

NO PRINCÍPIO DEUS CRIOU A PALAVRA, O NOME E A VERDADE

Otávio Campos Vasconcelos Fajardo*

RESUMO: O presente ensaio tem como objetivo apresentar, enquanto performa, uma discussão acerca das representações de realidade empreendidas por certas obras de arte e também por documentos históricos. Com tal propósito, tenciona-se também a ideia de ficção e suas implicações estéticas e políticas nas sociedades ocidentais, e observar-se como esse empreendimento constrói uma zona institucional e perigosa, ainda que fictícia, entre a verdade e a irracionalidade.

Palavras-chave: Ficção. Representação. Loucura. Verdade.

Frente às restrições de encontros presenciais durante pandemia ocasionada pelo Coronavírus, no Japão alguns pais que acabaram de ter filhos têm enviado aos seus familiares sacos de arroz estampados com uma fotografia da criança e com a quantidade de arroz que corresponde ao peso dela enrolado em um cobertor. O formato em que o saco é apresentado emula justamente essa situação, com a criança que acaba de nascer, e se torna fotografia, presa em uma pose e enrolada em um cobertor colorido. Na matéria publicada no jornal britânico *The Guardian*, Naruo Ono, o responsável pela ideia e dono da loja de arroz Kome no Zoto Yoshimiya, diz que os bebês de arroz dão aos parentes que estão distantes a possibilidade de experimentar *como seria* a sensação de segurar um filho recém-nascido. Os que recebem o protótipo podem, então, sentir *como se* estivessem abraçando a criança, enquanto olham sua foto colada na frente do saco.

A possibilidade de representar o real para que ele se aproxime, em vias de produzir alguns efeitos de presença, tem se tornado cada vez mais evidente nas práticas que vamos tendo durante essa experiência de isolamento. No último evento de lançamento de livro que organizamos na editora em que trabalho, utilizamos o Gather Town, uma plataforma que permitia uma “imersão” na reunião virtual. Isso quer dizer que as pessoas continuaram com os protocolos de sempre dos encontros remotos — câmera e microfone e contato via áudio e vídeo —, mas nesse caso o site permitia que se criasse um avatar, para que ele pudesse percorrer todo o cenário criado em uma interface de jogo. Era quase como se estivéssemos jogando “The Sims”, mas, ao nos aproximarmos de uma pessoa ou de um grupo delas, tínhamos acesso a suas câmeras e microfones, o que permitia que pequenos grupos fossem se formando, espalhados pelas mesas que estavam montadas no cenário que emulava um café. Era *como se* lá estivéssemos, da mesma forma que estaríamos em um evento do tipo no mundo físico. Era *como se fosse*. Além das pessoas ao nosso lado, podíamos ver também os avatares dos outros que estavam espalhados no salão, mas não era possível ver o rosto e nem ouvir que estava no controle deles, apenas os dos nossos colegas ao lado e também de quem estivesse no palco do evento. A pessoa do palco, que era quem tinha a atenção do público, podia ser vista ou ouvida por todo mundo que estivesse no espaço, tanto tempo quanto permanecesse debaixo do holofote que ficava visível na representação gráfica.

Era *como se* estivéssemos juntos. Era quase de verdade. Escrevi, durante alguma fala do evento, o seguinte comentário numa folha de papel: “Será que a pandemia está nos possibilitando um aumento do nosso senso de ficção?”. Penso a ficção justamente nesse lugar de um fingimento, como se pudéssemos fingir uma corporeidade das coisas. As reuniões, as aulas e até as festas online estão emulando um encontro presencial? Ao olhar a plataforma do Gather Town, penso como tudo soa artificial e caricato, como num desenho animado, mas que

* Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Graduado em Letras pela UFJF. É coordenador editorial das Edições Macondo. Publicou o livro *Ao jeito dos bichos caçados* (Lisboa: Enfermaria 6, 2017). E-mail: e-mail: otavioc.fajardo@gmail.com

ainda respeita algumas regras de verossimilhança para criar a sensação de real. Penso na ficção também no lugar de criação, não apenas uma imitação daquele outro lado. É *como se fosse* um pacto. E nós aceitamos.

*

João Adolfo Hansen diz que o texto de ficção funciona como sua própria poética, pois sua enunciação é construída como figuração intencional de um ato de fala fingido ou contingente em que o papel do autor se relaciona com o próprio texto, não com os objetos, ações e eventos figurados nele como coisas exteriores, como acontece nos textos não ficcionais.

O primado da História, assim com letra maiúscula, se articula diretamente com o domínio da razão nas sociedades ocidentais, bem como com nosso primado do Real. Roland Barthes, no ensaio “O efeito de real”, aponta que, desde a Antiguidade Clássica, o real estava do lado da história, não apenas como um complemento direto de ambas as partes, mas principalmente para se opor aos textos ficcionais e sua ordem da *verossimilhança* (2004). Como os dois tipos de textos se confundem pelas construções da narrativa, é preciso definir fatores para que possamos identificá-los, e sabemos que, quando estamos entrando no reino do ficcional, usamos palavras mágicas, inventadas pelo contexto, essas que, por mais que emulem um atestado de realidade para criar seu próprio universo de uma forma crível, jamais conseguiriam se apoiar em coisas que estão fora desse universo. O que indica que entramos no reino do real é justamente sua maneira de atestar, através de materializações de presença, ou presentificação de coisas, aquilo que está por fora.

No *Dictionnaire*, de Furetière, de 1690, uma das concepções da palavra história é “descrição, narração das coisas, ou das ações como ocorreram ou como *poderiam* ocorrer”. A principal diferença entre esses dois tipos de texto, o real (histórico) e o ficcional, se assenta justamente naquele ponto que Hansen destacou: o primeiro se relaciona com objetos, ações e eventos que existem exteriormente ao texto. É o que Barthes chama de “história objetiva”, aquela que se segura no real e o atesta através de alguns mecanismos. Isso é um pacto que fazemos quando nos deparamos com textos desse tipo: nós acreditamos que eles operam a partir da realidade (mas também sobre ela), sem invenção, apenas atestando as coisas como elas são, racionais e lúcidas.

Ao mesmo tempo em que se afastam, o discurso ficcional e o discurso histórico se aproximam principalmente pela forma que são apresentados: através da estrutura de narrativa. O discurso histórico pretende dar um conteúdo verdadeiro sob a forma de uma narração, como acontece nas fábulas e nos mitos. O que muda especificamente é o regime em que se inscreve a verdade. A intenção de verdade do discurso histórico faz com que essa seja produzida de maneira diferente do que a que aparece no mito e na literatura. Tanto um discurso quanto outro, conforme defende o historiador Roger Chartier (2009), se constroem sobre e a partir da brecha existente entre o passado e sua representação.

Dentro da nossa sociedade, a história funciona, portanto, de modo a permitir apenas um tipo de discurso e proibindo os outros. É a partir desse pensamento que Chartier defende que existe uma “pulsão referencial do relato histórico”, e também uma epistemologia da verdade que rege a operação historiográfica, tão irreduzível quanto a crença na memória que governa a fidelidade desse discurso a ser produzido. Nesse jogo entre história e ficção, pensamos, então, como esses discursos se aproximam, se apropriam e se afastam, na mesma medida em que interferem, no real. O real é ao mesmo tempo o objeto e o fiador do discurso da história (CHARTIER, 2009, p. 25), que pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é, enquanto tomamos como ficção aquele discurso que “informa do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se dele” (CHARTIER, 2009, p. 24).

Claro que esse reinado da história objetiva foi também contemporâneo dos textos do realismo literário. Como defende Roland Barthes, enquanto o último se apoiava na verossimilhança, nas descrições detalhadas do ambiente para montar o cenário de convicção, o discurso histórico esteve colado ao desenvolvimento de técnicas, obras e instituições fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o Real: “a fotografia (testemunha bruta ‘do que esteve presente’), a reportagem, as exposições de objetos antigos (...), o turismo aos monumentos e lugares históricos” (BARTHES, 2004, p. 188)”.

*

A história se escreve sobretudo como documento. Documento esse que pode ter as mesmas formas da ficção, em uma comunhão quase impossível entre *lógos* e *mythos*. Mas eles estabelecem entre si outras regras, as quais aceitamos, *como num pacto*, para poder andar de forma segura pela realidade. Se o real esteve por muito tempo colado do lado da história e de seus documentos, foi também para se opor à verossimilhança, de forma que fosse possível entender que um texto se referia a coisas que existem de verdade, à Verdade, enquanto outros funcionavam como uma cópia, uma simulação da razão, mas andando pelas zonas do delírio, as perigosas zonas da animalidade cartesiana.

Diferenciar um discurso histórico de uma ficção realista envolve brincar sobretudo com uma ilusão referencial. Mas qual ilusão é essa? A que se apropria da referência e se diz razão, ou aquela que faz a realidade se descompassar e cria uma ilusão a partir disso? Essa resposta não dou, mas penso nas entradas que os textos nos apresentam para que consigamos assinar certos acordos e saber por onde andamos. Os textos são perigosos, e parecem um espelho e uma via única de acesso ao mundo ocidental, por isso é preciso tomar cuidado. Por conta disso temos as regras, algumas dessas as quais seguimos até hoje. Não é difícil encontrarmos em livros ou em filmes a informação de que, por mais que os acontecimentos e os personagens possam se parecer com a vida real, eles não existem fora do ambiente ficcional.

A ideia da verossimilhança, ou seja, aquilo que faz parecer real até as coisas mais impossíveis, veio para libertar o processo criador das acusações platônicas da cópia e do vazio nas quais repousavam as ações artísticas. Claro que isso também está colado à perseguição do belo que ocupava a estética clássica, mas, o que poderia ser uma redução da *poiésis* a uma busca incessante pela beleza, serviu também para se colocar um novo paradigma na arte. Essa deixa de ser ontológica, como defendia Platão, e passa, com Aristóteles, a ser um elemento estético. Só assim se tornava possível trazer os artistas de volta à República clássica (essa que ainda se espelha cotidianamente nas nossas práticas ocidentais): submetendo o gesto criador não mais a uma cópia enganosa da realidade, mas agora a uma transformação da realidade em arte.

Mas essa convivência entre os discursos ainda não se dava em pé de igualdade. O discurso da verdade não poderia ser minado, muito menos confundido, com o discurso do mito. A perda da ideia de imitação pura da poética só existia se acompanhada de regras rígidas, as que não permitiam que esses terrenos se emaranhassem. Roland Barthes diz que a “palavra importante que está subentendida no limiar de todos os discursos clássicos (submisso à verossimilhança antiga) é: *Esto (Seja, Admitamos...)*” (BARTHES, 1988, p. 189). É como se fosse verdade, mas não é. O mito circula entre os leitores, ao mesmo tempo em que começamos a oficializar nossa história a partir dos documentos escritos, mas esse movimento é sempre em zonas mais abaixo da razão, como um inseto subterrâneo que cava estradas e sai a lume apenas poucas vezes durante a vida.

*

No século XV, os irmãos Sozzini, de Siena, receberam a incumbência de passar a Bíblia latina para o toscano. O primeiro versículo do Gênesis, “No princípio era o Verbo”, eles traduziram como *C’era una volta*, ou “Era uma vez”. Mesmo que o projeto fosse traduzir a Bíblia para as línguas vulgares (depois que o grego e o latim passaram a ser línguas completamente desconhecidas pela maioria da população), uma simples expressão traduzida, como uma proposição mágica, fez com que a Bíblia fosse jogada ao nível dos textos infantis e, por isso, menos prestigiosos. A intromissão do “Era um vez” fazia com que a escritura sagrada tivesse entradas de ficção, não mais como discurso histórico, verdade colada no Real, o que fez com que os Sozzini fossem perseguidos pela Inquisição Italiana por toda a Europa os obrigando a se refugiarem na sinagoga de Amsterdã

Assim como, o *Corão* e o *Talmud*, a *Bíblia* é um exemplo de livro que inclui muitos outros livros em si, com uma única interpretação dada como verdadeira e autorizada — essa que os fiéis repetem à exaustão há séculos. Quando Martinho Lutero publicou suas teses reformadas em Wittenberg, em 1517, uma delas, talvez a principal, foi a da *solo scriptura*. Isso significava que o fiel não precisaria dos ritos visíveis e do clero da Igreja como mediação entre ele e Deus, mas bastava possuir uma Bíblia e lê-la em silêncio. Por esse motivo, o Concílio de Trento configurou a tese como heresia, e proibiu a leitura da Bíblia pelos católicos, visando impedir o livre-exame. As consequências dessa decisão podem ser vistas até hoje: países como Portugal e Espanha, cujos reis eram aliados do Papa, deliberadamente mantiveram suas populações negras, pobres e indígenas das colônias da América analfabetas, para que a palavra de Deus fosse transmitida a eles somente por vias orais e tendo como orador um padre iluminado pelo Espírito Santo. Durante a vigência do Santo Ofício da Inquisição, muitos livros, como também seus hereges, foram jogados na fogueira, prática que anos depois também foi adotada pelo regime de Adolf Hitler nas regiões conquistadas por seu exército.

*

O terceiro episódio da recente série antológica norte-americana *American Horror Stories* (novo *spin-off* da franquia de sucesso *American Horror Story*), chamado *Drive in*, tem como mote central os efeitos espetaculares que um filme de terror causa em quem o assiste. Como o próprio nome indica, a parte central da trama se passa em um desses espaços tão populares nos EUA dos anos 80, e que teve seu revival saudosista também no Brasil atual, em que as pessoas se reúnem ao redor de uma tela de cinema para assistir a um filme. A diferença nesse sistema de projeção se dá justamente pelo ambiente em que acontece. A tela, afixada em um estacionamento aberto, é disposta de frente a uma sequência de espectadores que se posicionam dentro de seus carros, obviamente estacionados, para assistir ao filme. O sistema de som do *drive in* é também curioso: nos modelos mais clássicos, o áudio que casa com a imagem da obra projetada é transmitido a partir de uma baixa frequência FM, que deve ser sintonizada pelo rádio do veículo, criando uma bolha particular de som que alguns especialistas indicam trazer uma imersão/experiência mais profunda do que a mesma prática quando realizada em cinemas convencionais.

A premissa do episódio é muito simples: jovens adolescentes que querem transar vão ao *drive in* com a desculpa de assistir a um filme, mas aproveitam a quase intimidade que o ambiente escuro e reservado os dá. Nesse quesito, o ambiente sexual é muito mais propiciado do que numa sala de cinema, a qual, apesar da penumbra, ainda traz em si um ar de experiência coletiva, menos pessoalizada/reservada. Só por isso o *drive in* já deixa também muito clara a relação que podemos estabelecer entre o sexo e o consumo de ficções fora das práticas comunitárias. Durante muito tempo essa ligação se estabelece de forma bastante forte no

Ocidente, sendo tanto uma quanto a outra práticas demonizadas pelo imaginário político do cristianismo.

Tudo no episódio faz lembrar filmes de terror B também muito populares nos anos 80: os perigos do sexo desejado levam aos perigos literais da morte, o que resulta em muitas cenas que beiram ao *gore* e projetam corpos nus na dança sexual em similaridade com corpos detroçados por um assassino em série. Nesse caso, especificamente, a onda de mortes parte de uma comunidade afetada pelo filme que está sendo transmitido. Na história, que se passa nos dias atuais, a película *Rabbit Rabbit*, depois de muitos anos aprisionada após uma sessão única, é transmitida pela primeira vez. Supostamente, esse filme fez com que os seus primeiros espectadores surtassem e se tornassem como zumbis após assistí-los, e começassem a matar uns aos outros dentro da sala escura do cinema. Claro que, na trama de *American Horror Stories*, a mesma coisa volta a acontecer nessa nova projeção, deixando os antes céticos jovens que foram à sessão extremamente assustados e, muitos deles, estraçalhados. Como em um dos inúmeros filmes de terror ruins dos anos 80.

Fora a descrença frente ao perigo evidente, e também as aproximações entre contemplação privada e prazeres íntimos, é ainda a ficção que chama a atenção nesse episódio. Ficção essa que escapa da tela do *drive in* e se corporifica, violenta, entre aqueles que a consomem e também sobre os que passam pelos arredores e são atacados pelos zumbis-efeito-do-filme. Esse imaginário das narrativas que nos podem fazer enlouquecer, mesmo que ainda em uma série pop norte-americana, aparenta-se ainda muito comum, como fica explícito, ainda que seja dentro de narrativas que se passam por lendas urbanas de uma sociedade. Ainda nos diz muito sobre como encarar os discursos não-oficiais, aqueles que carregam consigo um aviso: veja, não sou real — aviso esse que é sempre acompanhado de alguma coisa que ainda nos faz lembrar que: mas, veja também, eu não sou seguro.

Na história do livro, esse momento em que as narrativas ficcionais deixam de se tornar seguras coincide com a instituição da propriedade privada e, por extensão, da ideia de autoria/autor. Coincide também com a invenção da prensa tipográfica, que propiciou não somente a reprodução em uma escala maior de livro, mas principalmente fez com que a prática da leitura, agora com mais livros disponíveis, começasse a se dar de modo solitário. Não há mais a voz, que é como uma mão, a guiar as palavras, a fala, a leitura, a significação. Na historiografia literária, ou o que gostamos de chamar assim, vemos surgir as novelas exemplares, os folhetins, o romance burguês. Mas, claro, nunca sem mostrar os seus riscos, mesmo que a posteriori. É o que vemos acontecer com Emma Bovary, por exemplo, refém dos romances que lia na juventude, que foram capazes de transformá-la na mulher obscena que era. Reflexo que chegou anos mais tarde na Luísa, de *O primo Basílio*, cópia e efeito português da heroína de Flaubert.

Considerada a primeira grande obra do mundo moderno, *Dom Quixote* narra também as desventuras de um herói enfeitado, enlouquecido pelos romances de cavalaria que lia solitariamente, os quais o fizeram viver em uma realidade medieval como um cavaleiro, mas na Espanha do século XVII. No ensaio “A nova analogia: poesia e tecnologia”, Octavio Paz diz ainda que o livro de Miguel de Cervantes representa uma ruptura com a forma de se apropriar das narrativas ficcionais, e também do seu estatuto, que é também aquele que existe entre as palavras e as coisas. Enquanto representação mais bem acabada da sociedade cristã, a *Comédia* de Dante é uma obra que se baseia no princípio da analogia, ou seja, a ideia de que isto é como aquilo: uma representação exata, ainda que alegórica. Na *Comédia*, a alegoria se estabelecia em muitos pontos com as escrituras sagradas, principalmente as migrações entre os mundos empreendidas pelo poeta dantesco e as peregrinações do livro do Êxodo. Não havia como discordar que a correspondência entre a palavra e a realidade não verbal era perfeita.

Já em *Dom Quixote*, o que vemos é a ironia, o abismo que se abre entre aquilo que é escrito e o mundo real que existe por fora. “Não contente em revelar a cisão entre a palavra e a

realidade, a ironia inocula a dúvida no espírito: não sabemos o que é realmente o real, se é o que os nossos olhos veem ou o que a nossa imaginação projeta” (PAZ, 2012, p. 331). Não por acaso, a ruptura com a analogia é também a exaltação de uma individualidade, uma leitura solitária, mas, ainda assim, uma subjetividade incontrolada pelo divino. Nessa nova ordem, o humano entra em cena e desaloja Deus, mas se depara com um mundo com a não significância do mundo. As palavras são um abismo. “A negação da não significação do mundo, sua transformação em sentido, é a história da idade moderna” (PAZ, 2012, p. 331).

Em vias de se reestabelecer uma suposta unidade entre as palavras e o mundo, a única solução possível seria anular um dos termos da relação. Se dom Quixote não estiver louco, então era o mundo que estava condenado; mas se o herói de Cervantes tivesse, na verdade, a sua linguagem em desvario, era então ele o obrigado a se retirar. Como os livros santos que o fidalgo lia não era a Bíblia, e sim novelas baratas de cavalaria, a idade moderna escolheu a segunda opção. Assim, com o mesmo destino trágico que tiveram Emma e Luísa, dom Quixote, ao fim do livro, morre em seu leito, depois de ter sido curado da sua loucura e voltado à realidade de Alonso Quijano. O paradigma da linguagem como irrealidade, com a expulsão de dom Quixote, foi então desterrado, e junto disso tudo o que denominamos imaginação, poesia, palavra sagrada, voz do outro mundo.

*

Em umas das versões mais comuns da Bíblia em grego, na primeira frase do livro Gênesis, lemos: “Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος”. A recorrência da palavra “lógos”, três vezes, é o que mais chama a atenção nesse início, que é seguida de Deus (duas vezes). Como um manual de entrada cravado à porta, o que a aparição repetitiva dessas palavras nos indica, ou melhor, a que ela nos convida? Parece que é também um chamado à lógica ou, mais detidamente, à razão. É um texto que se lê com razão, razão essa que não pode ser contaminada com as estruturas da ficção, arriscando-se, quem o ousa fazer, à condenação eterna.

Nosso contato com a Bíblia, como a temos hoje circulando em português, veio de uma tradução do inglês, a mais famosa até o momento, que é a do King James. Gosto de pensar nos poderes de um livro formador com a Bíblia, um livro incontornável e irreversível na criação de uma comunidade, do qual só temos acesso por meio de uma tradução da tradução. A partir de escolhas mais políticas do que religiosas ou necessariamente filológicas, lemos na primeira frase da Bíblia do King James: “In [the] beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.”

Ao colocarmos em contato as duas versões, vemos que Deus se mantém intacto em ambos os casos, mas, na de King James, a razão se tornou *palavra* (“Word”), e isso também diz muito sobre uma montagem comunitária ao redor da palavra, principalmente sob a lógica escrita. E, como num ato de fala, parece que tudo aquilo que não esteve submetido ao *lógos* e às suas palavras foi varrido para fora de uma lógica da existência. Pensar a Bíblia como livro formador é também entender os poderes do documento escrito sobre a construção de uma comunidade identitária, sempre parecida consigo mesmo, sempre submissa à razão e à história.

Se alguns anos depois, partindo da célebre frase “Cogito ergo sum”, de René Descartes, vimos surgir, como um obelisco no nosso mapa, o sujeito cartesiano, fica óbvia a relação que estabelecemos sobre as formas de existência e a racionalidade. Se existo porque penso, logo eu não posso estar louco. Essa proposição, que descuidadamente pode parecer simples, foi responsável por criar sulcos cada vez mais profundos onde depositamos tudo aquilo que é *res extensa* ao pensamento. Isso é, todas as verdades que se escamoteiam no discurso do mito, aquele do “era uma vez”. Mas, com um simples deslocamento, fazemos uma ancoragem de tempo na história, e firmamos um pacto em tudo simples, é uma escolha: acreditar no discurso

da verdade, viver a partir dele, ou ser condenado a exílios, calabouços, fogueiras e todas as zonas construídas com tanto cuidado pelo Ocidente onde pode habitar a loucura e suas faces.

*

Em um ensaio chamado “Os poderes da impressão”, Roger Chartier defende que a palavra escrita, assim como sua reprodução em cópia manual ou técnica de impressão, futuramente, sempre foi dotada de certos poderes. A invenção da imprensa, no entanto, possibilitou ainda outros tipos de poderes, esses sempre acompanhados de ares de discurso oficial, de documento fechado. Mas é interessante, ainda, perceber que as práticas tipográficas entre os séculos XVI e XVIII não só não acabaram com a cultura da publicação escrital, como na verdade impulsionaram bastante sua difusão. Isso se justifica por diversos fatores, segundo o historiador, mas o mais importante entre eles é o fato de que as publicações reproduzidas pela prensa se davam em um número muito limitado (em tiragens variando de 1.000 a 1.750 exemplares por volta de 1680), o que facilitava sobretudo o controle oficial sobre aqueles textos e sua difusão pelo público. Isso indica também que o manuscrito permitia a difusão de livros que podiam circular clandestinamente, sem censura prévia, e que, conseqüentemente, corriam menos risco de cair nas mãos de leitores incapazes de compreendê-los. “É por isso que os manuscritos foram um veículo essencial para textos libertinos eruditos durante a primeira metade do século XVII e, no século seguinte, para os textos filosóficos materialistas” (CHARTIER, 2014, p. 111).

Outro ponto que chama bastante atenção nesse processo de confluência da cultura escrital e da cultura impressa é a sua mobilidade como texto e, por extensão, como história. Se hoje em dia ainda é possível encontrarmos divergências entre textos estabelecidos em livros por editoras distintas, ou por edições distintas da mesma editora, há alguns séculos, nos primórdios da técnica editorial, tal “erro” era ainda mais comum. Os livros muitas vezes eram impressos em diferentes parques, e seus tipógrafos poderiam usar tipos móveis diferentes, o que implicava em um texto não caber completamente em uma página destinada a ele naquele fólio, o que obrigaria a suprimir ou reconstruir parágrafos inteiros para não dar problema quando fosse feita a montagem de todas aquelas folhas vindas de lugares distintos. Mas ainda assim, a impressão tipográfica tendia a uma padronização desses textos, tendendo que versões cada vez mais semelhantes do mesmo livro fossem lidas por todos.

Essa estabilidade do texto, por outro lado, não era via de regra nas práticas dos manuscritos, e, talvez por conta disso, nunca foi encarada nessa vertente como uma questão valorativa. Os textos clandestinos sofriam inúmeras interferências de diferentes mãos que os copiavam, algumas vezes na penumbra da noite, em situações precárias, quase sempre escondidos. Era como se ainda carregassem consigo uma nostalgia da oralidade perdida, essa que sempre adiciona ou suprime detalhes quando passa adiante a narrativa. Por isso, não é possível ser controlada, já que sua identidade se esfarela entre os milhões de sujeitos e comunidades que a tocam. Os ares de história e de verdade dificilmente se encarnariam nesses discursos que não poderiam ser confiados, que não sabia-se se pareceriam consigo mesmos. A história é daqueles que se parecem com aquilo que está escrito, com a comunidade que é criada a partir de seu livro fundador.

Seja em sua forma impressa ou manuscrita, como defende Chartier, o livro sempre foi dotado de grandes poderes, tanto desejáveis quanto temidos. São os casos da Bíblia e dos livros de magia durante todo o período da cristandade. Seus poderes têm muito menos a ver com a leitura de seu texto do que com sua proximidade do corpo e da razão. O livro de magia, por exemplo, era investido de uma carga de sacralidade que dava conhecimento e poder a quem o lesse, esse que, na mesma moeda, caía sob seu domínio. “Seus leitores eram invadidos e tomados pelo livro, que os sujeitava ao seu poder. Esse tipo de captura podia apenas ser

expresso na linguagem de possessão diabólica ou de uma loucura provocada pela leitura em excesso” (CHARTIER, 2014, p. 119).

*

Quando eu disse ao André Capilé que estava pensando bastante na Bíblia em um ensaio sobre as práticas de impressão e nosso lugar de razão, verdade e palavra, ele logo tomou a figura de Martinho Lutero nessa discussão. Não somente o papel incontornável de Lutero nas nossas práticas religiosas, no nosso contato solitário com o texto da Bíblia, mas principalmente como a invenção da imprensa foi determinante nesse processo. Além de a Bíblia ser o primeiro livro impresso pelo invento de Gutenberg, e continuar sendo o livro mais publicado até a atualidade, o que dá a base para toda a reforma protestante, por não precisarmos de um facilitador para termos acesso às escrituras sagradas, foi também graças à prensa que se fez possível, em uma velocidade recorde, fazer circular as teses que foram afixadas na porta das igrejas alemãs.

Junto disso, trocamos também links de traduções e comparações feitas a partir do texto da Bíblia inicialmente em grego. Essa conversa está transcrita abaixo, da forma como aconteceu, *de verdade*, no WhatsApp. A marcação do tempo e da data servem também para mostrar que foi realmente o que aconteceu.

[11:56, 10/08/2021] Capilé: não sei se alguém tratou disso algum dia... mas pra mim todos os manifestos são resultados do protesto

[11:56, 10/08/2021] Capilé: lutero lança o primeiro manifesto de vanguarda rs

[11:56, 10/08/2021] Otávio Campos: foda!

[11:56, 10/08/2021] Otávio Campos: e colava na portas das igrejas

[11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: num intervalo de tempo pequeno

[11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: pra nao ser preso na calada da noite

[11:57, 10/08/2021] Capilé: prescritivo, como qq manifesto, inclusive

[11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: imagina se tivesse que copiar as teses a mao

[11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: ahahah

[11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: ia demorar vidas

[11:57, 10/08/2021] Capilé: hahaha

[11:57, 10/08/2021] Capilé: SIM!

[11:57, 10/08/2021] Otávio Campos: mas aí a máquina propiciou a malandragem rs

[11:57, 10/08/2021] Capilé: FAMOSO: quem sabe ainda sou uma garotinhaaaaaaaaaaaaa

[11:58, 10/08/2021] Otávio Campos: colando panfleto na igreja, sozinha...

[11:58, 10/08/2021] Capilé: HAHAHAH

[11:58, 10/08/2021] Capilé: com meia 3/4 e tudo

[11:58, 10/08/2021] Capilé: debaixo da batina

[11:58, 10/08/2021] Otávio Campos: e pedindo a deus um pouco de malandragem

[11:58, 10/08/2021] Otávio Campos: é sobre isso

[12:00, 10/08/2021] Capilé: sempre será sobre isso

[12:05, 10/08/2021] Capilé: <https://biblehub.com/whdc/john/1.htm>

[12:09, 10/08/2021] Capilé: <https://biblehub.com/kjv/john/1.htm>

[12:09, 10/08/2021] Capilé: [a do rei james]

[12:09, 10/08/2021] Otávio Campos: traduziu como Verbo?

[12:09, 10/08/2021] Capilé: em português é a versão canônica. james traduz como Word.

[12:09, 10/08/2021] Otávio Campos: e em italiano dos meninos foi 'volta'

[12:10, 10/08/2021] Otávio Campos: é muito próximo de 'verbo'

[12:11, 10/08/2021] Otávio Campos: a oposição direta do logos é o mythos?

[12:12, 10/08/2021] Otávio Campos: fico pensando em como que "Word" / "Verbo" / "Palavra" se cola na verdade e, conseqüentemente, na razão

[12:12, 10/08/2021] Otávio Campos: e tudo ao redor fica submetido ao nada, à desrazão, à inexistência

[12:12, 10/08/2021] Otávio Campos: e a Bíblia é um texto fundador irreversível, incontornável

[12:13, 10/08/2021] Capilé: completamente

[12:13, 10/08/2021] Capilé: <https://biblehub.com/whdc/genesis/1.htm>

[12:13, 10/08/2021] Capilé: em hebraico rs

[12:13, 10/08/2021] Otávio Campos: esse aí eu nao consigo

[12:13, 10/08/2021] Otávio Campos: ahahaha

[12:13, 10/08/2021] Capilé: nunca tenho certeza se essa oposição não é exatamente criada.

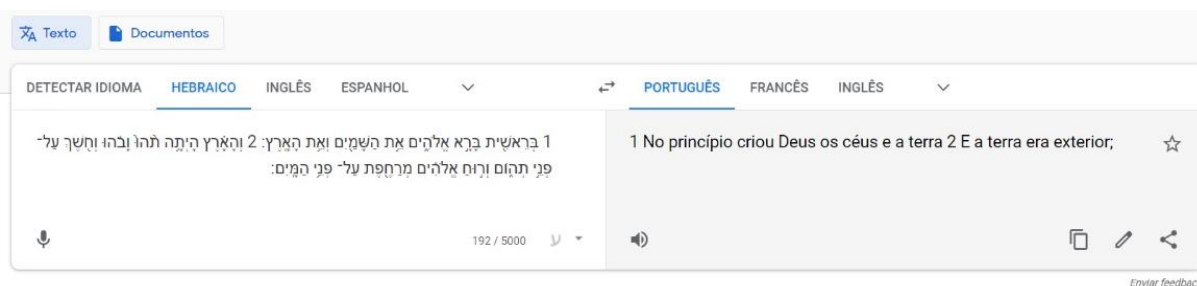
[12:14, 10/08/2021] Capilé: muito possível q as coisas se confundissem.

[12:14, 10/08/2021] Otávio Campos: sim, criada é

[12:14, 10/08/2021] Otávio Campos: como logos tbm é criado

[12:15, 10/08/2021] Capilé: sim. como discurso [que é uma tradução pra logos: discurso]

[12:15, 10/08/2021] Capilé:



[12:15, 10/08/2021] Otávio Campos: EXTERIOR?

[12:15, 10/08/2021] Capilé: é google tradutor, pra ler modernamente não custa rs

[12:15, 10/08/2021] Capilé: mas é mto doido pra brincar, né?

[12:16, 10/08/2021] Otávio Campos: isso tem que ser levado em conta

[12:16, 10/08/2021] Capilé: usando mesmo a coisa de: “ao consultar o google tradutor, percebi que a terra era um fora” hahaha

[12:18, 10/08/2021] Capilé: mudei de ordem a coisa aqui sem querer

[12:18, 10/08/2021] Capilé: virou isso

[12:18, 10/08/2021] Capilé:

1 No princípio, Deus criou o nome dos céus e da terra.

[12:18, 10/08/2021] Capilé: CRIOU O NOME

[12:19, 10/08/2021] Otávio Campos: O.O

[12:19, 10/08/2021] Capilé: salvo engano logos também tem essa possibilidade tradutória de “nome”

[12:19, 10/08/2021] Otávio Campos: sim

[12:19, 10/08/2021] Otávio Campos: e verbo

[12:19, 10/08/2021] Capilé: mas tu sabe qm manja tudo de grego?

[12:19, 10/08/2021] Capilé: paty lino

*

Os livros são perigosos porque são instrumentos de carregar narrativas, e algumas delas não se fixam na verdade. Como sabemos, os textos históricos constroem-se por atitudes pactuais que se aglutinam ao redor de referências externas constantemente acessadas. Essas referências atestam que aquilo realmente existe dentro do Real, e podemos nos agarrar nessas coisas para sabermos que não estamos loucos. Os registros da história são como uma boia e um bote salvavidas. De qualquer forma, o texto, qualquer que seja sua natureza, só se torna discurso, ou texto mesmo, por meio de sua *relação* com a exterioridade do leitor, como defende Michel de Certeau (apud CHARTIER, 1999). É uma coisa que acontece sempre fora dele mesmo, o que muda é o lugar de onde acessamos seu espaço legível.

Sendo eles manuscritos ou impressos, Chartier, em *A ordem dos livros*, aponta ainda que os livros são objetos cujas *formas* comandam não somente a imposição de um sentido ao texto que carregam, mas também os usos “de que podem ser investidos e as apropriações às quais são suscetíveis” (CHARTIER, 1999, p. 8). Essas apropriações se dão, sobretudo, no corpo do leitor, corpo esse que às vezes se mostra rígido e disposto a acreditar ou duvidar dos textos que são lidos, e outras vezes são maleáveis, loucos, e se dissolvem em um lugar *além de*. É uma espécie de mística a *relação* que se estabelece, *como se* fosse a materialidade concreta. Essa relação mística pode ainda ser entendida como uma trajetória de leitura do corpo que se debruça/se abre ao escrito do códice: “a instauração de uma alteridade que fundamenta a busca subjetiva, o desdobramento de um prazer, o suplício do corpo reagindo à ‘manducação’ do texto e, ao fim desse percurso, a interrupção da leitura, o abandono do livro, o absoluto desprendimento” (CHARTIER, 1999, p. 14). Por esse motivo que também Chartier defende que a leitura não é apenas uma prática de abstração intelectual, mas principalmente “engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros” (CHARTIER, 1999, p. 16).

No século XVIII esses poderes dos livros sobre os corpos se tornaram cada vez mais evidentes, e assumiram um tom médico que foi responsável por construir uma patologia da leitura excessiva, que podia tanto acometer um indivíduo como, por vezes, ter ares de epidemia coletiva. Muitas vezes isso partia principalmente de uma confusão entre a realidade e o ficcional que o texto causava em seus leitores, e esses se perdiam na narrativa e se ancoravam fora do mundo. É o que aconteceu, por exemplo, com a recepção prematura de *Os sofrimentos do Jovem Werther*, um romance epistolar que emulava a troca de correspondências entre o personagem-título e seu amigo Wilhelm. Supostamente, a história fez com que, assim como Werther na narrativa de Goethe, milhares de jovens também cometessem suicídio na Alemanha pós 1700. Mas, por mais que possa desencadear um surto coletivo, essas leituras representam um perigo justamente porque são solitárias, silenciosas, fora da oralidade comunitária e repassadas em série nas páginas do códice.

Esse tipo de performance do ler, sem controle exterior, foi vista, pelo discurso da medicina, como perigosa porque combinava a imobilidade do corpo à excitação da imaginação. Materialmente, isso introduzia as piores enfermidades: “estômago ou intestinos ingurgitados, nervos perturbados, exaustão corporal” (CHARTIER, 2014, p. 120). Mas o exercício da leitura solitária também conduzia a “imaginação dispersiva, rejeição da realidade e preferência por fantasias” (CHARTIER, 2014, p. 121), o que indica ainda uma estreita relação com a forma como eram encarados os “prazeres solitários” da masturbação, que produziam o mesmo sintoma: “palidez, preocupação e prostração” (CHARTIER, 2014, p. 120). O corpo, sempre que capturado pelo discurso médico, tende a existir cada vez mais em uma zona de controle. A ordem dos livros e das coisas tende a mostrar os perigos e principalmente colocar as fronteiras que podem ou não ser atravessadas pelo discurso da história.

Quanto aos livros, isso fica evidente já que esse perigo era ainda maior quando a obra lida era um romance e a leitora ou o leitor havia se retirado para a solidão.

Movimentos corporais cada vez mais violentos e uma alma abalada acompanham a irreprimível perturbação que invade o leitor, e suas lágrimas, soluços, agitação, gritos e, finalmente, imprecações mostram, portanto, que, como tão bem colocou Jean Starobinski, “a energia que emerge do romance pode ser totalmente derramada na vida real” (CHARTIER, 2014, p. 121)

Nessa altura, enquanto a leitura é julgada com base em seus efeitos corporais, é possível ver, mesmo que de longe, um germe de transformação acentuada tanto de comportamento quanto na forma como encaramos a representação. Enquanto tentam se definir, as fronteiras entre a ficção e a história acabam sendo gradualmente minadas. Os impactos que os romances, enlouquecedores e/ou imorais, causaram nas famílias burguesas da Europa entre o final do século XVII e o início do século XIX estão aí para provar o ponto.

*

A intenção de verdade do discurso histórico continua a ser escrita da mesma forma que as narrativas ficcionais. A distinção mais clara que encontramos é que o primeiro pretende representar o real, se valendo principalmente de técnicas que apontam pra coisa exterior mas que ainda está no mundo, enquanto a ficção cria seu próprio universo e se refere às coisas que ele produz, mesmo que essas se pareçam em maior ou menor grau com a verdade. Mas certos fatores ofuscam essa distinção tão clara. Isso pensando principalmente no papel que algumas obras literárias desempenharam, de forma mais poderosa do que muitos historiadores, na criação das representações coletivas do passado. Nessa perspectiva, Chartier cita o teatro do século XVII e o romance do século XIX, que “se apoderaram do passado, deslocando para o registro da ficção literária fatos e personagens históricos e colocando no cenário ou na página situações que foram reais ou que são apresentadas como tais” (CHARTIER, 2014, p. 25). O teatro de Shakespeare, por exemplo, com seus heróis romanos e príncipes dinamarqueses, trabalhava os atores como “o compêndio e a crônica do mundo” (CHARTIER, 2014, p. 25), os quais, segundo o historiador, moldaram, para seus espectadores e leitores, representações do passado mais vivazes e mais efetivas do que a história escrita nas crônicas que os dramaturgos utilizam.

É também perceptível a apropriação por algumas obras de ficção das técnicas de comprovação próprias da história, não para produzir um “efeito de realidade” (como defende Roland Barthes), mas para criar uma *ilusão de discurso histórico*. Quase uma brincadeira ao andar por um campo minado, mas sobretudo uma advertência irônica ao público. Mina-se também, dessa forma, as distinções entre história e fábula, como vemos acontecer com certa frequência no formato *mockumentary* que assaltou a mídia de entretenimento nas últimas décadas. Esse tipo de produção consiste, basicamente, em um falso documentário, que mantém o mesmo estilo do gênero original, com a câmera quase trêmula, o formato de entrevistas e sempre a referência a uma possível ancoragem no mundo real. Seu nome vem, do inglês, a partir de junção de *documentary* (documentário) e *mock* (zombaria), o que deixa claro que é uma paródia de um documento oficial. Séries como a britânica *The office*, e a norte-americana *Modern Family* brincam dessa forma, e criam a ilusão de certo discurso histórico. Não por acaso, são séries de comédia e, diferente do que foi feito na promoção do filme *A bruxa de Blair*, já são dados como obras de ficção. Eles não querem nos enganar, mas sim nos fazer rir. Mas rimos de quê? Nós rimos de quem?

Imersos em tantas narrativas, cada vez mais fáceis de serem encontradas, em filmes, séries e programas de televisão transmitidos a qualquer momento pelas plataformas de

streaming, ou livros, milhares, disponibilizados em versões oficiais e piratas nas plataformas de e-books, me pergunto se não estamos tendo uma ampliação do nosso senso de ficção. Na verdade, penso nas maneiras que encontramos para conseguir desfazer a desassociação entre a história e o mito. Há ainda mecanismos que nos permitem a ancoragem em uma realidade segura? Como saber que aquilo é real, enquanto a outra coisa é *como se fosse*?

*

A escritora Esmé Weijun Wang relata, no livro best seller do *New York Times* e vencedor do Prêmio de Não Ficção da Graywolf Press, *The collected schizophrenias*, seu convívio com um diagnóstico psiquiátrico de esquizofrenia, que impera não apenas sobre a forma como ela vivencia a realidade, de acordo com os relatórios da DSM-5, mas também sobre como o mundo se monta ao seu redor, apoiado sobretudo nos discursos que são construídos sobre ela. Em uma das passagens do livro, Esmé conta que, certa vez, durante um surto psicótico, estava assistindo com seu namorado a um episódio da série *Doctor Who*, que conta a história de um excêntrico extraterrestre que viaja pelo tempo e pelo espaço para resolver problemas e lutar contra injustiças. Quando o episódio chegou ao fim, ela se sentiu perdida. “Isso aconteceu em algum lugar fora daqui?”, ela perguntou. “Isso aconteceu mesmo em um outro lugar?”, quis saber do seu companheiro.

Ele me explicou o conceito de televisão. O programa tinha atores que também apareciam em outros filmes e séries de TV. Os atores tinham vidas que nada tinham a ver com o que se passava nos filmes e nas séries de TV. Os atores viviam na realidade, que era diferente da irrealidade dos filmes e séries de TV. Os filmes e as séries de TV foram escritos por seres humanos, que também vivem na realidade, e que escrevem histórias que são transformadas em filmes e séries de TV. Esses seres humanos eram escritores, assim como eu. (WANG, 2019, p. 125, tradução minha)

Apesar da explicação, a escritora continuava confusa, incomodada com aquele descompasso entre o que ela via e como a realidade deveria ser. Essa confusão só foi atenuada quando eles, então, decidiram colocar na TV um episódio de *MasterChef*, um *reality show*, o qual, apesar das imagens e das montagens, “se assemelhava mais de perto ao mundo em que eu supostamente deveria acreditar” (WANG, 2019, p. 125, tradução minha).

Mais adiante, Esmé defende também que os filmes, em maior ou menor grau, são criados para reforçar a história que eles contam, ou seja, criam zonas de ilusão de realidade, e nós os aplaudimos quando seus efeitos são eficientes o bastante. Ela diz que nós fazemos um *pacto* com os filmes, esse que suspende qualquer descrença que possamos ter. Mas é ainda uma zona perigosa. Se nós absorvemos a ficção sempre em vias de acreditar que *é como se fosse real* (o que nos leva a chorar com a história de um personagem desconhecido, e se apaixonar por quem nunca vimos e não existe), beiramos sempre a loucura, o desvario, que é um sítio muito próximo da morte. Onde se apoiam as referências nas quais nós mesmo nos apoiamos quando encaramos uma história ou uma fábula? Onde nós nos apoiamos?

A poeta Liv Lagerblad, que também convive com um diagnóstico psiquiátrico, disse, certa vez, que havia desenvolvido um procedimento para “raquear a psicose”. Estávamos conversando em uma chamada de vídeo, com outros amigos, já que essa é nossa maneira de encarar os encontros quase presenciais durante a pandemia. Brincávamos com a realidade virtual. Liv então disse sobre esse procedimento que tinha desenvolvido, enquanto conversavam, ela e Carla Diacov, a respeito de suas vivências com a suposta doença mental. Ela disse que a ferramenta para “chechar realidade” consistia em tentar perguntar coisas, em voz baixa ou no pensamento, para as vozes que estava escutando. Se alguma voz respondesse, era

porque ela só existia dentro de sua própria cabeça (o que, segundo ela, acontecia na maioria das vezes).

Já Esmé Weijun Wang relata que, em outro episódio de psicose, em que esteve “sem nenhum conceito estrito de mim mesma e do mundo ao meu redor”, ela conseguiu superá-lo tirando fotografias de si própria usando uma câmera analógica, dessas com revelação instantânea (WANG, 2019, p. 163), e começou a aplicar essa técnica para conseguir alguma ancoragem no real. Como se tateasse em meio aos destroços na busca de uma ancoragem, como fazemos com a narrativa histórica, a escritora afirma que, durante os piores momentos da sua psicose, a fotografia serve como uma “ferramenta que meu eu doente usa para acreditar no que existe. As fotos se tornam ferramentas para meu eu sadio reexperienciar a perda” (WANG, 2019, p. 165-166, tradução minha).

Susan Sontag diz, em *Sobre fotografia*, que todas as fotos são uma espécie de *memento mori*. Tirar uma fotografia é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de uma pessoa (ou coisa). Posar para uma foto é ter de se parecer consigo mesmo, por anos, preso em uma imagem. Esmé, ao ler Sontag, afirma que tirar uma fotografia é “participar da realidade de alguém, e ser um verdadeiro membro do mundo das coisas” (WANG, 2019, p. 164, tradução minha). Esmé também conta que os autorretratos que faz durante os episódios dá a ela certa noção do seu eu. A maioria das fotos que foram tiradas estão borradas e fora de foco.

*

Engana-se quem pensa que a lista de obras proibidas pelo cristianismo se perdeu com o passar dos séculos. Nos encontramos quase na segunda metade do século XXI e ainda podemos ver, em maior ou menor grau, modos emergentes e muitas vezes marginais de circulação de produções que são devidamente perigosas para serem comercializadas em público. Atuando em uma era das imagens a amplas reproduções, propiciada principalmente pelo advento da web 2.0, o que aumenta o nosso fetiche pelo simulacro das telas, vemos constantemente esse lugar de acesso, fruição e controle aplicado também às obras audiovisuais. O *filme-texto-documento* e seu status de obra histórica ou de ficção que comanda ou desmanda poderes tais quais os livros nos séculos passados.

É evidente que a lógica do que deve ser reprimido, mas ainda assim admirado, se encontra nas esferas da morte e do sexo. Na ótica do prazer solitário, no olho erótico que salta entre a pornografia amadora e cenas reais de assassinatos ou desastres com vários mortos, também há a procura de uma verdade que existe. Aqui, o que exclui essas produções de sua ampla difusão não é a distinção entre ficção e verdade, mas a intromissão do *imoral*, ainda *perigoso*, que condena esses textos à reprodução marginal. São perigosos justamente porque perturbam, nos revelam uma situação animal, caminham à barbárie e, assim como os romances de ficção, podem vir a enlouquecer (inclusive a partir da perversidade) quem os consome. O estatuto de “verdade” está dado, e é por isso que são procurados constantemente, em guias anônimas, em sites como o Xvideos, por exemplo, onde podemos encontrar desde pornografia caseira até cenas de decaptação do estado islâmico — e é justamente por isso que eles espetacularizam-se tão melindrosos. Isso é muito mais do que um cinema realista, muito mais do que *como se fossem a verdade*. Eles são uma representação da realidade e ao mesmo tempo eles são o que realmente aconteceu.

Em 1976, estreou em alguns cinemas (de nicho) norte-americanos um filme chamado *Snuff*. Ele unia, no melhor estilo *gore*, pornografia e cenas de mutilação e morte. Pelo orçamento baixíssimo, tudo indicava que se tratava de uma produção caseira, sem instrumentos e atores profissionais. Pelo realismo muito convincente da cena, tudo indicava que aquelas coisas aconteceram de verdade, tanto os atores transando, com suas posições desajeitadas e incômodas feito animais, quanto a moça, da última cena, sendo estripada enquanto morre, depois de um

sexo violento, em frente aos espectadores. Esse filme, cuja origem real ninguém conhecia, mas sabia que fora encontrado pelo realizador e remontado para seu lançamento, gerou um debate sem precedentes sobre a veracidade daquelas imagens. O filósofo Paul B. Preciado, no seu *Testo Junkie*, ao trazer à tona essa história, afirma ainda que a morte da suposta atriz se tornou um constante mote discursivo “no qual se envolveram grupos antipornografias, as feministas pró-censura e os meios de comunicação” (PRECIADO, 2018, p. 363).

Junto às possibilidades infinitas e clandestinas de se acessar os vídeos imorais e perigosos que a nova era das comunicações nos permite, notamos também um retrocesso, ou um avanço de certa moralidade dentro dos meios de comunicação oficiais e hegemônicos, que deixa de fora, em zonas periféricas de difusão, esse tipo de representação da verdade. Um filme como o *Snuff*, em 2021, dificilmente encontraria circuitos comerciais de cinema dispostos a reproduzi-lo e se indispor com grande parcela da população e com o Ministério Público. Mas até pouco tempo atrás, ainda era comum encontrarmos espetáculos de violências reais em telejornais, revistas e outros veículos — o que continua, de certo modo, presente em programas obscuros da TV brasileira. Já no livro *Um apartamento em Urano*, Preciado defende que a transmissão ao vivo da destruição das Torres Gêmeas em Nova Iorque, naquele histórico 11 de setembro, inaugurou uma nova era do *snuff* televisivo. “Nessa nova guerra, a transmissão audiovisual através dos meios de comunicação de massas e da internet é tão importante quanto a morte do inimigo” (PRECIADO, 2020, p. 136). Ele se refere aqui ao embate empreendido entre os Estados Unidos e o Oriente Médio, e opõe os vídeos de decaptação que foram veiculados pelo Estado Islâmico, e as imagens dos supostos atentados do 11 de setembro que incançavelmente eram reproduzidas pelos noticiários do Ocidente. Uma coisa tão espetacular quanto a outra. Uma coisa tão verídica quanto a outra. Mas sabemos qual das duas imagens encontraram sua circulação apenas em dados clandestinos.

Em inglês, *snuff* é a denominação de um gênero de filmes que pretendem ser registros reais de assassinatos e torturas, destinados principalmente a um público que paga para vê-los. O *snuff*, portanto, tem o objetivo de filmar a morte (ou sua representação), ao vivo, do jeito que aconteceu, com a finalidade de tornar essa morte visível e, principalmente, comercializável. Embora se venda por ser uma peça da verdade, como lembra Preciado, tudo começou como uma farsa. Os realizadores de filmes de baixíssimo orçamento, Michel e Roberta Findlay, rodaram, em 1971, *Slaughter*, um filme que combinava cenas eróticas e de horror. Nesse mesmo ano, o escritor Ed Sander lança o livro *The Family*, que conta com relatos reais de Charles Manson sobre os assassinatos empreendidos por sua seita. Na entrevista que Sanders realizou com Manson, o líder do culto “Família Manson” revelou ter gravado alguns dos assassinatos que seus adeptos realizaram sob sua autoridade. “Nenhum vestígio desses filmes é encontrado, mas nasce o mito do *snuff*” (PRECIADO, 2018, p. 363). Já no ano seguinte, em 1972, Allan Shackleton, um produtor e distribuidor de cinema que passava por problemas financeiros, encontra o filme *Slaughter*, que não havia conseguido circular até o momento. Shackleton, sobretudo, se apropria daquelas imagens, o remonta, o recupera, e acrescenta ainda uma última cena, nessa em que uma atriz é ficticiamente estripada diante da câmera. A nova edição do filme foi lançada apenas alguns anos depois, em 1976, agora com título de *Snuff*.

Preciado afirma que o *snuff* é um limite da representação, e o filme serviu de paradigma pornográfico tanto para os grupos feministas pró-censura como para os cristãos antipornô. É importante ressaltar que, mesmo não sendo sua obra-prima, o filme *Snuff* foi um sucesso inesperado de lucros para Shackleton. Ao mesmo tempo, o *snuff* começa cada vez mais a performar como um modelo formal do realismo, o qual deve buscar sempre a dramatização do sexo na pornografia — quanto mais real é a cena de sexo filmada, mais pornográfico é o filme, da mesma forma que acontece com a representação *snuff* quando o crime é filmado *de verdade*. “Radicalmente pós-pós-pós moderna, a noção de *snuff* opõe-se ao caráter midiático, teatral e simulado de toda representação, afirmando, ao contrário, o poder da representação para

modificar a realidade ou o desejo de o real existir em e para a representação” (PRECIADO, 2018, p. 364).

*

No dia 23 de dezembro de 2016, a artista multimídia, professora e poeta Patrícia Lino organiza, na Livraria Gato Vadio do Porto, em Portugal, uma edição do colóquio “Imago: Conversas sobre o mesmo assunto”. O tema do evento era: “Escritos da Margem. A presença de autorxs de periferia na cena literária”, o qual propunha discutir a obra de certos poetas e escritores que ocupavam zonas obscuras de recepção e conhecimento por parte do público, não apenas o leitor comum, mas também o acadêmico/pesquisador como um todo. As pessoas que se apresentaram no colóquio eram professores, doutores, doutorandos ou mestrandos em letras e literaturas.

Como na maioria dos colóquios, nesse também havia a criação de uma trajetória para aquelas figuras nada conhecidas para os que estavam lá ouvindo. A história da literatura também é feita sobre isso: distorções e apagamentos. Às vezes só a publicação de um livro, ou diversos deles, não é o suficiente para que aquele autor e aquela poética continue existindo ao longo dos tempos. Apesar da materialidade, as coisas podem vir a desaparecer, principalmente se não forem aglutinadas de discursos oficiais ao seu redor, o que pode relegá-las a zonas de não pertencimento a uma história, e também ao lugar da inverdade. Essa era a proposição do colóquio: pegar artistas que tinham produções intertextuais, ou seja, que aproximavam a poesia, a literatura de outras artes em suas produções, e, a partir da apresentação deles, criar um discurso verdadeiro.

Na aula inaugural do no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970, Michel Foucault fala sobre uma separação histórica do discurso da verdade e o discurso falso. Isso para tentar delimitar uma teoria que chama de *A ordem do discurso*, a qual indica que certos discursos não apenas são criados dentro de uma ordem, mas sobretudo exercem uma ordem a partir de seu uso e de sua produção dentro de uma comunidade. Esse procedimento cria zonas de poder sobre as palavras, e principalmente sobre as pessoas que as usam, e está ligado sempre a uma “vontade de verdade”. Por volta do século XVI e início do século XVII, essa vontade caminhava muito próximo a uma espécie de verificação da realidade, assumindo ares platônicos. Aparece uma vontade de saber que “desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis, (...) que prescrevia o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis” (FOUCAULT, 1996, p. 16). Tal busca para organizar e validar os discursos é também um sistema de exclusão, e cria, junto da evidência da realidade, as zonas de perigo às quais algumas práticas discursivas são submetidas (a língua dos loucos, por exemplo). E essa barreira apoia-se cada vez mais em um suporte institucional, sendo ao mesmo tempo reproduzida e reforçada “por toda uma espessura de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje” (FOUCAULT, 1996, p. 16-17).

Foucault ainda defende que essa vontade de verdade, apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, trabalha exercendo sobre os outros discursos uma forma de coerção.

Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também — em suma, no discurso verdadeiro. Penso, igualmente, na maneira como as práticas econômicas, codificadas como preceitos ou receitas, eventualmente como moral, procuraram, desde o século XVI, fundamentar-se, racionalizar-se e justificar-se a partir de uma teoria das riquezas e da produção; penso ainda na maneira como um conjunto tão prescritivo quanto o sistema penal procurou seus suportes ou sua justificação, primeiro, é certo, em uma teoria do direito, depois, a partir do século XIX, em um saber sociológico, psicológico,

médico, psiquiátrico: como se a própria palavra da lei não pudesse mais ser autorizada, em nossa sociedade, senão por um discurso de verdade. (FOUCAULT, 1996, p. 17-18).

No colóquio do Porto, em 2016, essa vontade de verdade fica evidente não somente pela sua construção institucional, mas principalmente pelo seu tema. Os palestrantes, investidos dos poderes de razão, que detinham acessos privilegiados a um conhecimento, visavam tornar também reais artistas que não eram conhecidos. A instituição da verdade está diretamente ligada às nossas zonas de saberes, e a quem dá e quem tem acesso a eles.

O evento contou com a participação de Inês Cardoso, Mafalda Sofia Gomes, Maria Leonor Figueiredo, Patrícia Lino, Pedro Eiras e Vitor Ferreira como conferencistas, além de Rosa Maria Martelo e Joana Matos Frias na plateia, mas não como público comum e sim como participantes que validavam o que havia sido dito, porque eram as únicas que, fora os conferencistas, conheciam os artistas que estavam em apresentação. À fala dos comentadores, as escritoras confirmavam, com a cabeça e algumas afirmações breves, que inclusive já haviam escrito paratextos para os livros que estavam sendo apresentados. As conferências daquele dia tinham os seguintes títulos:

- Mafalda Sofia Gomes, “Ondas, barqueiros e alto mar: a escrita da água salgada em Mechthild von Nirgendwo”;
- Inês Cardoso, “A colagem com vista ao recomeço: acerca da poesia de Margarida P. Luís”;
- Maria Leonor Figueiredo, “Quer dizer amar como David Bowman’: poesia-/máquina em Halanda Dell”;
- Pedro Eiras, “Ficção e intertexto na poesia de Afonso Raul”;
- Vítor Ferreira, “A poesia só pode ser uma diurética: considerações de um poeta-fantasma”;
- Patrícia Lino, “Canção para Ana Cristina Barbat. Processos rítmicos da poesia”.

O colóquio durou por volta de cinco horas, e contou com a participação de um público expressivo. Público esse composto quase que exclusivamente por sujeitos que também estavam imersos na academia, o que não é nenhuma novidade perceber que certos espaços de circulação discursiva são como bolhas que só falam para seus iniciados. Mas o mais interessante nesse processo é a reação desse público, que assistia incrédulo às apresentações, e tomava notas, sem saber como conseguiram chegar até ali desconhecendo os nomes que estavam sendo apresentados.

Patrícia Lino, a organizadora, me contou, alguns anos depois desse dia, que a ideia dessa confusão, de colocar em choque aqueles que supostamente detêm a verdade com uma outra verdade que eles não conhecem, veio de sua formação como classicista. Sempre participando de congressos do tipo, desde quando ainda era uma estudante da graduação, ela se deparava constantemente com a análise de um poeta grego clássico que nunca tinha ouvido falar, e ficava sempre se perguntando se aquele conferencista, tão fluente e apresentando traduções tão detalhadas da obra desconhecida, não poderia simplesmente inventar um poeta, uma obra, uma trajetória e um bibliografia passiva, sem ser questionado por nenhum dos seus pares.

Foi apenas ao fim da última fala do “Imago”, proferida justamente por Patrícia Lino, que ela disse à plateia que tudo aquilo não passava de uma invenção. Todos os conferencistas convidados, assim como as escritoras entre o público, tinham feito uma espécie de *pacto inventivo*. Tratar uma ficção própria com as mesmas ferramentas analíticas de se tratar a verdade, e criaram não só os artistas mas também todo o discurso construído ao redor deles, toda seu arcabouço teórico fictício.

A plateia ficou atordoada, como se todo mundo estivesse em um estado de consciência outra, e só depois de meia hora do fim da apresentação, em que ninguém se levantou nem ao menos para disfarçar em um aplauso, que as pessoas começaram lentamente a rirem, tímidas, nervosas, e depois a gargalharem alto, tremendo todos os seus músculos. Riam de si mesmos, e riam dos outros. Aquilo que foi dito era como se fosse mesmo de verdade.

IN THE BEGINNING GOD CREATED THE WORD, THE NAME AND THE TRUTH

ABSTRACT: This essay aims to present, while performing it, a discussion about the representations of reality undertaken by certain works of art and also by historical documents. With this purpose, the idea of fiction and its aesthetic and political implications in Western societies is also intended, and it is observed how this undertaking builds an institutional and dangerous zone, even if being fictitious, between truth and irrationality.

Keywords: Fiction. Representation. Madness. Truth

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. Os poderes da impressão. In: _____. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Unesp, 2014. p. 103-127.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 1996.

HANSEN, João Adolfo. *O que é um livro?* Cotia: Ateliê; São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

WANG, Esmé Weijun. *The collected schizophrenias*. Minneapolis: Graywolf, 2019.

Data de submissão: 30/08/2021.

Data de aceite: 30/11/2021.