda não pode existir já que “a transgressão precede a legislação” (KACEM, 2015, p. 27). Se algo não é visto por alguém como transgressão ela então não existe. O que cerca os personagens de *Taxidermia* é a história do mundo construído para atender as demandas da pulsão existencial masculina. A começar pelo seu narrador.

As três narrativas que apresentam os fragmentos de vida dos homens ali expostos giram em torno do masculino. Masculino que direciona sua pulsão para si, de forma egoísta e pouco

solidária. A passagem à imagem desses personagens é representada com elementos do grotesco e do antiestético. Eles se constituem como personagens prosaicos encerrados em uma narrativa vertical, que sela definitivamente os três destinos. Destino não menos trágico que o de *Estamira*. Ela se configura como a continuação da saga da humanidade contemporânea, representada pela última geração de *Taxidermia*, com o complemento do ponto de vista feminino. Feminino que se movimenta pelos sentidos de forma erótica e aberta às solidariedades e direcionadas não para o eu, mas para o coletivo. Por meio do cinema compreendemos o movimento e as trajetórias que são capazes de serem construídas pela transgressão. Como dissemos, a transgressão não vai contra a norma, regra ou organização, mas intercede o fluxo dos processos de construção de trajetórias discursivas no imaginário social. Aquilo que foi chamado por Eugenio D'Ors como *éon*, como recorda Muniz Sodré (2002) em *O Império do Grotesco*. A mentalidade de uma era, consolidada pelo imaginário, é mutável como o evento que define o ser humano em sua existência transitória e passageira. Toda ação poderia assim estar envolvida por aquilo que Benjamin chamou de aura. Não apenas o que é chamado de arte e que pode ser reproduzido por meio de aparatos técnicos, mas também aquilo que pode ser reproduzido por apropriação mimética. Discursos, atos, mitos, falas, objetos, coisas indefinidas e criações do mundo seriam capazes de transgredir o dado a partir de sua associação e de sua intercessão de sentido. A ficção e o documentário se completam e se ultrapassam formando novas transgressões que geram, por sua vez, o excesso e o dispêndio. Podemos representar de uma outra forma as narrativas ao incluir mais sentidos à observação, sentidos que consideram o componente erótico (poético), que movimenta as forças que produzem os significados, como a redação de um texto genealógico. Com informações e contribuições que não estão dadas *a priori* nas narrativas, mas que podem ser percebidas pelo olhar sobre o jogo. A fabulação faz parte desse jogo. Vimos que, de acordo com Foucault (2003), fabular é aquilo que merece ser dito. Deleuze (1992) também fala sobre esse processo de fabulação. Processo de formação de um povo.

O poder transgride, ele não vai apenas contra a norma, “ele incita”. Ele produz um movimento afirmativo. É intercessor aquele que está em processo intenso de fabulação, assim estão os personagens de *Estamira* e *Taxidermia*. Para que saiam da obscuridade, têm de evidenciar o que possuem de mais infame, de mais repulsivo ou abjeto. Seus narradores e seus personagens centrais apreendem o discurso transgressor, ou como a imagem transgressora dá sentido à outra imagem. Uma busca que antes se mostra desesperada por migalhas de afeto se

torna desmesurada em seu fim, como vemos na trajetória dos homens de *Taxidermia*. Desmesura que leva Estamira a buscar migalhas até o fim de sua vida.

A relação que não se resume a causa e efeito é uma alternativa heraclitiana para pensar o movimento das forças. Haveria também um processo de catarse por parte do espectador do documentário. Esse processo catártico é produtor de singularidades. Personagens que saem da ficção têm a mesma capacidade de “fabular” que os personagens reais, levados a mover o fluxo noosférico? Os filmes selecionados fazem discursos sobre personagens que estariam fora de cena (social) por consequência de padrões discursivos hegemônicos. Cada filme escolhido para análise apresenta um tipo de singularidade específica da psique e do corpo. Corpo e imagem moldados de maneira recursiva, de acordo com o movimento e as complexidades do tempo, espaço e do contexto histórico. A transgressão contempla, assim, a função poética que *produz* sentido, transpondo-o infinitamente.

Ocorre que o mundo real que moldou *Estamira* também foi modulado sob o regime imaginário e sob o regime da ficção. Recordemos das categorias de análise formadas pelas tríades que promovem o movimento circular pelo peso contido em suas extremidades. Tríades que se relacionaram com os rastros e com as outras circularidades que se formaram no interior e no exterior das trajetórias da transgressão produzidas pelas mãos do masculino. Remanejando os pesos das tríades podemos reverter a atuação da ficção e modular o real orientado pelo desejo que não se apropria, mas que compartilha.

7. Conclusão

Porque ela, justamente, não é violência em um mundo partilhado (em um mundo ético)

(FOUCAULT, 2009, p. 33)

Logicamente, coisas diferentes são importantes para pessoas diferentes... para alguns é o espaço e para outros o tempo

(Dr. Andor Regöczy, personagem/narrador de *Taxidermia*)

Ela, a que se refere a primeira epígrafe, é a *transgressão*. A ultrapassagem, a constante e infinita *produção* de sentidos, de imagens, de imaginários, ideologias, tecnologia, ciência, arte e política. Tudo o que pode ser articulado pelo conhecimento, pela vivência, é constante em nosso tempo e é impossível não pensar em Bataille (2013) e sua reflexão sobre o “dispêndio improdutivo”. Para ele, somos constituídos pelo regime de nossa produção e pelo excesso que deve ser dissipado a partir dela. O homem, a cada dia, avança em um domínio cada vez mais técnico, orgânico e funcional. Atualmente, a ciência é capaz de intervir geneticamente na vida dos indivíduos até mesmo antes do seu nascimento. Como aponta Sibilía (2002), “hoje os genes que determinam ‘o que você é’; o código genético é a chave da revelação que ‘traz tudo a plena luz’” (p. 181). Desde que ultrapassou o limite definido por uma exterioridade metafísica, o homem procura em sua interioridade a verdade do ser de maneira “fáustica” (*idem*). Por meio da ciência e da razão, a ilusão de “Verdade” se reestabeleceu. A busca pela epifania antes procurada no sagrado se transfere para a racionalidade, e esta, se transforma, não em uma busca pelo conhecimento, mas sim na abertura para uma busca pelo êxtase “máximo”, o “gozo supremo”, no sentido sadeano, previsto por Dufour (2013). Entretanto, essa vontade de produção e de busca pela verdade produz, como efeito colateral, cada vez mais lixo, refugo, exclusão e energia que deve ser dispensada. A lama tóxica que atravessou (durante o período desta pesquisa) o Rio Doce²⁹, que nasce no estado de Minas Gerais e que se alastrou até o mar, no estado do Espírito Santo, nada mais é que o lançamento de detritos provenientes da pleonexia humana, que escorre pelo leito, comprometendo a vida e alterando para sempre o fluxo do rio. A pleonexia é capaz de alterar até mesmo o fluxo daquilo antes chamado de “objeto eterno” (DELEUZE, 1991). As

²⁹ No dia 5 de novembro de 2015 uma barragem de rejeitos de mineração se rompeu no interior de Minas Gerais e soterrou distritos próximos do município de Mariana. A tragédia ambiental provocada pela empresa San Marco levou os rejeitos até a foz do Rio Doce no Espírito Santo. Até o momento de finalização deste estudo a lama ainda corria pelo leito do rio.

texturas da superfície sempre mudavam, mas um rio era sempre um rio. Hoje em dia, um rio pode não ser mais um rio. A transgressão não é um fechamento, mas uma abertura (ao infinito) que se expõe quando se depara com um limite. Essa constatação pode se tornar o motor de uma maquinaria capaz de produzir um conhecimento partilhado ou somente mais lixo e resíduos não recicláveis. Cabe àqueles que exercem o poder fazer a escolha entre essas duas vias. Temos então um paradoxo que se abre em forma de uma lemniscata, que demonstra que a oposição pode não fazer parte do conceito de transgressão. Ela pode fazer parte do jogo que a constitui, mas não define seu funcionamento como ultrapassagem por que a contradição também está dentro do limite a ser superado. A contradição, ao opor, reafirma a existência do seu contrário.

Ao estudar a transgressão, a partir de um afastamento de sua relação binária com a norma, tentamos visualizar a lemniscata como um princípio dialético que parece fechado *a priori*. Mas esse sistema possui uma abertura que produz novas dualidades no interstício em que acontece a *poiesis* que dá acesso “a um metassistema comportando procedimentos de demonstração exteriores ao sistema” (MORIN, 2011, p. 232). Ao invocar a aura, a poesia remete às distâncias e proximidades como no caso do cinema. A lemniscata se mantém dialógica e recursiva, mas, após a intervenção de “enunciados que não podem ser nem demonstrados nem refutados” (*idem, ibidem*) no interior, notamos que é necessário buscar no exterior outras fontes de verdade, já que “todo sistema conceitual inclui necessariamente questões as quais só se podem responder do exterior do sistema. Daí resulta a necessidade de referir-se a um metassistema para considerar um sistema” (MORIN, 2011, p 233).

Nesse sentido, *Estamira* funciona como um levantamento de questões relativas à vontade de produção, exteriores ao sistema *Taxidermia*. Pensar a transgressão é pensar sobre o infinito e sua relação com a *produção* em sentido amplo. Para refletir sobre a transgressão é necessário colocá-la dentro daquilo que Morin definiu como metassistema. A noosfera é esse metassistema no qual nos ancoramos para analisar o conceito. Assim, *Taxidermia* pode ser visto, considerando essa abstração, como um sistema masculino se posto em paralelo ou articulado ao sistema feminino, mostrado em *Estamira*. É possível colocar em paralelo a vontade de produção que ambos articulam de maneiras diferentes. A transgressão não opõe nada a nada como disse Foucault. Ela adiciona a *posteriori* pois é uma passagem para o que advirá. Sempre há um além e como diria Estamira um “além dos além”. O verdadeiro, o falso, o simbólico o mitológico, o real, a ficção, as palavras, as coisas, o masculino e o feminino,

colocados em uma relação recursiva não se contradizem, mas se autoproduzem. A definição e o estudo da transgressão revelam o princípio de inclusão. Inclusão daquilo que foi refugado pela ciência por ser considerado “terceiro excluído”, por não poder ser refutado nem provado. A dialética, com a contraposição de elementos discordantes, e a separação ou a ruptura cartesiana, intensificou o “esquecimento” dos elementos intermediários, aqueles localizados na intersecção, entre lados que não se separam por completo, que ao se autoproduzirem de maneira recursiva, unidos por um nó primordial. Elementos que podem ser nem concordantes nem discordantes, mas *impossíveis*³⁰ (DELEUZE, 1991, p. 93).

Kurt Gödel demonstrou, em 1930, como dentro de qualquer sistema fechado existem verdades que não podem ser comprovadas nem refutadas. Morin (2011) ao demonstrar o funcionamento do teorema em *O Método 4* revela que

O Teorema de Gödel culmina na ideia de que a demonstração da consistência do sistema pode fazer-se eventualmente recorrendo a um metassistema comportando procedimentos de demonstração exteriores ao sistema. (...) seria necessário um metassistema onde se recolocassem em um nível superior, os mesmos problemas. Equivale a dizer que a brecha gödeliana é também uma abertura. (...) Isso significa que há uma possibilidade de ultrapassar uma incerteza ou uma contradição constituindo um metassistema. (p. 232)

Em um mundo ético, Foucault (2009) afirma que *a transgressão não será violência pois ela sempre deve ser considerada dentro de um metassistema, de uma complexidade*. Somente assim desvinculamos a violência da transgressão. Para poder compartilhar princípios apagados pela pleonexia masculina, que exclui o que não pode ser contestado nem comprovado. Como libertar a poesia das garras do mercado para torná-la novamente meio de produção de verdade e não somente de ficção e de resíduos não recicláveis? Como tornar realmente *poética* a transgressão como “o erotismo por excelência”, “como uma afirmação da vida”? Morin (2006), ao analisar o conhecimento em uma série de seis livros, finaliza com *A Ética*. Notamos aqui uma similitude de conceitos a serem estudados futuramente em uma relação que pode se estabelecer entre poética, ética e epifania. Miranda (2008) afirma que pouco se falou ainda sobre o poder epifânico da imagem. Para Alberoni (2008), a separação

³⁰ Em *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, Deleuze (1991) analisa o termo em que uma proposição pode parecer contrária, mas que não torna a outra impossível ou contraditória. Ele usa a proposição “Adão pecou” em oposição “Adão não pecou” e demonstra como a “oposta não é impossível ou contraditória em si”. (DELEUZE, 1991, p. 93)

cartesiana que o homem promove, evidencia as diferenças que definem o feminino como contínuo e o masculino como descontínuo, em que o segundo é “contrário à ética”, egoísta e que se movimenta para um fim. O primeiro seria cíclico, coletivo, cercado de comprometimento com o *outro*. Para o autor, o erotismo “se apresenta sob o signo da diferença”. O “verdadeiro erotismo é possível somente quando ambos procuram compreender o outro, colocar-se em seu lugar, a fazer próprias as fantasias do outro. Por isso, no Ocidente, o erotismo começa agora” (ALBERONI, 2008, p. 19).

Neste estudo, relacionamos a transgressão ou o erotismo masculino ao conceito de imagem-movimento e a transgressão ou o erotismo feminino ao conceito de imagem-tempo. Se a transgressão faz mover e o erotismo é transgressão, o erotismo estimula, dá ritmo e também faz mover, não apenas de maneira linear como na imagem-movimento, que define a operação do “Real” (de acordo com o esquema sensório-motor como a lógica entre emissor e receptor), mas se movimenta sem se preocupar com um fim, com uma ação, como é o modo de operação da imagem-tempo. Uma imagem cercada de mundo, que vai e volta do mundo físico ao mundo das imagens; a percepção e a constituição do *visionário*, testemunha de uma imagem-tempo, tem como condição uma visão de mundo capaz de criar metassistemas e não apenas um sistema fechado, encerrado em si mesmo, de maneira binária com o sensorial. É a percepção de um erotismo visionário como o de *Estamira* que se afirma na vida mesmo em sua morte.

A noção que aqui rerepresentamos, apropriada da análise do cinema feita por Deleuze (2013), mostra, de certa maneira, *a passagem que tentamos demonstrar de uma transgressão orgânica, masculina, dialética e binária (como aquela que opõe a regra que dita uma verdade sobre a imagem) a uma transgressão feminina*, adaptada do que Deleuze (2013) chamou de “descrição cristalina³¹”. A primeira trata-se da poética da transgressão forjada pela política. Aquela que faz uso da metáfora apenas como figura de linguagem que transporta o sentido de um lado para outro, de acordo com a conveniência daqueles que exercem o poder. A segunda trata da poética da transgressão animada pelo erotismo, capaz de apresentar o objeto como ele é, em sua essência e realidade. Ambas produtoras de verdade, cada uma a seu modo. Entretanto, o que mostra a especificidade da transgressão como algo além da binariedade é a relação posterior que se estabelece, quando o “visionário” é capaz de criar

³¹ Para Deleuze (2013) “imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz “na cabeça” de alguém” (p. 88).

“metassistemas”. A poética é capaz de criar e articular metassistemas. “Tendo perdido suas conexões sensório-motoras, o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios” (DELEUZE, 2013, p. 158). O espaço vai buscar, a partir de alternativas que fujam da relação de contradição direta com o dominante, a abertura (interstício), promotor de alteridade infinita.

Muitas abordagens podem ser feitas sobre a transgressão. A palavra pode ser usada e articulada de várias maneiras considerando seu caráter polissêmico. O transgressor pode ser o subversivo, o que se revolta, aquilo apontado como desviante ou aquele capaz de *produzir o novo*. Como fazer o uso partilhado e ético dessa capacidade que constatamos ser intrínseca ao humano? Vimos que, desde que o homem se viu capaz de *produzir*, o processo de transgressão se intensificou velozmente, principalmente quando se observou os “avanços” da técnica. A *teckné* que, para Kacem (2015), nada mais é do que uma paródia da *physis*, se “desenvolve” há séculos a um ritmo extremamente veloz. A excreção ou o “dispêndio improdutivo”, a energia a ser dissipada, a partir dessa incessante produção e consumo, se transformou em lixo e, parte da população não acompanha mais o ritmo de “desenvolvimento” do mundo. Procuramos demonstrar ao longo desse estudo como uma combinação de forças e categorias de análise constantemente moduladas pelo protagonismo masculino se apropriou do “poético”, refugou o feminino a um além por meio do uso arbitrário da metáfora, representação e da imagem que gera uma “potência do falso” (DELEUZE, 2013), ou um mal entendido criador de um “machismo transcendental” (KACEM, 2015). Ficção tomada como verdade, assim como as narrativas que construíram o sujeito ocidental ao longo de gerações, desde a popularização da literatura e, antes dela, essencialmente, por meio da metafísica. Movimento que se repete agora com o cinema, a televisão, com a internet, as redes de compartilhamento de informações, com o agenciamento da ciência e com o “dispêndio improdutivo”. Enfim, além delas, tudo que se pode observar hoje como gasto de energia. Libertadora, a ficção é importante para transgredir os limites da interioridade que se põe em questão. Vimos que, mesmo para a ficção, existe um limite. Este limite é o da realidade, pois a ficção se transforma em realidade quando ultrapassa o limite da experiência interior de quem a percebe.

Constatamos que a transgressão não se mostra em uma relação binária opondo-se à lei. Seu princípio, voltamos a dizer, não é o da contradição como acontece com a dialética, assim

como não é a definição da poesia como metáfora. Foucault (2003) disse em seu texto em homenagem a Bataille, que a transgressão seria tão importante um dia para a ciência assim como foi a dialética. A transgressão em Deleuze (1991), ao estudar Leibniz, surge como “*impossibilidade*”. Este termo, não opõe, assim como a transgressão também não opõe, mas cria diferença. O efeito colateral dessa criação de alteridade é a insistência do estabelecimento de hierarquia entre singularidades que, postas em relação de dualidade com outras, produzem novas singularidades, que não contradizem a originária, mas fazem surgir novas. Morin (2011) observa que o “grande paradigma do Ocidente” “criou a possibilidade de uma dialógica em que o próprio conflito entre os termos antagônicos torna-se produtor e criador” (p. 278), embora haja, na dualidade masculino/feminino, uma infeliz hierarquização. Esse é o processo produtor da transgressão, que, por meio de uma articulação de saberes, conjuntura, possibilidades, contradições, impossibilidades, afirmações e aceleração da técnica, se ramifica e amplia as complexidades.

Há um diálogo curioso na primeira parte de *Taxidermia*. Nele, o comandante fala ao seu subalterno a sua teoria sobre o funcionamento do mundo. A princípio, a conversa parece estranha ao filme, como se dele não fizesse parte, mas ao considerar os rumos que este estudo tomou, entendemos como pertinente sua apresentação. O tenente diz: “O que é verdade é verdade. O poeta estava certo. Pelo que, eu pergunto, o pau de um homem fica ereto? Quem sabe disso?”. Sua pergunta intimida o soldado. Ele é proibido de espiar, mas é obrigado a discutir sobre a natureza feminina quando o tenente segue suas elucubrações: “Então eu te pergunto diretamente, Morosgoványi. Tem algo melhor do que a boceta de uma mulher?” pergunta o tenente. Ele diz que tem sua própria teoria e continua:

Por que você pode chamá-la do que quiser. A boceta ainda é o denominador comum... E se não for é porque não é. Ou porque é feia. Eu digo, a palavra. Ou não lavada, quero dizer, como um porco. (...) Por isso eu concordo totalmente com a descrição de um poeta que a descreve como um cálice do amor... é mais bonita, ou um lírio com orvalho... (...) Mas é assim que eles a chamam quando cortejam ou estão sendo refinados. Por que tudo que eles estão dizendo é boceta. (...) Eu tenho minha própria teoria que não é o mundo que faz a boceta girar, mas é a boceta que faz o mundo girar.

Consideremos que o tenente não fala especificamente sobre a mulher, mas sobre o desejo ou sobre aquilo que ele tem como objeto de desejo, de maneira solipsista e tendo como origem desse discurso sua própria subjetividade como “Verdade”. Mas, como vimos, cada

alma reflete o mundo todo de alguma forma. As elucubrações do tenente mostram uma pequena fração do mal entendido em torno do feminino enquanto o outro a ser colocado à “distância”. A abordagem refere-se em princípio ao feminino, mas pode se estender a outras instâncias da coletividade, àquilo que é rejeitado ao se hierarquizar, as singularidades que as dualidades expõem, criam, manifestam e fazem emergir. Dualidades que podem ser vistas como criadoras de infinitas dualidades que se formam a partir de uma ruptura primordial, que configura, de acordo com Morin (2011), um “paradigma fundador do ocidente”, como a oposição natureza e cultura. A separação que se estendeu entre as imagens do masculino e do feminino poderia compor aquilo que Durand (1997) chamou de “estruturas antropológicas do imaginário”? A estrutura original de um pensamento que se eterniza, de desejos intensificados com o aumento da produção de energia ou pulsão que deve ser dispensada. Para que haja a demasia para alguns é preciso que outros mantenham somente aquilo que é considerado útil por aqueles de *desejam* o excedente. O que faz o pênis ficar ereto é aquilo que satisfaz a “Verdade” do ego e da pulsão masculina. Morin (2011) entende que:

O grande paradigma comanda a dupla natureza da práxis ocidental, uma baseada na autoadoração do sujeito individual (individualismo), no humano (humanismo, antropocentrismo), no nacional (nacionalismo), na ética (racismo); a outra baseada na ciência e na técnica objetivas, quantitativas, manipuladoras e congeladas desde que se trata do objeto (mesmo quando um indivíduo, uma etnia, uma cultura são considerados como objeto). Ora, os desenvolvimentos antagônicos da subjetividade, da individualidade, da ciência, da técnica dependem do mesmo paradigma. (p. 275)

Muitos foram “os desenvolvimentos antagônicos da subjetividade” que forjaram o sujeito histórico. *Taxidermia* faz uma genealogia de três gerações e de três processos de produção de sujeitos moldados por sistemas despóticos, ultrapassagens que alteram os regimes que se transmutam sem alterar o princípio da dominação sobre o outro. Após a ciência, a racionalidade e a modernidade a tendência do humano foi de hierarquizar as categorias fragmentadas por meio da política e pela poética da transgressão. A separação corpo e alma, e o imaginário que se conservou a partir de um investimento de superioridade do segundo em detrimento do primeiro, acarreta, principalmente para o feminino e, para aqueles que não exercem o poder sobre a construção de sentidos, consequências que podemos ver estampadas no corpo de *Estamira*.

Vemos com isso que um passado de ficção pode ser tornar real e produzir o real. “E o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro” (DELEUZE, 2013, p. 160). Passado que investe suas garras na produção de futuro que é incapaz de sublimar todo mal encarado de frente como ocorria na catarse trágica. O homem não sublima o *mal* e conserva somente aquilo necessário para a construção de conhecimento, ele absorve e prolifera também o *Mal*.

Consideramos insuficiente a tentativa de separar os opostos que, desde Descartes, atualizam as incessantes dualidades que se articulam entre si e, que por meio de suas tríades interiores, se movem promovendo movimentos para dentro e para fora. Opostos que se transformam em dois círculos que se mantêm unidos pelo nó que transfere os elementos de um mundo a outro. O que se altera no tempo são os procedimentos de troca entre os dois e não o princípio de produção. A articulação poética que ocorre no interstício pode construir, do outro lado, uma imagem simétrica ou pode produzir uma circularidade inferior ou assimétrica àquela sob qual se duplica. Opostos que nunca estiveram de fato separados porque ocorre entre eles uma relação recursiva de autoprodução e de *inter*-produção. O que ocorre é uma separação fictícia, mas que se torna real ao se hierarquizar em duplos propondo ultrapassagens. A assimetria gera outras infinitas angulações como prevê o desenho que Deleuze (1991) esboçou, quando demonstrou a mônada de Leibniz. O mal entendido originário em torno da imagem de si e do outro desvirtuou as lemniscatas que, desde então, se multiplicam em novas dualidades, e estão em vias de saturação por não haver espaço para novas ramificações. Saturação que se torna latente com o desvirtuamento e a constante produção de necessidades *masculinas*. A saturação pode chegar a um ponto em que não é possível mais efetuar nenhum desvio ou nenhuma dobra é possível para executar outra trajetória? A relação de contradição não gera apenas síntese, mas desarmonia entre as mônadas. As singularidades se formam nas dobras que fatalmente se cruzam e que se dualizam em novas dualidades, infinitamente. O mundo noológico é movente e articulado o suficiente para fazer emergir e promover o reconhecimento da assimetria. O reconhecimento é necessário até o ponto em que o jogo ainda é político para que com a insurgência se reivindique equidade. Quando deixa de ser coletivo para se tornar individual a assimetria da singularidade é corrosiva e parasitária como vimos a partir da figura do narrador de *Taxidermia*.

A narrativa de *Taxidermia* se desenrola por meio de um esquema que Deleuze (2013) chamou de “narração orgânica”, que consiste “no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então de modo a desvendar a situação “real”. Em um “espaço hodológico” que transporta o sentido de finalidade para uma verdade que se busca na interpretação dos fatos e dos atos. Narrativa comandada por aquilo que se configurou como sendo uma espécie de “machismo transcendental” (KACEM, 2015) ou um “cinismo sexual” (SLOTERDIJK, 2012). Vemos em Sloterdijk (2012) o cinismo sexual como essencialmente masculino, que estabelece a hierarquia entre corpo e alma, criada pelas “ideologias idealistas do amor, que atribuem ao corpo um papel menor na relação com os sentimentos mais elevados” (p. 338). O homem cria assim ficções que se tornam reais de maneira hermética e orgânica, fechada. Por meio do falocentrismo e da busca fáustica pela verdade, em parte, no exterior, e que ainda depende daquilo que está no interior do sujeito que a busca. Constantemente nos esquecemos que devemos buscar outras verdades, considerando o ponto de vista dos outros. “O erotismo é uma forma de interesse pelas outras pessoas. É generosidade intelectual e emocional, capacidade de dar-se, de dedicar-se, de abandonar-se” (ALBERONI, 2008, p. 33). Quando Bataille fala do erotismo dos corpos e do erotismo dos corações compreendemos melhor esta citação anterior de Alberoni, ao relacionar o masculino e o feminino, sobre o nesse aspecto sensorial dos conceitos, Bataille (2013) observa:

O erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Se se separa em aparência da materialidade do erotismo dos corpos, procede dele, sendo muitas vezes apenas um aspecto seu estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. (p. 42/43).

Para tentar compreender a trajetória da poética da transgressão como um direcionamento a um limite nos apoiamos em narrativas de personagens representados em um documentário e em uma ficção. Vimos o obsceno ou o grotesco não só como o que atenta ao pudor e a moral, mas como o que não se enquadra dentro de um discurso dominante. O erro sempre foi colocar sujeitos como objetos e enquadrá-los como contrários à norma e não como agentes produtores de diferença e de singularidades. Em nossa análise fílmica tentamos associar o discurso dominante do mercado, do masculino e sua relação com o imaginário que comanda o mandamento do gozo (*Taxidermia*) e seu conseqüente mecanismo sacrificial, o darwinismo social (*Estamira*). *A transgressão pode se tornar idêntica à norma ou se*

transformar em algo similar àquilo que transgredia anteriormente como demonstra o princípio enantiodrômico. Dufour (2013) fala sobre o triunfo do indivíduo que se utiliza mais da transgressão (do erotismo masculino) do que do interdito, e que busca, por meio da nova religião, o mercado, atender seu principal mandamento: Goze! Para que ele triunfe é preciso sacrificar o outro para assim satisfazer sua pulsão. Assim vemos, por exemplo, as personagens dos filmes escolhidos para a análise. Elas não são transgressoras por estarem fora de uma norma, mas por estarem fora de uma predominância. Elas são excluídas dos sistemas sociais por meio de um processo de dominação proveniente do imaginário e das representações sociais.

A poética da transgressão remete a princípios de responsabilidade sobre o que se diz e sobre o que se produz, e por que algo se diz, e se reproduz, as formas de interpretação também mudam com o tempo e com o espaço, por isso, partilhar o mundo com o diferente é reconhecer o limite necessário para afastar a violência da transgressão. Caminho que nos leva a solidariedade, a empatia e ao aberto.

A Comunicação e a Estética podem, além do estudo das reflexibilidades das contínuas reproduções de discursos feitos sobre as coisas e as pessoas, analisar as possibilidades de dominação ou de abertura a novas possibilidades criativas a partir da capacidade que os discursos transgressores têm de alimentar e ser alimentados pelo imaginário. E, desta forma, verificar como a imagem se forma, se move e atua, poeticamente na noosfera. Quando falamos em reflexibilidade nos referimos a um observador “capaz de abarcar a multidimensionalidade de suas articulações com a vida social e com os processos mentais e subjetivos individuais” (LOPES, 2010, p. 28). Assim, a transgressão (ou o erotismo) poderia contribuir para o campo da Comunicação ao perceber princípios que acreditamos estarem ligados à questão da simetria de que tratamos anteriormente. Em *Pesquisa Empírica em Comunicação*, quando Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2010) defende o conceito de reflexividade epistêmica a autora afirma que

em condições de reflexividade epistêmica é possível assumir uma postura que configura claramente uma relação entre sujeito e objeto de conhecimento, condições essas que já não implicam a retomada do dualismo radical da racionalidade cartesiana (p.33).

Segundo a autora, “esse ajustamento entre sujeito e objeto de conhecimento” pode ser feito “através do exercício permanente de vigilância, da crítica e da autorreflexão sobre todos os atos da pesquisa em andamento” (idem, ibidem).

Outra forma de escapar da dominação do imaginário pela via do imaginário é prevista por Milton Santos (2000) quando reflete sobre a globalização “do pensamento único à consciência universal” e fala sobre a apropriação da técnica (de produção de imagem) pelas classes que não exercem o poder.

A cada segundo estamos nos direcionando a um limite que é a morte. Cabe-nos decidir se por meio de uma *ética da transgressão* ou por meio de uma *ascética da ultrapassagem*, e saber que caminho tomar nesse percurso. Como definir a trajetória desse direcionamento que está sendo dado ao mundo, por exemplo, pelo capitalismo? Quando pensamos em transgressão pensamos somente em evolução? Não. Pensamos também em retrocesso. Como esse direcionamento é definido a partir de pulsões e de comunhões de forças que se estabelecem, o interessante é perceber, a partir do movimento das forças, como ocorrem os processos, os agenciamentos que produzimos para a coletividade. Precisamos verificar o quão doente a pleonexia masculina e o machismo transcendental deixaram o erotismo. Erotismo pleonético, transgressão masculina que promove a violência contra o feminino incessantemente, pois, para o *homem*, a violação pode ser uma *fantasia*, mas para a mulher sempre é *violência*. O homem precisa repensar o que produziu por meio de sua razão libidinal e perceber que não é mais possível transgredir sem pensar em conceitos como gentileza, solidariedade, empatia e afetos simples que podem ajudar a redimensionar a vida, partilhar a vida, mesmo diante da morte.

Precisamos pensar as maneiras de *redimensionar os pesos das extremidades das tríades* que giram e formam a circularidade dos sentidos. Extremidades que comportam categorias de análise que são fluxos de maior ou de menor duração. A esfera e a circularidade que as tríades formam adquirem proporções inusitadas de acordo com a potencialidade da transgressão e da poesia que a transporta, não a um sentido arbitrário e carregado de despotismo, mas a um sentido produtor de infinitas verdades, um sentido visionário.

Referências bibliográficas

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Milano: Garzanti Editrice, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975
- BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social* In: LEACH, Edmund et al. *Antropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987.
- _____. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri, *Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- BEZERRA, Benilton. *A retomada do futuro: tempo, utopia na subjetividade contemporânea* In: JOBIM E SOUZA, Solange (org.). *Mosaico: imagens do conhecimento*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, Gustavo. DRAVET, Florence – *Comunicação e Poesia. Itinerários do aberto e da Transparência*. Brasília: Editora UnB, 2014.
- COUTINHO, Angela. *Tempo psicanalítico - Transgressão e limite na situação analítica.* , Revista Tempo Psicanalítico, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000200002
- CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Ed. Papyrus, 1991

_____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992

_____. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996.

_____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DRAVET, Florence. Prefácio: Fios do difícil. IN: CASTRO, Gustavo. *O mito dos nós*. Brasília: Casa das Musas, 2004.

DRAVET, Florence. *Crítica da razão metafórica: Magia, mito e poesia na cultura contemporânea*. Brasília: Casa das Musas, 2014.

DUFOUR, Dany-Robert. *A cidade perversa: liberalismo e pornografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Genealogia, comunicação e cultura somática*. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Genealogia,+comunicacao+e+cultura+somatica.-a0339733287>

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1966.

_____. *A vida dos homens infames*. In: _____. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. (Ditos e Escritos III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975.

_____. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS, Gabriela Pereira de. *Da Estética do Fluxo à Estética em Fluxo: Experiência e Devir entre Artemídia e Comunicação* (tese de doutorado em Comunicação Social defendida em 28/11/2014). Brasília: UnB, 2014.

GONÇALVES, Marco Antônio. Head, Scott. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva. 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2011.

JOSGRILBERG, Rui. Experiência do lógos e o lógos joanino. Anais do *International Studies on Law and Education*, CEMOrOc-Feusp / IJI-Univ. do Porto, 2014. Disponível em <http://hottopos.com/isle18/97-108Rui.pdf>

JORON, Philippe. *Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem*. Contemporânea, Vol.4, n. 1, p.11-24, 2006. Disponível em: www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3484 , 2006.

KACEN, Mehdi Belhaj. *La Transgression & l'Inexistant - Un vocabulaire philosophique*. Paris; META-Éditions 21 bis, 2015.

KAMPER, Dietmar. *Corpo*. In: _____. *Cosmo, Corpo, Cultura*. Enciclopédia Antropológica. A cura di Christoph Wulf. Milano: Ed. Mondadori, 2002.

_____. *Loucura*. In: _____. *Cosmo, Corpo, Cultura*. Enciclopédia Antropológica. A cura di Christoph Wulf. Milano: Ed. Mondadori, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. *Pesquisa empírica em comunicação*. BRAGA, José Luiz Braga. LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. MARTINO, Luiz Cláudio (orgs). São Paulo: Paulus, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *Homo Eroticus: comunhões emocionais*. Rio de Janeiro: Forense, 2014

MARTINEZ-HERNAEZ, Angel. *Fora de cena: a loucura o obsceno e senso comum*. R. Inter. Interdisc. INTERthesis, Florianópolis, v.9, n.2, p. 01-19, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2012v9n2p01/25553>

MIRANDA, José A. Bragança. *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2008.

MOREIRA, Marcos. A escrita como experiência limítrofe da diferenciação sexual. *Revista Cerrados*. v.21, n.33, 2012. <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8235>

MORIN, Edgar. *O método III – O conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. *El método III – El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Éditions du Seuil, 1986.

_____. *O método IV – As ideias: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. *El método V – La humanidad de la humanidad – La identidad humana*. Madrid: Éditions du Seuil, 2001.

_____. *El método VI – La Ética*. 1. Edição. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2006.

MOTTA, Manoel Barros da, Prefácio. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

_____. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PASSADOR, Luiz Henrique. *A noção de regra: princípio da cultura, possibilidade de humanidade*. In GUERREIRO, Silas (org). *Antropos e psique: o outro e sua subjetividade*. São Paulo: Olho D'água, 2003.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura – Loucura e Desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. *Vida e Morte em Contexto de Dominação Biopolítica*. Conferência proferida no Ciclo "O Fundamentalismo Contemporâneo em Questão", organizado pelo Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP, 2008. Disponível em <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf>,

PIAULT, Marc Henri. *Antropologia y cine*. Paris: Ediciones Cátedra, 2002.

_____. *A antropologia e a “passagem à imagem*. In: *Cadernos de antropologia e imagem*, n. 1, 1995.

_____. Real e ficção. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e memória: Ensaios de antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SODRÉ, Muniz; Paiva, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *De uma imagem à outra. Deleuze e as eras do cinema*. Intermídias 8, ano 5, 2009. Disponível em www.intermidias.com/txt/ed8/De.pdf

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

SANTOS, Darlan Roberto dos. *O transbordo em Estamira, de Marcos Prado*. (Tese de Doutorado em Estudos Literários) Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

SHAVIRO, Steven. *Body Horror and Post-Socialist Cinema: Györgi Pálfi's Taxidermia*. Film Philosophy 15.2, 2011. Disponível em <http://www.film-philosophy.com/index.php/fp/article/view/300/805>

SILVA, Cícero Inácio. *As mulheres de Derrida – Sobre se ver visto por uma mulher*. São Paulo: Witz Editora, 2004. Disponível em: www.ebooksbrasil.org/adobeebook/mulheresdederrida.pdf

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. *The politics and poetics of transgression*. New York: Cornell Paperbacks, 1986.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of senses*. New York: Routledge, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

Referências filmicas

CAILLAT François. *Foucault contra Foucault (Foucault contre lui-même)* – Documentário, França, 2014.

PÁLFI, György. *Taxidermia*. Elenco: Csaba Czene, Gergely Trócsányi, Piroska Molnár, Adél Stancel, Marc Bischoff, Gábor Máté, Zoltán Koppány, Géza D. Hegedüs. Nacionalidade: Hungria / Áustria / França, 2006.

PRADO, Marcos. *Estamira*. Nacionalidade: Brasil, 2004.