

Elogio da crueldade: Bataille, Kafka e o “suplício chinês”

Robert Buch

(Tradução de Júlio Castañon Guimarães)

A fotografia mostra um homem jovem que está sendo esquartejado vivo. Dois grandes ferimentos abertos em seu peito sangram profusamente. Parece que seus braços estão presos às costas, mas de fato foram cortados. Não há cadafalso ou estrado, apenas uma armação de estacas o mantém erguido, enquanto três carrascos, cercados por um grupo atento, estão ocupados cortando-o em pedaços. É difícil descrever a expressão de seu rosto. Enquanto os carrascos parecem absortos em sua tarefa e os espectadores parecem presos ao que os homens estão fazendo, os olhos do jovem se voltam para cima. Como consequência, dois eixos visuais diametrais dividem e organizam a imagem. Tanto o olhar dos espectadores quanto o dos carrascos convergem para algum ponto na parte central inferior; o olhar da vítima dirige-se para longe. A imagem justapõe um momento de absorção concentrada e uma visão de êxtase, os espectadores intensamente concentrados formam um acentuado contraste com a expressão vazia do rosto do jovem.

A fotografia mostra o *lingchi* [ou *leng-tch'e*], a “tortura dos cem pedaços”. Faz parte de uma série que documenta o esquartejamento de um jovem no início do século XX em Pequim. Começando pelo tronco, os carrascos previsivelmente procederiam à extirpação dos braços e das pernas, e terminariam por cortar a cabeça. Em geral, a vítima morria antes do procedimento ter chegado ao fim. A imagem final mostra um corpo despedaçado que dificilmente é reconhecível como sendo humano. O momento da morte deve ter ocorrido em algum instante entre a segunda, terceira e quarta imagens.¹

Embora a punição do *lingchi* remonte ao século X, segundo historiadores da legislação, constituiu um acréscimo relativamente

¹ Cf. ELKINS, James. *The object stares back*. New York: Simon & Schuster, 1996. p. 101-116.

² Cf. <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr>

³ A área em que isso mais se deu foi a teoria e crítica de arte, nas décadas de 1980 e 1990. Cf. ELKINS, James. The very theory of transgression: Bataille, *Lingchi* and surrealism. *Australian and New Zealand Journal of Art* 5, n. 24, p. 5-19, 2004. Mas o envolvimento de Bataille com as imagens também deu origem a um grande número de reações literárias e artísticas, de modo digno de nota na América Latina; ver em especial: ELIZONDO, Salvador. *Farabeuf o la crônica de un instante*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1965; a imagem desempenha um papel mais indireto no romance *Rayuela*, de Julio Cortazar (Buenos Aires: Sudamericana, 1963), bem como nos romances de Mario Vargas Llosa e na ficção de Juan García Ponce – para todos esses escritores, cf. UBILUZ, Juan Carlos. *Sacred eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American erotic novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.

tardio ao código penal chinês (só foi codificado nos séculos XIII ou XIV). Controversa como de fato sempre foi, a punição foi abolida no final de 1905. Há grande número de fotos das execuções chinesas, feitas por viajantes ocidentais na virada do último século. De fato, a imagem descrita acima foi supostamente feita no início de 1905, ano em que a punição foi abolida. Essas fotografias figurariam em tratados científicos e pseudocientíficos, em narrativas de viagem sobre o Extremo Oriente, e até mesmo circulariam como cartões postais, alimentando, de modo não diferente das imagens pornográficas, um certo voyeurismo “orientalista”.

Nos últimos anos, a descoberta de um grande número de fotografias do *lingchi* despertou muito interesse pelas imagens e sua história. Em 2005 realizou-se um colóquio; duas antologias críticas estão em preparo; e tem havido exposições tanto em Cork, Irlanda, quanto na França, no Musée Nicéphore Niépce, em Chalon-sur-Saône. Um *website* gerido pelo Institut d’Asie Orientale em Lyon (uma divisão do Institut des Sciences de l’Homme de Lyon) documenta esse notável aumento dos estudos e da pesquisa, fornecendo detalhada bibliografia, artigos e outras informações.²

Por muito tempo, as fotografias deveram sua repercussão a Georges Bataille, que reproduziu quatro delas nas páginas finais de *Les larmes d’Éros* e cujos comentários sobre essas fotografias dominaram em grande medida, até recentemente, as discussões sobre elas. Ao mesmo tempo “extáticas e intoleráveis”, como Bataille as considerou, destinavam-se a ilustrar a “ambigüidade do sagrado”, como uma noção-chave na teoria de Bataille sobre cultura e religião, derivada, por sua vez, da antropologia da religião de Émile Durkheim e Marcel Mauss. Como consequência da apropriação feita por Bataille, as fotos se tornaram como que um emblema da estética da transgressão do autor francês, seguramente uma das mais mais ambiciosas e destacadas tentativas no século XX de colocar a visão do sofrimento e da dor no centro da experiência estética, e que teve ressonâncias significativas em várias áreas.³

Na esteira do recente interesse acadêmico e curatorial pelo *ling-chi*, tornaram-se disponíveis mais informações sobre as imagens, e o envolvimento de Bataille com elas pôde ser mais bem avaliado. Como veremos um pouco adiante, ele está mais afinado do que se poderia suspeitar com um certo padrão de reações ocidentais às execuções chinesas. A esse respeito, a pesquisa recente tem de certo modo desmistificado a apropriação aparentemente única que Bataille fez das imagens. Todavia, apesar dessas semelhanças, o tipo de experiência e compreensão que Bataille busca tanto para documentar quanto para demonstrar, exibindo as imagens, baseia-se em uma “economia” do sofrimento e da dor completamente diferente daquela em atuação nos “protocolos” ocidentais de visão do espetáculo da crueldade. Uma melhor compreensão das circunstâncias legais e culturais em que situar as imagens fornece uma oportunidade para examinar Bataille, quando este examina as imagens, tanto contra o pano de fundo de outras reações contemporâneas ao *lingchi*, quanto em relação com suas próprias teorias sobre transgressão, dispêndio e sagrado. No entanto, a pesquisa mais recente não apenas solicita esse tipo de contextualização da relação de Bataille com a imagem, ela também tornou possível estabelecer diferentes relações, e eu gostaria de apresentar algumas de suas descobertas referentes a um dos mais extraordinários relatos de execução na literatura do século XX, uma narrativa que, como poucas, fez da descrição de uma violência intolerável seu centro: *Na colônia penal*, de Kafka. A idéia de relacionar a narrativa de Kafka com as imagens da tortura chinesa se originou a partir do que parecia ser uma conexão histórica. Foi Robert Heindl, autor de *Meine Reise nach den Strafkolonien* (1913), geralmente considerado como uma das principais fontes da famosa narrativa de Kafka, quem primeiro publicou as fotografias de *ling-chi* em algumas de suas obras, embora não no relato de viagem que Kafka certamente leu.⁴ Se é muito improvável que Kafka tivesse qualquer familiaridade com as imagens, há alguns fortes paralelos entre o “espetáculo” no centro da narrativa e os relatos ocidentais das execuções chinesas. Todavia, a proposta de leitura da narrativa à

⁴ Cf. HEINDL, Robert. *Meine Reise nach den Strafkolonien*. Berlin: Ulsstein, 1913; cf. também: HEINDL, Robert. *Strafrechtstheorie und Praxis*. In: _____. *Jahrbuch für Charakterologie*. Berlin: Pan-Verlag R. Heise, 1924; e cf. ainda, do mesmo autor, o volumoso *Der Berufsverbrecher* (Berlim: Pan-Verlag R. Heise, 1927).

⁵ BOURGON, Jérôme. Chinese executions: visualising their differences with European sup-plices. *European Journal of East Asian Studies*, [S. l.], v. 2, n. 1, 2003, p. 154-158; e Agony by proxy: voices, views, and values about lingchi execution (november 11, 2005), cf. <http://turandot.ish-on.cnrs.fr/Essay.php?ID=40>.

⁶ Ibid.

luz das novas pesquisas sobre o *lingchi* não é especular sobre fontes e influências, mas antes ver os paralelos e convergências, e compreender como Kafka alcança o efeito horripilante e todavia risível de sua narrativa, mobilizando e desestabilizando um conjunto de expectativas profundamente enraizadas e de reações diante da exibição pública do sofrimento.

1. O “suplício chinês”

Se nosso primeiro reflexo diante da imagem de tortura é de re- tração e recuo, tanto Bataille quanto Kafka parecem ter buscado a suspensão desse reflexo, forçando nosso olhar para o extraordinário espetáculo posto diante de nossos olhos. Para uma melhor noção dos termos e implicações dos mecanismos que eles capitalizam a fim de fazer isso, ainda que de diferentes modos e com diferentes fins, eu gostaria de me apoiar no trabalho de Jérôme Bourgon, um historiador cultural e especialista da legislação penal chinesa, que comparou os relatos das execuções chinesas feitos por viajantes europeus com os de observadores nativos.⁵

Segundo Bourgon, cujas pesquisa se apóia em testemunhos tanto textuais quanto visuais, a perspectiva europeia sofre invariavelmente a influência do que o autor chama de “padrão do suplício”. Esse modelo tem três aspectos importantes: (1) a execução pública se baseia em um veredicto legal e é implementada por autoridades judiciais; (2) é encenada como um espetáculo público; (3) o acontecimento segue um roteiro religioso subliminar que estabelece os diferentes papéis e determina o procedimento da execução. Prevê um tipo de conversão por parte do condenado, enquanto ao carrasco, que corporifica a crueldade e a impiedade, é atribuído o papel do diabo. O alvo último do procedimento é o público: o arrependimento do condenado e sua aceitação dignificada da própria morte visam a despertar a compaixão do público; seu sofrimento deve invocar a dor dos mártires cristãos, levando a uma forma de catarse por parte dos espectadores. “O objetivo último de todas as execuções era criar ou reviver um forte sentimento de comunhão entre todos os

participantes”.⁶ O espetáculo da execução pública segue assim seu curso, segundo um enredo que funde elementos legais, estéticos e religiosos, formando, como expõe Bourgon, um “complexo ‘penal artístico’ ”.⁷

O padrão proposto é reconhecidamente tipológico, mas o caráter esquemático do modelo de Bourgon ajuda a ressaltar os aspectos distintivos das execuções chinesas. As diferenças entre as concepções européia e chinesa de punição, que Bourgon identifica, são de fato dignas de nota. Dizem respeito em especial aos dois últimos aspectos: o caráter de encenação e o subtexto religioso do espetáculo. A mais marcante dessas diferenças é a ausência de qualquer palco ou estrutura que elevaria o acontecimento de modo a torná-lo mais visível para uma platéia. O *lingchi* não tem o caráter de um espetáculo; a alta visibilidade, tão característica do “padrão do suplício”, não parece estar entre os principais objetivos do procedimento. Os espectadores ficam em torno do acontecimento, estreitamente agrupados, obviamente fazendo esforço para ver, mas a execução não é encenada para eles. Outro aspecto saliente, observado por testemunhas européias, é que os participantes caracteristicamente não parecem exibir quaisquer emoções fortes, nem por parte dos executantes, nem por parte do homem prestes a ser morto. Essa ausência, mais do que qualquer outra coisa, mostrava-se profundamente perturbadora para os observadores europeus e contribuiu consideravelmente para o difundido clichê sobre a inata crueldade chinesa. Tendo em vista que as execuções eram realizadas em grande parte em silêncio e sem muito alvoroço, governadas, ao que parece, por uma preocupação com a perfeição técnica e do procedimento, o acontecimento também carecia claramente do enredo tão central na concepção ocidental da punição. Não parecia ter como objetivo mobilizar a platéia, incentivar e orquestrar sua compaixão e liberar tensões contidas para obter um sentimento de comunhão entre os espectadores. Segundo a cuidadosa reconstrução de Bourgon, o que importava para a tradição legal chinesa era a conformidade da execução com a punição tal como codificada na lei. Evidentemente, o procedimento

⁷ *Ibid.*, p. 159. Aqui o autor remete a EDGERTON, Samuel. *Pictures and punishment*. London: Cornell University Press, 1985. p. 13. Outras fontes importantes para Bourgon são: *Surveiller et punir*, de Michel Foucault (Paris: Gallimard, 1975) e *The spectacle of suffering*, de Pieter Spierenberg (Cambridge: Cambridge University Press, 1984). O livro de Foucault [*Vigiar e punir*], composto de estudos sobre a história cultural e legal de execuções (e tortura) sempre teve grande ressonância. Cf. ARASSE, Daniel. *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* (Paris: Flammarion, 1987); DÜLMEN, Richard van. *Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit* (Munich: C. H. Beck, 1985); PUPPI, Lionello. *Le splendore dei supplizi* (Milan: Benecine, 1990). Para a Idade Média, ver ENDERS, Jody. *The medieval theater of cruelty* (London: Cornell University Press, 1999).

⁸ BOURGON, Jérôme. Chinese executions: visualising their differences with European suppli-ces, p. 168.

era governado por uma certa preocupação com a literalidade, com a “lisibilidade” da lei, como expõe Bourgon: “a execução é apenas a concretização de uma mensagem legal, enfatizando a equivalência entre o ‘nome’ de um crime e a ‘punição’ ”.⁸ A exibição pública da dor e do sofrimento levaria a um desvio desse propósito. Além disso, o que fazia do *lingchi* uma das mais duras punições disponíveis não era tanto a dor infligida ao homem sentenciado, mas antes o esquarteramento de seu corpo. Isto era o que constituía o horror particular do procedimento aos olhos do chinês. Não era extrair a verdade e obter o arrependimento por parte do condenado. Uma vez encerrado o julgamento, a validade da sentença estava além da dúvida. Não exigia o consentimento ou confirmação do condenado; suas emoções não eram importantes para a execução, cujo objeto era simplesmente seu corpo, não sua alma.

Como a dramaturgia, os fundamentos legais e a subjacente economia da dor são muito diferentes no sistema penal chinês, a pesquisa de Bourgon fornece um útil modo de compreender como a dramaturgia e a economia afetiva que marcaram o espetáculo da violência no Ocidente – mesmo muito depois de o enredo religioso ter perdido sua importância na mente ocidental, embora claramente não em nosso imaginário – continuam a ser atuantes, mas sendo também contestadas e deslocadas em Bataille e em Kafka.

2. “Ao mesmo tempo extáticas e intoleráveis” – Georges Bataille

Obviamente, Bataille não tinha ciência das circunstâncias do que via nas imagens, nem, ao que parece, muito interesse por elas. Parece não ter prestado muito atenção à seqüência do procedimento nem parece que procurasse seu “enredo”. *Les larmes d’Éros* apresenta quatro fotos, mas Bataille tende a privilegiar apenas uma: “esta” fotografia. É como se todas as considerações, todas as indagações que pudessem ser feitas fossem suspensas diante da imagem. Não há esforço para dotar o espetáculo de uma narrativa. O poder de seu impacto é tudo o que conta. A ausência ostensiva de uma estrutura – ou de quaisquer chaves que permitiriam formar uma idéia

sobre os fundamentos do acontecimento – não parece particularmente perturbadora para Bataille. No entanto, tal como os observadores estrangeiros das execuções reais, o que ele acaba vendo são os sinais de uma convergência e uma inversão nesse “instante em que, visivelmente, os contrários parecem ligados”. “Esses perfeitos contrários, quando sua identidade opõe ao êxtase divino um horror extremo,” coincidem na imagem, escreve ele, revelando “uma infinita capacidade para a inversão”.⁹ Todavia, por mais que lembre a iconografia do martírio, a significação dessa inversão, da oscilação entre agonia e arrebatamento do êxtase, não se baseia em uma dialética de culpa e perdão, de pecado e redenção, dívida e alívio. A conjunção paradoxal de opostos expõe um tipo diferente de dinâmica, uma dinâmica que é difícil de apreender, e, todavia, na concepção de Bataille, óbvia em nosso fascínio pela violência e transgressão. Há algo de revelador,¹⁰ talvez mesmo epifânico, nessa visão, mas que não está a serviço de uma comunhão.

Enquanto Bataille claramente não estava preocupado em compreender o enredo dramático que possivelmente subjaz ao espetáculo de horror mostrado nas imagens, e que organiza esse espetáculo, sua própria apresentação das fotografias do *lingchi* envolvia um certo grau de encenação, em um duplo sentido mesmo, ou seja, literal e figurativamente falando. Estando no final do último livro que ele publicou em vida, a foto e o comentário que a acompanha tornaram-se uma espécie de legado – a conclusão e culminação, não apenas desse livro em particular, mas da vida e obra de Bataille. Todavia, esse legado não vem sob a forma de testamento, um testamento escrito, mas antes como uma exemplificação performativa do que grande parte de sua obra buscara iluminar e mostrar durante quase quatro décadas. Em seu poder desde 1925, “essa fotografia”, escreve ele em 1961, “teve papel decisivo em minha vida. Nunca deixei de estar obcecado por essa imagem”.¹¹ Tendo em vista o significado atribuído às fotos, o comentário que as acompanha é surpreendentemente reduzido. Isso pode ser simplesmente uma consequência da saúde em declínio do autor,¹² mas o mais provável é que

⁹ BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1961. p. 237.

¹⁰ “Uma morte violenta rompe a descontinuidade da pessoa; o que permanece, o que os espectadores tensos experimentam no silêncio contínuo, é a continuidade de toda a existência com que a vítima agora é uma só. Somente um assassinato espetacular, realizado como a solene e coletiva natureza dos ditames religiosos, tem o poder de revelar o que normalmente não é percebido” (BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1995. p. 22)

¹¹ BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*, p. 234.

¹² Cf. as notas de rodapé e a correspondência com o editor, J. M. Lo Duca, que está incluída no livro.

¹³ BATAILLE, Georges. *Attraction et répulsion II: la structure sociale*. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Le collège de sociologie. 1937-1939* (Paris: Gallimard, 1995), p. 147.

¹⁴ Cf. *Le coupable: somme athéologique II* (Paris: Gallimard, 1961), p. 43; *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1954), p. 177-190; cf. também *Expérience intérieure: somme athéologique I* (Paris: Gallimard, 1954), p. 177-190 (*Oeuvres complètes*, v. 5, esp. p. 133-142). Ele não reproduz as fotos, e os relatos são apresentados de maneira rápida, de modo que as imagens tinham menos destaque.

seja indicativo do desejo de deixar as imagens falarem por elas mesmas. Sua publicação tardia “encena” um tipo de ataque aos leitores, um confronto que os faria perceber, com a plena força de um soco no estômago, por assim dizer, algumas das difíceis verdades sobre a “atração e repulsão” experimentadas à vista da morte violenta. No final dos anos 1930, em um ensaio que leva esse título, Bataille escrevera: “Acredito que não haja nada de mais importante para o homem do que se reconhecer destinado, ligado ao que lhe causa mais horror, ao que provoca sua aversão mais forte”.¹³

Como ele próprio menciona, sua relação com as imagens remonta aos anos 1920, e na verdade não é a primeira vez que elas aparecem em seus textos. Em uma obra anterior, a inacabada *Somme athéologique*, Bataille apresentara vários breves e rapsódicos relatos sobre o efeito avassalador que as imagens tiveram sobre ele próprio.

Se uma imagem de suplício cai sob meus olhos, posso, em meu terror, desviar-me dela. Mas se olho para ela, fico *fora de mim...* A visão, horrível, de um suplício abre a esfera em que se encerrava (se limitava) minha particularidade pessoal, abre-a violentamente, lacera-a.¹⁴

As imagens serviram como um tipo de estimulante para uma vertigem auto-induzida, uma suspensão temporária e uma transgressão pelo êxtase dos limites do sujeito – uma técnica que lembra os exercícios meditativos na tradição mística chamados “dramatizações”, que consistiam em invocar imagens da crucifixão de modo a tornar presente, por meio de uma forma de reencenação imaginária, o sofrimento de Cristo e dele participar.

Como na estrutura de clímax do “padrão do suplício”, a dramaturgia de Bataille conjuga a visão do sofrimento com a revelação da verdade. Trata-se, porém, de um tipo delirante de verdade; uma verdade que é mais bem apreendida corporal e afetivamente, e a que falta qualquer dimensão de transcendência ou qualquer noção

de progressão. Todas as semelhanças visíveis, tanto a “dramatização” inicial quanto a “encenação” posterior, no fim de *Les larmes d’Éros*, destinavam-se a exemplificar e mostrar uma concepção de dor e violência que está em oposição à economia cristã da redenção e salvação. Baseava-se em especulações, geralmente amplas, referentes à natureza do sagrado e da transgressão, elaboradas em uma série de livros escritos, na maior parte, na década de 1950,¹⁵ estudos devedores, acima de tudo, das idéias de Caillois sobre a festa e do famoso ensaio de Marcel Mauss sobre o *potlatch*, e baseados em uma visão bastante peculiar sobre o movimento e a circulação de energia na terra.

Segundo essa “cosmovisão” peculiar, como um leitor a designou, a economia humana é apenas um subconjunto de um sistema mais abrangente, a chamada “economia geral”. Ao contrário de seu oposto, a economia (humana) “restrita”, equivocadamente encarada como o modelo de toda a economia, a economia geral tem tanto a ver com o dispêndio quanto com a produção. A energia solar parece fornecer o modelo subjacente para essas especulações. “A fonte e a essência de nossa riqueza estão dadas na radiação do sol, que distribui energia – riqueza – sem contrapartida.”¹⁶ Toda a matéria orgânica e a vida estão ligadas na circulação incessante de energia que irrompe e decai. A economia geral dá tudo e toma tudo nos movimentos sem fim de seus ciclos. A relativa estabilidade do mundo humano é obtida a partir desse excesso de energia (e precisa ser protegida contra ele), em um contínuo esforço que deixamos de reconhecer. Os seres humanos conseguem conter esse excesso por um momento e transformar o excedente nas “coisas” que constituem a realidade “descontínua” de seu mundo humano, o mundo do trabalho e da razão. Mas a sedução da economia geral ameaça continuamente atrair a vida humana para sua órbita. De fato, há um desejo secreto de voltar à “continuidade primal” (a perpétua destruição e regeneração da matéria orgânica, da vida) que é a marca do universo. O sacrifício religioso e o erotismo permitem uma reconexão temporária e controlada com as forças destrutivas e, no

¹⁵ *L’erotisme* (1957), *La part maudite* (publicado pela primeira vez postumamente, em 1967) e *Théorie de la religion* (publicado em 1973).

¹⁶ BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Précédé de *La notion de dépense*. Paris: Minuit, 1990. p. 66. Tomei o termo “cosmovisão” de empréstimo a UBILLUZ, Juan Carlos. *Sacred eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American erotic novel* (Lewsbury: Burcknell University Press, 2006), p. 27. Quanto à origem da “mitologia” solar de Bataille, tudo aponta para a cultura azteca (ou a visão do autor sobre ela), importante ponto de referência nos textos finais de Bataille. Cf. *La part maudite*.

¹⁷ BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992. v. 7, p. 310.

¹⁸ A “ordem das coisas”, a diferenciação de sujeitos e objetos, opõe-se a uma suposta intimidade com o mundo; em *L'érotisme* é chamado de “continuidade”. No tocante às “coisas”, ver em especial *Théorie de la religion*.

¹⁹ BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, p. 195.

²⁰ AUFFRET, Dominique. *Kojève* (Paris: Grasset, 1990), p. 350-352 (Bataille posteriormente disse que o seminário de Kojève o deixou “destruído, esmagado, morto dez vezes: sufocado e imobilizado”, *ibid.*).

²¹ BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, p. 45.

²² CAILLOIS, Roger. La fête. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Le collège de sociologie*, p. 676. Bataille, que apesar de suas diferenças manteve relações amigáveis com Caillois por toda a vida, sempre reconheceu sua dívida para com o trabalho de Caillois. Cf. *L'érotisme*, p. 65, *passim*. Ironicamente, essa conferência, baseada em um texto de Caillois, foi pronunciada por Bataille em 2 de maio de 1939, quando Caillois partia para a Argentina (ver o comentário editorial de Hollier p. 279);

entanto, atraentes da economia geral. O sacrifício destrói a lógica do lucro e suspende uma ordem baseada na utilidade, na “razão instrumental”. “Sacrificar não é matar, mas abandonar e dar.”¹⁷ Abandona o regime de “coisas”, devolvendo a vítima ao jogo das forças cósmicas, a que, no próprio ato, ele permite que os participantes dêem um rápido olhar. Oposto da acumulação e da produtividade, o “dispêndio produtivo” visa a desintegrar o mundo do artifício humano e das “coisas”, um termo crítico em todos os textos posteriores de Bataille.¹⁸ A defesa desse dispêndio não-lucrativo é em grande parte uma reação à idéia de reificação. No entanto, na medida em que parecia pedir uma destruição do mundo das “coisas”, um alívio temporário ou suspensão das barreiras que mantêm a sexualidade humana e nossos impulsos violentos sob controle, Bataille estava firmemente ciente da necessidade dos tabus e proibições que mantêm sob controle o ataque dos impulsos destrutivos, tanto de fora quanto de dentro.

É bem conhecida a ênfase de Bataille na dependência mútua de transgressão e tabu, “conceitos opostos e complementares”.¹⁹ De muitos modos, está entre os princípios centrais de sua obra. Todavia, essa percepção-chave sobre a transgressão não diz respeito apenas à configuração dialética de interdição e violação (influenciada sem dúvida pelas famosas conferências de Kojève sobre a *fenomenologia* de Hegel, a que Bataille assistiu religiosamente),²⁰ mas, de modo mais importante, sua relação com as forças não reconhecidas que animam e sustentam os ciclos da vida e da morte. O propósito de proibições relativas ao sagrado não é restringir os impulsos violentos suscetíveis ao impulso dessas forças, mas antes fornecer um mecanismo para exprimi-los. “Os interditos não são impostos de fora”.²¹ Não são instituídos para reprimir a violência. Ao contrário, servem para reconhecer sua persistência e inevitabilidade, e mesmo para permitir-lhe que se manifeste de modo controlado. É por isso que os “sacrilégios são considerados tão rituais e sagrados quanto as próprias interdições que violam”.²² Ao mesmo tempo, “a profunda cumplicidade da lei e da violação da lei” garante que a transgressão “suspende o interdito sem o suprimir”.²³

Ainda que a utilização que Bataille faz das imagens da tortura chinesa possa parecer, diante desta, como um ato um tanto gratuito de nos expor ao intolerável, ela de fato é informada e apoiada por um conjunto de idéias freqüentemente eclético e até mesmo peculiar. Embora o olhar em êxtase de Bataille para o jovem chinês tenha certamente algo de uma projeção, assim como os relatos europeus contemporâneos sobre as execuções chinesas, e ainda que a própria “dramatização” do escritor francês de seu encontro com as imagens pareça, em alguns aspectos, guardar resquício do “padrão do suplício”, a história de Bataille é, na realidade, bastante diferente, na medida em que nela o sofrimento não se converte em outra coisa, nem a violência sofrida e celebrada aponta para uma salvação iminente. A dinâmica de transgressão e tabu não pode ser integrada em uma narrativa de progressão, nem pode o modelo batailliano de sacrifício ser responsabilizado em termos de troca, de dívida e de alívio – como na noção de que Cristo morreu *por* nós e assim libertou a humanidade de seus pecados. Ao contrário, não há, primeiro e antes de tudo, qualquer recompensa, suspendendo-se a lógica da transação econômica e do lucro a fim de permitir às forças adormecidas da “economia geral” uma saída periódica, de modo a não ser engolfada por elas.

A reprodução das imagens da vítima da tortura chinesa nas últimas páginas de *Les larmes d'Éros* é em si uma profunda violação do protocolo estético, uma transgressão do tabu moderno relativo à representação não mediada da violência e da dor. O impacto dessa violação é ainda aumentado pelo gesto direto com que o leitor é confrontado com as imagens. Em seu ataque a nossa sensibilidade estética e ética, Bataille mobiliza um *páthos* com que não estamos acostumados, tanto na exposição ao espetáculo da dor, que não parece permitir transcendência ou suprassunção [*Aufhebung*], como em seu próprio arrebatamento diante desse espetáculo. Não se trata exatamente do *páthos* cristão de superar o sofrimento por meio do sofrimento, na esteira do filho de Deus crucificado,²⁴ mas é um *páthos* constituído, de qualquer modo, por uma forte noção de uma

ver também CAILLOIS, Roger. *Man and the sacred*. Trad. Meyer Barash (Chicago: The University of Illinois Press, 2001 [originalmente publicado em 1939 como *L'homme et le sacré*]), p. 97-127.

²³ BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, p. 42.

²⁴ Cf. AUERBACH, Erich. *Passio als Leidenschaft* (1941). In: _____. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (Bern: Francke, 1967); assim como *Gloria passionis*. In: _____. *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (Bern: Francke, 1958). Cf. *Literary language and its public in late latin antiquity and in the Middle Ages*. Trad. Ralph Manheim. New Jersey: Princeton University Press, 1993. p. 67-81.

revelação alcançada por meio da dor. Essa revelação não é a dos evangelhos, mas de uma “verdade” mais arcaica sobre o dispêndio e a libertação do eu, que está no centro do pensamento final de Bataille.

3. A crueldade “chinesa” de Kafka

Os relatos de testemunhas oculares do *lingchi*, que formam a base da análise desenvolvida por Jérôme Bourgon sobre as reações européias à “punição dos cem pedaços”, não podem deixar de trazer à mente o que talvez seja o texto mais notável na tradição modernista centrado no espetáculo da dor e da punição: *Na colônia penal*, de Franz Kafka. Como em Bataille, há algo espantosamente chocante na descrição, feita pela narrativa, do famoso aparelho que está em seu centro, a combinação de detalhes repulsivos e de indiferença. Kafka claramente se compraz com o relato concreto dos mecanismos cruéis do aparelho e do sistema de justiça do “antigo comandante” da colônia. De modo semelhante a Bataille, em seu aproveitamento de imagens de morte violenta, a narrativa faz apelo a algumas de nossas reações instintuais (e nos nega essas reações) quando confrontados com o espetáculo de dor extrema. Obviamente, a narrativa literária de Kafka não é sustentada pelo mesmo tipo de especulações antropológicas de amplo alcance que participam da exposição de Bataille sobre uma estética da transgressão. Tanto o *lingchi* quanto o “padrão do suplício” fornecem uma matriz muito útil para a abordagem da poética de *Na colônia penal*, de Kafka, com seus efeitos simultaneamente perturbadores e engraçados. A leitura a seguir propõe-se então a considerar *Na colônia penal* tanto como uma outra reflexão sobre as imagens da tortura chinesa, quanto como um reflexo delas. Como a relação com essas imagens é muito mediada, esse reflexo não é em si direto, mas antes oblíquo. Permanecendo no mesmo registro metafórico, eu gostaria de sugerir que a narrativa de Kafka nos dá uma imagem refratada da fotografia. Minha leitura examina essa imagem especular e fraturada do espetáculo de tortura para mostrar de que maneira *Na colônia penal*

é uma reescrita do “padrão do suplício” – de fato, um reflexo da crueldade “chinesa” e um refinado exercício dessa crueldade. Em uma primeira etapa, examino o caráter *ecfrástico* da narrativa. Em muitos aspectos, a descrição do aparelho é como a descrição de uma obra de arte. Uma das aspirações centrais dessa descrição é invocar o poder da máquina para nos fazer ver, para concretizar uma espécie de epifania. Em uma segunda etapa, discuto como a imagem (e as expectativas que ela permite) é distorcida e deslocada, em especial pela própria reflexividade da história, sua estrutura especular. Enquanto a teoria do sacrifício e do sagrado de Bataille se afasta dos protocolos do “padrão do suplício”, sua atitude diante do espetáculo do sofrimento permanece devedora de uma certa tradição do *páthos*. Em Kafka, o *páthos* que surge da visão da execução é continuamente minado por figuras de inversão e ironia.

Na colônia penal não é inspirada por qualquer imagem nem tenta recriar imagem alguma, pelo menos não de qualquer modo direto. Todavia, a forte ênfase no visual, no olhar, dificilmente escapa à observação do leitor. Tudo na narrativa parece trabalhar na direção de tornar presente nos termos mais vívidos o que ela descreve, acima de tudo o peculiar aparelho em seu centro. Uma vívida coreografia de gestos e olhares desdobra-se diante dos olhos do leitor; de fato, a narrativa encena uma cena de olhar. O oficial, ocupado em instalar o palco, insta o explorador para que se sente, de modo a usufruir do espetáculo de onde tenha a melhor visão. O tempo todo o oficial se esforça para reter a atenção do explorador e para dirigir seu olhar. Seus preparativos da execução são acompanhados por explicações técnicas e elogio da sofisticação tecnológica do aparelho. De fato, enquanto continua a evocar (e antecipar) as funções da máquina, também enfatiza repetidamente que ver o aparelho em ação resolverá quaisquer dúvidas, hesitações ou possíveis indagações.²⁵ Procurando desfazer a impressão de que estava tentando afetar (ou influenciar) a visão que o explorador tinha sobre o assunto (“*Ich wollte Sie nicht etwa rühren*”), ele diz: “*Im übrigen* [a despeito de alguns problemas técnicos menores] *arbeitet die Maschine noch und*

²⁵ Cf. “sollten noch kleine Unsicherheiten bestehen, so wird der Anblick der Exekution sie beseitigen”. In der Strafkolonie. In: KAFKA, Franz. *Drucke zu Lebzeiten*. Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann (Frankfurt am Main: Fischer, 1994), p. 231. [Para todas as citações do texto de Kafka, recorreu-se, na tradução do artigo, à edição brasileira traduzida por Modesto Carone. (N. T.)] KAFKA, Franz. *O veredito e Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 55: “se ainda houver pequenas dúvidas, elas serão eliminadas à vista da execução”.

²⁶Ele acrescenta: “Sie wirkt für sich, auch wenn sie allein in diesem Tal steht”. *In der Strafkolonie*, p. 227. Em português se lê: “Eu não estava querendo emocioná-lo [...] Além disso a máquina ainda funciona e produz sozinha os seus efeitos. Funciona mesmo quando está a sós neste vale” (p. 51). Em um exemplo anterior, o oficial tinha acabado seus preparativos anunciando: “von jetzt an aber arbeitet der Apparat ganz allein” (p. 204-205); “mas daqui para a frente ele funciona completamente sozinho” (p. 30).

²⁷“Sie werden etwa sagen: ‘Bei uns ist das Gerichtsverfahren ein anderes’, oder ‘Bei uns wird der Angeklagte vor dem Urteil verhört’, oder ‘Bei uns erfährt der Angeklagte das Urteil’, oder ‘Bei uns gibt es auch andere Strafen als Todesstrafen’, oder ‘Bei uns gabe s Folterungen nur im Mittelalter’. Das alles sind Bemerkungen, die ebenso richtig sind, als sie Ihnen selbstverständlich erscheinen, unschuldige Bemerkungen, die mein Verfahren nicht antasten” (229); tradução brasileira: “o senhor dirá talvez: ‘No meu país o procedimento judicial é diferente’, ou ‘No meu país o acusado é interrogado antes da sentença’, ou ‘No meu país o condenado tem ciência da condenação’, ou ‘No meu país existem outras punições que não

wirkt für sich”.²⁶ Seu elogio diz respeito, antes de tudo mais, ao aparelho propriamente dito, porque tudo mais se ajustará, uma vez que a máquina seja posta em funcionamento, uma vez que o mecanismo possa demonstrar sua eficácia. Bem dentro da tradição retórica da efrase, aquele que fala faz o que pode para destacar o objeto e tenta chamar a atenção a partir das palavras que o evocam. Essa tendência está naturalmente também em acordo com o acentuado desprezo do oficial pelos procedimentos judiciais baseados em pergunta e resposta, e na “confusão” em que elas inevitavelmente resultam. Como é bastante evidente, sua própria fala será um exemplo. Dá origem a perguntas por parte do explorador que desviam a atenção do objeto real dos esforços do oficial. Daí as contraposições breves e diretas do oficial às objeções implícitas nas indagações do visitante. Parece que na visão do oficial, essas perguntas, feitas de fora e na ignorância do aparelho, não tratam do que interessa.²⁷ É por isso que no começo ele nem parece se preocupar em refutá-las em uma defesa elaborada, mas se apressa em completar sua descrição de modo que a execução possa ocorrer e falar por si. A explicação do procedimento de sentença, dada com uma sensação de embaraço diante da ingenuidade da pergunta, é interrompida logo – “mas o tempo está passando”²⁸ – a fim de redirecionar a atenção para o procedimento de execução.

A fala do oficial visa a fazer com que o aparelho apareça em todo seu esplendor e “naturalidade”. O espetáculo que o aparelho oferece para ver é um espetáculo, como sabemos, que de imediato se dirige aos sentidos. Ele traz “iluminação” primeiro ao condenado, que lê sua sentença com suas feridas, e depois, por uma espécie de contágio ou osmose, ao grupo que assiste. Enquanto a condição imediata de acesso e participação por meio dos sentidos (em oposição à fala), especialmente por meio da visão, é sempre enfatizada – a execução é um espetáculo de massa com uma multidão que disputa uma visão melhor –, diz-se, no auge do acontecimento, que alguns dos espectadores fecham os

olhos como que – poderíamos especular – para usufruir da concretização da justiça, em intimidade com um visão interior.

O aparelho realiza uma operação paradoxal: é no corpo desfigurado do condenado que ele torna a justiça presente. Ao mesmo tempo, para a justiça se tornar visível, ainda que apenas para a visão interior, o corpo contorcido e atormentado sob o rastelo tem de se tornar transparente, tem de dar espaço a outra coisa. A fórmula para essa metamorfose ou conversão é a transfiguração. Este é de fato o termo usado em um dos momentos de clímax da narrativa. “*Wie nahmen wir alle den Ausdruck der Verklärung von dem gemarterten Gesicht, wie hielten wir unsere Wangen in den Schein dieser endlich erreichten und schon vergehenden Wärme*” (“Como captávamos todos a expressão de transfiguração no rosto martirizado, como banhávamos as nossas faces no brilho dessa justiça finalmente alcançada e que logo se desvanecia!”).²⁹ Literalmente, ao tomar a expressão da transfiguração da face do sofredor, a cena lembra um conhecido tópos cristológico. O termo “*Ausdruck*” evoca seu cognato “*Abdruck*”, e o gesto de “*abnehmen*” – como ao retirar a máscara do rosto de alguém – reforça a associação com o tecido que traz a marca do rosto de Cristo, que se tornaria famoso como “*vera icon*”, a “verdadeira imagem de Cristo”. Aquecendo-se (ou banhando-se) à luz da justiça, a comunidade se regenera (“banhando-se”³⁰ sugeriria – de forma alguma de modo infeliz, penso seu – um batismo e o renascimento na água).

De modo tão evidente como retoma, em seu momento central, elementos-chave do “padrão do suplício” europeu (em especial a comunhão dos espectadores, parodiada pelo abraço que o oficial dá no explorador), a narrativa de Kafka também destrói o enredo cristão que governa o espetáculo da execução. Eu gostaria de abordar as perturbações que Kafka introduz no drama da morte, redenção e transfiguração, chamando a atenção para outro aspecto constitutivo da narrativa. *Na colônia penal* não é apenas um texto sobre um certo tipo de espetáculo, de assistência e, de fato, de espetacularidade. Trata-se não apenas de um texto espetacular, mas também de um

a pena de morte; ou ‘No meu país só houve torturas na Idade Média’. Todas estas observações são tão corretas quanto lhe parecem naturais, observações inocentes que não incidem sobre o meu procedimento” (p. 52-53).

²⁸ KAFKA, Franz. *Na colônia penal*, p. 39.

²⁹ *In der Strafkolonie*, p. 226; *Na colônia penal*, p. 50. Cf. Mt. 17:1-3; Ma. 9:1-3; Lc.: 9:27-29.

³⁰ A tradução para o inglês de Willa e Edwin Muir (*The penal colony*. New York: Schocken Books, 1961) diz “bathing”. [Também a tradução brasileira opta por “banhando-se”. (N. T.)]

³¹ Para uma apresentação muito útil das diferentes abordagens da história, veja-se GRAY, Richard T. *Disjunctive signs: semiotics, aesthetics, and failed mediation in In der Strafkolonie*. In: ROLLESTON, James (Org.). *A companion to the works of Franz Kafka* (Rochester, N.Y.: Camden House, 2002); cf. também MLADEK, Klaus Mladek. *Ein eigent umlicher Apparat: Kafkas In der Strafkolonie*. In: ARNOLD, H. L. (Org.). *Franz Kafka* (Munich: Text + Kritik, 1994); PAN, David. *Kafka as a populist: re-reading "In the Penal Colony"*. *Telos*, [S. l.], n. 101, Fall 1994; TREICHEL, Hans-Ulrich. *Fleischwerdung der Schrift und Schriftwerdung des Leibes: Franz Kafka's In der Strafkolonie*. In: TREICHEL. *Auslöschungsverfahren* (Munich: Fink, 1995). Minha própria leitura é devedora dessas interpretações; diferentemente de quaisquer das interpretações que conheço, a que se tenta aqui focará a conjunção de espetacularidade e especularidade.

³² Ver o longo capítulo sobre Kafka in MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: theory and history of a strong sensation*. Trad. Howard Eiland e Joel Golb (Albany: State University of New York Press, 2003). Menninghaus não trata de *Na colônia penal*, mas muitas de suas observações podem ser aplicadas a essa narrativa.

texto especular, um texto sobre a especularidade ou, em outras palavras, um trabalho que faz eco, espelha e reduplica seus próprios elementos e procedimentos.³¹ Como eu disse no começo desta seção, as características reflexivas e auto-reflexivas de *In der Strafkolonie* realizam uma espécie de refração, deslocando e desfazendo o espetáculo de sofrimento e as posições ocupadas por seus protagonistas e observadores. Em outras palavras, no processo de espelhá-la e refleti-la, a matriz desses espetáculos (o “padrão do suplício”) fica distorcida. Seria, porém, um erro “reduzir” a narrativa a uma crítica de certos *tópos* fantasmáticos; ao contrário, Kafka os utiliza como parte de uma estética da crueldade e da repulsa (no que estou de acordo com Winfried Menninghaus).³²

Os efeitos de duplicação e de espelhamento atuam em vários níveis da narrativa. O mais evidente é a duplicação dos dois protagonistas pelo outro “par” da história, o condenado e o soldado, cujas ações e reações parecem espelhar e imitar as do explorador e do oficial. De vez em quando, essas “imagens espelhadas” podem estar invertidas ou ligeiramente deformadas. O ostensivo desinteresse do explorador, por exemplo, tem sua contraparte na ansiedade do condenado para ver o que o oficial está demonstrando com tanto entusiasmo. Por sua vez, o olhar de procura do condenado, sem nada ver e compreender, antecipa o embaraço e o desconhecimento do explorador diante das instruções escritas do antigo comandante. Uma confraternidade peculiar surge entre o par chaplinesco do condenado e do soldado (lembrando pares semelhantes em outros textos de Kafka: pense-se nos dois vagabundos, Robinson e Delamarche, de *Der Verschollene* [*O desaparecido*], ou nos estranhos gêmeos de *Das Schloss* [*O castelo*]). A solidariedade entre os dois “nativos”, que compartilham a “última ceia” de papa de arroz do prisioneiro, contrasta com o “agon” que se desenvolve entre o oficial e o explorador.

Todavia, a série mais crucial de reflexos e inversões ocorre entre os dois últimos. Sua interação pode ser caracterizada como sendo governada por um conjunto de simetrias e assimetrias. A despeito das

claras divergências e diferenças em suas concepções, maneiras e ações, suas trajetórias parecem convergir. Em certo sentido, eles até parecem trocar de posição no final. Vejamos alguns poucos exemplos.

A eloqüente e apaixonada defesa que o oficial faz do aparelho está em acentuado contraste com o silêncio mantido pelo viajante. O incansável fluxo de elogio por parte do oficial, propagandeando seu “produto” como um vendedor (o original alemão na verdade refere-se uma vez a ele com um termo que conota justamente isso, chamando-o “*Vertreter*” [representante, agente]), vai de encontro à reticência monossilábica por parte do explorador. Naturalmente, a indiferença exterior deste esconde uma crescente agitação interior, uma espécie de comentário contínuo sobre o que ele deve ver e ouvir, e uma discussão silenciosa sobre o que fazer. Os pensamentos do viajante, calados na maior parte do tempo, constituem uma voz interior que é crucial na formação e inflexão das concepções dos leitores, sendo assim bem-sucedida na própria tarefa que toda a eloqüência do oficial deixou de realizar. No final, todavia, o oficial para mais ou menos de falar. Se não se iguala a ele em termos de eloqüência, o explorador finalmente expõe sua opinião, e seu veredicto é tão absoluto e firme quanto a inquebrantável crença do oficial no poder redentor da máquina – crença que fizera qualquer objeção parecer profundamente obsoleta.

Vejamos outra inversão das duas posições. Determinado a fazer seu arrazoado, o oficial se deita na cama, sucumbindo, não se pode deixar de pensar, a uma antiga tentação, qual seja, a de “deitar junto sob o rastelo”.³³ A prontidão com que aceita seu veredicto exemplifica e afirma sua anterior crença na futilidade da discussão. Mas naturalmente a silenciosa conformidade do oficial com a sentença é também uma última tentativa de demonstrar, *in actu* e na carne, as virtudes do aparelho que sua fala deixou de transmitir.

Enquanto isso, diminuiu a impassibilidade cuidadosamente mantida do explorador, cuja “neutralidade” parecia, por algum tempo, perigosamente perto da tácita cumplicidade. Aos poucos ele se aproxima da posição do oficial. O explorador, inamovível em sua

³³ KAFKA, Franz. *Na colônia penal*, p. 44.

³⁴ *In der Strafkolonie*, p. 205 . Na tradução brasileira: “conclusão” (p. 31). “Completion”, que é como Muir traduz o termo para o inglês, é bastante exato, tendo em vista o contexto imediato do texto. Todavia, em vista do contexto mais amplo – em outras palavras, da narrativa como um todo – , as outras conotações se impõem por si mesmas.

³⁵ KAFKA, Franz. *Na colônia penal*, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

resistência à retórica de persuasão do oficial, é vencido pela curiosidade. Não fica claro se essa curiosidade é despertada pela promessa de perfeição técnica ou pela de poder redentor e transfigurador da máquina. (Obviamente, para o oficial esses dois aspectos são um só. O “*Vollendung*” [acabamento] do aparelho, mencionado anteriormente, reúne perfeição estética, realização tecnológica e a noção de consecução como no cumprimento de uma profecia.).³⁴ Ele aprova a auto-imolação do oficial (dizendo que ele teria feito o mesmo!) e assim parece tacitamente consentir na posição que se recusara reconhecer todo o tempo. No fim da narrativa, parece visivelmente desapontado por não detectar nem um traço da prometida transfiguração no rosto do homem morto. A quebra da máquina parecera vingá-lo, mas mais uma vez há aqui também uma insinuação de pesar e desapontamento. É de fato apenas o mal funcionamento do aparelho que finalmente o leva a interferir na morte violenta de seu amigável cicerone. Isto não é tortura, como pretendido pelo oficial, mas assassinato, pensa consigo.

Em uma curiosa mudança na estrutura em espelho do sistema de punição do comandante, que mapeia a regra violada no corpo do violador, o explorador parece ter adotado o mesmo método contra o qual pronunciara seu veredicto. No “antigo” sistema, a punição consistia em escrever a lei que fora transgredida no corpo do homem condenado. O ponto de discórdia, o aparelho, cuja dignidade e eficácia o explorador estava tão determinado a negar, torna-se o instrumento de aplicação da justiça que o uso anterior supostamente tinha violado.

A similaridade entre a posição do explorador e a do oficial está claramente manifesta na palavra “*zweifellos*” [indubitável], que enfatiza a imutabilidade de suas respectivas convicções. O oficial deixou perplexa sua contraparte quando decretou “*die Schuld ist immer zweifellos*” (“a culpa é sempre indubitável”).³⁵ A esse veredicto, porém, faz eco o próprio juízo do explorador – “A injustiça do processo e a desumanidade da execução estavam fora de dúvida”³⁶ –, expresso primeiro para si mesmo e depois, diante da incitação do

oficial, tornado público. “Para o explorador estava desde o início fora de dúvida a resposta que precisava dar”.³⁷ Essa talvez seja a inversão de papéis mais digna de nota, pois mostra que, enquanto o oficial estava tentando defender o aparelho, era de fato ele que estava sendo julgado. E quanto mais insistente sua defesa da máquina, piores as coisas ficavam para ele. Além do mais, tal como o condenado, ele está sendo julgado sem o perceber e por um tribunal que determinou sua culpa “desde o início”.

A narrativa não apenas reconfigura as posições ocupadas pelos personagens, ela também, tal como numa *mise en abîme* clássica, espelha, um no outro, os vários julgamentos que encena. E lembremos que o oficial não apenas põe todo o seu esforço em pintar, nos termos mais vívidos, a miraculosa máquina, ele também evoca, com notável talento teatral, o julgamento que ele, por sua vez, espera encenar em benefício do aparelho. É por isso que quer contar com a ajuda do viajante. Ele imagina o aparecimento deles na reunião pública como uma peça teatral cuidadosamente orquestrada e triunfante, que terminará com a derrota inequívoca e a humilhação pública do atual governador, de modo a finalmente devolver ao aparelho seu lugar de direito. De fato, é um espetáculo para acabar com os “espetáculos”³⁸ dos encontros que substituíram os esplendores da execução com discursos e mulheres desviando os homens de sua missão. Com habilidade dramaturgica, o oficial até mesmo imagina dois diferentes enredos para realizar essa grande transformação na colônia. Um tem o explorador clamando a “verdade”: “*machen Sie mit der Wahrheit Lärm [...], brüllen Sie, aber já, brüllen Sie dem Kommandanten Ihre Meinung, Ihre unerschütterliche Meinung zu*”.³⁹ No outro, ele pronunciaria seu “veredicto” com mais contenção, deixando o resto para o oficial.

A despeito de sua gradual aproximação e parcial congruência, permanece uma intransponível separação entre as duas visões de justiça, punição e lei, visões estas que estão em conflito na história de Kafka. Desde o início, o oficial está envolvido com a momentânea revelação que ocorre enquanto se dá a execução. Seu foco está

³⁷ *Ibid.*, p. 58.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁹ *In der Strafkolonie*, p. 234. A tradução brasileira diz: “faça alarde da verdade [...] berre, berre sim, berre ao comandante a sua opinião, a sua inabalável opinião” (p. 57).

⁴⁰ Em reação à pergunta do explorador sobre se o condenado conhece sua sentença, o oficial “estacou um instante, como se exigisse do explorador uma fundamentação mais detalhada da sua pergunta” (p. 36). Depois de responder na negativa à repetida indagação do explorador sobre se o homem “sabe que foi condenado”, o oficial “sorriu para o explorador, como se ainda esperasse dele algumas manifestações insólitas”. Sua resposta à indagação final do explorador – “Então até agora o homem ainda não sabe como foi acolhida sua defesa?” – é dada sem olhar para ele, como que para poupá-lo da vergonha de ouvir “o relato de coisas que lhe eram tão óbvias” (p. 36-37).

⁴¹ KAFKA, Franz. *Na colônia penal*, p. 59.

no meio técnico que realiza esse momento. O aparelho representa o efeito epifânico cuja ofuscante luz eclipsa todas as outras considerações, até mesmo fazendo com que pareçam profundamente sem pertinência. Lembremos o autêntico embaraço do oficial diante das interjeições do explorador, anotadas repetidamente no texto.⁴⁰ Com frequência, é cômica a discrepância entre as perguntas e observações do explorador (supostamente compartilhadas, pelo menos na maior parte, pelo leitor) e as reações do oficial. No que talvez seja o momento decisivo da história, a separação é em especial evidente.

Não parecia que o oficial tivesse ouvido. – Então o procedimento não o convenceu – disse para si mesmo e sorriu como um velho sorri da insensatez de uma criança e conserva atrás do sorriso seu verdadeiro pensamento.⁴¹

Não é coincidência que o oficial compare sua contraparte (e por extensão também o leitor) a uma criança, pois, de algum modo, a execução se destina a crianças que recebem o privilegiado acesso ao espetáculo.

Embora não possa suprimir sua curiosidade, incentivada afinal pela sofisticação tecnológica do aparelho, o explorador, por outro lado, se preocupa com o aspecto do procedimento, com perguntas sobre prova, defesa, culpa, etc., em outras palavras com o “devido processo legal”. Mas o mesmo se dá com o oficial. Seu desagrado com a nova administração provém do óbvio desrespeito desta pelo antigo sistema. Assim, é precisamente a prioridade dada por ele, sua devoção incomum à dimensão técnica do processo que parece cruel. Não se trata de uma crueldade sádica, mas de uma crueldade que está acima de tudo marcada pela ausência de compaixão. O menosprezo ostensivo pelo sofrimento do condenado não é apenas um dos efeitos mais flagrantes, mas também dos mais cômicos da narrativa. Em especial, na medida em que surge junto com uma sensação de nostalgia, uma ligação a um passado sentimentalizado que alcança seu ponto alto quando o oficial evoca como ele olharia, de perto e

com duas crianças nos braços, o “entendimento” chegar “até o mais estúpido”.⁴²

Em vez de salientar a “humanidade” do sistema penal, como se poderia esperar nessa situação, “sua única defesa” segue outro caminho, detalhando o procedimento excepcionalmente doloroso das medidas punitivas da colônia. Em vez de reduzir a dor do condenado a um mínimo (a agenda declarada da justiça penal desde a guilhotina), o oficial elogia um mecanismo que a prolonga, alcançando o máximo de dor em um espaço ampliado de tempo. É claro, porém, que essa dor não é um fim em si, mas antes a condição necessária para a transfiguração que se pretende alcançar. A dor não é infligida, como no padrão do suplício, para extrair o tipo de confissão pública do criminoso, que, por sua vez, permitiria sua absolvição. O condenado não sabe qual é nem seu crime nem sua punição. “Seria inútil anunciá-la. Ele vai experimentá-la na própria carne”, como o oficial explica antes.⁴³ Assim como também não há qualquer necessidade para ele de reconhecer a autoridade do tribunal e, como conseqüência, a ordem divina, da qual deriva a legitimidade do tribunal. Na medida em que a iluminação e a transfiguração no ponto de fuga do procedimento lembram o padrão do suplício que sustenta as execuções na Europa desde a Idade Média até o século XIX (e depois), nenhuma confissão, nenhum arrependimento, nenhuma absolvição organizam os espetáculos cruéis de punição em cujo “esplendor” a comunidade da colônia penal se “banha”.

É certo que a compaixão não é também exatamente o que impulsiona a atitude do explorador. Sempre que seu olhar recai sobre o condenado, ele nota seus traços e porte animalescos. Em uma observação mental para si próprio, preparando sua argumentação contra o aparelho diante do novo comandante, salienta que o condenado não é nem “seu compatriota” nem “demandava nenhuma compaixão”.⁴⁴ A relutância do viajante em se expor, sua preocupação em ser reservado, e as contínuas tentativas de encontrar racionalizações para sua própria “neutralidade” lançam uma luz negativa sobre a superioridade moral, reivindicada pela postura esclarecida que ele

⁴² *Ibid.*, p. 44.

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ KAFKA, Franz. *Na colônia penal*, p. 52. Para uma abordagem mais complexa desse aspecto, numa perspectiva pós-colonialista, ver GOEBEL, Rolf. Kafka and post-colonial critique: *Der Verschollene, In der Strafkolonie, Beim Bau der chinesischen Mauer*. In: ROLLESTON, James (Org.). *A companion to the works of Franz Kafka*; bem como MÜLLER-SEIDEL, Walter. *Die Deportation des Menschen: Kafkas Erzählung In der Strafkolonie im europäischen Kontext*. Stuttgart: Metzler, 1986.

⁴⁶ “Nun beginnt das Spiel”. In *der Strafkolonie*, p. 215 [tradução brasileira: “E aí começa a função” (p. 40)]. O espectro semântico de “Spiel” é bastante amplo. Aqui ele conota “Schauspiel”, ou seja, “performance”, “espetáculo”, “peça teatral”, mas também “jogo” no sentido de movimento coordenado que ocorre entre a “cama” e o “rastelo”. “Spiel” naturalmente também significa “jogo” no sentido de “partida”, “disputa”.

representa. De fato, a natureza irrefutável de seu próprio veredicto torna suspeito o homem “preso à visão europeia das coisas”.⁴⁵

O reflexo do padrão de suplício que a narrativa nos apresenta é distorcido. Kafka adota certos elementos do padrão, enquanto elimina outros. Todavia, essas partes “ausentes” estão presentes ou voltam de modos inesperados. Vejamos um último exemplo.

No relato da execução feito pelo oficial, a “peça teatral” (“*das Spiel*”) nunca assume a semelhança de uma peça teatral sobre mártirio.⁴⁶ Como dissemos, a atitude do condenado tem pouco a ver ou muito pouco a ver com o sucesso da “performance”. Assim como não parece haver qualquer diferenciação entre crimes (a punição é sempre a mesma), a identidade da vítima é irrelevante para o procedimento. O condenado é tão substituível quanto qualquer “extra”. Em compensação, a aceitação sem hesitação por parte do oficial de sua “sentença” lembra, manifestamente, a prova última de fé do mártir. Diante dela – ao contrário do mártir, que não abandona sua fé –, o oficial parece reconhecer sua “culpa”. Mais uma vez, porém, em uma fusão paradoxal de opostos, pela aceitação da sentença (“Seja justo!”) sem uma palavra de protesto, ele demonstra que o sistema, acusado de aplicar arbitrariamente a justiça, não tem espaço para exceções, em outras palavras, não é arbitrário. Aplicando sua própria “lógica” tão rigorosamente a seu “único defensor” (em outras palavras, a si próprio) quanto a qualquer outra pessoa, o sistema refuta a acusação e desmoraliza seus adversários.

A leitura aqui apresentada não pretende reduzir a novela de Kafka a uma crítica do “padrão de suplício” (que está tanto obsoleto quanto ainda em uso, pelo menos em alguma medida, em nossas concepções de punição e tortura). Vejo o “uso” de partes do padrão, que a história distorce e inverte, como elemento do “*Spiel*” de Kafka, para usar o próprio termo da novela, com seu próprio fascínio e repulsa, também nossos, diante da tortura, com o extremo mal-estar de nos encontrarmos, como o explorador, confrontados com essa intolerável ambigüidade. Kafka não fez segredo de suas propensões a esse respeito, “*Ja*”, escreve ele em uma carta a

Milena, “*das Foltern ist mir äusserst wichtig, ich beschäftige mich mit nichts anderem als mit Gefoltertwerden und Foltern*”.⁴⁷

Mas o que há de “chinês” na crueldade de Kafka? O caráter “chinês” da crueldade em *Na colônia penal* está acima de tudo na relação perturbadora com a dor que a novela apresenta.⁴⁸ A visível indiferença do oficial diante do sofrimento é simplesmente inassociável a uma percepção que permanece profundamente ligada ao “padrão de suplício”. Como no *lingchi*, o sofrimento está subordinado à lei, cuja “visibilidade”, ou, nos termos de Jérôme Bourgon, “lisibilidade”, tem prioridade absoluta.⁴⁹ Pode-se objetar que, diferentemente da característica ausência de quaisquer sinais de transcendência no *lingchi*, o funcionamento do aparelho na novela de Kafka é convertido em uma peça teatral de transfiguração. Em última instância, todavia, “a redenção prometida” não ocorre. O aparelho deixou de funcionar. Em vez da iluminação que iria transpirar na face do homem morto, os olhos do oficial morto é que “tinham uma expressão de vida”. A última e perseguidora imagem do oficial morto retoma, ainda que *ex negativo*, a visão da transfiguração no momento culminante da novela. Um olhar mais atento aos olhos abertos (presumivelmente vazios) do oficial revela, porém, uma outra imagem: uma imagem que desfaz a oposição clara (e a anulação mútua) entre o olhar vazio e a visão de redenção. A última imagem do oficial representa uma criatura híbrida, meio mítica, meio santa. A ponta do grande estilete de ferro que sai por sua testa evoca o chifre do unicórnio, assim como a coroa de espinhos do crucificado.

⁴⁷ KAFKA, Franz. *Briefe an Milena* (Frankfurt am Main: Fischer, 1986), p. 105-106; citado em TREICHEL, Hans-Ulrich *Auslöschungsverfahren*, p. 42. (“De fato, a tortura é muito importante para mim. Minha principal preocupação é ser torturado e torturar”). Ver o texto de Menninghaus sobre Kafka, “Knife-poetics”: MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: theory and history of a strong sensation*, p. 298-318.

⁴⁸ É claro que “chinês” se refere acima de tudo a um momento de perturbação nos padrões percebidos de olhar e racionalizar a dor no Ocidente.

⁴⁹ Discutindo o caráter “midiático” das execuções chinesas, Bourgon escreve: “‘a lisibilidade’: a execução é apenas a realização de uma mensagem legal, enfatizando a equivalência entre o ‘nome’ de um crime e a ‘punição’”. BOURGON, Jérôme. *Chinese executions*, p. 168. Uma página depois, ele acrescenta (como que comentando a novela de Kafka): “nenhum sentimento de companheirismo é permitido para obscurecer a mensagem transparente transmitida pelo Estado ao populacho: ‘Ver a justiça sendo feita, onde a punição cabe ao crime’”.

