UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Jose Eider Madeiros

ME BELISQUE REAL!
CORPO OBJETO, CORPO SUJEITO E OS LIMITES SUPERFICIAIS DE SUAS INTERFACES NAS PÓS-HUMANIDADES DE *SOB A PELE*

João Pessoa-PB
2024

Jose Eider Madeiros

ME BELISQUE REAL!
CORPO OBJETO, CORPO SUJEITO E OS LIMITES SUPERFICIAIS DE SUAS INTERFACES NAS PÓS-HUMANIDADES DE *SOB A PELE*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por Jose Eider Madeiros, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de pesquisa: Poéticas da Subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

João Pessoa-PB
2024

Jose Eider Madeiros

ME BELISQUE REAL!
CORPO OBJETO, CORPO SUJEITO E OS LIMITES SUPERFICIAIS DE SUAS INTERFACES NAS PÓS-HUMANIDADES DE *SOB A PELE*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por Jose Eider Madeiros, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

Aprovado em **29** de **fevereiro** de 20**24**.

BANCA EXAMINADORA

Hermano de França Rodrigues

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
Orientador – PPGL/UFPB

gov.br Documento assinado digitalmente
TAUAN FERNANDES TINTI
Data: 08/03/2024 11:46:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Tauan Fernandes Tinti
Examinador – PNPD-PPGL/UFPB

gov.br Documento assinado digitalmente
ALINE SOUZA MARTINS
Data: 10/03/2024 17:29:20-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Aline Souza Martins
Examinadora – IPUSP

gov.br Documento assinado digitalmente
FRANCIELLY ALVES PESSOA
Data: 10/03/2024 10:25:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Francielly Alves Pessoa
Examinadora – IFPB (suplente)

gov.br Documento assinado digitalmente
JOSE DIEGO CIRNE SANTOS
Data: 10/03/2024 16:30:48-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. José Diego Cirne Santos
Examinador – IFRN

Profa. Dra. Vanalucia Soares da Silveira
Examinadora – PPGL/UFPB (suplente)

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M181m Madeiros, Jose Eider.
Me belisque real! corpo objeto, corpo sujeito e os limites superficiais de suas interfaces nas pós-humanidades de Sob a pele / Jose Eider Madeiros. - João Pessoa, 2024.
231 f. : il.

Orientação: Hermano de França Rodrigues.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Psicanálise. 2. Pele. 3. Pulsão háptica. 4. Ficção científica. 5. Pós-humanidade. I. Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/BC CDU 159.964.2(043)

Elaborado por Larissa Silva Oliveira de Mesquita - CRB-15/746

A José Egberto de Sousa Madeiros (*in memoriam*),
como um dos belos e gratos sintomas de seus Nomes-do-pai,
e pelo traço, no atraso do tempo, de me recordar que também um dos não-bocoiós erra.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, às minhas irmãs e à minha sobrinha, por tanta paciência e compreensão;

A minhas filhas super-humanas, Helleninha e Melissandre, pelas companhias ímpares;

A meu orientador, sem igual, Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues;

A minhas professoras e meus professores deste trajeto mais recente, sejam das disciplinas da pós-graduação, sejam dos grupos de pesquisa, nas pessoas dos Prof. Dra. Alcione Lucena de Albertim, Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo, Prof. Dr. Daniel Araújo Valença, Prof. Dra. Graciele Callado (Maria Graciele de Lima), Prof. Dra. Juliana Henriques de Luna Freire, Prof. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, Prof. Dra. Maria del Pilar Roca Escalante, Prof. Dra. Sandra Luna, Prof. Dra. Vanessa Neves Riambau Pinheiro, por tanta inspiração e aprendizados;

Às Prof. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito e Prof. Dra. Leyla Thays Brito da Silva, pelas parcerias contínuas que significaram força, estímulo e admiração para sobreviver a tantas desesperanças surgidas do mundo, do globo, da vida logo no início do doutorado;

Aos membros das bancas de qualificação e defesa, Prof. Dra. Aline Souza Martins, Prof. Dra. Francielly Alves Pessoa, Prof. Dr. José Diego Cirne Santos, Prof. Dr. Tauan Fernandes Tinti e Prof. Vanalucia Soares da Silveira, por serem referência para mim e terem se tornado providenciais, cada um a seu modo, em todo o possível;

Aos colegas de trabalho da Universidade Federal da Paraíba, e mais especialmente aos amigos do Departamento de Estatística, Anderson Barbosa Paz, Maria de Fátima Lima Mesquita, Gilmara Alves Cavalcanti, Sérgio de Albuquerque Souza e Ulisses Umbelino dos Anjos, entre tantos outros, pelo apoio, pela generosidade, e pela imensa confiança;

Aos tantos amigos que descobri, tais como Juliana Miranda Cavalcante da Silva;

Aos novos amigos que reencontrei, tais como Débora Gil Pantaleão;

Às mais que amigas Nicole Corte Lagazzi, Letícia Simões Velloso Schuler, Elisangela Marcos Sedlmaier, pelo suporte nos momentos de naufrágio;

Ao meu querido Yanko Randes Firmino Duarte, pela escuta, pela longa paciência e pelo carinho, apesar de tudo e dos pesares;

Aos meus amados vizinhos Aurilene Ferreira de Sousa e Leonardo Viana, sem os quais eu não teria aprendido tanto sobre sabermos que nunca estamos sós;

Aos amigos que são para além da passagem do tempo e do atravessamento de fronteiras mundo afora, Cheyara, Érika, Igor e Nielisson, pela torcida e pelo amor de sempre;

A tantas e tantos outros tão caras e tão caros pela afetuosidade e pela presença e estima incomparáveis…

Minha gratidão também à vida e em poder tecer estes agradecimentos, como um desafio tênue. Por um lado, exige um trato bem firmado com a memória, por outro, com o reconhecimento de que seu registro pode ultrapassar a imensurabilidade do seu próprio ato. Tenho e devo muita gratidão a inúmeras pessoas, que correm o risco de não terem sido aqui lembradas, porque, de algum modo, são de uma importância tamanha que se deixam escapar além ou aquém do intervalo deste quadriênio, quando me dediquei à construção deste trabalho. Mais ainda, agradeço.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Agradeço, mais uma vez, especialmente, a meu orientador, Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues, por ter me garantido um espaço de liberdade desafiadora e ter me incentivado, quase que instantaneamente, a despeito de tantos desencontros, a buscar conquistar aquilo que deve e pode ser meu, pelo que encontro junto com a peculiaridade de ser quem sou, caminhante de tantos campos do desejo.

Minha gratidão, que aqui se acentua na compactação de um texto breve, é, em proporção inversa, extensa e grandiosa… é sempre. Muito obrigado, professor.

"É a ficção da superfície de que a estrutura se reveste."

(Jacques Lacan, "O aturdito", [1973] 2003:485)

"Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau – *en tant qu'il se connaît*. Mais ce qu'il y a de… vraiment profond dans l'homme, *en tant qu'il s'ignore*… c'est le foie… Et choses semblables… Vagues ou… sympathiques!"

(Paul Valéry, *"L'idée fixe" ou Deux hommes à la mer*, 1932:53)

"Não, as singularidades não são aprisionadas em indivíduos e pessoas; e muito menos caímos em um fundo indiferenciado, profundidade sem fundo, quando desfazemos o indivíduo e a pessoa. O que é impessoal e pré-individual são as singularidades, livres e nômades. O que é mais profundo do que todo fundo é a superfície, a pele."

(Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, [1969] 1974:143)

"O HOMEM está só, e raspando desesperadamente a música de seu esqueleto, sem pai, mãe, família, deus ou sociedade. E sem seres para acompanhá-lo. E o esqueleto não é de ossos, mas de pele, como se uma derme andasse. E o homem anda do equinócio ao solstício, concluindo por si só sua própria humanidade."

(Antonin Artaud, "O rito do peyotl entre os Tarahumaras", [1943/1947] 2020:24n3)

"Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?"

(Macabéa, por Clarice Lispector, *A hora da estrela*, [1977] 2017:50)

MADEIROS, Jose Eider. **Me belisque real! corpo objeto, corpo sujeito e os limites superficiais de suas interfaces nas pós-humanidades de *Sob a pele***. 2024. 231 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2024.

RESUMO

Esta pesquisa tem como propósito analisar as interfaces da pele como semiossigno, como alegoria e como superfície topológica representacional, em conceitos de corpo incitados por duas obras homônimas intituladas *Sob a pele*, de autoria de Michel Faber, na literatura, por um lado, e traduzida por Jonathan Glazer, para o cinema, por outro, e que permitam tecer diálogo com a psicanálise de viés freudolacaniano. Face aos desdobramentos críticos da realidade contemporânea, em torno de questões que se dedicam às relações de contato nos horizontes da pós-modernidade e da pós-humanidade, o corpo e a sua superfície do tocar se vêm atravessados por inúmeros problemas e dificuldades. Isso se dá, sobretudo, em se tratando de fenômenos da subjetividade em relação ao outro, às percepções de si mesmo em relação a este outro, e aos limites que dão consistência ou não a aspectos particulares do sofrimento ou da solidão, decorrentes de ambivalências, ao mesmo tempo internas e externas, do sujeito nas dimensões clínicas do desejo e da propriocepção. Pensando nisso, a pesquisa se questiona, na medida em que se recorta pelo feminino enquanto criatura e criação alienígena protagonizada nas obras, sobre como uma leitura na perspectiva da ficção científica pode lançar reflexões, que ampliem as funções da pele do corpo em alusão estética aos desafios do tempo e do lugar humanos, diante do real no presente. Nessa esteira, ao considerar as implicações de algumas lacunas teóricas no campo psicanalítico, a pesquisa lança uma hipótese em torno da pulsão háptica, de acordo com o que se arranja em seu percurso dialógico e metodológico, especialmente quando se depara com possibilidades de configuração das modulações da sensorialidade, para formas de corporeidade outras, típicas dos avanços tecnológicos e das ficções em progresso na contemporaneidade. No que concerne às articulações teóricas para o eixo de uma análise estética, a pesquisa mais se inspira nas visões de fragmentação em Walter Benjamin, e de crítica em Georg Lukács e Fredric Jameson. Para o eixo de uma psicanálise, se baseia nos diversos textos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, voltados aos modelos do corpo, da superfície psíquica ao da ruptura desses modelos pela topologia estrutural. Nas breves passagens pelos eixos de ligação da psicossomática com esses demais, os trabalhos de Didier Anzieu e Christophe Dejours servem de importante parâmetro a esta pesquisa. Os pressupostos teóricos voltados à ficção científica e à linguagem cinematográfica são de autorias diversas. Compreender-se-á, nos limites impostos à análise literário-fílmica, que as heroínas são de-monstr(u)ações, desde que criaturas, das posições complexas do impossível do corpo de sintoma, ao que persiste em direção à não-ex-istência, e das estranhezas dos acontecimentos no espaçotempo das ficções humanas pós-modernas, que são experimentadas em níveis de res-istência e permanência paradoxal na superficialidade, fundamental à constante, violenta e cíclica crise do *falasser* pós-humano.

Palavras-chave: Pele. Psicanálise. Pulsão háptica. Ficção científica. Pós-humanidade.

ABSTRACT

This research aims to analyze the interfaces of the skin as a semi-sign, as an allegory and as a representational topological surface, in concepts of the body incited by two homonymous works entitled *Under the skin*, by Michel Faber, in literature, on the one hand, and translated by Jonathan Glazer, for cinema, on the other, and that allow a dialogue with Freudolacanian psychoanalysis. In view of the critical developments of contemporary reality, around issues that are dedicated to con-tactile relations in the post-modernity and post-humanity horizons, the body and its touching surface are crossed by countless problems and difficulties. This occurs when dealing with phenomena of subjectivity in relation to the other, the perceptions of oneself in relation to this other, and the limits that give consistency or not to intimate aspects of suffering or loneliness, resulting from ambivalence, at the same time internal and external, of the subject in the clinical dimensions of desire and proprioception. The research questions, as it focuses on the feminine as a creature and alien creation featured in the works, about how a reading from the perspective of science fiction can launch reflections that expand the functions of the body's skin in an aesthetic allusion to the challenges of human time and place in relation to present reality. In this sense, when considering the implications of some theoretical gaps in the psychoanalytic field, the research launches a hypothesis around the haptic drive, according to what is arranged in its dialogical and methodological path, especially when faced with possibilities for configuring sensoriality modulations to other forms of corporeality, typical of technological advances and fictions in progress through contemporary times. Regarding theoretical articulations for the axis of an aesthetic analysis, the research is most inspired by the visions of fragmentation in Walter Benjamin and criticism in Georg Lukács and Fredric Jameson, and for the axis of psychoanalysis, in the various texts of Sigmund Freud and Jacques Lacan, which are focused on body models of the psychic surface and the rupture of these models by structural topology. In the brief passages through the axes between psychosomatics and the previous others, the works of Didier Anzieu and Christophe Dejours serve as an important parameter for this research. The theoretical assumptions focused on science fiction and cinematographic language come from different authors. It will be understood, within the limits imposed on literary-filmic analysis, that the heroines are de-monst(e)rations, as creatures, of the impossible body of symptom in complex positions to that which persists towards non-ex-istence and to uncanniness of the events in space-time of postmodern human fictions, which are experienced at levels of paradoxical resistance and permanence in superficiality, fundamental to the constant, violent and cyclical crisis of post-human *speak-being*.

Keywords: Skin. Psychoanalysis. Haptic drive. Science fiction. Posthumanity.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à analyser les interfaces de la peau comme semi-signe, comme allégorie et comme surface topologique représentationnelle, dans des conceptions du corps suscitées par deux ouvrages homonymes intitulés *Sous la peau*, par Michel Faber, en littérature, sur d'une part, et traduit par Jonathan Glazer, pour le cinéma, d'autre part, et qui permettent de dialoguer avec la psychanalyse dans un parti pris freudolacanien. Face aux évolutions critiques de la réalité contemporaine, autour des questions dédiées aux relations de contact dans les horizons de la post-modernité et de la post-humanité, le corps et sa surface de toucher sont en proie à d'innombrables problèmes et difficultés. Cela se produit surtout lorsqu'il s'agit d'aborder les phénomènes de subjectivité par rapport à l'autre, les perceptions de soi par rapport à cet autre, et les limites qui donnent consistance ou non à des aspects particuliers de souffrance ou de solitude, résultant de l'ambivalence, au à la fois interne et externe, du sujet dans les dimensions cliniques du désir et de la proprioception. Dans cette optique, la recherche s'interroge, en se concentrant sur le féminin en tant que créature et création extraterrestre présente dans les œuvres, sur la façon dont une lecture du point de vue de la science-fiction peut lancer des réflexions qui élargissent les fonctions de la peau du corps dans un allusion esthétique aux défis du temps et du lieu humain par rapport à la réalité du présent. En ce sens, en considérant les implications de certaines lacunes théoriques du champ psychanalytique, la recherche lance une hypothèse autour de la pulsion haptique, selon ce qui est organisé dans son parcours dialogique et méthodologique, surtout face aux possibilités de configuration des modulations de la sensorialité à d'autres formes de corporéité, typiques des avancées technologiques et des fictions en cours à l'époque contemporaine. Concernant les articulations théoriques pour l'axe d'une analyse esthétique, la recherche s'inspire surtout des visions de la fragmentation chez Walter Benjamin et de la critique chez Georg Lukács et Fredric Jameson, et pour l'axe de la psychanalyse, dans les différents textes de Sigmund Freud et Jacques Lacan, axé sur les modèles du corps de la surface psychique et la rupture de ces modèles par topologie structurale. Dans les brefs passages sur les axes de connexion entre la psychosomatique et les autres, les travaux de Didier Anzieu et Christophe Dejours servent de paramètre important à cette recherche. Les hypothèses théoriques axées sur la science-fiction et le langage cinématographique proviennent de différents auteurs. On comprendra, dans les limites imposées à l'analyse littéraire et filmique, que les héroïnes sont des dé-monstr(ueux)ations, en tant que créatures, des positions complexes de l'impossible du corps de symptôme jusqu'à celui qui persiste vers la non-ex-istence de l'étrangeté des événements dans l'espace-temps des fictions humaines postmodernes, vécues à des niveaux de résistance et de permanence paradoxale dans la superficialité, fondamentaux dans la crise constante, violente et cyclique du *parlêtre* post-humain.

Mots-clés: Peau. Psychoanalyse. Pulsion haptique. Post-modernité.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Frame* do filme *Sob a pele*: close-up em luz e sombra na face de Scarlett Johansson, como "A fêmea" 49
Figura 2 – Fotoprodução do filme *Frankenstein*: close-up em luz e sombra na face de Boris Karloff, como "O monstro" 50
Figura 3 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da pele de um dos caroneiros abatidos flutuando no aquário obscuro 80
Figura 4 – *Frame* do filme *A garota ideal*: Bianca e Lars dialogam em cena de despedida.. 113
Figura 5 – Um *ecorché* segurando sua pele 116
Figura 6 – Modelo "*Johnny 1.0*" de joelhos 116
Figura 7 – Estátua de Deus do Cabo Artemísio (detalhe) 143
Figura 8 – *The Nuba Mountains*: scarification 143
Figura 9 – Epitélio escamoso estratificado da pele da mão humana 172
Figura 10 – Paisagem de tundra ao longo da costa do Ártico 172
Figura 11 – Superfícies de Möbius-Listing e de Klein representadas em *wireframe* 176
Figura 12 – *Máscara abismo com tapa-olhos* 178
Figura 13 – Instalação de *A casa é corpo...* 178
Figura 14 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena do homem deformado a tocar o rosto da fêmea 197
Figura 15 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena "When was the last time you touched someone?" 197
Figura 16 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da face da fêmea, inexpressiva enquanto trabalha 202
Figura 17 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da face da fêmea em perfil, perturbada após a crise 202
Figura 18 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea nua mirando-se no espelho e investigando a pele do seu corpo 203
Figura 19 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena do beijo entre a fêmea e o homem desconhecido 206
Figura 20 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea usando uma luminária para investigar onde estaria ou o que teria acontecido com sua vulva 206
Figura 21 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea com a sua pele a se romper 208

Figura 22 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea a mirar entre as mãos sua pele danificada.....208
Figura 23 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea a mirar a face solta de sua pele danificada.....208
Figura 24 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea a se desvestir de toda sua pele danificada.....209

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Funções seriais dos cinco sentidos no corpo-objeto pulsional 90
Tabela 2 – Funções seriais dos cinco sentidos no corpo-objeto pulsional com esboço de matemas 161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

1 PARA ENTRAR EM CONTATO, UM PANORAMA 22

1.1 SOBRE AS CRIAÇÕES EM ESTUDO 24

1.2 OS TEXTOS E SEUS RECORTES TEMÁTICOS 37

1.3 DA FORTUNA CRÍTICA E DA SORTE DE CRIATURAS 51

2 ESFOLIAÇÃO DE TEORIAS 65

2.1 POR UMA ALEGORIA, CATEGORIA DE ANÁLISE, DA PELE 66

2.2 PELE BIOLOGIA: DESPELADO HOMO SAPIENS E BREVES FISIOLOGIAS 81

2.3 PELE E PELES: DO CONTATO AOS EXODISFARCES DA CARCAÇA 95

2.4 PELE E PÓS-HUMANIDADE: SUPERFÍCIES DO VALE DA ESTRANHEZA 109

3 PSICANÁLISE, LITERATURA E CINEMA SE TATEIAM EM UM TOQUE AO ALÉM-CORPO DA PSICOSSOMÁTICA 125

3.1 O EU-PELE SUJEITO A REMOLDES 127

3.2 POROSIDADES DO DESEJO DO OUTRO 138

3.3 POR UMA TEORIA DA PULSÃO HÁPTICA? 159

3.4 TOPOLOGIAS DO WIREFRAME-BODY-MODEL DIMENSIONAL E AS FICÇÕES DA PULSÃO COMO DECUPAGEM PÓS-MODERNA E PÓS-HUMANA 173

4 SUPERFÍCIE DE CONTATO: ANÁLISE LITERÁRIO-FÍLMICA 189

4.1 SUBJETIVAÇÃO, DIFERENCIAÇÃO E NÓS A NÓS POR SOB A PELE 190

4.2 CICATRIZES DECUPADAS NO IMAGINÁRIO: DA ESCRITA VISUALISTA-HÁPTICA AOS REDESENHOS DE UM FEMININO PÓS-HUMANO 196

4.3 ME BELISQUE REAL (I): IDENTIFICAÇÃO E CRISE DO CORPO, SUPERFÍCIE DO TRABALHO NO MAL-ESTAR 199

4.4 ME BELISQUE REAL (II): RUPTURA NO SENSO DE SI E PULSÃO HÁPTICA, SUPERFÍCIE DA VIOLÊNCIA E PÓS-HUMANIDADE 205

CONSIDERAÇÕES FINAIS 212

REFERÊNCIAS 214

INTRODUÇÃO

Este trabalho espera conseguir tocar seus leitores, mais ainda se sub-repticiamente propiciar uma compreensão da importância que a fronteira da pele já inscreve desde o momento quando as pontas de vossos dedos vierem folhear ou arrastar as presentes páginas.

De pronto, antecipo que a temática da pele, como principal assunto que norteia esta tese, também será em grande medida situada redundantemente como fronteira. Fronteira esta que se delineia por entre a literatura, a psicanálise e o cinema, mas também por entre os conceitos norteadores do psíquico no pós-moderno da corporeidade, e da pós-humanidade da corporalidade que lhes enredem.

Para uma advertência mais imediata, é preciso ter em mente que a noção de fronteira muito se deve à perspicácia conceitual do psicanalista freudiano Jacques Lacan. Teremos de dar as mãos a ele e a seu toque de pensador da clínica, da cultura, das filosofias, das artes e das lógicas em torno da subjetividade humana. A fronteira, sobretudo no que exerce de papel na diferença de territórios imaginários, se associa paralelamente à visão lacaniana junto à polissemia do vocábulo "litoral" – traço de significação de cada letra, na materialização de um modo de tratar a literatura como moderna, como uma *lettre* roubada, como uma carta escrita a ter sua entrega ao destinatário como certeza de um tempo futuro ou correspondente, como uma litura de lugar, uma terra permeável, uma lituraterra[1] de superfície, onde se constroem aterros de restos de linguagem.

Por outro lado, cedo espaço, a partir desses lugares, a uma relativa liberdade de sugerir e ampliar a localização dessas fronteiras, deixando-as mais moventes à textura, ou à textitura, da interface que o cinema traz para se enlaçar com o imagético literário, entre os *Sob a pele*, de Michel Faber[2] e de Jonathan Glazer[3]. Isso se torna importante porque o corpóreo da pele também se adesiva como lugar de formas. O corpo-imagem e sua superfície, entretanto, pretendem ser tocados com cuidado, no que cutuco ser da ordem de uma "somatopomorfia". *Sóma* (do gr. σώμα), ao remeter à unidade finita do corpo morto (em al. *Körper*), do trabalho entrópico delineado pelo inorgânico pulsional, em oposição ao *demas* (do gr. δεμας), figuração do corpo vivo (em al. *Leib*). *Tópo* (do gr. τόπο), no tocante ao lugar (em al. *Ort*) suspeito da palavra (em al. *Wort*), ao posicionamento pontual dentro e em oposição ao arredor do *chóro*

[1] LACAN, Jacques. Lituraterra. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1971] 2003, p. 15-25.

[2] FABER, Michel. *Sob a pele*. Tradução: Léa Viveiros. Rio de Janeiro: Record, 2006.

[3] SOB A PELE. Direção: Jonathan Glazer. Produção: Reno Antoniades. Intérpretes: Scarlett Johansson. Edimburgo: Film4, 2013. 1 vídeo em *streaming* (108 min), son., color.

(do gr. χώρο), que remete, por sua vez, ao espaço, à ambiência (em al. *Stimmung*). E *morfia*, para vocabular a ideia de forma (do gr. μορφῇ), nos esforços de visualizar as potencialidades de um sistema imaginário em que o externo se sobrepõe em detrimento do interno. Ou seja, a interface entre dermátil, pulsátil e tátil, ou no próprio dermatopulsotátil do corpo na arte literário-cinematográfica, será mais vista pelo prisma de uma forma localizada de corporalidade somática e irreal da visão do corpo, para tentar perceber daí um empuxo ao psíquico justaposto nesta camada interfacial que é a pele como projeção desde e neste corpo.

Assim, adianto que, inevitavelmente, não me esquivo de admitir que várias hipóteses podem dar sinais de estarem seguindo um caráter mais profundo, porém terminarão por ser ora delimitadas em ensaios, como demonstrações dessa hachura teórica que é tratar de categorias em fronteira. Admito isso sob o entendimento de que uma tese, ainda que haja aqui também a intenção de construir uma de maneira bem específica, ao ser elaborada, acumularia diversas questões que me tocaram.

É, por este fator, mais detidamente, que metodologicamente cada subseção se orientará como um texto à parte, mas que se coaduna em prol de uma visada que colabore para a análise literário-cinematográfica que compõe a seção final. Uma relativa imprecisão metodológica pode parecer se evidenciar, porém, em se tratando de estilo de escrita, se converterá em dar preferência a uma gradação argumentativa entre o ensaio, o comentário, e nos trechos de teor mais original diante das hipóteses que surgiram, o diário de campo e a dissertação de caráter temático livre, embora semanticamente seu tema esteja concatenado pela superfície da pele através e em relação ao corpo. Em seu processo, tento tecer, como produto desta tese, uma per-versão, uma *pai-versão*[4], versão nem sempre final, na construção de uma série de delineações que argumentem a favor de sintetizar um conceito teórico para a pulsão háptica, conceito este em descobrimento, no presente do tempo das transformações tecnohumanas.

Para isso, defino a Teoria Crítica como modo de abordagem de fundo, vendo a tensão com o presente de modo mais ou menos amistoso através das lentes da psicanálise, especialmente a freudolacaniana. Ainda assim, ao buscar engenhosidades reflexivas típicas da fronteira entre corpo e realidade em seus princípios, sou levado a tecer brevíssimos diálogos com os Estudos Culturais, com a denominada Clínica do Social, com os Estudos de Cinema, Arte e Mídia e com as Psicopolíticas da contemporaneidade. Todo esse relativo passeio

[4] LACAN, Jacques. A escrita do ego. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23*: o sinthoma. Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, [1976] 2007a, p. 21, 146.

epistemológico-teórico tem a pretensão de argumentar em direção de um olhar que defenda a análise multidisciplinar como viável ao objetivo de termos dois exemplares *corpus* de pesquisa, que são legíveis objetos de arte demonstrativos dos limites superficiais do corpo objeto e do corpo sujeito, como categorias que percorrem diversas áreas do saber, assinalando suas interfaces junto à pós-humanidade do tempo em curso, tempos de hiância.

Em termos de hiância[5], neste retorno ao presente da contemporaneidade, desejo poder convidar os leitores desta pesquisa a uma carona conduzida pelo feminino, em considerável razão de haver na concepção linguístico-artística que perpassa o feminino da psicanálise freudolacaniana, aquilo que um espaçotempo subjetivo carrega de não-existência. A não-existência, que abriga ou apropria-se do feminino, no substrato de linguagem que é trabalhar as presentes linhas da tese, também é cara ao vazio do não-todo, ao vazio da originalidade, ao vazio da ficção científica, ao vazio da quebra da *good continuation* que uma *Zeitgestalt* do corpo antropológico, na parcial esteira do presente[6], torna sensível a nossa capacidade de prefigurar horizontes em novos repertórios para um futuro consciente de seu impossível, e, sobretudo, ao vazio da angústia deste *falasser* que aqui bem se arranja.

A pele é o nosso invólucro corporal orgânico detentor de funções diversas, e se amplia para as camadas do aparelho psíquico da linguagem com, possivelmente, a mesma diversidade funcional de papeis exercidos no corpo, na medida em que é o maior órgão do corpo humano e responde e pergunta por sensações das mais paradoxais. Como significante, a pele é extremamente figurativa, pertencente a inúmeras expressões frasais e artifícios metafóricos, o que lhe torna frequentemente presente nas construções de sentido e na pragmática da intimidade, da permeabilidade e do contato do eu consigo e com o outro.

Um exemplo disso pode ser observado quando se diz estar confortável em sua própria pele, em uma relação de pertencimento e equilíbrio que escande à poesia dos estados de nirvana, da aura e do espírito como essa fina película que recobre as abstrações ao plano do mistério e do invisível, da tranquilidade que é estar seguro, íntegro. Ao mesmo tempo que a pele é duplicada por suas propriedades continentes, ela também é resiliente, plástica, elástica e, embora tudo isso, frágil diante da potência de seus orifícios, de suas transições e de suas porosidades, ao que faz de enganosa a unidade do corpo do sujeito. Caso a realidade ou outras

[5] LACAN, Jacques. O inconsciente freudiano e o nosso. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1964] 1988, p. 23-32.

[6] ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary*: charting Literary Anthropology. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1993.

condições deficitárias lhe afetem o conforto próprio, a pele pode se tornar uma tela de sofrimentos.

A nanotecnologia na cosmiatria avançada e a medicina cirúrgica plástica são desenvolvimentos científicos que dispomos há quase meio século, e que buscam reverter ou amenizar dismorfias com as quais a pele danificada ou problemática acarreta de mal-estar. Entretanto, em paralelo a isso, o sistema de produção capitalista também impõe uma série de modelos e tarefas para a forma da pele do corpo, seja através de máscaras e coberturas extras, seja através do delineamento de uma impecabilidade cutânea que beira o surreal. Por faltosos que são os corpos dos sujeitos, tais demandas, por inscreverem no corpo o que dele tenta se fazer falar, propiciam um crescimento cada vez mais massivo dos índices de busca por uma perfeição epidérmica que é tão impossível quanto deformável, em seus critérios de beleza.

Encontra-se na literatura e no cinema extensa analogia dessas formas expressivas de inscrição, pois tecem, desde o papel até a tela, as marcas representacionais da pele, seja ela a fisiológica, seja a psíquica, seja a linguística. Quando me deparei com os *corpus* que resultam no foco de análise da presente tese, me dei conta de que havia uma redundância exacerbada nos *Sob a pele* de Faber e Glazer, que constituíam uma visada interessante daquilo que Bellemin-Noël[7] havia construído de imagem acerca da pele do seio da mãe nutriz, da pele do seio como uma "*tela branca*".

Ainda que não estivesse dentro dos objetivos de uma análise sobre personagens bebês, considerar que a literatura, como praticada pelos escribas e poetas por sobre uma folha de papel vazia, e o cinema, como os irmãos Lumière projetaram nos primeiros cinematógrafos, são belas artes da narração e da projeção das cenas de nossos sonhos mais arcaicos. De um modo ou de outro, essa pele tão nossa, é tábula rasa e palimpsesto de nossos desejos, de uma fixação prazerosa, aterradora e tocante, mas também de um lugar profundo e penetrável onde se expandem nossas estéticas de subjetivação. É por reconhecer uma redundância exacerbada da pele, seja como figura de linguagem, seja como superfície corpórea, seja como topologia do contato, que viso aproveitar de sua presença para buscar reunir ratificações em torno de sua importância fundamental às formas significantes para um estudo que se entretém nas reflexões em torno das poéticas da subjetividade.

A presente pesquisa se dedica a analisar dois *corpus* que se vêm envolvidos pela pele, mas não somente. Aos que não tiveram contato com nenhum dos *Sob a pele*, adianto um

[7] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução: Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 48.

convite para apreciação deles, tendo em vista que se tratam de duas versões bastante peculiares, e que reproduzem e ampliam muitas interpretações sobre a linguagem da forma literária e cinematográfica da ficção científica, assim como expõem um conteúdo distinto sobre o árduo processo de descoberta de si de uma jovem mulher alienígena, sobre o que lhe move sob a pele. Caso o leitor ache o convite ousado, o primeiro capítulo desta tese pode auxiliar a uma compreensão geral de ambas, na narrativa literária, por um lado, e no roteiro fílmico, por outro. Se por acaso já os tenha apreciado, espero que as exposições interpretativas das quais me apropriei sejam estimulantes o bastante, para que possamos dialogar sobre a fortuna do tema e dos olhares possíveis, diante de tantos outros viáveis quando lidamos com obras do domínio das artes.

Originalmente, temos o *Sob a pele* de Michel Faber, romance contemporâneo protagonizado por Isserley. No cinema, ele passou pela adaptação de Jonathan Glazer, e pode ser considerado um filme cult, de montagem atípica ao modelo hegemônico hollywoodiano. Digo isso, pois a tradução cinematográfica é protagonizada por uma mulher sem nome que remete a Isserley, mas que por conta de seu anonimato, é costumeiramente lembrada pelo público como aquela do filme estrelado por Scarlett Johansson. Esta é uma atriz novaiorquina bastante conhecida e aclamada por suas participações em franquias e grandes produções de Hollywood, ainda que eventualmente fuja desse circuito, ao atuar em iniciativas alternativas com diretores do cinema indie, como Sofia Coppola e Wes Anderson, e ao cantar com Pete Yorn e ter um álbum solo de folk music. Deixo também o convite a estas apreciações, desde já.[8]

Em que pesem as escolhas metodológicas mais tradicionais, elegi, diante de percalços na trajetória da pesquisa, a forma ensaio como a mais adequada para a exposição das investigações que delimitaram os objetivos de pesquisa. A título de esclarecimento, o projeto inicial cometia um grande erro ao não distanciar fundamentalmente a relação da pele com o olho, enquanto órgãos diferentes, mesmo que parciais ao mesmo "lugar onde 'fazer' e 'ser feito para' se torna um equívoco."[9] Malgrado estarmos imersos em uma realidade limitada e envolvida pelas imagens de si e dos outros e pelas aparências de si para como o outro

[8] Nesta ordem, temos: ENCONTROS e desencontros. Direção: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola, Ross Katz. Intérpretes: Bill Murray, Giovanni Ribisi et al. Los Angeles: Focus Features; Tóquio: Tohokashinsha Film Company, 2003. 1 vídeo em *streaming* (102 min), son., color.; ASTEROID CITY. Direção: Wes Anderson. Produção: Wes Anderson, Jeremy Dawson, Steven M. Rales. Intérpretes: Jason Schwartzman, Tom Hanks, Edward Norton et al. Los Angeles: Focus Features, 2023. 1 vídeo em *streaming* (105 min), son., color.; YORN, Pete; JOHANSSON, Scarlett. *Break up*. New York; Los Angeles: ATCO Records; Rhino, 2009. 1 CD (29 min).; JOHANSSON, Scarlett. *Anywhere I lay my head*. New York: ATCO Records, 2008. 1 CD (44 min).

[9] BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004, p. 21.

mutuamente, e por um "fotologocentrismo" que nos situa dentro do próprio conceito de universo observável, se tornou necessário priorizar as discussões mais interessadas na pele, por mais que falar de corpo seja falar de imaginário, de olhar imagens e incorporar a alienação por meio delas. Como diz Butler, "o corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõe ao olhar dos outros, mas também ao toque, à violência."[10] Buscarei dar mais ênfase ao que estes últimos podem implicar sobre as hipermaterialidades da pele.

Diante disso, no primeiro capítulo *Para entrar em contato, um panorama*, apresento as duas obras e suas características mais relevantes em termos de estrutura e contexto, e enveredo em um trabalho reflexivo para complementar o mapeamento do estado da arte, nos recortes temáticos e na fortuna crítica de alguns estudos, já esquematizados em torno das referidas obras. No segundo capítulo *Esfoliação de teorias*, busco trazer apontamentos junto a alguns pressupostos teóricos que deem conta de ressaltar brevemente a pele como alegoria, as funções fisiológicas e dinâmicas da pele como vida e linguagem, a pele como representação simbólica e sociopolítica, e na pós-humanidade como adesivagem da pele nas tecnologias da réplica robótica e da teoria do Vale da Estranheza. No terceiro capítulo *Psicanálise, literatura e cinema se tateiam em um toque ao além-corpo da psicossomática*, delineio as contribuições do campo psicanalítico para o que cabe extrair delas, no conceito de eu-pele e nas elaborações gerais da psicossomática, do pilar freudiano e de suas reformulações lacanianas, dos engendramentos sobre a pulsão como parcialidade corporal, e na proposição de uma hipótese da pulsão háptica e, por fim, das reflexões de desfecho em torno do corpo topológico e das implicações que os seus modelos provocam em direção a uma pele cada vez mais desvanecente, nas artes e nas ficções científica da pós-modernidade e na pós-humanidade.

Para estender convites, saliento que o estilo de escrita e a forma ensaio que acompanham essas linhas precisaram ser, respectivamente, revisto e encorajada, de modo a fazer imprimir nelas uma marca, um toque humano, uma forma não-treinada e regenerativa da artesania textual, especialmente diante do que vivenciamos – coincidente, impactada e coletivamente inaugural no tempo de andamento desta pesquisa –, da crise intelectual decorrente das mudanças super recentes nas noções de inteligência e do fazer pensar os saberes acadêmicos sem artificialidade. Resta mais que fazer poema ou poetizar os restos a fim de fazer pulsar o que se escreve e não cessa de se escrever, mesmo até em textos científicos que se ordenariam sob a preciosa e questionável impessoalidade estilística.

[10] BUTLER, 2004, p. 21.

Busco encerrar o trabalho com uma análise literário-fílmica no quarto capítulo *Superfície de contato: análise literário-fílmica* de maneira tão ensaística quanto as partes anteriores, considerando alguns fatores discursivos que dão relevo às obras no que tangem à pele e a subjetividade das protagonistas, ao feminino como corpo da outridade, e às noções de ruptura e crise que se manifestam por meio das corporalidades do inconsciente, e que estão sob a égide da superficialidade penetrante e alienoceptiva do real.

1 PARA ENTRAR EM CONTATO, UM PANORAMA

As obras que consistem em nossos *corpus* de pesquisa são classificadas como obras de ficção científica. Por figurar entre os gêneros literários e cinematográficos mais profícuos em se tratando de produção na indústria cultural recente, me pareceu relevante contrastar, em que pese a tradição tanto na literatura como no cinema, o retrato das problemáticas que o reconhecimento da ficção científica faz emergir em percalços, e que atravessariam ambas as obras em relação a seus lugares junto à crítica de arte.

Não tenho a intenção, entretanto, de esmiuçar questões amplas que já circulam em torno de grandes nomes da ficção científica ou de obras que dificultam sua própria redução categórica, e que, por vezes, alargam debates sobre as produções literário-cinematográficas a searas de estudos que envolvem desde a recepção até a metafísica. Entretanto, cabe mencionar alguns exemplos da literatura e da teoria que a ficção científica nutre ou se vê nutrida, por ter como próprio substrato os limites desafiadores do próprio fantasiar, que se enreda na arte de contar histórias ou de contar sobre a história.

A título de exemplo, *A rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, *O outro mundo, ou Os estados e impérios da lua*, de Cyrano de Bergerac, *Narrativas verdadeiras*, de Luciano de Samósata e *O homem na lua*, de Francis Godwin[11], podem ser entendidos como alguns dos pioneiros da ficção científica, ao atrelar o anedótico e o folclórico a formas narrativas da fronteira entre o místico e o inexplicável que induzem a relações entre *Deus ex machina* e intervenções de uma *techné* avançada para dar sentidos diversos à realidade. Em direção a um outro extremo, os avanços da ciência inspiram epistemes utópicas mescladas com ficção especulativa como em *A cidade e a cidade*, de China Miéville[12], ou no manifesto *Comunismo de luxo totalmente automatizado*, de Aaron Bastani[13], e, até mesmo, em uma corrente do trotskismo posadista que reúne óvnis, paranormalidade e imaginações sobre o apocalipse para pensar uma forma restante de revolução para o futuro, diante das ruínas da crise, e fazem margem com a especulação do horizonte político-científico e material para o que pode ainda estar soprando as asas do anjo da história.

[11] A Trinca Editorial está com um lançamento super recente no prelo, que pretende publicar em 2025, no Brasil, uma reedição em conjunto das obras citadas, com destaque a elas junto ao tema da ficção científica.
[12] MIÉVILLE, China. *A cidade e a cidade*. Tradução: Fábio Fernandes. São Paulo: Boitempo, 2015.
[13] BASTANI, Aaron. *Comunismo de luxo totalmente automatizado*. Tradução: Everton Lourenço, Melanie Castro Boehmer e Giuliana Almada. São Paulo: Autonomia Literária, 2023.

Porém, apesar de tudo isso, pretendo me deter nos *Sob a pele*[14] em trazer discussões que tentem revelar as provocações engendradas por eles, ao mesmo tempo que apresentem aos leitores o enredo das obras e suas características mais notórias junto aos especialistas e comentadores de literatura e cinema.

Paralelamente, tendo em vista que a psicanálise também é área de intersecção e de campo de diálogo para as minhas reflexões perante os objetos de análise – mormente que retomarei, em significativo maior grau, o estatuto psicanalítico como um aporte que também contribui para a cultura e alguns de seus sintomas –, é fundamental destacar que não pretendo fazer esboço de um tratado estético, tampouco impregnar de psiquismo o que surja na fronteira relacional das obras, dos autores, dos gêneros e das perspectivas da fortuna crítica.

Assim, para este panorama, pretendo inverter uma certa lógica estabelecida de acesso às obras em etapas posteriores, mais próximas do que a tese apresentaria em matéria de análise de seus conteúdos, e daí viso também atrelar à pesquisa, em suas leituras, a noção de uma construção em percurso. Percurso que parte das instigações que os *corpus* me submeteram e me puseram, sobretudo por serem contemporâneos e por versarem ficcionalidades pela tópica do (im)possível e pela doxa do (im)provável, em um lugar quase pleonástico de *work in progress*, já que no próprio andamento e confecção atual da pesquisa, questões estão permanentemente sendo atravessadas no tocante a diversas temáticas que pretendo me aproximar adiante, e mais especialmente à pós-humanidade, a partir de suas intersemioses psicopolíticas, e, principalmente, aos lapsos que ela lança para o corpo do tempo presente.

Espero que, em se tratando de acesso, con-*tato* e assimilação do que traduzem os *Sob a pele*, em alguns recortes específicos voltados aos objetivos de pesquisa, algo seja e faça sentido junto às linhas deste capítulo.

Na primeira subseção, trago um breve retrato de ambas as obras e seus caracteres formais narrativos e roteirísticos, privilegiando uma apresentação das suas estruturas e perspectivas diegéticas com ênfase nas protagonistas Isserley e a fêmea. Na segunda subseção, me apoio em alguns recortes temáticos de maior destaque em ficção científica e realço questões em torno das noções de criação, criatura, feminino e monstruosidade. Na terceira e última subseção deste capítulo, o foco se orienta às dimensões da forma radical do *Bildung*, para apresentar um mapeamento de trabalhos que já se propuseram a investigar outros assuntos que giram em torno dos *Sob a pele*, tanto o da literatura como o do cinema.

---

[14] FABER, Michel. *Sob a pele*. Tradução: Léa Viveiros. Rio de Janeiro: Record, 2006; e: SOB A PELE. Direção: Jonathan Glazer. Produção: Reno Antoniades. Intérpretes: Scarlett Johansson et al. Edimburgo: Film4, 2013. 1 vídeo em *streaming* (108 min), son., color.

1.1 SOBRE AS CRIAÇÕES EM ESTUDO

Os *corpus* da presente pesquisa se tratam de duas obras intituladas *Sob a pele*, uma literária e outra cinematográfica. Originalmente divulgadas em inglês sob o título de "*Under the skin*", a primeira foi publicada em 2000 e é um romance de autoria de Michel Faber; e a segunda – adaptação traduzida para o cinema –, foi lançada em 2013 como um longa-metragem dirigido por Jonathan Glazer e roteirizado por este e Walter Campbell. A primeira edição do livro saiu pela Canongate Books, em Edimburgo, Escócia, e o filme teve sua primeira exibição na 40ª edição do Telluride Film Festival, em Telluride, no estado do Colorado, nos Estados Unidos. É somente no ano seguinte que o filme passa a ser lançado ao redor do mundo. No Brasil, o livro vem chegar em 2006, sob a tradução de Léa Viveiros e lançado pela Editora Record, e o filme vem estrear em maio de 2014.

O autor do livro, Michel Faber, é holandês nascido em 1960 em Haia, naturalizado britânico em 1993, e ficcionista em língua inglesa. Seu primeiro romance publicado vem a ser *Sob a pele*[15], e é precedido por *Some rain must fall* {*Alguma chuva deve cair*}[16], seu livro estreante de contos. O diretor do filme, Jonathan Glazer, é cineasta londrino nascido em 1965 e *Sob a pele*[17] é seu terceiro e, até o presente momento, penúltimo longa-metragem, seguido por *Zona de interesse*, lançado em 2023. Faber tem formação acadêmica em Filosofia, Retórica, Holandês e Língua e Literatura Inglesas, pela Universidade de Melbourne, da Austrália, e Glazer tem Bacharelado em Artes com ênfase em Teatro e Design pela Universidade Nottingham Trent, da Inglaterra. Ambos permanecem na produção ativa de obras em suas respectivas áreas.

Sobre as obras em pesquisa, primeiramente, ao buscar traçar alguns elementos principais da narrativa do livro, podemos considerar de antemão que ele se destaca notoriamente como um romance de ficção científica; questão esta que se permeabilizará na sua tradução para o cinema e da qual buscarei tecer comentários mais à frente. Nessa perspectiva, o romance também está adornado de outras características menores que o fazem circular junto aos subgêneros do suspense, do mistério, da fantasia, do *thriller* psicológico, do horror, do gore e, a meu ver, até mesmo de gêneros supostamente mais distantes, a exemplo da fábula e da sátira e, em traços gerais, do gótico.

---

[15] FABER, Michel. *Under the skin*. Edinburgh: Canongate, 2000.

[16] FABER, Michel. *Some rain must fall and other stories*. Edinburgh: Canongate, [1998] 2000.

[17] SOB A PELE. Direção: Jonathan Glazer. Produção: Reno Antoniades. Intérpretes: Scarlett Johansson et al. Edimburgo: Film4, 2013.

A voz narrativa do romance privilegia as evocações da protagonista Isserley, uma jovem mulher alienígena que trabalha como motorista-caçadora na região das Terras Altas escocesas. O trabalho de Isserley para a empresa Vess Incorporated consiste em levar homens *vodseis* robustos, musculosos e em boa forma física para a fazenda Ablach. Um "homem *vodsel*", em termos práticos, seria um espécime de *homo* primata terráqueo com fortes caracteres do sexo masculino, visto que da perspectiva dela, um *homem humano*, ou mesmo um *ser humano*, seria aquele que fosse de sua espécie. Nos limites mais óbvios da descrição ficcional e do contexto interacional que a verossimilhança dos diálogos sugere, os vodseis somos nós, alusivos à espécie *homo sapiens*.

Os tais vodseis serviriam, após capturados, para terem suas carnes processadas na fazenda, após um beneficiamento que envolve assepsia, glossectomia, castração genital e posterior engorda até o abate. A logística dessa caça é dada da seguinte maneira: os vodseis seriam caroneiros que vagassem pelas estradas da região, aparentassem um potencial fisiológico no seu aproveitamento visceral e demonstrassem que não trariam grandes suspeitas ou que fariam tanta falta ao desaparecerem. Para conferir a este procedimento uma viabilidade, a forma da captura dependia da habilidade de Isserley em se comunicar com os caroneiros, em investir na sedução para fazê-los entrar no carro, em mantê-los relativamente à vontade durante a carona, e em ativar os injetores de *icpathua*, que ficavam sob o assento do banco do passageiro, no momento mais adequado, a fim de que a fórmula líquida desta droga potente entrasse na corrente sanguínea de suas vítimas e os mantivesse sedados, até serem entregues para tratamento a seus colegas de trabalho na fazenda.

Antes da execução desse trabalho, Isserley teve de se submeter a uma complexa e extensa cirurgia para que pudesse ficar mais parecida com a forma corporal vodsel. Na espécie "humana" que lhe é referência – e que também possui um sistema binário de gênero e sexo –, homens e mulheres são seres quadrúpedes, de ossatura não muito díspar a mamíferos "hominídeos" terráqueos, e são cobertos por uma pelagem relativamente densa e lisa. Em uma cena bastante ilustrativa de como seriam os humanos na narrativa, Isserley se depara com uma ovelha e somos levados à seguinte descrição: "Ela gostava mais das ovelhas do que de qualquer outro bicho; tinham uma inocência e uma serenidade que ficavam muito longe da audácia brutal e da excitabilidade digamos humaníaca dos vodseis. Vistas sob pouca luz, quase podiam ser confundidas com crianças humanas."[18]

[18] FABER, Michel. *Sob a pele*. Tradução: Léa Viveiros. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 163.

Pouco se sabe sobre as origens de Isserley, ou do local donde proveio sua aculturação ou contexto familiar; a despeito de algumas deduções que sobressaltam a lógica reprodutiva e instintual de seus semelhantes humanos. São seres socialmente organizados e dotados de linguagem própria e inteligência elaborada para estruturar hierarquias, normas, e abstrações monetárias e classistas em uma sociedade extrativista.

Nesta sociedade de Isserley há, de forma evidente, uma elite e uma classe de trabalhadores. A ela foi feita uma promessa pela elite, enquanto crescia lá, de que ela não seria enviada para a Nova Propriedade, uma espécie de mundo subterrâneo aonde iam trabalhar boa parte de sua sociedade, sob condições degradantes reservadas a quem pertencesse à escória social. Ocorre que aquela promessa não é cumprida e Isserley é pressionada a ser enviada para a Nova Propriedade, a não ser, entretanto, que considere uma alternativa: ser enviada para cá, cá nos entornos terrestres das Terras Altas escocesas.

A condição principal dessa alternativa é passar pela cirurgia de *redesenho* de sua compleição, para que pudesse aparentar, falar e andar como uma vodsel. Diante da escolha acertada, Isserley é manipulada de modo a ter os atributos que os da sua espécie haviam observado como atraentes aos olhos dos homens vodseis. Além de ter passado a ser bípede, reposicionando dolorosamente várias articulações e ossos de seu esqueleto, ela recebeu um grande par de próteses de seio e teve que adotar uma série de cuidados para com a forma aparente e mais exposta, desnudada de vestimentas, de sua pele. É bom salientar que os cuidados aqui não têm relação direta com a beleza, mas sugerem uma demanda ao corpo atual perante algo que fora arduamente sacrificado.

> Olhando para trás, *ela* havia sido uma louca. Completamente louca. Mas tinha dado certo, afinal de contas. Tinha sido a melhor decisão que já havia tomado. Um sacrifício muito pequeno, na verdade. Com isso se evitava uma vida inteira enterrada na Propriedade – uma vida curta e brutal, sem dúvida.
> De fato, sempre que se via lamentando o que não tinha feito com o seu corpo outrora lindo para ser mandada para cá, ela lembrava a si mesma como era a aparência das pessoas que viviam na Nova Propriedade. Decadência e deformação eram obviamente o resultado do tempo passado lá. Talvez fosse a superlotação ou a comida ruim ou o ar poluído ou a falta de cuidados médicos, ou simplesmente a consequência inevitável de viver no subsolo. Mas havia uma feiura inconfundível naquela escória, um traço quase subumano.[19]

Em termos de espaço, a narrativa tem como lugar duas perspectivas, a microcósmica e a macrocósmica. Se a primeira se refere às Terras Altas como esse ambiente de estradas, acostamentos, fazendas e muitos destinos relativamente próximos, para os quais os

[19] FABER, 2006, p. 71-72, grifo do autor.

caroneiros buscavam auxílio para chegar a seus destinos, a segunda faz referência ao aqui da superfície terrestre, da atmosfera nublada, do longe do subterrâneo, de uma superfície imensa das paisagens, praias e rochedos – daquele cá, do vasto mundo terráqueo.

Outros espaços menores também se apresentam frequentemente e em um nível mais detalhado, como é o caso da fazenda Ablach e seus arredores e infraestruturas. Além de contar com um amplo campo de circulação, um galpão para embarcações de carga e as casas de Isserley e de um outro colega, Esswis – que também se submetera à cirurgia de redesenho –, abaixo do galpão havia alguns andares construídos em direção ao subsolo, tendo cada um deles uma funcionalidade específica na linha de produção do processamento dos vodseis. Isserley evitava-os por ser claustrofóbica, e pouco circulava pelos demais por não se sentir à vontade compartilhando o mesmo ambiente que os colegas de trabalho – sempre bastante inconvenientes, segundo ela –, muito por conta da sua aparência modificada, que a fazia sentir certa vergonha e causava certo incômodo no recinto, e por ser a única fêmea dentre eles.

No tocante à caracterização desses espaços menores, apenas um dos andares subterrâneos do galpão da fazenda parecia fugir de uma determinada ambientação soturna de todos os lugares restantes, ou quase etérea das adjacências brumadas das Terras Altas, e se tratava do Salão de Processamento. Ele possuía uma atmosfera distintamente *high-tech*: "teto alto, dimensões bastante generosas, iluminação feérica que não deixa nenhum canto nas sombras. Era como um *showroom* de automóveis sem seu conteúdo e reformado tendo em vista propósitos mais orgânicos. Havia ar à vontade, fornecido pelas inúmeras saídas de ar-condicionado distribuídas pelas paredes brancas."[20]

Este local também entra em contraste, pela forma como a sua maquinaria é preservada ou arquitetada, não somente com os desleixados pisos do galpão e setores fabris e rudimentares da fazenda, mas também com a região selvagem das Terras Altas da Escócia. Quero ressaltar, com isso, que as Terras Altas e, por relativa extensão, a Escócia são *topoi* conhecidos por uma variedade de outras ficções literárias que se calcam na mística que emana de suas belezas naturais e do folclore escocês – há lá muito de rústico, pouco de *high-tech*. O bioma verdejante em uma região montanhosa e a baixa densidade populacional contribuem bastante para associar a tais espaços uma aura inóspita de criptomistério, bucolismo, e de vida erma. A título de alguns exemplos, o famoso Lago Ness está situado nessa região e é dele que a lenda do monstro que o habita persiste a intrigar e alimentar mitos até os dias de hoje. É bem próximo aos itinerários de carona de Isserley que se ambienta a saga de sucesso *Outlander*, de

[20] FABER, 2006, p. 225.

Diana Gabaldon[21], série contemporânea e premiada de livros que envolve romance histórico, magias esquecidas e viagem no tempo. Vale salientar que é na Escócia de *Macbeth*, drama protagonizado pelo herói homônimo à própria peça, de William Shakespeare[22], onde ele tem seu destino conspirado – ou fiado tensamente na roda viva do fuso –, como *thane* de Cawdor, Glamis e futuro rei escocês, pelas três *Weird Sisters*, um trio bruxesco caricaturalmente sobrenatural, mas ardilosamente linguajado nas fronteiras das representações entre o arcaico e o moderno do gênio shakespeariano. Para finalizar alguns dos exemplos, é também por esses territórios que a narrativa emotiva e introspectiva de *Ao farol*, de Virginia Woolf[23], se interpõe com a quietude fria e ventaneira da Ilha de Skye.

O tempo narrativo apresenta algumas características próprias que tornam o enredo bastante linear, em sua grande maioria. Na maior parte cronológica, o arco da história se concentra em descrever as ações de Isserley dentro do que denomino de "tempo da rotina de trabalho". Na medida em que vamos acompanhando as idas e vindas da protagonista, em seu Toyota vermelho pelas estradas, cálculos e montagens de circunstâncias temporais são corroboradas a um *timing* produtivo. Isserley tem que ser eficiente e a voz narrativa induz a que tenhamos a impressão de que quanto mais bem pensado for esse *timing* – desde observar os caroneiros, despistar um pouco até parar no acostamento para que eles subam, dopá-los e levá-los discretamente até a fazenda para encerrar seu expediente – menos problemas surgirão para ela na empresa, e para a empresa na empreitada industrial alienígena aqui na Terra.

Indo além dessa rotina, temos o tempo psicológico que se concentra em nos oferecer duas formas peculiares de apresentar tal elemento estrutural. A primeira está na indiscutível centralidade das reminiscências e elucubrações sobre si mesma, na bem demarcada tipificação de Isserley, à luz de Forster[24], como uma personagem dinâmica e redonda. Próximo a esse limiar, o tempo se manifesta, por vezes, em direção a uma anacronia narratológica analéptica, que, segundo Genette[25], remonta a situações do passado, muitas delas internas à personagem. Nesse caso, em retrospecto, Isserley divaga sobre situações de classe e trabalho, de sexualidade e relacionamento amoroso, mas, sobretudo, entre sua condição feminino-humana e sua existência *vodselmorfada* em curso. Ainda conforme Genette[26], é possível constatar que se trata

---

[21] GABALDON, Diana. *Outlander*: a viajante do tempo. Tradução: Geni Hirata. São Paulo: Arqueiro, 2016.
[22] SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017. (Coleção Shakespeare de Bolso; 17)
[23] WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
[24] FORSTER, E. M. People (continued). *In*: FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. San Diego: Harvest, 1985, p. 65-82.
[25] GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995, p. 37 *passim*.
[26] GENETTE, 1995, p. 85-95.

de uma narrativa de anisocronias complexas, pois, é muito a partir dos acontecimentos em uma cabine de carro, conduzido pela própria Isserley, que o tempo – assim como o veículo? – se acelera ou se desacelera na estrada e, que já arrisco grifar, no *espaço subjetivo* de duração de todo o ritmo narrativo.

Com relação também ao tempo em analepse notoriamente psicológico, a voz narrativa tensiona um outro efeito na estrutura. Essa tensão se dá nos momentos em que ela apresenta revezamentos de seu foco para as demais personagens, além de Isserley. É curiosamente nessas ocasiões, em especial nos tempos dentro do carro, que somos convidados à perspectiva ou ao *standpoint* dos vodseis caroneiros. O olhar das iminentes vítimas de Isserley ora reiteram, ora são conflitantes com as percepções do repertório observacional da protagonista, acerca do comportamento destes outros que lhe servem, objetivamente, de matéria-prima de exploração. Com efeito, são nessas fissuras da narrativa que as passagens e os passageiros se destacam como sendo quase a mesma entidade formal nos seus desdobramentos temporais. Para as primeiras, as passagens (diegese) no texto formalizam e prenunciam a catástrofe da aniquilação, permitindo um momentâneo traço de humanidade aos vodseis, por a voz narrativa privilegiar brevemente o alheio tempo psicológico dessas presas, que não se perceberam como capturadas. Para os segundos, é no retorno à focalização em Isserley que o desdobramento dos acontecimentos passa à redundante verificação de que os passageiros (substantivos) serão passageiros (adjetivos), pois subir na carona daquele Toyota é sempre uma suspensão, é passar a um caminho sem volta, e sem chegada, ao destino que eles almejavam, ou ao entorno subsequente de eventuais outras caronas nas passagens (espaços) pelas estradas das Terras Altas. Tempo-espaços são passagens relativamente aceleráveis na intencionalidade da narrativa.

Por ora, tenho a intenção de manter o recorte de apresentação das personagens apenas em algumas questões mais voltadas à protagonista, sobretudo porque é nela que a narrativa se sustenta em torno de qualquer poética da subjetividade. Por entre essas questões, os caroneiros, os colegas de trabalho, e outros coadjuvantes, não têm tanta relevância narrativa, embora apenas uma outra personagem se destaque: Amlis Vess, filho do patrão e herdeiro direto da Vess Incorporated.

O enredo sofre transformações significativas com a presença de Amlis Vess. Como parte da elite, Amlis é um agente do ressentimento que Isserley sente por ter sido traída na promessa de ascender à elite, quando ainda carregava os dotes de sua beleza humana de outrora; promessa feita, mas descumprida e onerosa a ela. Como figura poderosa da corporação, traz alguns problemas na renegação dele ao sistema cruel de exploração dos vodseis que são

mercadoria-base da indústria de sua família. Como homem, desnorteia o senso de pertencimento àquele corpo redesenhado e atiça o desejo erótico em Isserley perante a sua beleza "natural" e sedutora.

Através de Amlis, ela vai ser provocada a compreender que o seu trabalho é parte tão cruel quanto estruturante do modo predatório que alicerça a linha de produção de vodseis da indústria Vess. É por conta das intervenções de Amlis na fazenda Ablach que Isserley experiencia novas angústias que desestabilizam sua corriqueira rotina de trabalho, e se depara ainda mais com os aspectos limítrofes da normalidade e da insatisfação em sua vida hodierna.

Somente daí, poder-se-ia emergir uma alternativa a esta pesquisa apenas voltada às relações com o outro, com a sexuação, e com as implicações no corpo de Isserley em torno do desejo. Porém, estamos diante de uma decisão, acertada diante da questão alienígena e imposta pelo enredo que orbita a personagem protagonista, de que temos um sujeito, metamorfoseada em heroína sensual, extrínseco a uma pele-objeto que lhe é estrangeira, ao mesmo tempo em que é intrínseco a um estatuto de corpo-objeto que é vivido pelo que lhe resta sob o aparente, sob o impenetrável.

Isto dito, gostaria de destacar que, embora também não venha me deter objetivamente nisso, o enredo abre espaço para uma grande premência de temáticas políticas. E por que faço questão de mencionar isso? Porque um *slogan* destacado na capa brasileira, com uma expectativa epigráfica de alavancar as vendas do livro, a partir de uma resenha alvissareira de *The Wall Street Journal*, traz o chamamento de a obra ser "an *Animal Farm* for the new century"[27]. Essa catacrese ao século XXI acaba por ter seu relativo exagero. E tal exagero percorre dois motivos: o primeiro, porque a fábula de George Orwell em *A fazenda dos animais*[28] tem sua situação cronológica na primeira metade do século XX, ao ter sido publicado em 1945; o segundo, porque se os críticos encontram em Orwell um estofo de contrapropaganda política ao "totalitarismo" soviético de Stálin, a obra orwelliana desemboca e oferece de fato um cunho bastante moral e de literatura que é bem engajada com essa mesma moral.

Ao pôr em paralelo o *Sob a pele* de Faber com *A fazenda dos animais* de Orwell, logo se percebe, no primeiro motivo, que essa coisa de representar um século inteiro não teria como se aplicar – ou se replicar? – a uma obra publicada exatamente no ano 2000, em semelhante analogia a todos os noventa e nove próximos anos que ainda lhe seguirão. Logo,

---

[27] "um *Fazenda dos Animais* para o novo século", ou "um *Revolução dos Bichos* para o novo século", em tradução livre e considerando as escolhas encontradas para o referido título nas edições brasileiras.

[28] ORWELL, George. *A fazenda dos animais*: um conto de fadas. Tradução: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.

fica perceptível também que, no segundo motivo, a narrativa e as principais cenas protagonizadas por Isserley são bem externas à fazenda, embora sejam, notoriamente, bem internas a seus pensamentos, sobrando pouco ou toda uma indiferença para qualquer coletivismo moral – tal qual se revela na moral final da fábula orwelliana. No seu trabalho conduzindo o Toyota pela rodovia A9, Isserley canaliza a irrelevância moral por meio da perspectiva meio apática, descritiva, exaustiva e pessoal dela, emulada pela voz narrativa para junto do leitor, e, muito talvez, transmita a intencionalidade de Faber em deixar a difusão política à mercê de cada leitura engendrada. A condução indiferente dessa difusão política a algum aspecto moral pode ser mais ou menos mimetizada pela evolução de Isserley no enredo. Em outras palavras: não há como afirmar a presença de um Stálin análogo na fazenda Ablach, tampouco a busca séria pela derrocada de um *statuo quo* "totalitarista" – ora, o paradigma contemporâneo já é inexoravelmente outro, e é um paradigma em que se faz política de tudo e em tudo, de modo pulverizado, de modo local, de modo micro, de modo ramificado, sem tantas pretensões morais igualmente totalizantes.

Sendo assim, dentre as temáticas políticas que o enredo atravessa junto ao paradigma contemporâneo, destaco algumas aproximações: o "carnismo" ou o "vodselismo" e a causa vegana; a beleza e a mutilação corporal e a questão da violência; o racismo e o especismo e as questões etnocêntricas; a sedução e a consensualidade frente à cultura do estupro; o corpo-imagem e o corpo-prisão e as histerizações da atualidade; e a apantropia e a ética com o não-humano.

Passemos agora, então, a considerar a narrativa fílmica, da tradução para o cinema dos elementos acima descritos. No trabalho de adaptação de Glazer, o predomínio da estética audiovisual termina por apostar na sobreposição intuitiva dos elementos em prol de uma atmosfera menos imersiva, e, porquanto, mais sugestiva. Isso quer dizer que, primeiro, não temos a primazia da analepse psicológica da protagonista, tampouco, sequer, nomeação à protagonista. Apenas um dos homens que sobe na carona anuncia se chamar Andrew. A ela, a ficha técnica denomina apenas de "The female", ou "A fêmea"[29]. Uma versão do roteiro original, bem diferente do produto fílmico final, eventualmente a nomearia de "Laura"[30].

Em que pese a estrutura fílmica e seus elementos, optei por apresentar o filme a partir de uma perspectiva cenográfica. Isto, pois, não me caberia exaurir, em um primeiro

[29] INTERNET movie database - IMDb. *Sob a pele (2013)*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1441395/. Acesso em: 20 fev. 2021.

[30] CAMPBELL, Walter; GLAZER, Jonathan. *Under the skin*: script. New York: Filmnation Entertainment, 2011, p. 7.

capítulo, os interstícios da *mise-en-scène* técnica, ou da abordagem hermenêutica do objeto posto para o cinema, assim como não proporia uma interpretação analítica antecipada do objeto para a literatura.

Nesse sentido, o roteiro e a montagem finais do filme nos trazem uma certa narrativa central. Pretendo, entretanto, relevar, por ora, alguns elementos supostamente complicadores, por serem "marginais" desse núcleo mais central. O que significa dizer que, para situar o tronco das cenas, apresento neste momento o que o filme confere de encadeamento referencial à linearidade cinematográfica.

Um motoqueiro pilota sua moto em alta velocidade até chegar em um local de imediações pouco movimentadas, em uma possível zona periférica de Glasgow. Ele põe um corpo feminino, então desacordado ou morto, dentro de um furgão branco. Logo em seguida, somos apresentados a um cenário constituído por uma vasta câmara clara e extremamente iluminada, onde o corpo da mulher é despido por outra; esta se encontra nua e já nos sugere ser "a fêmea", a reaproveitar das roupas dessa suposta defunta. Após se vestir, a fêmea sai da câmara, que parece ser um dos cômodos de uma casa deteriorada, entra no furgão e parte para um shopping center, bastante movimentado, para comprar cosméticos.

Voltando ao seu furgão, ela dirige pelas ruas da cidade, curiosa e prioritariamente atenta aos homens que estão passando por essas ruas. Com alguns deles, a fêmea vai estabelecendo interações, outros chegam a subir no carona, até que, desenvolvendo diálogos aparentemente aleatórios, breves *small talks*, somos postos diante da cena em que um deles é seduzido e levado até a uma câmara escura, seguindo-a enquanto se despem. Totalmente despido, ele segue caminhando até ser consumido pelo chão obscuro em direção ao desconhecido.

A fêmea retoma seu itinerário aleatório até chegarmos na cena da praia. Contemplando o que seria uma potencial vítima, um homem que está a nadar pela área, ela começa a conversar com ele até que este se exaspera, interrompido por uma circunstância que o surpreende e o faz correr em direção à situação para interferir. Em outra área de maré mais bravia, uma mulher tenta nadar para salvar um cão que parece ter sido pego pela corrente marítima, que leva a uma encosta perigosamente rochosa. Seu esposo adentra na maré em busca de socorrê-la. O nadador vai na direção deste último, enquanto as ondas fortes vão fazendo o cão e a mulher, respectivamente, desaparecerem em direção às rochas. A fêmea observa a tudo, indiferente. O nadador ainda consegue levar o esposo até a faixa de seixo, mas este retorna desesperado contra as ondas até desaparecer também. O nadador fica exausto, resfolegando deitado até que a fêmea se aproxima, desfere um golpe em sua nuca e o arrasta até o furgão.

Havia uma criança junto ao casal e ao cão, e é neste momento que sabemos de sua existência, através de seu choro e aparecimento em segundo plano. A fêmea a ignora totalmente enquanto executa sua captura. Aquele motoqueiro, em seguida, retorna ao local, quando anoitece, para se livrar dos indícios e pertences do nadador, também ignorando a criança e deixando-a chorando ali mesmo.

De volta à cabine do furgão, a fêmea começa a seguir um homem que parece estar caminhando sem destino, até que ele vira em direção a um prédio, que é um clube noturno. Ela desce do furgão e desiste de persegui-lo quando um grupo de mulheres a cerca e a arrasta para dentro do recinto. Ao tentar fugir daí, ela se depara com o homem que havia visto pouco antes e desse encontro trocam *small talks* de flerte. Indutivamente, logo em seguida, estamos em cena de volta à câmara obscura, diante do mesmo procedimento de "consumo" do homem pelo chão durante o ato de sedução. Aqui, somos apresentados à perspectiva da vítima após imergir ao chão. O que nos parecia ser uma superfície movediça negra e gelatinosa, agora mais parece um aquário de água levemente turva e densa. A fêmea, intacta, flutua vista por baixo, a andar levemente por cima do espelho aquoso.

Tentando assimilar o acontecido, o homem se depara com um outro, imerso, mas sem se afundar, debaixo d'água assim como ele. O outro aparenta ser o nadador e parece estar vivo, com o corpo inchado e a pele com aspecto frágil e enrugado. Quando o homem tenta apertar sua mão, o nadador "implode", como um balão espocando às avessas, uma cápsula implodindo sob a pressão da água, restando apenas a sua pele fina a afundar lentamente pelo aquário. A rotina da fêmea já está, à essa altura, bem demarcada para o espectador.

É um pouco depois, que um homem com deformidade facial derivada de neurofibromatose aparece como sua mais emblemática vítima potencial. A aparência facial estranha do homem faz mudar a narrativa sobre as contradições implicadas na sedução. A fêmea elogia as mãos do homem que, apesar de aceitar ser levado até a casa, lança certa desconfiança sobre a troca de flertes, pois sua insegurança em relação ao aspecto de sua pele e seu rosto, fazem ambos se aterem à macia função do toque com as mãos, como intermédio para o desenlace da conquista.

Apesar de segui-la e chegar a imergir no chão da câmara, o homem deformado é depois liberado por ela. Essa mudança, bastante complicadora para a trama, parece decorrer do fato da fêmea ter "*se visto*" em um espelho que havia pela casa. O homem deformado é abandonado despido na frente da casa, caminha a ermo em direção à sua suposta residência, até ser capturado pelo motoqueiro e posto desacordado na mala de um carro. O motoqueiro parece, à essa altura, ser o executor das tarefas omissas, do trabalho "mais sujo" do feitio de um

capanga, para evitar erros de percurso, e não denunciar os vestígios do esquema extraterrestre, sendo o supervisor da fêmea.

Essa virada narrativa demonstra de forma evidente uma passagem a outro patamar da trama, o qual consideraremos explorar, apresentando-a melhor, no decurso do capítulo de análise. Em suma, a fêmea abandonará seu furgão e passará a uma jornada de busca por uma identidade; primeiro, tentando se alimentar de uma torta sem muito êxito; depois, se envolvendo com um homem que tenta ajudá-la; logo mais, examinando o seu corpo perante um espelho; e, por fim, sendo acometida por descobertas no campo genital e sexual que lhe fazem optar por procurar um lugar distante e escondido de todos. Escolha que definirá o preço de sua integridade alienígena, de seu disfarce perante os outros, e de sua busca por identidade.

Inevitavelmente, somos postos à tarefa de comparação prévia, por termos no filme uma variedade de escolhas que dificultam a descrição de seus elementos, sobretudo por se apropriar de tipos genéricos (planos) gerais na criação das personagens, e de elementos abstratos na delimitação de espaços e tempos. Outro ponto a se ressaltar diante dessa dificuldade é o predomínio do silêncio de falas, da trilha sonora penetrante, e da contemplação, perdurando temporalmente vários minutos da apreciação síncrona da obra cinematográfica.

Assim, é possível destacar de comparação, por ora, que a protagonista do filme não seduz caroneiros pelas estradas das Terras Altas, mas transeuntes comuns, informantes das ruas de Edimburgo que estão atravessando ou caminhando aleatoriamente pelas ruas da cidade. A fazenda e todos os seus coadjuvantes estão ausentes, com exceção de uma personagem, o motoqueiro que é notório comparsa dela, e alude talvez àquele colega Esswis do romance, único que também havia se submetido ao redesenho para se disfarçar entre os terráqueos. Aqui, ele é denominado “The bad man”, ou “O homem mau”, e pilota uma moto, enquanto ela dirige um furgão branco, e não aquele Toyota vermelho.

Importante mencionar que em relação à forma original do corpo, tanto da fêmea como do homem mau, equitraduzidos como os Isserley e Esswis do romance, os únicos indícios da forma de sua espécie “humana” *não-vodsel* no filme é a de poderem compartilhar atributos com os artrópodes terráqueos. Isso se dá não porque eles deixem escapar alguma cenografia visível de uma corporeidade distinta, mas por sugerir que conseguem se comunicar sem o intermédio da fala e não lhes ser de todo estranho o uso do revestimento de algum exoesqueleto contingente.

No que se refere ao espaço, o artifício da adaptação para o cinema deu ênfase à circulação da protagonista entre os cantos e as ruas da cidade, a partir de uma perspectiva de disfarce e deslocamento mais paradoxal, com a montagem de cenas que visariam transmitir o

anonimato e a indiferença da jovem alienígena, como se ela estivesse observando e descobrindo a humanidade em um experimento-participante de campo, no qual quanto mais ela agisse de maneira ordinária e despretensiosa, mais passaria despercebida e "invisível" no meio da multidão. Ao contrário daquela Isserley metódica e que evitava ir a locais movimentados e com excesso de pessoas – inclusive dentro da própria fazenda com seus parceiros de espécie –, preferindo manter-se na estrada ou longe da vista de todos, a preocupação com a denúncia do corpo modificado poder ser visto, parece bem menor na fêmea em praticamente toda a extensão do filme. O olhar no cinema, já talvez, parece demandar uma outra configuração para o estranhamento ao que estaria sob a pele da protagonista.

Diante disso, a fêmea não apenas trafegará pelas ruas, convidando-nos a observar, a partir da cabine do furgão, a rota e a rotina dos transeuntes, mas circulará por caminhadas em calçadas, pátios de estacionamentos, shopping centers, clubes noturnos, casas, cabanas e bosques. O enquadramento da filmagem, com poucos planos abertos, privilegia bastante as angulações de mergulho, como que para capturar os limites de um olhar parcial do que poderia ser chamado de "ponto de partilha" com a protagonista. Ora, os planos fechados e a altura do olhar em ¾, mais rente às faces, nos deixam próximos de como, ou quanto, se observa do espaço ao redor e dos caracteres expressivos e comportamentais dos outros que são observados pela fêmea, dando a "impressão de realidade"[31] de que tanto nós como ela somos limitados em profundidade total de contato. Quando invertida essa perspectiva, as angulações permanecem sufocantes, em sua maioria, como que espiássemos ou estivéssemos escondidos, vigilantes, diante do que a fêmea "documenta" ao acompanharmos seu experimento de campo por Edimburgo e Glasgow.

Alguns espaços fogem desse artifício mais "intimista", e surgem nas circunstâncias em que as ações da narrativa se voltam à sua parte mais, digamos assim, macabra; o que equivaleria a uma situação central do romance, que é o trabalho de caça e extrativismo dos vodseis. A despeito de cenas mais soturnas que demonstram questões subjetivas, que abordarei mais na parte de análise desta tese, um local importante para a trama do filme é a casa para a qual a fêmea leva as suas presas. Aqui, elas não são dopadas com *icpathua*, mas seduzidas a entrar em uma casa, seguindo os passos da protagonista, com propósitos evidentes de conotação sexual.

[31] AMOUNT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 21.

A casa é bastante deteriorada e parece ter sido abandonada, mas isso não é impeditivo aos homens de nela entrarem, sem hesitação, sob o efeito da sedução intensa da fêmea. Esta sedução parece vibrar entre o hipnótico, o instintual e o onírico, pois ao atravessar o umbral sombrio da porta, uma breve e momentânea escuridão antecede a chegada a uma ampla câmara obscura, sem sinal de paredes ou obstáculos, na qual um chão espelhado e negro se espalha por toda a superfície do ambiente. Na medida em que a fêmea caminha e flutua lenta e sedutoramente pelo pretume do chão espelhado, vinílico, liquefeito ou molhado, ela vai se despindo, causando a imediata reação aos homens de também se despirem, até que, sem esboçarem espanto, como em um transe enfeitiçado, começam a afundar entrando pé ante pé na superfície obscura do chão, agora movediço, sufocante e quase translúcido. Enquanto os homens afundam nus até submergirem nesse "aquário" denso, não deixam de mirar a fêmea que, por sua vez, permanece capaz de continuar caminhando por sobre a superfície acima deles, observando-os afundarem até desaparecerem de sua vista – momento em que ela caminha de volta aonde havia entrado, sem se abalar, recolhendo as peças de roupa largadas pelo chão nesta etapa final da captura.

Em termos gerais, são essas estranhezas procedimentais que caracterizam dupla e marcadamente tanto o livro como o filme no gênero de ficção científica, em virtude da onipresente sugestão de tecnologias por trás de tais trabalhos de extrativismo alienígena. É mister ressaltar que o ritmo e a rotina de trabalho no romance são bem mais estruturantes do que no filme, o que afetam, inclusive, de modo substancial, a maneira como os espaços são construídos nas narrativas. Se no romance, o espaço é vasto e o ambiente de trabalho é "fabril", com galpões, navios de carga, em uma fazenda, no filme o espaço é citadino, preso em ruas e locais urbanos, e o ambiente de trabalho seria "doméstico", com cômodos de uma casa misteriosa e composta por vãos sombrios e desconhecidos.

O que depreendo de ressaltar agora este dentre tantos outros detalhes insuspeitados, é que há uma mudança de perspectiva muito sagaz entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica. Na distância de pouco mais de uma década entre o livro e o filme terem sido divulgados, entre 2000 e 2013, a leitura em torno de Isserley, no primeiro, e da fêmea, no segundo, salta do fator trabalho, para o fator identidade; se lança do fabril para o doméstico, sem perder de vista a lógica da exploração dos homens, *vodseis*. Contudo, é "sobre ela" que essa exploração persiste, a subjetivação em ambos os formatos recai fortemente sobre uma forma do feminino se encontrar consigo, seja como parte sedutora de uma linha de produção mais industrial, seja como parte sedutora de um convite ao encontro sexual rumo ao desconhecido que reside em uma casa. A casa, como espaço privado consoante ao que o

feminino remonta ao doméstico da intimidade, não me pareceu tão gratuito, e, por isso, reforçou o que experimentarei adiante nas escolhas que foram conduzindo a pesquisa.

Isto quer dizer que, ainda que pudesse priorizar diversas iterações decorrentes da relação com o outro, se tornou indesviável me apegar ao signo distintivo das peles de Isserley e da fêmea, como signo de superfície que convida também a uma entrada ao corpo, por meio, principalmente, da entrada do corpo delas em suas relativas subjetivações. Assim, o itinerário que seguiremos será bastante acompanhado de possibilidades do feminino, seja embarcando com ele em uma carona, seja entrando em sua aparente morada sensual.

1.2 OS TEXTOS E SEUS RECORTES TEMÁTICOS

Ambos os *corpus* junto aos quais me debruço, e com os quais me inspiro nesta pesquisa, são textos que partilham de um gênero em comum, que é o da ficção científica. Ainda que distintos, como objetos literário e fílmico-cinematográfico, a categoria comum de ficção científica – a despeito de que, por mais explícito que se mostrem "original" na escrita e "adaptação" no cinema – se sobressai diante de nossos objetivos de análise. Isto é, aspectos que não se esgotariam e que são bastante caros aos estudos da fidelidade trans e metatextual, da adaptação narratológica, e da autoria e da tradução, entre inspirações criativas apresentadas em diferentes suportes de mídia, serão mais suspendidos em prol de um olhar que se encontre mais próximo dos substratos comuns de nossa linha de pesquisa, a saber: a palavra, a fala, o ser, e as ficções deles arrevesadas. Neste sentido, os textos dos *corpus*, e seus recortes temáticos, terminam por serem vistos como dois objetos que se unem mais significantemente ao se olhar com mais afinco a justa fronteira (do) que lhes separa.

A ficção científica vem adquirindo, nos tempos recentes, uma diversidade constitutiva em seu "hipercampo" de gênero narrativo. Chamo de hipercampo o que uma notória área em expansão pressupõe, nos limites que o contraditório estruturante de toda maior ou menor "paraliteratura", em processo de valoração canônica, pode se manter em aberto, justamente, ao não se fechar em um único campo específico. A ficção científica dialoga com aspectos muito inovadores sobre tempo, história, tecnologia, e imperativos categóricos da escrita dos acontecimentos e fatos humanos da contemporaneidade, que a verve de sua construção só encontra lastro em um espaço amplo que não lhe esgote, em uma noção de hipercampo.

Em seu arcabouço vigente, podemos citar inúmeros entrecruzamentos dos subgêneros da ficção científica, embora ache válido ressaltar alguns que estão bastante em voga

no cotidiano que acompanhamos pelo presente. São eles: as distopias, as explorações siderais espaciais, os apocalipses das máquinas avançadas (androides, robôs e inteligências artificiais) e os pós-apocalipses de cataclismos ambientais ou colapsos sociais, frente a crises ou guerras pandêmico-biológicas[32]. Entre esses e outros, o subgênero ao qual nossos *corpus* se enquadram seria o de invasões alienígenas ou extraterrestres. Outro subgênero que se destaca nos dias de hoje e que está mercadologicamente associado à ficção científica, é o das narrativas dos super-heróis. Isso se deve às franquias dos "Universos Cinematográficos" da Marvel e da DC Vertigo, originados na literatura das histórias em quadrinhos (HQ). Em seus mais diversos conteúdos, centrados no gênero de fantasia, a ficção científica os atravessa de maneira notória nas reelaborações que enxertam tecnologias avançadas, deslumbram imagens e tecem ficções, às quais a Física e a Matemática teóricas apenas chegaram a indiciar, e reescrevem mitos que expandem interpretações ao limite do hiper-realismo imaginário.

Dentro do pretenso recorte temático que me esforço a delimitar, a ficção científica apresenta – para mais ou para menos, nesta linha tênue em que os heróis por detrás de toda fabulação, de todo *mythos*[33] também conotam de semelhança com os deuses –, uma constante gama de narrativas sobre criaturas e suas criações. Se o mito da criação se enraíza por entre os paradigmas da criação da própria lógica – ciência esta que vem a derrubar mitos de outrora, ao erigir razões para os sujeitos se entenderem criados a partir de outros princípios discursivos, agora mais científicos –, é porque este sujeito é sempre suposto perante o saber significante[34]. E o que mais se percebe, quando abraçamos os dilemas da criação, é que o que parte do significante é o que ele representa em função de outro, ou melhor, de um significante outro, de uma criatura de linguagem, de uma manufatura da inventividade linguística dos significados limítrofes.

Essa sede por inventar criaturas na ficção científica se repete em um terreno que não teme o engano, e que por não temer isso, torna potencial a relação de transferência que há da literatura à psicanálise, relação sobre a qual a presente tese demonstrará estar bastante apegada em seu próprio corpo textual. Desse terreno criativo, podemos citar que a ficção científica produz criaturas bestiais, criaturas monstruosas, criaturas híbridas, criaturas biônicas,

---

[32] JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. (ed.). *The Cambridge companion to science fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003; BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M.; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl. *The Routledge companion to science fiction*. New York: Routledge, 2009.

[33] CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p. 174.

[34] LACAN, Jacques. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1967] 2003f, p. 253.

criaturas ciborgues, criaturas androides, criaturas não-humanas, criaturas pós-humanas... criaturas que desafiam a linguagem nos limites de nosso próprio corpo de ideias.

Uma curiosa recorrência, dentre essas "criaturas outras", seria a produção de criaturas do feminino, feminino que foi e é significativo *leitmotiv* desde as musas clássicas até as heroínas disruptivas da atualidade. A sabatina da criação perpassa o feminino também naquilo que sua coadjuvância cede ao masculino a impressão de menor partícipe e submissa criatura, ao que dele o protagonismo não cessa de se materializar nas ordenações da lei simbólico-paterna. Entre criadores e criaturas, o que resta sob uma pele de feminino que a fêmea Isserley poderia vir a apresentar?

Ainda que tenha enfocado na especialidade da literatura de terror, Franco Moretti[35] pontua um detalhe interessante para o que busco enxergar por entre os veios dessa curiosidade entre criaturas e criadores, mais especialmente pela monstruosa criatura em *Frankenstein*[36]. Para o autor, temos aí um monstro ao qual lhe é negado um nome e, por extensão, lhe é impossível uma individualidade, tal como se dá com o proletariado. Ao lado disso, esse mesmo miserável desfigurado e sem-nome serve para suspender – em termos que lhe garantam a sua aniquilação perante a encarnação do terror, que é o ser uma criatura monstruosa – os antagonismos e horrores internos à sociedade, levando-os para uma exterioridade fictícia, por uma típica angústia perante o futuro de uma sociedade dividida entre o trabalhador e o capital. Para Moretti, "em *Frankenstein*, a luta se dará entre uma 'raça de demônios' e a 'espécie humana'."[37]

Encontram-se nessa breve análise de Moretti dois aspectos importantes, que se destacam nas suas proximidades com características de ambos os textos desta pesquisa. Por um lado, a fêmea não tem nome no filme e, por outro, Isserley se encontra na posição de proletária no livro em seu trabalho extraterrestre de caça. Todavia, há a condição feminina que lhe emprestaria mais um viés outro de problematização neste lugar de criatura monstruosa, duplicado nos campos do que o feminino povoa entre os conceitos sobre o outro, diante deste si mesmo que é o indivíduo masculino universal do homem moderno, nas discussões voltadas à referida obra de Mary Shelley.

Entre tantas discussões temáticas que valem ressaltar neste recorte, a relação entre Shelley, seu emblemático *Frankenstein* e a inauguração da ficção científica, encontra eco no

---

[35] MORETTI, Franco. Dialectic of fear. *In*: MORETTI, Franco. *Signs taken for wonders*: essays in the sociology of literary forms. London: Verso, 1983, p. 83-108.

[36] SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O prometeu moderno*. Tradução: Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

[37] MORETTI, *op. cit.*, p. 84, tradução livre.

que busca resumir Brian Stableford[38], em torno da maestria shelleyana em dotar Victor Frankenstein de um outro senso acerca da modernidade científica, a despeito da popularidade da obra ter lhe dado uma série de interpretações alegóricas à danação divina, comumente mais típicas ao gótico e ao romance vitoriano. Segundo Stableford:

> Victor Frankenstein pode ser visto como um primo distante dos romances góticos clássicos inspirados por vilões diabólicos (ou aparentemente diabólicos), mas sua personalidade e suas ambições são bem distintas. Embora ele tenha alguma inspiração inicial em escritos ocultistas de um tipo que os inquisidores podem considerar obra do diabo, ele empreende uma mudança de direção crucial quando decide que é a ciência moderna, não a magia antiga, que abrirá os portais do conhecimento para estudiosos da sua e das futuras gerações.
> Em virtude dessa mudança, *Frankenstein* deu início à exploração de um território imaginário nunca penetrado por obras que lhe antecederam (embora essa não fosse sua pretensão). Por essa razão, o romance é mais apto a ser visto como uma obra pioneira de ficção científica, embora tenha sido escrita pelo menos meio século antes de seu tempo e preste um desserviço considerável à imagem da ciência como instrumento do progresso humano.[39]

Essa visão pessimista com relação à ciência e o progresso humano em início de século novecentista, para os efeitos de um tempo atual neomilenista – em que menos se estuda ou já se superou o interesse na gênese da ficção científica moderna, mas que se volta bem mais aos agravos do antropoceno, capitaloceno, necroceno ou chthuluceno[40] –, atesta em boa parte que se não houve um erro de percurso na técnica, muito se sobra em se tratando de desencanto com o trajeto. A história e o tempo, com o que pese os agentes de suas narrativas, bem se situam no que uma progressão cronológica daria a Saturno uma contraditória gana para devorar migalhas: história e tempo, seus rebentos crônicos, já percursam bem fragmentados atualmente.

Em certa medida, a fêmea Isserley se apresenta em um limiar compatível com sua contemporaneidade, sobretudo porque seu relativo caráter diabólico, como criatura também monstruosa, de miserável desfigurada do proletariado precário deste século XXI, já presta serviço ao capital de modo ideológica e narrativamente mais subjetivado. O dispositivo tecnológico de sua monstrificação é avançado, ao ponto de a indiferença ser tanta, que suas deformidades são minimizadas pelo disfarce impecável de uma pele nada horrorosa, ainda que meio estranha.

---

[38] STABLEFORD, Brian. Frankenstein and the origins of science fiction. *In*: SEED, David. *Anticipations*: essays on early science fiction and its precursors. Syracuse: Syracuse University Press, 1995, p. 46-57.

[39] *Ibid*., p. 48-49, grifos do autor, tradução livre.

[40] Cf. Jason W. Moore, Justin McBrien e Donna J. Haraway et al. *In*: MOORE, Jason W. (ed.) *Anthropocene or capitalocene?* nature, history, and the crisis of capitalism. Oakland: Kairos, PM Press, 2016.

Contudo, busco me ater ao que poderia escapar de ou mascarar mais quaisquer disfarces, naquilo que a pele, como artifício alegórico nas obras, faz alusão ao que Soyka[41], Podaný[42] e Skinner[43] resenham em torno de um ditado: "*The monster within is the monster without*." Isto quer dizer que o monstro *interno* é o monstro *externo*, e as marcas dos demônios que tocam a alma daquele que cria também são impiedosas à daquele que se percebe criatura. Ou, de outro modo, os monstros que criamos, em ficção ou em realidade, são tão inumanos como os limites (endógenos ou exógenos) das valas comuns as quais se relegou alguns dos atos monstruosos, das monstruosidades consequentes das invenções do homem moderno.[44]

Às voltas com o que talvez seja a subjetividade mais tornada criatura em grande parte da história da Literatura, retorno à ideia de que o feminino habita este lugar dentro do campo do monstruoso, do terrível outro e, sobretudo, do abjeto corporal, como, para mais ou para menos, o que eu e Rodrigues[45] buscamos agenciar em pesquisa pregressa. O que significa dizer que A mulher resvala sua não-existência tanto à fêmea, como a Isserley. Caso as situemos no estrangeiro de suas origens alienígenas, *aliud genus*, elas passam a assumir uma posição ainda mais complexa, por seus redundantes empuxos a-A mulher.

Esta posição, por mais que incorporada demasiadamente nas materialidades, do que cada uma das mulheres atravessou na criação de seus corpos físicos e simbólicos, também carrega algo dessa fronteira porosa que é tentar não ultrapassar para o devastador incorpóreo do que direciona o além-corpo do feminino. Uma das provocações de Cohen[46] faz eco a essa relação do monstruoso com o feminino, posto que, para o autor, o corpo do monstro é um corpo cultural, em deslocamento, de uma alteridade visada ao não-corporal que não se esgota porque é ameaçadora, inclusive à própria demanda de categorizá-lo sob normatividades. Por conta desta última, em especial, está sempre suscetível ao desejo do criador de submetê-lo ao extermínio, pois perigosamente fugidio e fragmentado nos próprios traços que lhe dão escapatória. A inquietude perante a diferença da criatura do monstro é também decorrente do fato de ela não se anular na negação dessa diferença, mas por operar, por subtração, a

---

[41] SOYKA, David. Under the skin. *Book reporter*, 23 jul. 2000.

[42] PODANÝ, Richard. Stvůra, jež útočí zevnitř. *iLiteratura.cz*, 24 maio 2003.

[43] SKINNER, Stuart. Michael Faber Under the skin. *Cherwell*, 21 maio 2004.

[44] SAFATLE, Vladimir. Há uma potência política no interior do inumano. *In*: SAFATLE, Vladimir. *Grande hotel abismo*: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 217-247.

[45] MADEIROS, Eider Jose. *Um gozo explosivo para a antipoética pornoterrorista de Diana J. Torres*. Orientador: Hermano de França Rodrigues. 2020. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

[46] COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome. (ed.). *Monster theory*: reading culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 3-25.

semelhança repetitiva dos traços com quem lhe criou. Essa reflexão aguçada sobre tramas de equações negativas muito me interessou, principalmente ao notar que vários dos recortes privilegiados pela crítica enfatizaram a função de matadora das heroínas de nossos *corpus*. Conforme a crítica, elas se tornam interessantes por serem exterminadoras cruéis interessadas em anular-nos.

Tecnicamente, a diferença na fêmea e em Isserley é pressuposta já na sua condição extraterrestre, que joga por terra o que podemos conceber qual o parâmetro inicial no binômio humanidade e monstruosidade. Para elas, a referência de bestialidade é proporcionalmente relativa. Somos nós *vodseis* os outros, os monstros, junto aos quais é preciso se infiltrar. Isso me leva a incorrer em uma tentativa de paralelismo ao que se vem discutindo em torno do especismo terráqueo. O bestiário animal senciente-semovente que nos serve de alimento, na hegemônica dieta onívora, não nos veria como humanos monstruosos e matadores? Ao lado disso, se elas são predadoras mulheres, e não estão em suas condições e seus habitats "naturais" de caçadoras, uma vez que prestam um serviço como trabalhadoras e sedutoras, então não passariam ao estatuto de iscas *vodselmorfadas* (quiçá prostituídas) do sistema exploratório em que estão condicionadas?

Não surge intenção em responder estas questões, por ora, mas em instar delas a motivação por trás dessa temática do monstruoso representado por um corpo feminino em evidência de sua compleição aparente, embora um aparente disfarce. Chakravorty[47], por exemplo, convoca, em seu painel no congresso da Sociedade de Estudos de Cinema e Mídia, a atriz, que interpreta a fêmea no filme de Glazer, para pontuar fundamentações interessantes no que o corpo midiático de Scarlett Johansson – em conjunto com outras produções, também estreladas pela atriz, como *Lucy*, dirigido por Luc Besson, e *Ela*, de Spike Jonze –, pode nos provocar a partir da cultura midiática mais ou menos coesa em torno da artista.

A atriz encena em todas as produções de ficção científica, segundo o autor, uma "guinada corporal" entre as dimensões que a virtualização e a exposição do corpo de mídia fazem conotar. Ela vai de níveis codificadores que partem da extrema organicidade plástica, em *Lucy*, passando pela tecnologia de um corpo revestido, em *Sob a pele*, até a dispersão corporal cibernética de uma *parceira-avatar-sintoma*, em *Ela*.

> Epistemologias de superfície e pele, interioridade e exterioridade e subjetividade informam tanto a forma audiovisual quanto a narrativa de *Sob a*

[47] CHAKRAVORTY, Swagato. Scarlett Johansson's bodily turn: *Her*, *Under the skin*, *Lucy*. *In*: SOCIETY FOR CINEMA AND MEDIA STUDIES, 2015, Montreal. *Conference program*: preliminary draft. Oakland: SCMS, 27 mar. 2015, p. 62.

> *pele*. Superfícies e interfaces também podem ser teorizadas nos fluxos de informação que *Lucy* se torna capaz de ler em sua condição hipercorporificada e nas texturas e cores anêmicas de *Ela*.[48]

Uma digressão a esses aspectos da indústria midiático-cinematográfica serve para já precipitar mais algumas reflexões sobre criaturas do feminino, que se lançam a novas formas de corporalidade por entre as películas que se ressaltam destas imbricações críticas. Também, prenuncia uma característica importante para esta pesquisa, que recobre as acepções contemporâneas de corpo, seja por sua polimorfa disposição nos dispositivos imaginários da cultura de massa, seja, notoriamente, por seu tratamento de superfície.

Vejamos que, ao lado da fêmea, de Isserley e de Scarlett Johansson, um corpo de feminino de Lucy e de Samantha (do filme *Ela*) pode se fragmentar, ou se integrar; via biocibernética, via imersão algorítmica computacional, ou via *redesenho*; cientificamente ultramodernos, monstruosamente simbióticos, mais ainda diabólicos. As criaturas se fundem em um plano representacional irrigado pela feitura de um corpo penetrável, inextinguível diferença que se molda a falta que lhe é constitutiva, posto que é falta tão quanto a de quem lhe submeteu por criador. É a partir do que Chakravorty ventila posteriormente também em torno disso, que me atenho a alguns fatores que o autor ressalta em sua reflexão: para a crítica, a atriz é frequentemente percebida como uma "tela em branco para projeções do imaginário popular (masculino)", o que coopera para a sua hipótese de uma "lógica da superfície"[49] e que, por sua vez, é instituída através de um *sex appealing* a esse imaginário que põe o corpo de Johansson avidamente sob escrutínio, lhe imprimindo um suposto vácuo de afeto, em função da exposição de sua exterioridade corporal reformada para a tela e para a arte cênica.

Uma hibridez de polimorfações, tais como as que se percebem nas *dream girls* encenadas por Johansson, se apresenta, a meu ver, em bastante aproximação com a rudimentalidade frankensteiniana de desfigurar miseravelmente um corpo de feminino para algum efeito sub-reptício de gozo do criador. Algo que se adianta por este recorte temático é o de que temos sempre uma reincidência de desfigurações dos corpos das heroínas. Se não são exterminados, eles pagam com sua própria corporeidade, fragmentando-se, perdendo uniformidade, morrendo.

---

[48] CHAKRAVORTY, Swagato. SCMS 2015 CFP: Scarlett Johansson's recent body politics. *Call for papers of the Department of English of The University of Pennsylvania*, Philadelphia, 05 ago. 2014, tradução livre.

[49] CHAKRAVORTY, Swagato. Carnal tension, superficial logic: the feminine body and its surface in *Lucy* and *Under the skin*. *In media res*, New York, 22 jan. 2015, tradução livre.

Por retornar a *Frankenstein*, outra relação sobressalta os intercursos de um recorte que se inclina ao feminino, que é a da autoria de Mary Shelley. Implica observar não somente que sua obra é detentora de potências inauguradoras da ficção científica moderna, mas que se trata de uma obra escrita por uma mulher, em um período repleto de desafios para a representatividade feminina.

Mary Shelley é filha de Mary Wollstonecraft. Filha e mãe compartilham na escrita uma herança, que está marcada por um drama familiar bastante fatídico junto à morte. Me inquietou fortemente o fato de que ambas não tiveram a chance de conviver devido à morte de Mary mãe, poucos dias após ter parido Mary filha. O real do corpo, essa prerrogativa da singularidade que situa o corpo do feminino, marcou, no parto, a fatalidade da morte em decorrência da febre puerperal de Wollstonecraft. A infecção pós-parto, neste caso, ocorreu pela pouca higiene médica ao proceder a retirada manual dos fragmentos da placenta, pois a parturiente não lhe havia expulsado de maneira natural. A placenta, parte desse saco de pele fina que envolve e interliga nossa primeira morada, se mantém simbólica na biografia destas duas mulheres escritoras, arquetipicamente invocando a crueza mortífera do corpo feminino, que é capaz de prender-se em sua finitude e perder-se em sua infinitude por diversas e delicadas camadas, sobretudo em se tratando de seu protagonismo na concepção da vida.[50]

O que penso, ao acionar mais essa digressão voltada ao universo do feminino, tem o propósito de canalizar os direcionamentos mais proeminentes no que, inevitavelmente, pondero por me deparar com o que é da ordem das temáticas que estão quase onipresentes nos *Sob a pele*. Quero dizer que a criatura do feminino não é mais somente, muito embora se insista, um ser de território sombrio, como pontuou Freud[51], nem tão apenas de uma lógica não-toda, como deslindou Lacan[52], mas inclusive um reincidente e sedutor enigma para as multiplicidades subjetivas da ficcionalidade e dos estranhamentos do contemporâneo tecnocientífico, em especial junto ao que é alteritário, outro, alienígena, quase desrevestido de tão vulneravelmente ambíguo, expansivamente *infamant*, infame/difamado[53] objeto de sombra e luz, de opacidade e translucidez, de contraste e diferença (até a ele mesmo).

---

[50] GORDON, Charlotte. *Mulheres extraordinárias*: as criadoras e a criatura. Tradução: Giovanna Louise Libralon. São Paulo: Darkside, 2020.

[51] FREUD, Sigmund. A feminilidade: nova sequência de conferências de introdução à psicanálise: conferência XXXIII. *In*: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, [1933] 2019, p. 313-341. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 7)

[52] LACAN, Jacques. Letra de uma carta de almor. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais, ainda. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, [1973] 2008b, p. 85-95.

[53] *Ibid*., p. 91.

A carne na experiência desse feminino, assim, é tanto fisgada pelo real do corpo, como por uma lógica de superfície, e também enraizada por uma monstruosidade que faz laço com a morte, sendo criatura outra e consumida, ou buscando consumir o mesmo do criador. Já havia apontado anteriormente que o "carnismo" e a causa vegana, dos paradigmas especistas do contemporâneo, é um ponto de leitura possível em *Sob a pele*, sobretudo no texto literário. Contudo, essa perspectiva alterifágica me pareceu pouco contemplada nas buscas empreendidas, a fim de melhor compreender os recortes temáticos daquela crítica mencionada anteriormente e das quais os textos engendram releituras sobre as heroínas criaturas.

Os desdobramentos da crítica são quase sempre pautados por um deslize interpretativo. Chamo de deslize, não de erro, porque é quase perceptível que o que sobressai das análises é a sugestividade das próprias obras com respeito a essa monstruosidade do feminino, que seduz ou conduz o masculino à morte, ou o devora. Sakkas[54], por exemplo, faz remissão novamente a Scarlett Johansson em apologia à sua versatilidade como atriz, mas sem dar ênfase ao que está para o corpo da fêmea, no além de sua sensualidade objetificada.

Ou seja, a caçadora/predadora não é monstrificada por comer suas presas, mas por encarnar um mistério anônimo em sua atuação. Se supõe filmicamente, por deslize, que ela come os homens que captura. Ao contrário do que se esperaria aí de uma criatura mítica como uma aterrorizante Lâmia ou uma Mãe de Pantanha, que devora homens e criancinhas, temos mais uma não menos perigosa Loreley ou Yara, que encanta e leva seus amantes seduzidos a mergulhar na destruição incógnita, liquefeita e úmida, da excitação e do perigo sexuais.

O fato é que a fêmea não é retratada no filme comendo. Para não dizer que esta questão é passada despercebida, há uma cena em que ela tenta ingerir uma torta de chocolate, mas não obtém êxito, por alguma possível rejeição de seu organismo. Já Isserley, no livro, reduz a sua dieta a batatas e pasta de *mussanta*, meio que por nojo, ao ter que interagir com as matérias-primas vivas da preciosa iguaria *voddisim* que advém dos corpulentos *vodseis* abatidos. Curioso perceber que ela eventualmente masca da mesma erva *icpathua* que, terapêutica e analgesicamente, se produz a droga anestésica injetada pela geringonça do assento do passageiro no Toyota vermelho, para dopar os *vodseis* que subiram no carona.

O monstruoso feminino devorador pode nos levar a patamares das mitologias que, em grande medida, nos empurraria em direção retrógrada à magia ocultista, à temática demoníaca e nos faria ter que retroceder para antes mesmo daquela reviravolta inaugural de

[54] SAKKAS, Katerina. Scarlett Johansson and the alien feminine. *Real time*, Rushcutters Bay, n. 125, p. 25, feb./mar. 2015.

Victor Frankenstein. Em torno disso, há uma extensa e importante bibliografia que já discute o monstruoso feminino na sua relação com a literatura e a psicanálise[55]. Pontualmente, o desafio aqui não apenas persiste em dragar o terreno da ficção científica e querer se ater ao que escapa, ou se mascara nesses alusivos disfarces dados ao feminino, mas o de dotar, pelas tecnologias e pelas subjetividades das heroínas, um possível desejo de sujeito, já que o desejo, em si genitivo, não se disfarça.

Uma observação que Sakkas realiza sobre a caracterização da atriz como a fêmea no filme, entretanto, me chamou bastante atenção: "De certa forma, com sua peruca preta, lábios carnudos e olhar inexpressivo, a alien de Johansson lembra aquelas manequins sexuais ultrarrealistas RealDoll [...]. Até quando está em seu furgão perseguindo homens, ela não esboça ter volição própria."[56]

Preciso destacar a menção às bonecas sexuais RealDoll, fabricadas pela empresa estadunidense Abyss Creations, no que isso aciona de criatura tecnológica do feminino para propósitos porneróticos. Outro destaque está para a encenação da heroína ser inexpressiva, magistral cenicamente, na medida em que permite à autora a constatação de que a personagem não esboça volições ou, em outros tempos, expressa no trabalho uma alienação perante os acontecimentos que lhe impelem a circular pelas ruas, executando, de modo autômato e superficial, seu trabalho de caça-sedução. São por esses pontos em destaque que o corpo de feminino, pelo tratamento de superfície, encontra sua função de signo, ainda mais se reconhecermos que um certo teor de progresso científico-tecnológico conseguiu reproduzir alternativas à equivalente hipermaterialidade plástica do trabalho morto de uma boneca sexual. Tal trabalho, desde já, corporalmente integrado ao disfarce superficial e fantasmástico das "irreais" RealDolls, estruturaria uma guinada ao *sex appealing* imaginário masculino, que bem mesmo emulariam a fêmea e Isserley em termos de "mascaradas" criaturas, excessivamente mais importante pelo que mais lhes aparente.

É mais ou menos por esses limiares relacionais que, na análise final, me dedico a pensar sobre como esse corpo outro se redesenha nos semblantes do erótico e pornético entre as dimensões da corporeidade. Por enquanto, o que ressalto, dentre os pretendidos recortes temáticos, é a aproximação desses avanços do corpo de feminino como um corpo que se replica como signo da pós-humanidade. Salvaguardadas as suas diferenças fundamentais, as bonecas sexuais e as robôs designadas no feminino, pós-humanas, já estão em processo de mixagem

[55] A exemplo disso, ver CREED, Barbara. *The monstruous-feminine*: film, feminism, psychoanalysis. London; New York: Routledge, 1993.
[56] SAKKAS, 2015, p. 25, tradução livre.

tecnológica, revestidas por PVC e silicone de platina, cada vez mais fidedignas à anatomia humana e interativas na réplica límbica, que investem bastante em um elemento de contato substancial para seu hiper-realismo corporal sintético: a pele.

O que depreendo, continuamente, desses substratos comuns, expressivos de um novo paradigma com as criaturas do contemporâneo, é o sintoma que se interpõe nesse signo corporal. Tal signo holónimo ao corpo, que é invólucro do todo e é, ao mesmo tempo, meronímia dele, a pele faz sua parte ao deslizar a novas diferenças semânticas do que ainda é corpo, e do que ainda se dá para fazer com o que ele aparentar: coberto ou descoberto de pele, o que está, ainda, de fato, em processo de subjetivação ou já resultou subjetivado? Com que conformidades se desdobram os tabus com o monstruoso, enquanto se totemizam ficções e se produzem bonecas hiper-robóticas e reais para tentar dar conta do que permanece humano?

É bem sabido como, em termos estruturais, não dá para despelar o todo do signo em sua dimensão referente, como que a espremer de sua carne, de suas fibras, dos seus tendões, a matéria unívoca do código, ou do que entre significado e significante barra o que o sujeito dele se apropria. Sem isso, principalmente em se tratando do lugar da palavra, do ser, da fala e das ficções, Riffaterre propõe, através da noção de semiossigno da exterioridade fictícia, uma teoria interessante para o que a literatura de ficção científica desponta nas "agramaticalidades"[57] semânticas dos acontecimentos do presente, em sua jornada de significações em progresso. A instância de significação é perceptível, mas parece não ser suficiente ater-se ao que algum sentido, derivável da intertextualidade da história oficial, lhe satisfaça. O passado, esta intertextualidade desconhecida, passa, a meu ver, a ser percebido como uma ficção rompida. Para discernir os índices estilísticos e as polissemias dos signos nas narrativas do tempo, passamos a fazer interpretações que, conforme Riffaterre, deveriam ser capazes de detectar distorções na mimesis, passando do nível dêitico para o nível hermenêutico[58]. Uma narrativa a ser interpretada, a princípio, revelaria que algo está sendo escondido, para que depois alguns índices perceptíveis levem à possibilidade de encontrar nela esse algo desconhecido a ser revelado.

Ao provocar essas paragens, o regime interpretativo que indicia muitos dos subgêneros da ficção científica está embasado, entretanto, em um desconhecido que torna complicado qualquer postulação de uma ficção decifrável pela intertextualidade, mesmo que frágil, de repertórios do passado. Isso, porque, a ficção científica também dificulta a máxima

[57] RIFFATERRE, Michael. *Text production*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 239, tradução livre.
[58] *Ibid*., p. 12.

de um verossímil[59] que nele se estruture. O que se sobredeterminaria nas operações de um "inconsciente de ficções intertextualizadas"[60], desde traços de um efeito cumulativo das semioses coletivas, que entram em acordo de retroagem sobre certas narrativas, passa em ficção científica a se comportar por meio de pseudodeterminações temporárias ou temporais. Isto quer dizer que, as anomalias, os corpos estranhos, as obscuridades, as prorrupturas de tempo-espaço-tempo etc., podem permanecer no mais pleno desconhecido, por mais que na superfície do texto o enredo seja ostensivamente narrável, bem descrito, sugestivamente lógico – lógico em superfície.

Diante de tais delineamentos, proponho um exercício de pensamento em torno de um recorte que nos caberia agora, em busca de traçar uma resposta ao que a nossa fêmea poderia vir a apresentar junto à semiose da imagem-texto do *corpus* cinematográfico narrável no *Sob a pele* de Glazer. Em especial, também, pela fêmea se alinhar como criação do contemporâneo nas pseudodeterminações do hipercampo da ficção científica, e vir a ser criatura monstruosa que sugere (se) esconder sob sua pele (de) algo que está prestes a ser revelado, na lógica imaginária de sua própria superfície feminina.

Žižek parafraseia Gramsci, sobre os interregnos dos estranhos tempos de crise na história oficial, afirmando que quando "o velho mundo está morrendo, e o novo mundo luta para nascer: [este momento] agora é o tempo de monstros." [61] Sem temer o engano de que o passado e o presente são um grande obstáculo para a ficção científica, e me valendo de que nas traduções de toda forma de linguagem há sempre vazios para equívocos animadores, é válido observar que na atual tecnomagia da reprodutibilidade[62] literário-cinematográfica vivemos avanços paradoxais: contamos com um acervo imenso e difuso de hipertextos e de imagens supernítidas e claras, ao mesmo tempo que suas decifrações são proporcional e intencionalmente nichadas, desfruídas e obscuras.

Naquele ou neste interregno de tempos estranhos em curso não seria menor considerar a riqueza metafórica da intervenção de arte pública de Alfredo Jaar, inaugurada nas ruas de Roma e intitulada "*Chiaroscuro*", que ambienta este nevoeiro estético no qual o mundo

---

[59] GENETTE, Gérard. Verossimilhança e motivação. *In*: GENETTE, Gérard. *Figuras II*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015, p. 73-102.

[60] RIFFATERRE, Michael. *Fictional truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 84, tradução livre.

[61] ŽIŽEK, Slavoj. A permanent economic emergency. *New Left Review*, n. 64, jul./aug. 2010, p. 95, tradução livre.

[62] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). *In*: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 7-48.

das ficções pós-modernas encontra-se, manifestando, em um poster panfletário, em língua itálica original, o pensamento gramsciano também parafraseado: "*il vecchio mondo sta morendo. Quello nuovo tarda a comparire. E in questo chiaroscuro nascono i mostri.*"[63] Gramsci, a princípio, não evoca monstros, mas "*fenomeni morbosi*"[64] como esses nascituros dos tempos de crise. Entretanto, o tempo de conscientização de nossa humanidade como um artefato mimético, a partir de uma alienígena que se (de)forma, se educa e se treina para nela convencer um disfarce, apesar de monstruosa, não seria de um estranhamento aproximado à ensimesmada incerteza do presente que mira a face do desconhecido? A luz e a sombra expressa por meio desse jogo nebuloso, se ambienta na técnica cinematográfica como um duplo: é fantasisticamente fantasmagórico; é projetivamente projetado; é ecrã plasmado ao elã plasmático do sujeito ávido por dar imagem, movimento e som aos seus desejos claro-escuros. É daí que ressalto, a seguir, uma observação entre os filmes *Sob a pele* da tradução de Jonathan Glazer e *Frankenstein* de James Whale[65], em torno de uma hipótese sobre a construção da monstruosidade.

Figura 1 – *Frame* do filme *Sob a pele*: close-up em luz e sombra na face de Scarlett Johansson, como "A fêmea"

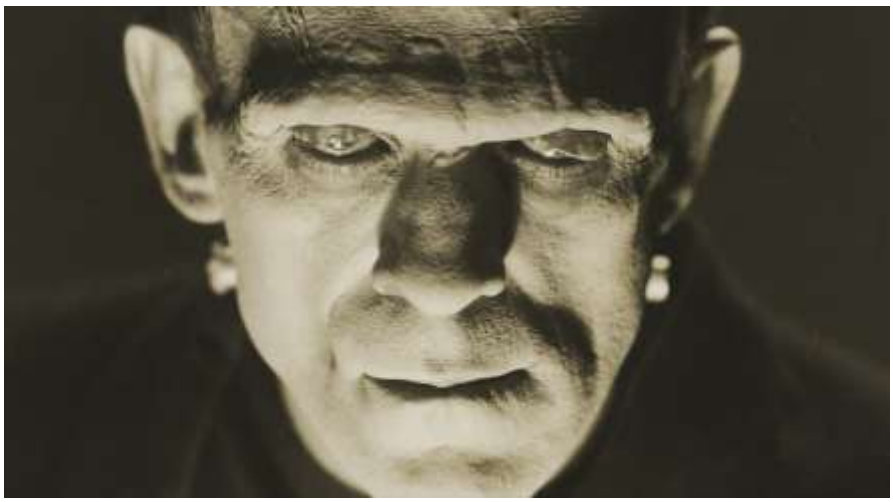
Fonte: Sob a pele (2013).

[63] JAAR, Alfredo. Chiaroscuro. *Mostra "La Strada: dove si crea il mondo"*. Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 2018, tradução livre.

[64] GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2014, tradução livre. (ver § 34, Quaderno 3, XX, miscellanea, 1930).

[65] FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: E. M. Asher, Carl Laemmle Jr. Los Angeles: Universal Pictures, 1931. 1 DVD (70 min.)., son., p&b.

Figura 2 – Fotoprodução do filme *Frankenstein*: close-up em luz e sombra na face de Boris Karloff, como "O monstro"



Fonte: Frankenstein (1931).

Havia dito brevemente que a presença do monstruoso nos *Sob a pele* pode ser vista como um artifício alegórico, sobretudo por estarmos lidando com um limiar referencial que é opaco e amplo ao que desponta do inumano como abertura de possibilidades. A interioridade e a exterioridade, nestes termos artificiais, ganham um grau técnico-estético quando comparamos algumas caracterizações fílmicas semelhantes entre, por exemplo, o monstro do *Frankenstein*, adaptado para o cinema por James Whale, e a fêmea, em Glazer, no suporte visual que é a disposição de um claro-escuro no relevo facial das peles de ambos.

Para além da composição cromática e do efeito da maquiagem artística, o incômodo ao encarar, mais ou menos sutil ao que uma mirada provocaria de horror, os contornos do olhar em cena é apresentacional, joga o contato do olho à fixação no objeto, e devolve a observação expressiva como que a igualar um retrato não negativo de entre quem olha de volta para quem. Esse arranjo semiótico, ou já intersemiótico da imagem-texto, ainda que sutil, é o que aponto como o que direciona e encena a uma hipotética técnica alegorista, porque destitui, por um breve, mas assombroso, relance, o que está sendo espectópica e empiricamente determinado, promovendo na compleição da pele do rosto outro o que a menor reflexividade evoca, pela figuratividade mais literal das alegorias: "*The monster within is the monster without*".

A monstruosidade de tempos estranhos de criaturas difusas entre o opaco e o translúcido, na silhueta de suas formas corporais, para o que valha inserir as facetas das crises do contemporâneo, se registra, neste caso, pelo *chiaroscuro* da superficialidade dupla do cinema em tela, pelos fragmentos formais do que retorna de um "dado humano primordial, [por

meio do qual] o monstro se perpetua, semelhante a si mesmo: urdido de sombra ou de luz, ele ronda o homem, vivendo de sua vida, morrendo de sua morte."[66]

Para o que cabe entre os textos e seus recortes temáticos, destacaria, logo, o que nossos *corpus* induzem interpretativamente como narrativas literária e fílmica que entram em contato com um discurso ficcional-científico: eles se fazem através dessa dimensão progressiva do nível semiosígnico que a pele representa, ao se constituir como um objeto central de subjetividade, seja por ser organicamente dérmica, seja por ser tecnologicamente plástica. Dentre tantos recortes possíveis, é mais precisamente neste espaço intersticial da pele que convido, por necessário, a um exercício de localização de meu olhar de leitura, de acordo com o que uma segmentação subjetivista de corpo venha possibilitar às heroínas dos *Sob a pele*. Por mais que o conceito de interpretação sem enganos venha passando por declínios, defendo que uma leitura que se apegue a superfícies[67], não destitui de importância as virtualidades e polissemias profundas do objeto do tocar. O real chocante do incorpóreo, ao que resta de despojo daquele feminino à essa altura, para a força do imaginário nos corpos, há de se manifestar inevitavelmente na superfície que lhes serve de artifício à percepção de contato, de senso de criatura no mundo que lhes circunda, que nos circunda também como criação e ficção.

1.3 DA FORTUNA CRÍTICA E DA SORTE DE CRIATURAS

Após ter apresentado parte dos elementos estruturais e formais dos *corpus* de pesquisa, e ter provocado delineamentos por via de seus possíveis recortes temáticos, gostaria de trazer um levantamento, mais ou menos flexível, do que há de fortuna crítica e seus possíveis desdobramentos de estudo, junto aos *Sob a pele*. Quero tentar frisar que, como constructos da arte e da cultura, os objetos desta pesquisa também empreendem modos de interpretação que se versam em prol de uma verdade crítica, mas, que, ao passarem aqui por um certo mapeamento psicanalítico, deixam antever que o conjunto de práticas simbólicas que determinam a cultura pode ser, na verdade, um ordenado da ficção.

Esse declínio da concepção de verdade é violento e trágico, porque é como tudo que vai do pulsional junto ao que se almeja deixar repousar no absoluto. Peço permissão, nessa esteira, para antes alargar essa discussão em alguns saltos reflexivo-filosóficos que têm a

---

[66] KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 415.

[67] DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, [1969] 1974, p. 106.

promessa de unir a verdade, a ciência, o corpo no imaginário e a ficção, sobretudo a científica, no que se emendam certas visões críticas de ambos os objetos desta pesquisa. Retroajo a meados de 335 a.C. com Aristóteles, em uma de suas abstrações lógicas, sobre o que dá propriedade a um silogismo (se) regular, para ter em mente que:

> [...] é evidente que também as [unidades próprias das] coisas sensíveis das quais estas são Ideias serão compostas da mesma maneira: seria como dizer, por exemplo, que se existem Ideias de animais, os animais deverão ser compostos de animais.
> Em geral, depois, a tese que afirma uma diferença qualquer entre unidades é absurda e puramente *fictícia* [πλασματῶδες (*plasmatódes*)]. (Entendo por *fictício* [πλασματῶδες (*plasmatódes*)] o que é aduzido de modo forçado para sustentar uma hipótese).[68]

Em outro tratado, sobre a alma e as elementaridades de seus movimentos junto ao corpo, diz o estagirita que:

> [...] se é por natureza que a alma se move, também por coerção poderá ser movida; e, se é movida por coerção, também o seu movimento será por natureza. E da mesma maneira no que concerne ao repouso; pois, para onde se move por natureza, também ali repousa por natureza, e, de maneira similar, para onde é movida por coerção, também ali repousa por coerção. Mas quais seriam os movimentos e os repousos por coerção da alma, não é fácil explicar nem mesmo para os que gostam de *fantasiar* [πλάττειν (*pláttein*)].[69]

Nesses dois pontos convergem uma dimensão de pensamento que busca reconhecer o que digladiam os limites da percepção, entre o que se força à abstração lógica e o que se coage à volição da alma, além de suas consequências para o que resultará verdadeiro a um modelo de raciocínio e dedução, ou ao que não se validará por convicções opiniosas e fingimentos inconsequentes. Aubenque[70], para a *Metafísica*, e Rodier[71], para o *Da alma*, analisam a terminologia aristotélica a partir do que poderiam depreender o sentido dessas passagens, junto aos vocábulos na língua grega de origem, que são: πλασματῶδες (*plasmatódes*), πλάττειν (*pláttein*) e πλάσμα (*plásma*). Apesar das exigências da língua grega de mais que um vocábulo para que haja um significativo teor, esses estudiosos traduzem uma dificuldade, mais ou menos

---

[68] ARISTÓTELES. *Met.,* M.7, 1082b, 3. *Metafísica*. Tradução: Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002, p. 626-627, grifos meus.

[69] ARISTÓTELES. *DA*, I.3, 406a, 27. *De anima*. Tradução: Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 56, grifos meus.

[70] AUBENQUE, Pierre. Être et histoire. *In*: AUBENQUE, Pierre. *Le problème de l'être chez Aristote*: essai sur la problématique aristotélicienne. 2. ed. Paris: Presses universitaires de France, 1966, p. 69-93.

[71] RODIER, G. Notes sur le Traité de l'ame, livre I. *In*: ARISTOTE. *Traité de l'ame*. Tome II. Paris: Ernest Leroux, 1900, p. 80.

obscura, do que o apego à explicação das atividades do sensível pode incorrer, também, em explicação de como se encara os erros possíveis e impossíveis da perceptividade, as formas sensíveis recebidas sem a matéria dos objetos, e da sensação junto à dependência ou adjacência da sensorialidade aos objetos sensíveis dessas atividades.

Ao que cabe os aspectos da fisiologia de um corpo minimamente senso-perceptor, é brevemente no *Do Sentido e dos Sensíveis*, que Aristóteles vai ponderar a existência de um "*órgão sensorial*"[72] (αἰσθητήριόν; *aisthethérion*) da alma que vai mediar o discernimento entre os sensíveis comuns (mente) e a unidade da sensação (corpo), na medida em que os diversos sentidos são compostos de propriedades ab-reativas aos objetos que lhe excitam, e que se atrelam à suscetibilidade de cada corpo de perceber, sensorialmente, em ato ou em potência, em verdade ou em fantasia, "cada uma dessas propriedades sensíveis [das quais se] produz percepção sensorial porquanto de fato todas extraem sua designação de sua capacidade de estimulá-la."[73]

Voltando a Aubenque, ele vem traduzir que πλάσμα (*plásma*) é a *ficção*, tomada como consequência da escolha do juízo em praticar uma violência à verdade, a fim de satisfazer a uma hipótese. Rodier associa o πλάττειν (*pláttein*) da alma a essa tendência de gerar movimentos violentos, vinculando seu sentido ao que é πλασματῶδες (*plasmatódes*), isto é, ao que se deriva de um πλάσμα (*plásma*) como adjetivo, que se deriva de uma *hipótese imaginária*, ou de um relativo fantasiar. Esse fantasiar sobre o que movimenta a "coisa" da alma – alma aqui indagada ao que se esgota pelas suas diferenças, violências e coerções no e pelo corpo senso-perceptor –, está sempre muito aproximada dos esforços de unificação do corpo, sendo o ponto de partida do indivíduo pensador e filósofo, para também dar formas unitárias ao que busca abstrair, extrair e compor de seus pensamentos: afinal, estamos diante de tratados metafísico-psicológicos de Aristóteles, que buscam dar (no) corpo à forma conceitual do solipsismo *sui generis*. Nesse ínterim, muito se atualiza em torno da forma do pensamento, na coreografia de doutrinas de particulares e universais, de causas e efeitos, de condensados e plasmas, de intelecto e sensação, de natureza e cultura, de externo e interno, de verdade e ficção.

A ficção (πλάσμα; *plásma*) passa à alternativa de *hipótese imaginária*, a qual não podemos aplicar sem que se pratique violência à verdade ou à evidência. Isso, porque ela compreende um limite perfurado, ao mesmo tempo que um limiar espinhoso, ou seja, um entrecorte de permeabilidade com o sensível e com o inteligível. Como anota Aubenque, se a

[72] ARISTÓTELES. *PN*, 438b1, 9. *Parva Naturalia*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012, p. 45.
[73] *Ibid*., 445b1, 6, p. 63.

postura opiniosa e obstinada configura uma "impermeabilidade à experiência", ela não é um "vício constitutivo, inerente a uma certa mentalidade: ela é só a face negativa de uma fidelidade a certos princípios que, como tais, são sempre parcialmente verdadeiros."[74]

Ou seja, a ficção (πλάσμα; *plásma*), ela é legítima, porque é uma "criatura" da fantasística moldagem (πλάττειν; *pláttein*) do órgão sensorial da alma perante a grandeza dos objetos sensíveis, mas, em campos aristotélicos – que se dedicam ao que uma hipótese (ὑπόθεσιν; *ypóthesin*) pode trazer de falso (πλασθεις; *plastheis*) ou de verdadeiro (άληθινος; *álithinos*) –, ela é desafiadora porque dispõe a atividade sensível entre as coisas sentidas em potência e em ato, entre o que é particularmente externo e universalmente interno, entre o que se sustenta de sensação e de intelecto, diante do que se move e (com o) que se pensa; ou (com o que) se "ficciona", ou que se supõe.

> Se assim não fosse, seria possível a existência de um corpo destituído de cor, peso ou qualquer outra dessas propriedades; o resultado seria não ser ele de modo algum perceptível, já que essas são as propriedades sensíveis. De acordo com essa suposição, todo objeto perceptível consistiria de partes imperceptíveis; todavia, é necessário que suas partes sejam perceptíveis, uma vez que não podem consistir de abstrações matemáticas. Por outro lado, por qual faculdade as discerniríamos ou conheceríamos? Pelo intelecto? Mas não são apreendidas pelo intelecto, e tampouco o intelecto pensa objetos externos sem o concurso da percepção sensorial. [...] A solução dessas questões esclarecerá porque as espécies de cor, sabor, sons e outros objetos sensíveis são limitados; de fato, onde há extremos, os intermediários são necessariamente limitados; ora, os contrários são extremos. Todo objeto sensível implica contrariedade.[75]

Desse exercício de pré-estruturação do solipsismo como prática filosófica do indivíduo que se perfaz unificado, passamos a ter que observar que a ficção, ao ser atrelada ao campo da estética, sofre uma repelência. Isso, porque, na *Poética*, Aristóteles[76] relega a discussão sobre a composição do pensamento à exclusividade dos estudos retóricos, reservando agora à palavra poética aquilo que ela pode exercer de expressividade, por meio de uma linguagem exemplada na dramática. É possível perceber que a falseabilidade se torna exatamente mais plástica (πλασθεις; *plastheis*), diante da flutuação metodológica que o tratado aristotélico passa a consentir junto ao objeto artístico da ποίησις (*poíēsis*), da "criação" produtiva, da inventividade do discurso poético.

---

[74] AUBENQUE, 1966, p. 85, tradução livre.

[75] ARISTÓTELES, *PN*, 445b1, 11, 2012, p. 63-64.

[76] ARISTÓTELES. *Poet.*, 1450b, 7. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2008, p. 33 et *passim*.

A ficção permanece semi-falsa, plasmada em hipóteses interfaciais entre imaginação e fantasia. Daqui, peço permissão para estender essa noção a uma perspectiva do discurso sofista, mas não para induzir ao erro, senão apenas para não temer a perenidade do engano, ao qual toda inventividade deixa se render junto ao que é novo, junto ao que é arte. Um dos artífices da palavra que também se arriscou como crítico da arte literária foi Samuel Taylor Coleridge, poeta inglês do entre-séculos XVIII e XIX. Ao que cabe meus apontamentos, é Coleridge que ensaia em seu controverso *Biographia Literaria*[77] um termo que busca expandir o que constitui a imaginação poética para além da sua propriedade de *fancy*. "*Fancy*", do inglês arcaico, quer significar a faculdade de imaginar ou a qualidade daquilo que foi criado mais da imaginação do que da vida real. Fruto desse ensaio conceitual surge o termo de Coleridge, que seria a "*esemplastic*" ou "esemplástica".

Esse criativo e opinioso neologismo tenta se estruturar no sentido da tradição kantiana de forças próprias do juízo estético, e se desdobra para reunir o conceito de "moldar-se em um", em vias de canalizar um novo sentido a partir disso. O termo "esemplástica" é composto a partir de εἰς ἕν πλάττειν (*eis en pláttein*), que literalmente coaduna as fonias de "em" "um" "molde". Pedantismos à parte – diante do gênero e dos desdobramentos de que muitas das ideias de Coleridge poderiam não ser tão originais assim –, em campos reflexivo-filosóficos, sua palavra inventada legou um peso vocabular, pois atendeu o que o tratado aristotélico já havia anunciado na *Poética* de que "a palavra inventada é aquela que, não sendo, em geral, usada por ninguém, é estabelecida pelo próprio poeta"[78], e, portanto, configura, quase meta-etimologicamente, um trabalho de molde, entre o sensível e o inteligível, de ver os conceitos como partes de todo signo, e do próprio conceito de ficção como instrumento do poeta.

Signo pelo signo, Coleridge tem seu neologismo conceitual – enraizado na grecogenia de esemplástica (εἰς ἕν πλάττειν; *eis en pláttein*) e rizomado na invenção do termo "esemplástica" –, bastante atrelado ao de outro pensador, seu contemporâneo e bem renomado filósofo neokantiano, o alemão Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, por sua vez criador do conceito de *Ineinsbildung*[79]. Em tempo, vale ressaltar que discutir neologismo conceitual no alemão é pleonasmo. Ainda mais platônico e metafísico como bem se esperaria de um idealista alemão, Schelling busca, grosso modo, teorizar sobre a imaginação como potência e ato de

[77] COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*: or, biographical sketches of my literary life and opinions. London: Selfpublished, 1817, p. 157.
[78] ARISTÓTELES, 1457b, 33, 2008, p. 85.
[79] CARVER, P. L. The evolution of the term "esemplastic". *The Modern Language Review*, Cambridge, v. 24, n. 3, p. 329-331, 1929.

beleza ao indivíduo, que um movimento de projeção recíproca moldaria em uma unificação, do real e do ideal do pensar, no cultivo de si, no ser[80]. No que pese a filologia, "*In-eis-bildung*" detém as mesmas partículas do grego εἰς ἕν πλάττειν (*eis en pláttein*) e traduzem, por aproximação, o significante de "em-um-molde", bem como de um significado voltado a uma transfiguração, a um eu-uno, a um imago-corpo, consequentemente[81].

Todo esse salto, que aqui empenho em trazer, tem o propósito de exemplificar brevemente que a arte filosófica opera, constrói, baliza – na limítrofe medida que adentra a sua episteme –, algo do desejo por um molde perdido. Digo perdido, não somente porque seja "εἰς ἕν πλάττειν", "*esemplastic*" ou "*Ineinsbildung*", um trabalho de definição do que foge da unicidade do absoluto, a partir da materialidade permeável do corpo em si pensante da formação do indivíduo, mas, também porque a essência desse molde é sempre do intangível, limítrofe do que apenas se pode aperceber intimamente, do dentro-fora de cada um, malgrado o dilema que é cogitar o intelecto como sendo dos universais, e a sensação dos particulares.

Para encarar melhor as tra(in)duções acima, proponho avançar em direção ao que resta de ficção entre essas palavras, no contexto da modernidade e no que nossos *corpus*, mais que recentes na história, podem vir a remeter. A respeito disso, extraio o morfema "*Bildung*" da corruptela "*In-eis-bildung*" schelliniana, posto ser ela, como uma "aura de valor", um termo em si que muito nos auxilia a entender a relação dos sujeitos no presente e com o presente, por que o termo, conforme Selbmann, "sempre pressupunha, no centro, uma imagem de divindade pensada como modelar, conforme a qual o homem deveria ser plasmado."[82]

Assim, "*Bildung*", daquele πλάττειν (*pláttein*), exerce um movimento em direção a seu uso semântico já histórico-político, e menos da ordem da experiência filosófica individual, tendo em vista que dos cultivos da alma, ele passará a exercer um papel importante dentro do pensamento europeu alemão através de sua secularização. Antes disso, Alves resume bem que:

> O ideal de *Bildung* cumpre essas duas funções contraditórias [de integração e de distinção social na Prússia do século XVIII]. Por um lado, *Bildung* é um ideal universalista criado pelo neo-humanismo alemão e representa uma reação contra a fragmentação do conhecimento e da sociedade, propondo formas de integração pela educação e pela cultura. Por outro lado, expressa o desejo de distinção de parte da burguesia alemã e também funciona como marca distintiva da nação alemã em relação à França e à Inglaterra.[83]

---

[80] SUMMERELL, Orrin F. The theory of imagination in Schelling's philosophy of identity. *Idealistic Studies*, Charlottesville, v. 34, n. 1, p. 85-98, 2004.

[81] FERRIER apud CARVER, *op. cit*., p. 329.

[82] SELBMANN, 1994 apud ALVES, Alexandre. A tradição alemã do cultivo de si (*Bildung*) e sua significação histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, e83003, 2019, p. 3.

[83] ALVES, 2019, p. 7.

Essa concepção neo-humanista almejava um aperfeiçoamento individualista do ser humano, diante do "caráter plástico, modelável da personalidade humana." Naturalmente, a humanidade de cada um se alçaria ao máximo possível de seu progresso substantivo, posto haver "um metabolismo constante entre interior e exterior, individualidade e realidade, no processo de formação do homem visto como processo orgânico e contínuo de auto-aperfeiçoamento."[84]

É no século XIX, que Nietzsche irá confrontar o ideal de *Bildung*, diante da crítica aos "filisteus culturais" (*Bildungsphilister*), vistos em ascensão na sociedade alemã, que, por sua vez, deu a posse do conceito à sua classe burguesa despolitizada, como verniz cultural de distinção de classe, e procedeu a sua instrumentalização ao Estado prussiano "para legitimar suas aventuras expansionistas."[85] Contrapondo a verdadeira e a falsa *Bildung*, segundo Alves, em uma dissemia:

> [...] Nietzsche critica o ideal tipicamente alemão de "interioridade", que legitima a autoimagem que a burguesia culta alemã fazia de si mesma. A verdadeira *Bildung* é entendida como o metabolismo equilibrado entre exterior e interior, forma e conteúdo, vida e conhecimento. Já a falsa cultura da burguesia moderna é apenas acumulação enciclopédica de conhecimentos: não verdadeira *Bildung*, mas apenas conhecimento em torno dela (*Wissen um die Bildung*). Nesse processo de degradação, é a dimensão da forma que é deixada de lado.[86]

Nesse intenso debate que irá desembocar direta ou indiretamente em acontecimentos diversos no posterior século XX, é bem verdade que tais moldagens deram bastante vazão às compreensões enciclopedistas da história, como em uma acumulação utilitarista de um progresso ininterrupto que, ao ter passado por qualquer falseamento, se mostrará bastante problemática, conduzida à barbárie. Porém, é por não perder seu caráter plástico (πλασθεις; *plastheis*) de ficção (πλάσμα; *plásma*), que ainda se torna possível circunscrever *Bildung* com uma pluralidade semântica que almeja forjar novas verdades, ou transformar as narrativas do presente ao forçar, espirituosamente, o limite perfurado, o limiar espinhoso, da *Zeitgestalt* da alma corporificada no tempo. Como explica Alves, ao citar Koselleck:

---

[84] ALVES, Alexandre. A crítica de Nietzsche ao ideal alemão de *Bildung*. *Revista Trágica*: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, p. 26-40, 2018, p. 28.
[85] *Ibid*., p. 29-30.
[86] *Ibid*., p. 33.

> [...] as interpretações que associam o conceito clássico de *Bildung* com traços como introversão, passividade e apolitismo apenas o desfiguram. Como desenvolvimento pleno de todos os lados da pessoa humana, *Bildung* não leva à contemplação passiva da alta cultura, mas compele o indivíduo a agir no mundo, comunicar-se e empenhar toda sua energia pelo bem da sociedade. Estímulo à *vita activa* e não ao cultivo egoísta da interioridade.[87]

Junto a saltos reflexivo-filosóficos, é válido questionar quais seriam então as relações sobre "uma filosofia do sujeito fundante, quer em uma filosofia da experiência originária ou em uma filosofia da mediação universal", quando vivemos em tempos de autoanulação de todo esse discurso em sua "instância singular", e, segundo Foucault, passamos a lidar com o discurso pelo discurso, com o discurso pela sua aparência, com o discurso pelo que ele carrega de plástico, "assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante"[88]? E mais, quais relações haveriam de uma *Bildung* para com o estilo de uma vontade de verdade (humanitária, civilizatória, cultural ou científica), mesmo que especulativa, junto a textos literário-cinematográficos que nada mais passariam de objetos de um discurso artístico, apenas ficcional, no contemporâneo?

Arrisco responder que os *Sob a pele* se apropriam passageiramente de um estilo narrativo, sustentado na porosidade da ciência com a ficção, e da ficção como fragmento de uma verdade, plasmada pela vontade especulativa em torno de uma ciência ficcionável, que lhe fariam também tipos análogos de uma categoria bastante familiar de nossos estudos teóricos em literatura, que é a categoria de *Bildungsroman*. Pois, ora, não acompanhamos senão a compelência de nossa fêmea Isserley à aprendizagem dos lados de sua "pessoa humana", triunfantemente trágica?

Lukács posiciona a tipologia do *Bildungsroman* entre o romance histórico-filosófico e o romance biográfico, entre o idealismo e o Romantismo, configurado pela interioridade subjetiva do herói ao se deparar com um processo consciente em que sua "humanidade [...] requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele."[89] O problema é que um romance de formação, de educação ou de treinamento – já sob novas polissemias da *Bildung* como viagem,

---

[87] KOSELLECK, 1990 apud ALVES, 2019, p. 7.

[88] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 49.

[89] LUKÁCS, Georg. II. Ensaio de uma tipologia da forma romanesca: 3. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* como uma tentativa de síntese. *In*: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 141.

como trabalho, como progressão e retorno[90] –, funciona somente no que acompanhamos da fêmea Isserley como sendo de um colapso gradativo da própria épica humana em seu desejo de totalidade: se sua espécie vive uma cultura do trabalho que lhe implica à degradação, a espécie dos *vodseis*, nós em sua cosmovisão de heroína, é tão subumana como qualquer espécie inferior na cadeia alimentar.

Em paralelo a isso, entretanto, o romance, e até mesmo o filme, é legível na superfície de um *Bildungsroman*, porque se desenlaça conforme vão surgindo crises subjetivas da heroína com seus processos de individuação ou vida interior; diante do que se arrebata de sua permeabilidade perante o que experimenta no mundo terráqueo, em vais-e-vens que lhe formam um espírito afetado pelo mundo *vodsel*. O que busco associar de Isserley para o que ela sugere dar forma, a partir de seu corpo senso-perceptor, seu "molde", redesenhado e de sua visão alienígena, semelhante ao que um herói em processo de aprendizado atravessa em um *Bildungsroman*, é equiparável à "experiência que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma de atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a franqueza intrínseca daquela."[91]

Em grande medida, parece ser de um gênio muito típico do espírito da contemporaneidade que uma extraterrestre se "estilize" para se infiltrar necessariamente entre nós *vodseis*, para nos julgar, nos menosprezar e nos caçar gratuitamente, posto que estamos deveras fáceis de se enganar pelos míopes disfarces corporais. Tão enganáveis, pois degradados ao menosprezar a dimensão da forma legítima de qualquer *Bildung* no presente, ou, posto que, por bem menos, não carregamos mais condições de equilibrar qualquer metabolismo formal como não o podiam ou não lhe interessavam os *Bildungsphilister*.

Sem nenhum intuito de aburguesamento, ao nível filistino de qualquer degradação, diante dessa valorosa imanência que é a *Bildung*, podemos aterrizar de tantos saltos em Ursula K. Le Guin, e sua "*Teoria da ficção da Sacola de Mão*"[92], para melhor antever como se configurariam tais estatutos de autoimagem idealmente heroica e histórico-filosófica para uma ficção dita científica.

Para esta romancista, que também se arriscou crítica da arte literária, há de se discordar que as formas narrativas do romance tenham que se empenhar em conceber o tempo como uma lança, mirando em algo que cairá morto, ou que sua preocupação central seja o

---

[90] SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 191-198, dez. 2005.

[91] LUKÁCS, 2000, p. 143.

[92] LE GUIN, Ursula K. The carrier bag theory of fiction. *In*: LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the edge of the world*: thoughts on words, women, places. New York: Grove Press, [1986] 1989, p. 165-170.

conflito, ou que, por fim, só haja validade narrativo-épica se o herói, logo o homem, comparecer no romance. Segundo ela, isso derivaria da capacidade de contar histórias que pressupõe um perigo, perigo de morte que ameaçaria a própria dissonância que constitui o romance como uma imperfeição e uma resignação, mas que ao mesmo tempo, torna mais heroico o caçador de mamutes do que a colhedora de grãos – a armazenar tempestuosa o trigo e outros pequenos remédios e ficções em sua sacola de mão. Le Guin arremata:

> É a história que faz a diferença. É a história que escondeu minha humanidade de mim, a história contada pelos caçadores de mamutes sobre esmagar, perfurar, estuprar, matar; sobre o Herói. A maravilhosa, e venenosa história do botulismo. A história assassina do que mata.
> Às vezes parece que a história está alcançando seu fim. Para não deixar de haver história alguma para contar, alguns de nós aqui de fora no pastoril selvagem, entre milharais alienígenas, pensamos que seria melhor começar a contar uma outra, a qual as pessoas talvez possam seguir quando a velha tiver acabado. Talvez. O problema é que nós todos nos deixamos tornar parte da história assassina do que mata, então nós talvez sejamos aniquilados junto com ela.[93]

A *hipótese imaginária* que dá lastro à teoria de Le Guin serve magistralmente ao que uma narrativa centrada em uma perspectiva alienígena pode apreender no instante mesmo em que ela causa um curto-circuito nessa percepção de corpo, também imaginado hipoteticamente e redesenhado plasticamente, que duplica a moldagem da personalidade humana, não para suprir uma *Bildung* superior, mas para dessacralizá-lo a uma imagem modelar inferior. A ficção científica é, de fato, um "realismo estranho, contudo é uma realidade estranha", tal como passa a ser a história do limiar de seu fim, *mors activa*, ficção rompida, através da tecnologia e da ciência do "tecnoheróismo" [94].

Da sorte de criaturas que a realidade estranha da ficção científica faz relação, é preciso depurar que Le Guin eleva, em sua crítica feminista, a voz desse falasser feminino que se abre ao novo, novo do que pode brotar no terreno da história que as colhedoras de grãos dominam e semeiam. Grosso modo, sua teoria conotativamente prosaica, por estar ao alcance das mãos dentro de um artefato simples e portátil, abre espaço para o questionamento da *Bildung* que as metanarrativas da história oficial plasmam de beligerância. Ao provocar um choque equiparando a história com as formas técnicas da épica heróico-assassina, a autora se apropria de uma prosa teórico-poética para lançar luz à imaginação de um *mythos* outro, em que heróis, deuses e criadores se encontram em uma mesmice esemplástica, opiniosa moldagem

[93] LE GUIN, [1986] 1989, p. 168, tradução livre.
[94] *Ibid*., tradução livre.

do *télos* ficcional do mundo, unívoca porque mata ou esconde a humanidade alheia. Nessa ótica sofisticada, e não menos evidenciadora da crise pós-moderna, a história oficial se molda ao instrumento de uma ficção como dispositivo discursivo-narrativo, se forjando conforme a superfície enganável da autoimagem de seus criadores-contadores de histórias novas, histórias outras. A velha história oficial, assim como o velho romance épico, é enganável; e a ficção científica, território do *novum*[95], não temeria o engano do devir.

O espírito de criação para o que restar dos regimes de verdade para narrar o que sobrar do fim, à luz de Le Guin, passa ao πλάττειν (*pláttein*), ao fantasiar que resta, da subjetividade das criaturas do feminino, mais acostumadas com o realismo estranho das monstruosidades que o humano convenciona deflagrar como o inumano, alienígena, mas principalmente como o que é das heroínas que não costumam vivenciar a realização plena de suas sagas, de suas *Bildungsromane*, pelos mais variados motivos narráveis. Nessa perspectiva, até mesmo a ciência, na linguagem, na crítica e no gênero literário, aos quais aqui nos dirigimos, ganha contornos de ficção. Ficção do literal "*science fiction*" ("*ciência ficção*"/ "*ciencia ficción*"), em vez de "*scientific fiction*" ("*ficção científica*"), como esta última conveio versar pouco fidedignamente ao sentido original, para o vocábulo equivalente em língua portuguesa. Nesse sentido, passo a me apropriar, por vezes, da expressão "ciência ficção", então, como uma possibilidade mais afinada para também remeter-me ao que é (da) ficção científica.

Assim, trago um argumento prévio para justificar que a fortuna crítica apresentada a seguir, nos limites da ficção, da verdade e da ciência, vem incorporar a forma que a fêmea Isserley sugere por ser uma mulher moldada nos limites de si mesma; o que também é prerrogativa minha, sua e, conforme o exposto, o é também do indivíduo *princeps* que foi editado entre a alma do próprio Aristóteles e suas tradições conceituais. Ora, "πλάττειν" (*pláttein*), "*plastic*" ou "*Bildung*" induz a hipotetizarmos, mais ainda se perante uma ciência tecnoheróica, que se fundamenta na especulação sobre o presente crítico da velha história, da ficção que violenta a verdade, ao questionar o que está no entorno do que é humano e corre o risco de ser presentemente aniquilado. Não haveria escrita mais ideal para explorar, pela paranoia de seu ofício – a meu ver sempre especulativa diante do vazio do *télos* entre os tempos da narração e do narrado –, o pânico que é ter de testemunhar os acontecimentos urgentes do presente, que a escrita do crítico da arte literária.

[95] SUVIN, Darko. Science fiction and the novum. *In*: SUVIN, Darko. *Defined by a hollow*: essays on utopia, science fiction and political epistemology. Oxford: Peter Lang, 2010, p. 67-92.

Olho para este retrato de problemáticas que a "ciência ficção" faz confrontar na tentativa de aproximar-se de uma *hipótese imaginária* toda minha em que, mesmo impossível, se cogite perceber as coisas sensíveis pelo limite das superfícies, tal como a fêmea plasmada é apresentada. Isto é, personagem dotada de uma impenetrabilidade advinda do que é alienígena, do que se vê de fora, do que se atenta por um prisma do outro. Em contraste, adiante, isso me exige um gesto de leitura que reconheça que, no processo, nosso olhar vá ser afetado pelo que lhe cerca, lhe contorna, lhe penetra por meio de uma (pós-)*vodselização* sua, ou, de nossa perspectiva, uma (pós-)humanização, que demandará menos ou mais reflexividade. Ou seja, a ficção que vem estruturar a verdade aqui pensada como tese, sofre uma duplicação tanto por sua plasticidade como por seu caráter superficial, diante da impossibilidade de saber o que compõe um corpo por dentro, que é exatamente único por ser exatamente o que aparenta por fora, e por não ter como oferecer ou extrair algo dele além de somente uma *hipótese imaginária* a quem lhe observa.

Diante disso, passo a apresentar o levantamento da relativa fortuna crítica que se inclina aos *Sob a pele*, deixando claro que a avançada fragmentação do conhecimento e da sociedade nesta contemporaneidade de capitalismo tardio – em transe tecnoheroíco pós-humanista –, também é percebida neste presente esforço, pois se depara mais com uma sorte de criaturas plasmadas nas interpretações de cada estudo, que se empenhou a agir no mundo teórico e ficcional de verdades conceituais, do que necessariamente uma *Bildung* pura e plena, como uma formação cultural não-fragmentada, total e metabolicamente equilibrada.

Dos trabalhos encontrados em que os *Sob a pele* são objetos de investigação, a sua grande maioria se dedica à apreciação do material fílmico. Isso diz muito de uma tendência contemporânea em debater os produtos artísticos que apresentam maior impacto em termos de engajamento e alcance de público. Por sua fácil disponibilidade em plataformas de *streaming* e pelo custo habitual menor de seu consumo e apreciação, o filme termina por circular mais e causar mais impressões nas reflexões na atualidade. Darei destaque a dois trabalhos em específico ao final, enquanto resumo a temática e as conclusões ou resultados dos demais.

Bastante próximo de nossa vertente, Carla Ambrósio Garcia seleciona principalmente as explorações psicanalíticas do estadunidense Donald Meltzer para tematizar, em "Dimensionality and adhesiveness in Jonathan Glazer's *Under the skin*" {"Dimensionalidade e adesividade em *Sob a pele* de Jonathan Glazer"}, os processos de individuação da fêmea, envoltos em uma contemplação narcísica de sua "continentalidade" psíquica e tátil. Comprometida com a atuação da mesma atriz em três personagens que experimentam a incorporação e a desincorporação de formas mútuas, Elsa Cascais Andrade

analisa, em “Scarlett Johansson: into the flesh and out of the flesh” {“[...]: dentro da carne e fora da carne”}, os traços de uma rizomática, nos termos de Deleuze, entre a materialidade física e a maquinaria subjetiva como constitutivas de um olhar em torno da subjetividade feminina. Já Lucy Bolton faz remissão ao trabalho da filósofa e escritora irlandesa Iris Murdoch para reunir o filme de Jonathan Glazer, junto a outras obras de importância feminista, e sugerir, em “Film as art, and cinema as a hall of reflection” {“Filme como arte, cinema como um salão de reflexão”}, que a justaposição da câmera como técnica de caracterização do “olho de uma alien” produz uma perspectiva desafiadora de desconexão e excentricidade ao centro das visões do cinema masculino. Entre os estudos mais peculiares, é em “The horror of the homicidal floor: destabilized elements of interior architecture” {“O horror do piso homicida: elementos desestabilizados da arquitetura interior”}, de Alexandra Brown e Kirsty Volz que o cinema de Glazer, juntamente com *Mãe!*, de Aronofsky[96], ecoa, nos estudos sobre a Arquitetura e o Design, comentários sobre a prerrogativa nociva dos claustros domésticos em ambos os filmes, e a perda de sentido mútua da radicalidade do horror do confinamento, quando há desestabilização do próprio chão desses ambientes de suposto e arquitetado senso de acolhimento.

O texto literário de Michel Faber é convocado à análise dos especismos contemporâneos por Matthew Calarco, em “Belonging to this world: on living like an animal in Michel Faber’s *Under the skin*” {“Pertencendo a este mundo: sobre viver como um animal em *Sob a pele* de Michel Faber”}, e, em semelhante viés, da cultura carnívora, animalesca e da carnalidade/corporeidade predatória por Tomasz Dobrogoszcz, em “Eating men is wrong: empathy, femininity and the abject in *Under the Skin*” {“Comer homens é errado: empatia, feminilidade e o abjeto em *Sob a pele*”}. Cabe frisar que este último é componente de uma coletânea de estudos críticos voltados à obra literária de Faber, na qual se encontram trabalhos voltados a outras de seus trabalhos, nos mais diversos enfoques.

Tracejando ainda mais a multiplicidade interpretativa que o texto literário é capaz de propiciar, Gaia Giuliani lança um olhar pós-colonial sobre as migrações de refugiados, dentro de uma escala de globalização que encontra eco no estrangeirismo de Isserley aqui no globo terráqueo, em seu “*Alien*-ing the migrant: on anthropocenic geographies of monstrosity”{“*Alien*-ando o migrante: sobre geografias antropocênicas de monstruosidade”}, assim como Nicole Rogers explora as relações da natureza do Direito com a Literatura e a

[96] MÃE! Direção: Darren Aronofsky. Produção: Darren Aronofsky, Scott Franklin, Ari Handel. Intérpretes: Jennifer Lawrence, Javier Bardem et al. Los Angeles: Paramount Pictures, 2017. 1 vídeo em *streaming* (115 min), son., color.

Ecologia em seu breve ensaio “Wilding” {“Selvagem”}. Por esta mesma linha, Sherryl Vint indica pontuais limites de reflexão na desconstrução da dicotomia humano/não-humano em “Skin deep: alienation in *Under the skin*” {“Ao fundo da pele: alienação em *Sob a pele*”}.

De volta ao filme, e tratando de finalizar esse levantamento com dois últimos trabalhos, encontramos o penúltimo em *Alien in the mirror: Scarlett Johansson, Jonathan Glazer and Under the Skin* {*Alien no espelho:* [...]}, de autoria de Maureen Foster. Uma obra integralmente dedicada ao *corpus* cinematográfico e à narrativa fílmica, repleta de explorações detalhistas, fornece uma análise perspicaz dos temas cênicos e da estrutura concatenada entre autora-espectadora e autora-investigadora. Através da exploração de nuances sutis, algumas das complexidades da subjetivação feminina da alienígena Laura (assim nomeada por Foster) dão o tom no desfecho de seu trabalho oferecendo uma interpretação convincente dos significados do filme junto à temática do cinema e do narcisismo, ainda que emoldurado pela “não-humanidade” alienígena.

O último trabalho traz uma arrojada perspectiva de comparação e se trata de “Inside out: Margareth Atwood and Jonathan Glazer” {“Do avesso: [...]}, de Mark Fisher. Uma de suas ousadias, em certa medida inspiradora, está ao analisar as aproximações entre gêneros distintos com o romance *O lago sagrado*, do original *Surfacing*, de Atwood e o filme que é um de nossos *corpus*. Outra está em alinhavar discussões que nos provocam o pensamento em torno da disjunção e da dissociação que nossa própria linguagem, ou sua representação transferida, ou “fantasplasmada” a personagens fictícios, incute de possessão e alienação, de ocupação e de despojo, ao mesmo tempo, nessa estrutura que convenhamos situar na objetividade-corpo-subjetividade do eu consigo, ou em uma ficção de si próprio.

Para encerrar, é justo reconhecer que, posteriormente a este panorama de fortuna crítica, muitos outros trabalhos seguiram aparecendo em tempo síncrono, e que a combinação de informações, a que esta pesquisa se dedica, não se exime do fato de que sua própria tessitura é da ordem de um presente de criações produzidas por uma vontade de verdade, entre o exterior e o interior de uma cadeia orgânica de pensamentos que ganha corpo no texto, *ciencia ficción*, ciência como arte, ou como uma sorte de criatura.

2 ESFOLIAÇÃO DE TEORIAS

Neste capítulo, pretendo contemplar algumas estruturas teóricas que dimensionem, ainda que sumariamente, as perspectivas que se unem nas múltiplas facetas da pele, em algum especial modo que tente dar conta de suas imbricadas relações com as figuras de linguagem, com o corpo e com as estéticas que lhe representem formal e simbolicamente.

Tomo de partida, a provocação de Charcot que Freud tanto citava como preferia, de que "*La théorie, c'est bon, mas ça n'empêche pas d'exister*."[97] O que significa dizer que, antes da teoria, por mais cara que ela seja, existem as coisas e os fatos a definirem a clínica. Para pensar dentro de uma lógica mínima que tente dar conta das delimitações do tema desta tese, que é a pele, torna-se indispensável aliar o que ele pode evocar de coisa e fato nas contraposições ou impossibilidades da psicanálise como campo de domínio interseccional de racionalidades e teorizações, e com os quais me deterei mais no próximo capítulo.

Por enquanto, é preciso apreciar que a teoria literária, a teoria do fisiologismo do órgão no corpo humano, a teoria das representações simbólicas e a teoria da cultura na contemporaneidade, podem ser um suplemento para a tarefa interpretativa que se dará, ao largo de dois *corpus* situados entre condicionamentos que não lhes escapam à pele. Isto é, há um entendimento que passa a ser crível quando somente exploramos um certo estado da arte que se dedica a estudar a pele em outras dimensões, que não as exclusivas da argumentação central desta pesquisa; a saber, em suma, uma argumentação de viés crítico-literária e psicanalítica.

Não obstante, paralelas as questões científico-ficcionais, ou que dirá as científico-fictícias, uma típica exploração teórica que se defronta com dificuldades na seara da verossimilhança, posto que elege para analisar duas obras que tornam a própria referência de humanidade minimamente dificultada, haverá de se estranhar junto ao que deste interstício pode surgir de esgotamento. E desse esgotamento, compreender que os limites da exterioridade fictícia de uma ficção científica, cujo revestimento é duplo pelo disfarce e pelo desconhecido, me impele a considerar que qualquer esfoliação, das ideações que um método analítico-teórico pressupõe, é um risco a se assumir junto aos fragmentos, aos pensamentos improváveis, aos ensaios hipotéticos.

Ainda que teórico, em termos de estilo, este capítulo é um pequeno objeto-causa do desejo do investigador que talvez descanse na eleição de algum fragmento hipotético. Assim, na primeira subseção, lanço algumas reflexões para defender a alegoria da pele como categoria

[97] FREUD, Sigmund. Charcot. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1893] 1996a, p. 23.

de análise de uma ruína apresentacional, que se dilui desde o início da pesquisa, como traço da empreitada de investigação sobre a superfície e os contornos do corpo nas leituras teóricas junto à literatura. Na segunda subseção, trago breves relações da abordagem fisio-biológica da pele com a dinâmica desafiadora da clínica, mais ou menos centrada nesse eixo da natureza corporal das histéricas, do primeiro Freud, parceiro de Breuer, seguidas de direcionamentos ao corpo das mortificações e dos fragmentos pulsionais. Na terceira subseção, recupero uma visão mais ou menos histórica para pensar algumas representações da pele na sua indissociabilidade com as docilizações, punições e instrumentações disciplinares do corpo na sociedade. Por fim, na quarta e última subseção, encerro uma proposta aproximativa para pensar a pele sintética de robôs e bonecas sexuais como formas indicadoras de nossa realidade limítrofe com a pós-humanidade.

2.1 POR UMA ALEGORIA, CATEGORIA DE ANÁLISE, DA PELE

A pele, órgão, membrana, camada, medianteiro *permedium*, é onde se rompe a chegada sensível do nosso corpo tocado pelo mundo. Desde a hilogenia da percepção de si até aos desbravamentos do contato com o outro, a pele é um dos elementos formais mais frequentes da descrição sensorial ou simpática que auxilia a contextualização da ficção humana e de suas personagens como fenômeno narrativo. Isso implica dizer que, a posição natural mais comum da pele humana a torna irremediável artifício para nivelar[98] a sugestão da descritividade do sentir, do tocar, do alteritário lugar abstrato de outrem, com o qual vamos criando contato.

Por esta razão, que soa superficial, mas não tão somente, é mais que necessário que façamos um tipo de raspagem das inúmeras possibilidades que se aderem à pele. Em termos de linguagem, tenho em mente o que esta configuração superficial mesma faz, ao exigir que se passe a eleger uma categoria de análise a qual não se alargue tão extensamente a pele, mas, ao mesmo tempo, contribua para uma compreensão da multiplicidade de seus usos.

Assim, a alegoria, como uma categoria de análise linguística semântico-estilística, caberia mais satisfatoriamente na concepção de pele como uma coisa permeada por vários sentidos, e mais especialmente em se tratando de literatura e cinema. Esses sentidos se esgotariam mais facilmente sob a detenção de outras categorias, a exemplo do emblema, do símbolo, da analogia, da metáfora, da sinédoque, da comparação ou do símile etc. A amplitude simples da alegoria, frente ao campo do excesso e do engano de significados que lhe é

[98] LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. *In*: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

característico, permite alçar reflexões mais condizentes com o deslocamento dos efeitos, que se orienta mais em direção ao papel do significante na metonímia da língua, tida como "uma acumulação aluvial de argúcias."[99]

Por mais sedutora que também possa ser uma visão universal filológica da língua, em se tratando do que recobre seu vocabulário, também me pus a considerar que reunir a "palavra" e as peles que ela apresenta, nas limitações do vernáculo ou do simbólico, seria muito retido e arriscado diante do que uma vertente mais pendente ao sem-sentido da linguagem, orgânica e praticada entre os lapsos da expressão, poderia melhor nos provocar. Quero adiantar, nesse sentido, que uma sintaxe ou uma morfologia da maneira como a pele se revela junto à palavra (*mot*) apontaria a menos do traço locucional que se desnuda na palavra (*parole*), das interações, das associações livres, das significações etc. A palavra (*mot*) tem suas próprias peles, e constatar que certos significados são encapsulados em morfemas normativos, em direção à predicação de um enunciado, é achar possível esgotar a cadeia significante que se comprova na pragmática da linguagem mal-entendida, livre, fendida, sintomática, *nonsense*.

Assim, uma alegoria da pele buscará se fazer aqui escrita, a partir de uma perspectiva desautomatizada de sua forma, como figura de linguagem que abre espaço para uma verdade oculta[100]. Se a pele é um paradoxo, marcada por superficialidade e profundeza, nada mais justo do que percebê-la como algo que entra e cabe, como que configurasse também uma entidade à parte do corpo, como mais ainda essa exterioridade redundante que fala de corpo e de limitação desse corpo, por lhe recobrir de forma tão apegada, por se ter corpo ao sentir a pele, e ter na pele o senso de corpo.

A forma alegórica também passa a ser cara à condução da parte de nossa abordagem psicanalítica – sobretudo por que a psicanálise engatinhou em sua gênese nos simbolismos íntimos dos sonhos, a partir das observações de Freud e outros –, e que demonstram que a relação humana com a pele também é substitutiva e subjuntiva, já que nos revestimos de peles, perdemos células da pele, trocamos e mudamos de pele, experimentamos penetrações e pressões na pele, nos autorrepresentamos de acordo com o que brota ou rasga da pele, estratificamos o social pelos tons de pele, entre tantas outras variedades de manejo, contato, sensibilidade e intercâmbio que têm na pele as suas marcas.

---

[99] MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan*: uma introdução. Tradução: Ari Roitman. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 31.

[100] BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

Antes de enveredarmos nessas reflexões da alegoria, é preciso recorrer a essa categoria com o que ela tem a ver também com as formas simples. Proponho a aproximação das formas simples com dois aspectos que remontam ao princípio das conceituações em torno do que é a representação: por um lado, a representação por sua unidade de conhecimento que parte da concepção de fundo da coisa em si, em essência, ou, por outro, a representação por sua esfera aberta e extraída que reflete, em símbolo ou imagem, o que lhe dá uma aura de perspectiva. Seja no esboço de seu pensamento, seja na confecção de sua aparência, a representação atravessa as dimensões da forma, ou do corpo das ideias, com uma demanda por fazer ciência como arte, como técnica projetável, palpável e sensível a certa perseguição por entendimento, por reconhecimento.

Esse esquema alarga, inevitavelmente, um certo ressignificado da alegoria ao que Platão trabalha no Livro VII de *A República*[101], com a clássica Alegoria da Caverna e as conjecturas entre o que há no reino irredutível do real, e o que se esboça de mundo, nas imagens abreviadas ou definitivas das sombras de seus objetos ideais representados. Em suma, muito me interessa o que repousa de impossibilidade na esfera da representação do todo, posto que invariavelmente não se pode eliminar a travessia que afeta o corpo na tarefa de pensar suas dimensões contraditórias. Contraditórias na medida neurótica de ter que bem se lidar com o opaco e o translúcido, com a essência e a aparência, com o conteúdo e a forma, com o interno e o externo, com a verdade e a ficção, com o *chiaroscuro* da ausência e da presença.

Tendo em mente que a reflexividade diante do desvelamento, por exemplo, do que é belo, se situa exatamente na superfície de sua projeção, uma alegoria se apoiará no exagero da visualidade para saturar o imaginário, e permitir que se aponte para o que dela se subtrai de símbolo. A imagem-texto, nessa espécie de letramento visual pela via das formas simples, se orienta por sua própria semiose em prol de uma revelação o mais isenta possível de dificuldades representativas. Na alegoria, a busca é por um caráter de arbitrariedade esforçada à semelhança do geral no resto, ao invés de um de alienação, como o que ocorre, segundo Hutcheon[102], por sua vez, com a busca de significado na ironia.

Isto posto, passo a que consideremos que a alegoria tenta facilitar a decifração das formas e seus contornos. Contudo, ela vai tratando de possibilitar uma certa angústia ao menos, em vez de um certo temor a mais, diante do paliativo representacional da exterioridade fictícia que emana da sombra do desconhecido ou monstruoso do corpo das ideias, tal como em Platão.

---

[101] PLATÃO. *Rep.*, 514a-517c. Livro VII. *In*: PLATÃO. *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000. p. 319-357.

[102] HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

Seu meio é o de usufruir de uma simbologia-icônica-imagética ampla que tenda a reduzir distorções na mimesis, apelando, a meu ver, às bases aparentes da percepção, do senso comum, dando predileção ao "apresentacional" em um excesso livre de sentidos possíveis.

Chamo a atenção para a percepção e os sentidos possíveis na medida em que intento vincular a alegoria ao tema da pele e à sua consequente localidade no corpo. Para tanto, as formas simples, por sua aparência de superfície, coligadas a uma alegoria da pele, se associam com a compreensão de que a "*percepção*" é apenas uma das facetas do que Plaza[103] chama de "intercurso dos sentidos". O objeto-corpo da pele se adesiva de tal modo no *per*curso do indivíduo que não podemos nos restringir às modalidades da *per*cepção, como, por exemplo, complicaria perceber como é a pele de nossas costas… para expandir isso, tenho a intenção de partir para pensar os sentidos também como modulações da sensorialidade, que vão da interocepção à propriocepção, mais vastas que o primado da percepção como o "berço do sensível" da corporeidade. O "dentro-fora" do sensível, definido no literal limite do dentro-fora de cada corpo, talvez esteja mais amistoso à intersemiótica da linguagem, por fazer furo no êxtimo do corpo de cada um, nos traços íntimos e difusos dos significantes, do que à fenomenologia da percepção, a qual versa pela autenticidade de uma natureza, que é desdita por suas interioridades, mas por, e mais que determinada por, permediações[104]. Ao questionar a centralidade mais valorizada pela tradição filosófica dessas "permediações", me interessa apontar que o *per*curso da *per*cepção é também devedor de uma (des)ordem endógena, idiossincrática, do mundo interno até, ao que pode manifestar de fenomênico o corpo do sujeito, anterior à imersão ou atravessamento na dimensão da linguagem, linguagem como meio, itinerância. Nesse sentido, as figurações da linguagem nos fazem problematizar esses aspectos ao, por exemplo, nos fazer notar que a *con*cepção de pele no corpo não *con*siste em apenas se resumir a seu modo e setor junto às sensorialidades do tato, mas a se entrelaçar com as demais vias de sentido que propiciam as múltiplas imediações junto ao corpo e a seus (semios)signos. Em outros termos, seria deveras oportuno e conveniente associar a sensorialidade da pele ao primado da percepção fenomenológica, sobretudo pelo que ela representa objetivamente de contato com o mundo e suas representações. Assim, a pele não é *apenas* medianteiro *permedium* do corpo, pois é complicada e já ambígua em sua plasticidade, de uma dinâmica e de uma absorvência, que também lhe são próprias, de um caráter de superfície complexa e de aparências

[103] PLAZA, Julio. A tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos. *In*: PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 45-70.

[104] Ver MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999; MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução: Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

que pode vir desafiar a mais apurada das percepções. É por estas razões que lhes convido ao exercício mental de refletirmos sobre a pele como alegoria.

Para pensar a pele como alegoria, não podemos distanciá-la do *princeps* do corpo. O seu sentido, seja semântico, seja semiológico, seja sensorial, é *ad referentis*, condição dependente de um ato de inteireza que se antecipa, e pré-indica o endosso ou a afirmação no corpo. É por sua dimensionalidade limítrofe que a pele no corpo encaminha indefinições, desde o que lhe parece até o que lhe expõe, lhe afeta, lhe interpela. Por outro lado, o seu caráter de superfície torna complexo um outro aspecto que por ora me atenho, que é o da substancialidade. Pode a substancialidade do corpo como criação, por exemplo, prescrever da superfície que lhe molda alguma outra representação de sua forma?

No conto "The Djinn in the Nightingale's Eye" {"O *djinn* no Olho do Rouxinol"}, A. S. Byatt[105] nos apresenta uma cena formidável para reflexão. Inspirada pela mitologia árabe e com o típico estilo dos ramos do Livro das mil e uma noites[106], a narrativa curta gira em torno da protagonista Dra. Gillian Perholt e seu encontro com um *djinn*, ou um gênio da lâmpada, que é liberado da garrafa *cesm-i-bülbül* recém esfregada, após ela ter tomado um banho em sua suíte no hotel Pera Palace, na esperança de retirar do objeto as impurezas dos mercados de rua da empoeirada Istambul. Esse momento inicial de descoberta e saudação entre os dois é ambientado com o *djinn* agigantado, ocupando estranhamente os espaços da suíte, enquanto uma partida de tênis é transmitida em um aparelho de televisão próximo aos dois – e da qual ele não tira a atenção, se orientando pelas imagens dos jogadores para notar que precisaria diminuir de tamanho para melhor interagir com o espaço e sua nova ama.

O diálogo de praxe é logo ordenado pela língua que ambos escolherão usar para se comunicar e pela declaração de que Dra. Gillian terá três desejos seus agraciados pelo *djinn*. Contudo, a curiosidade dele com a transmissão televisiva ganha total notoriedade durante esta ocasião. Ao observar o jogo, questiona o *djinn*: "Você pode me dizer do que são feitos esses homenzinhos e o que eles fazem?"; para o qual prontamente a mulher diz que se trata de bonitos jogadores de tênis de saibro. Inconformado, o *djinn* persiste:

> Como você os prendeu? A atmosfera aqui está cheia de presenças que não entendo – está toda movimentada e lotada – não consigo encontrar uma palavra na minha língua ou na sua, isto é, na sua segunda língua – de emanações elétricas de seres vivos, e não apenas de seres vivos, mas frutas e

[105] BYATT, A. S. The djinn in the nightingale's eye. *In*: BYATT, A. S. *The djinn in the nightingale's eye*: five fairy stories. New York: Vintage Books, 1994, loc. 26-75, todas as traduções livres relativas ao conto são minhas.

[106] No Brasil, há cinco volumes traduzidos por Mamede Mustafa Jarouche que contemplam, diretamente do árabe, os ramos do Livro das mil e uma noites. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017-2021.

> flores e lugares distantes... e algum jogo matemático sofisticado com figuras viajantes que mal consigo captar, como partículas no ar invisível... algo terrível foi feito ao meu espaço... ao espaço exterior desde o meu encarceramento... tenho dificuldade em segurar este corpo exterior unido, pois todas as correntes de energia são tão afiadas e intrometidas... Esses homens são mágicos, ou você é uma bruxa, que os tem em uma caixa?[107]

Dra. Gillian explica, sem muito efeito, como funciona a transmissão de ondas que faz a "ciência" da televisão operar. Para o seu desprezo, o *djinn* afirma que já está compreendendo como as emanações televisivas viajam, e curiosamente lhe indaga: "Você gostaria de ter seu próprio homúnculo?"

Mesmo a mulher negando o estrago de um de seus três desejos com uma resposta a esse pedido induzido, o *djinn* passa a materializar um pequeno holograma de um dos jogadores, ao "concentrar" as ondas que atravessam a atmosfera da transmissão, e manifestando a emanação elétrica em um pequeno homúnculo turvo replicado, na mesa do gaveteiro, como um manequim do jogador, agora paralisado na tela e, supostamente, como que sofrendo uma leve convulsão na quadra onde o jogo originalmente ocorria.

Dra. Gillian diz que não quer manter o holograma torturado como um de seus desejos e pede para que o *djinn* devolva o jogador à normalidade, o que é atendido em partes, já que o tenista colapsa na quadra assim que sua "emanação" holográfica retorna ao corpo de origem. Não antes de sair de seu deslumbramento com a televisão, o *djinn* ainda lança mão de outra dúvida: "Por que seus homúnculos não são tridimensionais?"

Confusa com o que havia testemunhado e preocupada com a integridade do jogador que parece ter se machucado inexplicavelmente na partida, Dra. Gillian é pressionada a repensar mais uma vez sobre o que deseja o seu coração, diante das demandas do *djinn* em atendê-la o quanto antes, posto que "desejar melhoras" ao jogador vítima da tortura holográmica seria algo, da boca para fora, que certamente desperdiçaria seu efeito prático, pois, afinal, ele ficaria bem de todo modo, sob os cuidados dos médicos que foram a seu socorro na partida de tênis ainda em transmissão na TV. De súbito, ela expressa que, na real verdade de seu âmago, deseja que seu "corpo seja como era quando da última vez que ela realmente gostava dele". O *djinn* lhe responde:

> 'Eu posso fazer isso', disse ele. 'Eu posso fazer isso. Se você tem certeza de que é isso que você mais deseja. Posso fazer suas células como elas eram, mas não posso atrasar seu destino.'

[107] BYATT, 1994, loc. 53.

> — É cortês da sua parte me dizer isso. E sim, é o que desejo. É o que tenho desejado desesperadamente todos os dias nestes últimos dez anos, independentemente de qualquer outra coisa que eu possa ter desejado.
> 'E ainda assim', disse o *djinn*, 'você está bem o suficiente como está, na minha opinião. Amplitude, senhora, é desejável.
> 'Não na minha cultura. E, além disso, há a questão da decadência temporal.'
> — Isso eu suponho, mas não simpatizo totalmente com a ideia. Somos feitos de fogo e não decaímos. Você é feita de pó e ao pó retornará.'
> Ele levantou a mão e apontou para ela, um dedo estendido preguiçosamente, um pouco como o Adão de Michelangelo.
> Ela sentiu uma forte contração nas paredes de sua barriga, em seu ventre frouxo.[108]

Dra. Gillian, sob os efeitos da magia do *djinn*, volta ao banheiro, abrindo seu robe e se surpreendendo com o que o espelho lhe mostrava. O seu corpo rejuvenescido, mas sem exageros e condizente a uma mulher em seus trinta e cinco anos, apresentava sutis características de como ela outrora muito se agradava. Seu reflexo carregava uma aparência mais saudável, mais firme, mais vivaz e por mais que sua "cicatriz da apendicectomia ainda est[ivesse] lá, e a marca em seu joelho de quando caiu sobre uma garrafa quebrada se escondendo embaixo das escadas durante um ataque aéreo em 1944"[109] permanecesse, ela se via mais livre e feliz, se sentiria melhor, se apreciaria mais. Destaco, nessa cena que retrata muito bem a centralidade do corpo e de suas imagens para os mecanismos do desejo, outros aspectos despercebidos a uma primeira vista, mas que podem auxiliar-nos a refletir sobre a posição de superfície que o corpo sugere através de uma substancialidade, mesmo que fictícia, para a representação dimensionada na imprecisão do que é plasmático.

O *djinn*, essa entidade preternatural e mítica, demonstra, por meio de suas dúvidas e manipulações mágicas, o que nossa humanidade tem de limitada enquanto criação. A visualidade dos tenistas transmitidos por ondas eletromagnéticas provoca um estranhamento típico diante do desconhecido, pois, a princípio, não é percebida pelo *djinn* como fruto de uma tecnologia avançada de projeções, da parte de uma humanidade criadora, mas como um artefato que, a ele, não distingue a aparência externa da substancialidade interna, das coisas que está a emanar/transmitir. Ora, a ele interessa saber "do que são feitos" os homenzinhos e, ao manipular um deles, como uma criatura holográfica, extrai de vitalidade corporal algo da ordem da própria substância original que lhe mantém. Ademais, ao perguntar por que "os homúnculos não são tridimensionais", diante da provável frustração em não conseguir gerar a réplica perfeita, a partir de uma televisão que reproduz em seu écran apenas imagens de objetos sem

[108] BYATT, 1994, loc. 54.
[109] *Ibid*., loc. 55.

profundidade, o *djinn* revela a confusão típica do sujeito de desejo, criatura que ele também vem a ser na ficção, a despeito do que seus poderes de criação permitam, diante da satisfação de ter contato pleno com o corpo do objeto real que lhe inquieta. Como caberia Eidelsztein afirmar que:

> aí incidem as noções da topologia, porque ela trabalha com objetos, com superfícies bidimensionais, quer dizer que já não é mais universalmente certo que o objeto seja tridimensional, há objetos, há coisas bidimensionais. E isso nos serve porque coincide com aquilo que sustentamos em psicanálise lacaniana: o sujeito e o objeto *a* da psicanálise são bidimensionais.[110]

O que seria dizer que, para o *djinn* alcançar a tridimensionalidade do homenzinho, seria preciso furtá-lo de sua própria substancialidade corporal, teletransportando-o sob o risco de morte de seu corpo original. É, magias à parte, o que conota a própria falta genitiva do desejo: para possuir o outro em todas as suas dimensões, o outro se arrisca à ruína destituído de si mesmo, como objeto original do desejo.

Na esteira do que já se recorreu brevemente, nas seções anteriores do presente trabalho, sobre criações e criaturas nas dimensões do mito, por mais aproximados pela linguagem que Dra. Gillian e o *djinn* se construam na narrativa, é importante ressaltar que a substancialidade do corpo da entidade preternatural se distingue da humana para além da plasticidade do aparente. Os *djinn* são feitos de fogo; suas partículas são afetadas por uma sensorialidade que justifica bem seu incômodo e seu domínio junto ao tanto de eletromagnetismo que nos circunda na modernidade. Por outro lado, o gênio da lâmpada faz questão de alertar à sua ama de que ela é "feita de pó e ao pó retornará"[111]. A humanidade, em sua finitude, decompõe-se em partículas que diferem em composição e materialidade. Seja na mitologia da tradição acádio-suméria, seja na tradição judaico-cristã, seja na tradição ameríndia tukana[112], o corpo estático concebido a partir do barro, e decomposto em sua maior parte por densidade e maleabilidade do pó, pode denotar não apenas uma limitação na plasmação de sua consistência formal, mas também uma transitoriedade bastante finita.

---

[110] EIDELSZTEIN, Alfredo. *O grafo do desejo*. São Paulo: Toro, 2017, p. 19.

[111] BYATT, 1994, loc. 54.

[112] Respectivamente, e considerando a diversidade de versões para os mitos, a deusa Aruru, para os sumérios, o deus Jeová, para os hebreus, e os ancestrais, para o povo tukano, são as referências comuns que evocam a argila, o barro e o pó como substâncias semelhantes na concepção do corpo da criação humana; e.g. ver KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 39; BÍBLIA SAGRADA. Tradução: King James Atualizada (KJA). São Paulo: Abba Press; SBIA, 2012; SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgamesh. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

Em termos de ancestralidade das relações entre mito e filosofia, não é de se estranhar que a relação que os elementos da natureza encontram nas elucubrações sobre o que dominavam as instâncias do corpo em sua dimensão naturalista. Já criticava Aristóteles que, se tornaria necessário separar as sensorialidades das composições de suas substancialidades, na medida em que:

> Demócrito e a maioria dos filósofos da natureza que se ocuparam da sensação, sustentaram algo sumamente absurdo, porque fizeram de todos os objetos sensíveis objetos do tato. Entretanto, é evidente que se assim fosse, cada um dos demais dos sentidos seria um tipo de tato. Ora, não é difícil perceber que isso é impossível. Por outro lado, encaram objetos sensíveis comuns a todos os sentidos como se fossem particulares de um; de fato, grandeza, configuração, aspereza e lisura, bem como agudeza e embotamento, tais como encontrados nos corpos sólidos, são comuns senão a todos os sentidos, ao menos à visão e ao tato.[113]

Cabe observar que nesta aproximação mitológico-filosófica, a elementaridade do pó, do barro, da terra, é coadjuvante de uma forma de pensamento mais ou menos imbricada, pois é com Aristóteles que também nos deparamos com a afirmação de que: "o órgão do tato consiste de terra e o sentido do paladar constitui uma forma de tato. Isso explica a razão do órgão sensorial do paladar e do tato estar próximo do coração."[114]

Em retorno à alegoria, peço permissão para exorcizar um lapso ilustrativo do que a via associativa de um encadeamento significante extremamente indisciplinado, mas muito interessado em condensar uma significação etimológica, encontrou uma lembrança atormentada do denso trabalho de Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*. É bem sabido, para os estudiosos da área de Literatura, da grande contribuição do pensamento benjaminiano para diversas categorias da arte e da teoria crítica nas filiações com a tradição da Escola de Frankfurt. Nesse texto em específico, há um esforço magistral e bastante complexo de definir uma teoria da gênese do drama, homônimo que lhe intitula, junto ao movimento Barroco na estética alemã, que, por sua vez, precedeu o Classicismo e o Romantismo, e lhe logrou qualidades de um caráter dispersivo, atormentado, rebuscado que – até o argumento da tese benjaminiana – havia sido negligenciada por outros especialistas. De início, terminei por me ater, ligeiramente, a uma passagem em que Benjamin assevera que: "A criatura é o espelho

[113] ARISTÓTELES, *PN*, 442a1, 30. *Parva Naturalia*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012, p. 55.
[114] *Ibid*., 439a1, 1, p. 46.

em cuja moldura, e só nela, o mundo moral se apresentava no Barroco. Um espelho côncavo, porque isso só era possível com distorções."[115]

Ao me provocar nas semânticas das distorções, indaguei sobre a função do espelho para com o olhar, intuindo como poderiam ser lidas, e a partir de qual objeto substancial e reflexivo, se dariam as mesmas distorções em um plano do tocar. Qual material-substrato cumpriria função mais plástica ou moldurável de uma criatura que não a própria lama primordial, o próprio barro na forma de um interior oco? Mais capcioso, um corpo de barro oco, anagramado no *barro-oco*, não seria um desvio associativo muito violento de representar um desejo recalcado de minha parte?

Questão é que me encontrei onde Octavio Paz indica o próprio estado de poesia do Barroco, já por terrenos mais espanhóis que alemães, em que tais combinações distorcidas inauguram o próprio estatuto de "tradição do moderno". Segundo ele, "a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural", o que reforça ainda mais uma irrequietude com relação à história e à escrita de seu próprio tempo em uma "estética da surpresa"[116] na criação.

> Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e o inesperado. Apenas é necessário que se recorde, como exemplo do segundo, dos poetas 'metafísicos' ingleses e dos barrocos espanhóis. Uns e outros exerceram com igual entusiasmo o que se poderia chamar de estética da surpresa. Novidade e inesperado são termos afins, não equivalentes. Os conceitos, metáforas, sutilezas e outras combinações verbais do poema barroco são destinados a provocar o assombro: o novo só é novo se for inesperado.[117]

Por afinidade, Benjamin parece haver destacado essa característica heterogênea na tradição do drama alemão pelo Barroco, na realização da "vida interior da personagem no estado criatural" no momento em que seu mero acontecer era reflexo de uma vida histórica "desprovida de virtude", entregue ao místico de uma "sequência de ações dramáticas [a] desenrola[r]-se como nos dias da criação, nos quais ainda não há história."[118]

---

[115] BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 90.
[116] PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 18.
[117] *Ibid*., p. 18-19.
[118] BENJAMIN, *loc. cit*.

Mais adiante, o mesmo pensador vai relacionar que as obras da criação, por suas formas artísticas repletas de conteúdos materiais, deixam rastros no declínio de sua força de atração original, e que neste dualismo entre imanência (conteúdo simbólico histórico) e transcendência (forma imaginária distorcida), o drama barroco tem uma forma significantemente exemplar de paisagem de ruínas, que não somente lhe empresta a redenção de uma beleza artística, mas assim lhe constituem por serem a pura matéria da alegoria.

> Enquanto o símbolo atrai a si o homem, o alegórico irrompe das profundezas do ser para ir ao encontro da intenção no seu caminho e a abater. [...] Para resistir à queda da contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes. Já o símbolo, de acordo com os mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo. [...] As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante.[119]

O ato da criação como mística a uma alegoria pode, neste sentido benjaminiano, ser evidenciado também no mito hebraico do Golem, por sua pré-figuração criatural de monstro de barro oco destituído de linguagem falada, como invenção do ser humano, mas também por sua brevidade. Como bem resumem Corso e Corso, "o Golem é uma forma animada, porém seu estatuto de ser vivo autônomo é questionável, é possível dar-lhe movimento, mas não o dom da fala e do pensamento. Por isso ele não morre, apenas se desfaz."[120] Mais benjaminiano se tornaria reiterar que a "alegoria instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam."[121]

Às voltas com as cifragens do barro, do oco, e da finitude da criatura do Golem como imagem e semelhança do criador homem, que também retornará ao efêmero do pó, as irregularidades da criação experimental de um homúnculo, para fins ritualísticos de iniciação judaica na Cabala, de modo a imitar Deus, ou para manter-se a serviço de seu amo criador a atender pequenas tarefas, apesar dos riscos de estar apto a crescer até se tornar um perigoso e desastrado gigante, muito traz de proximidade com as cifragens da substância criatural daquele *djinn*.

Na tradução para o cinema do conto de Byatt, *Three Thousand Years of Longing* {*Três Mil Anos de Desejo*; ou no Brasil: *Era uma Vez um Gênio*}, dirigida por George Miller[122], e com roteiro deste e de Augusta Gore, Dra. Gillian se chama Alithea e vive um romance com

---

[119] BENJAMIN, 2020, p. 195.

[120] CORSO, Diana; CORSO, Mário. *A psicanálise na Terra do Nunca*. Porto Alegre: Artmed, 2009, p. 147.

[121] BENJAMIN, *op. cit*., p. 242.

[122] ERA UMA VEZ um gênio. Direção: George Miller. Produção: George Miller, Doug Mitchell et al. Intérpretes: Tilda Swinton, Idris Elba et al. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer; São Paulo: Paris Filmes, 2022. 1 vídeo em *streaming* (108 min), son., color.

o *djinn*, após a realização de seu segundo desejo, assim como no conto. Embora dedutivamente próximos, a versão cinematográfica possui um detalhe em torno do comportamento do *djinn* que não está no conto, e se trata do fato de ele afirmar que não dorme. Tomados pela rotina de casal, em que Alithea continua seu trabalho como professora de narratologia e o *djinn* sai a descobrir mais sobre as conquistas humanas, um certo dia, após voltar para casa, a mulher se depara com um silêncio estranho em resposta a seu anunciado de chegada.

Em cena, ela anda pela casa que está envolta em uma nuvem de partículas brilhantes, esvoaçando pelo ambiente dos cômodos. Ela vai se deparar com o *djinn* sentado ao fundo do porão, calado e recostado à parede em estado de repouso, com apenas a parte baixa do rosto visível sobre o capuz de uma jaqueta de moletom vermelho. Paralisado e sem emitir nenhum sinal de resposta ao toque e à fala de sua amante, o *djinn* parece estar produzindo as células esvoaçantes do recinto, oxidadas sobre a sua pele como cinzas magnéticas. “Eu estava dormindo!”, responde o *djinn*, despertando sobressaltado logo após uma camada fina das partículas se esfarelar, como uma máscara de resíduos revelando seu rosto, enquanto corre pelas escadas e Alithea, atônita e sem reação, afirma: “*Djinns* não dormem.”

Essa contraditória estranheza me chamou a atenção por dois fatores. O primeiro, porque deixou subentendido que o *djinn* estava sacrificando sua substancialidade de fogo, sob o risco de decompor-se, por exposição a tantas ondas eletromagnéticas dos tempos modernos, em nome do amor que vivia com Alithea. O segundo, porque levantou um enigma, sobre até que ponto, a interferência eletromagnética da tecnologia humana seria capaz de comprometer a sua preternaturalidade, de modo a fazê-lo dormir contra sua própria essência imortal. Obviamente, esses fatores não ficam óbvios na narrativa fílmica, mas induzem Alithea, pelo subentendido, a desejar que seu *djinn* seja livre, para o seu próprio bem-estar, por mais que isso signifique ter de deixá-la. Como é preciso que ela verbalize esse desejo em coerência com o que realmente quer dizer o seu coração, o pedido é realizado, mas o *djinn* não retorna à lâmpada, pois, ao ter aprendido a amá-la de verdade, apenas passará a ser seu amante distante, visitando-a ocasionalmente até que ela retorne à mortalidade do pó.

Vejamos, entretanto, que o objeto-corpo do *djinn*, mesmo que substancializado na energia do fogo, corre riscos de sofrer estados de anormalidade, ao confrontar a energia do eletromagnetismo, como um campo de forças igualmente invasivo à composição do seu organismo, como um sistema formado na imanência de seu conteúdo. É na dificuldade da superfície que acumula cinzas oxidadas, que, ao inadvertidamente descansar, lhe dão uma breve aparência de corpo carbonizado, que me indago sobre o esfarelamento da pele do *djinn* indicar que sua transcendência imaginária também depende da constituição de um corpo, que só é

corpo, porque está para além do símbolo de um corpo humano, mas de um resíduo plasmado pela alegoria. Os estágios que Alithea metodicamente toma nota, em outras passagens do filme, das transformações corporais de seu amante *djinn*, sugerem que em princípio ele é constituído de ondas eletromagnéticas, depois vapor, em seguida partículas orgânicas e, por fim, formações de órgãos. Na sua superfície, tal como vemos nos humanos, o processo de homeostase que um descanso à pele pode experimentar, acumula um excesso das partículas que lhe dão emolduramento e zona proximal de contato e existência.

Muito provavelmente como do barro tosco o Golem terá de retornar ao ser desfeito, Dra. Gillian e Alithea serão conduzidas pelo e para o pó, tal como o *djinn* encontraria, na pressão destrutiva da imensidão eletromagnética da tecnologia moderna, o confronto com o eletromagnetismo que lhe é originário, molecular, elemento da criação dos seus mais profundos fragmentos. Aqui, me remeto novamente a Benjamin, para entender que aí haveria "a voz da vontade de totalidade simbólica, como o humanismo a venerava na figura humana. Mas na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos."[123] E que, na esteira de realizar uma leitura sobre as duplicações insistentes da pele como alegoria na superfície do corpo, "a personificação alegórica sempre nos iludiu sobre este ponto: a sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens."[124]

Assim, portanto, antecipando a verdade oculta de uma alegoria da pele como uma ruína, um rastro do corpo, é possível afirmar seu importante uso como categoria de análise, pois uma suposta intenção de mera superfície aparente é abatida no instante em que ela faz suplência ao simbólico. Ou, em outros termos mais psicanalíticos, ela faz tendência ao externo sem desatar-se do próprio limite interno paradoxal do eu corporal, assim como é consistência, mesmo que fragmentada, de uma sobreposição topológica da psiquê situada nas ruínas da dicotomia mente *versus* corpo, fora *versus* dentro, consciente *versus* inconsciente.

Toda fragmentação pressupõe que nosso deparar-se com a realidade é, de certa maneira, limitado. O que torna a alegoria uma figura de linguagem deveras válida em tempos absurdos como os de hoje em dia. E dessa limitação que permite acesso à realidade, e pela qual a realidade nos atinge, se encontra o fundamento de nosso envolvimento perante o mundo, que é, sempre já, através de uma relação de superfície, vazia de fundo. Desde a modernidade do Barroco, com as variações de cada tradição e os avanços até a contemporaneidade globalizada,

[123] BENJAMIN, 2020, p. 198.
[124] *Ibid*., p. 199.

essa relação de superfície se mostra fragmentária e apresenta a tendência de moldar as formas de subjetivação com as coisas, com os objetos, com as formas simples, em cicatrizes amorfas das personificações alegóricas, e com as imagens gráficas da linguagem decorativa das molduras. Com o cinema, isso se expandiu em efeitos e movimentos.

Pensando em cinema, somos levados a reduplicar a formalidade abstrata da fragmentação e da limitação, ao dar alguns passos em direção ao que a relação de superfície também faz vigorar de fortes papéis no campo do olhar. A tela do aparato cinematográfico, como espaço de captura e distância, luz e sombra, é o "papel", semelhante ao da escrita literária, mas nem tanto, onde se inscreve o que faz do cinema a mais perversa das artes, como diria Žižek[125]. O cinema se reveste da arquitetura da sedução de sua *via negativa*, de signo vazio da substancialidade da tela branca obscurecida, da opacidade transparente de sua projeção bidimensional fantasmática de câmara, para replicar a imagem que Bellemin-Noël muito poeticamente aponta: "os analistas falam há alguns anos da *tela branca*, 'a tela do sonho' sobre a qual se projeta o filme, a superfície da pele leitosa do seio nutriente que foi talvez o primeiríssimo *perceptum*, fundo imóvel, inesquecível e apenas transposto."[126]

Para Artaud, essa mobilização poética e imagética também se conforma à fronteira sensorial entre o tátil e o visual:

> A pele humana das coisas, a epiderme da realidade: este é o material cru primário do cinema. O cinema exalta a matéria e a revela para nós em sua profunda espiritualidade, em suas relações com o espírito do qual ele mesmo emergiu. Imagens nascem, são derivadas umas das outras puramente como imagens, impõem uma síntese objetiva mais penetrante do que qualquer abstração, criam mundos que nada questionam de alguém ou de algo. Mas fora desse puro jogo de aparências, fora dessa dita transubstancialização de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que toca a mente por osmose e sem nenhum tipo de transposição em palavras. E, por trabalhar com a própria matéria, o cinema cria situações que surgem da mera colisão de objetos, formas, repulsas, atrações. Ele não se desprende da vida, mas redescobre a ordem original das coisas.[127]

De posse desses apontamentos, e em conclusão do que, por ora, ensaio, trago uma cena bastante particular desses exageros da alegoria, a partir de uma cena do filme *Sob a pele*.

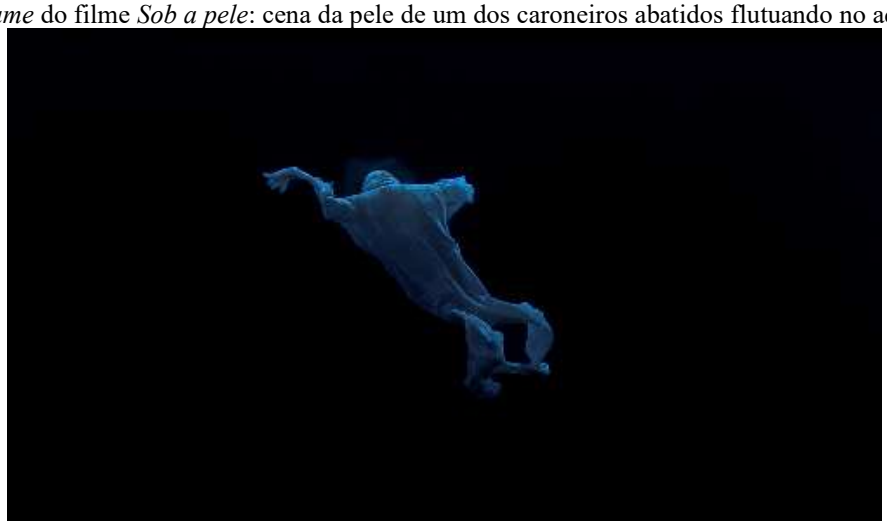
---

[125] O GUIA pervertido do cinema. Direção: Sophie Fiennes. Produção: Sophie Fiennes, Martin Rosenbaum, Georg Misch, Ralph Wieser. Intérprete: Slavoj Žižek. Londres; Viena: ICA Projects, 2006. 1 vídeo em *streaming* (150 min), son., color.

[126] BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução: Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 48.

[127] ARTAUD, Antonin. *Antonin Artaud*: selected writings. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988, p. 152, tradução livre.

Figura 3 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da pele de um dos caroneiros abatidos flutuando no aquário obscuro



Fonte: Sob a pele (2013).

Sobre um plano escuro, a pele literal de uma das vítimas da fêmea se movimenta lentamente iluminada por uma fraca iluminação azulada. Para o espectador contextualizado, ela faz parte da sequência de quando um dos *vodseis*, capturado, imerge no chão liquefeito da câmara misteriosa onde havia sido levado pelos poderes de sedução da fêmea. Enquanto mergulha preso no líquido denso, se depara com outro corpo semitransparente de outro capturado, que termina de morrer ao "implodir" depois de seu curioso toque. A cena com a qual este se depara é a mesma que a nossa, contemplando a fina matéria de superfície a afundar ainda mais no desconhecido. Para a perspectiva figurativa descontextualizada, a pele poderia estar flutuando ao sopro de uma leve brisa em espaço equivalente de densa escuridão. Seja como for, a pele insiste em qualquer cena, como a entrelaçar sentidos que buscam lhe dar a aura, ainda que mortificada, de um mero revestimento. Sua matéria de profundidade na tela é a de uma substância dimensionada pelo topográfico corporal, ou, em outros termos, pelo vazio flutuante, pelo tecido de partículas de um mero revestimento a algo oco, destituído de entranhas, de carne, mas repleto de uma vacuidade típica do que sobrou de desconcertante ao toque nesse resíduo de corpo.

Como fragmento, a pele à deriva, na escuridão do desconhecido, não deixa de lembrar que há poucos minutos suportava uma vitalidade corporal tridimensional, erótico-tanática da superfície de um corpo, traço de uma cicatriz do que lhe cabia como resto da diferença desde ser seduzido, capturado e tocado, porção excessiva de uma superfície efêmera, aparente substância da criatura em sua posição natural de ruína e, portanto, a cada atravessamento nele interpelado, alegoria da pele do corpo que se esvazia, se altera, se mortifica, na pressão do toque que lhe é alheio. Assim, a superfície da pele do corpo se torna

matéria-prima de uma *mise-en-scène* alegorista. Principalmente, naquilo que Rouanet comenta sobre a obra de Benjamin, nesta direção:

> Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. [...] O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria.[128]

Portanto, é de constatação primeira e apresentacional a pele como alegoria por ela reunir o traço de ruína junto a substancialidade de um corpo que é impelido a significação de um saco-fofo, corpo de frente frouxo, sendo distorcida como forma nova e surpreendente, para trazer à superfície nosso mergulho na finitude obscura do corpo.

2.2 PELE BIOLOGIA: DESPELADO HOMO SAPIENS E BREVES FISIOLOGIAS

Um aspecto bastante peculiar concernente à pele humana é o fato de ela ser um órgão quase totalmente nu, quando consideramos a biologia de nossa ordem primata e de nossa família hominídea. É bem verdade que chimpanzés, gorilas e orangotangos são visivelmente mais peludos em comparação aos humanos, e isso nos torna em certa medida mais vulneráveis e mais complexos, diante de não contarmos com o revestimento hirsuto que aqueles ostentam, alguns com evidente abundância. Curiosamente, o *homo sapiens* despelado lidará com sua característica evolutiva tornando pelos, unhas, mucosas e cabelos, e a própria superfície da pele, mais evidentes em itens e símbolos de ostentação e adornos acessórios à sua compleição.

De ordem prática, o que venho considerar para nossas reflexões não está no interesse por um discurso biológico do que a pele, como nosso órgão maior, pode apresentar de distintivo ao que faz do ser humano, um ser como tal. Pretendo, sem menosprezar a importância dos fatores morfológicos e fisiológicos de nossa barreira corporal para com o mundo, trazer apontamentos breves que possam enriquecer as compreensões da pele como um órgão de aderências menos biocomportamentais, e mais como um *tópos* de remoções, de simbiótica microbiota, de fator determinante na relação com os sentidos; sentidos do tátil, do dérmico, do tocante, do háptico, do corpóreo.

---

[128] ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. *In*: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 40.

Ao lado disso, é importante ter em mente que a pele também é um lugar de manifestação direta das condições nervosas do corpo humano, dando à sua fisiologia um caráter pulsional intenso e objetivamente estimulante para os aspectos que nos alcançam em termos de percepção sensorial. A pele é repleta de sensores e receptores, e se caracteriza por um vasto aglomerado de versatilidades em sua composição. Isto é, por mais que sua forma aparente permita ao leigo uma generalização equivocada de sua anatomia como uma só coisa, uma só couraça ou cobertura de corpo, é fato que sua morfologia, biomecânica, plasticidade e imunologia a tornam, coerente à sua extensão de 25.000 cm² em um corpo humano adulto, imensamente complexa.

Tendo admitido que minha especialidade não é em dermatologia, tampouco não ironicamente em área correlata da Saúde, se torna necessário pontuar que algumas surpresas ocorrem no processo de leitura acerca da pele biológica, especialmente quando me deparei, na posição de leigo, com a existência do denominado sistema tegumentar. Muito provavelmente por estar relegado a uma função elástica do princípio de manutenção do organismo vivo, tal sistema não é tão facilmente identificável, em termos representacionais e icônicos, nos manuais que nos ensinam sobre o básico dos principais sistemas do corpo humano. Quero dizer que a representação infográfica dos típicos homúnculos, com suas entranhas cardiovasculares, nervosas, digestórias, respiratórias ou musculares devidamente indicadas, parece, por um lado, repetir semioticamente o formato do corpo revestido de pele ao ilustrar os locais onde cada sistema se situa sem isolar o tegumentar ou, por outro, demonstrar por redundância pictórica que tais sistemas fazem, em maior ou menor grau, relação com aquele que tem por função lhes involucrar.

O sistema tegumentar, por seu nome, tem um papel de conjunto estrutural que reveste outros seres vivos do bioma terrestre e na grande maioria dos vertebrados é constituído pela pele e anexos. A partir dos estudos de Harris[129], é possível constatar ainda mais a complexidade da pele e de seus anexos, através das diversas subestruturas que os formam, como, se observa, por exemplo, pela epiderme, derme e hipoderme, pela membrana basal, pelas glândulas sebáceas e sudoríparas, pelos cabelos e folículos, pelo estrato córneo, e pelos melanócitos. Além disso, as atividades associadas às suas porção conjuntiva e porção epitelial de tecido fazem com que a pele acompanhe os processos de cada indivíduo, conforme se organizem sua genética e ancestralidade étnica, sua cronobiologia, seus hormônios, sua dieta

[129] HARRIS, Maria Inês Nogueira de Camargo. *Pele*: do nascimento à maturidade. São Paulo: Senac, 2016.

nutricional, seu sistema imunológico e suas condições de estresse e interações e históricos psicossóciossexuais.

Com efeito, a pele é local de inscrição das transições anatômicas que nosso corpo finito demonstra, ao não ter sua imortalidade como um destino possível (per)ex-sistido na mesma unidade original, por ora. Entretanto, durante essa jornada orgânica, sua forma imanente e material nos serve para retificar não apenas a transitoriedade do corpo e de seu revestimento, mas uma curiosa miríade de qualidades que se interliga com outras questões da experiência humana, e que torna curiosas as trocas e as relativas dinâmicas que emanam da pele. A constituição da pele em seu nível mais ectostromático é denominada de epiderme. A epiderme seria, grosso modo, a camada mais superficial da superfície que já é a pele. Mesmo contida nesta sobrecamada, isso não nega que a "função da epiderme é tão importante para a vida que, nos bebês, já está completamente concluída de seis a oito semanas antes do parto."[130]

É na epiderme que o plano da aparência tem mais significado, pois é nela que a sobreposição de seus estratos permite a manutenção equilibrada da homeostase, que é um processo de renovação da pele antiga, mais externa, por uma pele nova, mais profunda. Nesse processo que parece simples, na verdade subsistem outros níveis complexos de regulação, que contribuem para a funcionalidade da água retida fundamental à saúde, à hidratação e ao viço da pele.

Mais adentro, é na derme que o sistema tegumentar vai apresentando interações com outros sistemas orgânicos do corpo. O suprimento sanguíneo da pele é interdependente de uma fina rede cardiovascular periférica de capilares que também se conecta com o sistema nervoso, já que o fluxo de sangue cutâneo "exerce importante papel na termorregulação" e está "sob controle do hipotálamo". Ainda, "na derme reticular, inseridos no tecido perifolicular, encontram-se músculos eretores do pelo, que, quando estimulados através das *terminações nervosas* dos pelos, se contraem, provocando sua ereção (arrepio)."[131] Como ressalto no grifo, a sutil presença de terminações nervosas por sobre uma fina ou espessa pelagem pode, ao toque externo ou à resposta cerebral interna, mudar o próprio aspecto da percepção da pele como simples superfície reativa; afinal, o que provoca um arrepio pode estar exatamente no "dentro-fora" de sua própria concepção.

Se tomarmos o toque externo como um fator importante na derivação desse processo que é o arrepio como ereção, é também na pele que se produz um intercâmbio

[130] HARRIS, 2016, p. 20.
[131] *Ibid*., p. 38, grifo meu.

relevante no campo das excitações e suas respostas no corpo, como é o caso da pele e do suor das axilas.

> A sudorese axilar é ocasionada pelo estímulo das glândulas apócrinas (adrenérgico) e apoécrinas presentes na região, que contribuem significativamente com o volume de suor produzido pelo estímulo colinérgico, porém, elas respondem também aos estímulos écrinos. Atribui-se como uma das principais funções do suor apócrino a comunicação química, as substâncias liberadas (triglicérides e esteróis) exercem o papel de feromônios, ou seja, moléculas de comunicação química. A sudorese emocional axilar não se desenvolve antes da adolescência, quando ocorre o disparo das glândulas apócrinas e apoécrinas.[132]

Temos assim uma interseccionalidade quase que denunciativa da pele, posto que sua consistência está intimamente ligada às condições de sua exposição, apesar de sua estrutura indicar uma riqueza adaptativa que se torna praticamente necessária à sua configuração mesma. Elástica, plástica, rugosa e porosa, a pele ainda também é fixa, barreira, defesa e abrigo. Digo abrigo no seu sentido polissêmico, pois nela se conforma o limiar do corpo fisiológico, como também habitam células microbianas como bactérias, vírus, fungos e artrópodes, que ganham o nome de microbiota humana.

Esta microbiota influencia a saúde humana, a manutenção do sistema imunológico, a presença de patologias não infecciosas, em uma simbiose mais ou menos equilibrada, na qual o corpo humano é hospedeiro, ou detentor de uma superfície extremamente colonizada por microrganismos. Atualmente, a cosmetologia e outras tantas áreas da dermatologia continuam investigando os fatores benignos e as relações de equilíbrio que tal microbiota propicia à pele sadia e íntegra, de modo que a primazia do trato antisséptico e da extração não é mais central na redução de sintomas imediatos de patogenicidade ou degradações estéticas. Em outras palavras, "a percepção da pele como um ecossistema, composto de entidades biológicas e componentes físicos ocupando *habitats* diversos, pode contribuir para uma melhor compreensão do delicado equilíbrio entre o hospedeiro e sua microbiota."[133]

Deste modo, é como se a pele e seu conjunto de comunidades microbianas convivessem em um ciclo equilibrado de perda e ganho, de falta e excesso, de deterioração e acumulação, de descamação e renovação, determinado pelas interações de suas próprias camadas fisiológicas, mas também submetido às agressividades que o ambiente externo é capaz de lhes expor. Uma de suas funções é a de promover "proteção e manutenção da integridade do

---

[132] HARRIS, 2016, p. 49.

[133] PORTO, Carla. A microbiota da pele humana. *In*: HARRIS, Maria Inês Nogueira de Camargo. *Pele*: do nascimento à maturidade. São Paulo: Senac, 2016, p. 196.

organismo, o papel de ser uma barreira e ainda o de desempenhar importantes funções estéticas e sensoriais, o que influencia diretamente na relação do indivíduo com o meio ambiente e social que o cerca."[134]

Harris resume rapidamente que a pele também possui várias estruturas sensoriais que auxiliam nossa percepção, a partir da presença de nervos inseridos na derme que são receptores de terminações nervosas livres e têm forte relação com o sistema nervoso periférico. Assim, este sistema também é interlocutório, ao responder "a estímulos, como a dor (nocicepção), disparando sinais para o Sistema Nervoso Central (SNC) ou para as células adjacentes."[135] Formada por células extremamente complexas, de camadas que envolvem desde a capacidade estrutural de transportar nanofluidos até a amplificação de pequenos sinais vibratórios em sua delicada micromecânica corpuscular, a derme, em sua tarefa perceptivo-sensorial, auxilia extensamente na preservação da temperatura do organismo, sobretudo na relação da dor com o frio e o calor.

Algo que se destaca no estudo de Harris, por seu propósito antológico, prático, orientativo e técnico, é a atenção dada aos aspectos de vitalidade e menor degradação da pele, sobretudo por seus processos naturais de envelhecimento que, a uma pele sadia, podem ser evitados, tratados e adiados. Ao falar em dor, ou em degradação, como bem lhe cabe um manual histológico com objetivos de formação profissional, essa pele acaba por ser destituída de sua complexidade mortífera, de sua carnalidade de sofrimento tanto quanto curiosa. Curiosa, porque se de seis a oito semanas antes do parto a epiderme já está completamente concluída, é importante frisar que cabelos e unhas, como anexos do sistema tegumentar, são tardios no processo de decomposição do corpo morto, se mantendo proeminentemente conservados, em relativas condições normais, na retração do palimpsesto necrótico que é a pele a se dessecar em nosso retorno ao pó.

Penso isso na relativa medida em que a pele do *homo sapiens* adere aos ditirambos neurastênicos da pulsão, malgrado sua função responsiva das predefinições do organismo instintual. E, por isso, com suas porções e partes ávidas pela integridade do corpo, pode vir a se assumir como um fragmento, como um corpo despelado de um "sistema coordenado de tecidos e funções em sua bioquímica e fisiologia própria"[136], para ser outro que se separou da medicina, encarnando nessa recusa uma multiplicidade autônoma, mas própria, na psicanálise.

---

[134] HARRIS, 2016, p. 184.

[135] *Ibid*., p. 103.

[136] DUNKER, Christian. Corporeidade em psicanálise: corpo, carne e organismo. *In*: RAMIREZ, Heloísa Helena Aragão e; ASSADI, Tatiana Carvalho; DUNKER, Christian Ingo Lenz. *A pele como litoral*: fenômeno psicossomático e psicanálise. São Paulo: Annablume, 2011, p. 89.

Daqui, me proponho a aventar, a partir da noção básica de "encorpsificação" (*encorpse*), neologismo recente de Dunker[137], que o corpo mortificado, corpo desaparecido-aparecido, corpo unido-fragmentado, encontra também nos (des)pedaços da pele algumas modulações de sensorialidade celular, que engajam uma outra situação pulsional para si, no vácuo do um e do outro que ensaiam contato a dois – já que não há relação *pro*porcional que faça complementaridade diante do gozo um-a-um. Em tempo, a "expressão neológica [encorpsificação] remete a *no corpo* (*encore*), *cadáver* (*corpse*) e *coração* (*en core*), [sob] efeito da intrusão e extrusão de gozo."[138]

Antes disso, de modo que não se destoa totalmente da proposta deste tópico, dou alguns passos atrás para considerar as importantes relações do Freud das hipnoses, contemporâneo a Breuer e Charcot, com seu repertório neurologista junto aos estudos oitocentistas finisseculares sobre a histeria. Nesse contexto, a hiperalgesia da pele da Srta. Elisabeth von R. torna-se curioso traço da sintomatologia histérica que, na sagacidade freudiana, parece denunciar um aspecto que se velava por um sentido bem mais oculto.

> Quando estimulamos uma região sensível à dor em alguém com uma doença orgânica ou num neurastênico, o rosto do paciente assume uma expressão de mal-estar ou de dor física. No caso da Srta. von R., contudo, quando se pressionava ou beliscava a pele e os músculos hiperalgésicos de suas pernas, seu rosto assumia uma expressão peculiar, que era antes de prazer do que de dor. Ela gritava mais e eu não podia deixar de pensar que era como se ela estivesse tendo uma voluptuosa sensação de cócega – o rosto enrubescia, ela jogava a cabeça para trás e fechava os olhos, e seu corpo se dobrava para trás. Nenhum desses movimentos era muito exagerado, mas era distintamente observável, e isso só podia ser conciliado com o ponto de vista de que seu distúrbio era histérico e de que o estímulo tocara uma zona histerogênica.[139]

Esse caso é bastante ilustrativo de uma primariedade da lógica de superfície que a anamnese neuropatológica da época se guiava. O relato das técnicas de tratamento inicial da Srta. von R. demonstram, por exemplo, uma íntima relação de prioridade com as condutas fisiológicas, posto que a moça, sob a suspeita de reumatismo muscular crônico, foi submetida à massagem e à "faradização sistemática dos músculos sensíveis" com "correntes elétricas de alta tensão". Promovida uma ligeira melhora, Freud ressalta que "ela parecia gostar muito dos choques dolorosos produzidos pelo aparelho de alta-tensão, e quanto mais fortes estes eram,

---

[137] DUNKER, 2011, p. 108.

[138] *Ibid*., p. 109.

[139] FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria: vol. II. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1893-1895] 1996d, p. 168. (Caso 5: Srta. Elisabeth von R.; v. II, Estudos sobre a histeria (1893-1895)).

mais pareciam afastar suas próprias dores para um segundo plano."[140] Quando lançada a proposta de aperfeiçoamento do tratamento por meio da psicoterapêutica catártica, através da "técnica de escavar uma cidade soterrada" com fins de "remover o material psíquico patogênico camada por camada"[141], houve pouca resistência da paciente. Superado este momento de mudança, o caso é ricamente desenvolvido e registrado pela minuciosidade arqueológica de Freud, e do qual ressalto o fato de a ab-reação amorosa por um cunhado viúvo de sua segunda irmã ser uma causa principal de seu quadro, e da necessária intervenção da Sra. von R. – a mãe mediadora de mal-entendidos, e promotora de diálogos sobre os sentimentos da filha entre elas.

A aplicação de massagens como forma de pressionar o corpo das histéricas na sua superfície, e a analogia à escavação como formalidade linguística para perfurar-liberar a paciente Srta. von R. de uma complacência somática "fornecida por algum processo normal ou patológico no interior de um órgão do corpo ou com ele relacionado", são meios de desvendar os enigmas de um corpo que esconde segredos oriundos, contraditoriamente, de processos psíquicos inconscientes realizados em uma saída no limite do corporal. "Porém [a complacência somática] não se produz mais de uma vez – e é do caráter do sintoma histérico a capacidade de se repetir – a menos que tenha uma significação psíquica, um *sentido*. O sintoma histérico não traz em si esse sentido, mas este lhe é emprestado, soldado a ele, por assim dizer"[142] como que a proporcionar um contato com o delírio, com o *sem-sentido*, a quem lhe tenta tocar.

Para suturar um retorno ao corpo do tocar, me apoio no que assevera Jablonski de que "a pele abriga o sentido mais antigo do corpo, o toque. Algumas vezes referido como 'a mãe dos sentidos', o toque não atrai a atenção científica ou pública que merece"[143] de maneira suficiente. Isso talvez se deva a sua sutileza generalizada, sobretudo em uma sociedade que possibilita muito mais estímulos comunicacionais à audição e à visão, principalmente na produção e transmissão de sentido na cultura e na oposição fala e escrita. Como portadora da "mãe dos sentidos", a pele serve de meio para a repetição na sua própria renovação estrutural, assim como serve também de meio para a encarnação figurativa de um retorno intrusivo e extrusivo, mortificado pelo toque do prazer dolorido das zonas erotogênicas, ou pelo relevo das marcas do tempo, em uma espécie de tanatografia, que nos remete à decadência exuberante que

---

[140] FREUD, [1893-1895] 1996d, p. 169.

[141] *Ibid*., p. 170.

[142] FREUD, Sigmund. Fragmento da análise de um caso de histeria. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1901/1905] 1996e, p. 47-48. (v. VII, Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)).

[143] JABLONSKI, Nina G. *Skin*: a natural history. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2013, p. 97, tradução livre.

o sintoma histérico sem-sentido também anuncia pelo *corps-cliché*, inevitavelmente complacente de sua efêmera finitude *encorpse* – mesmo que a noção de finitude seja dificultada, vez ou outra, por escavações arqueológicas nas quais a pele da história humana se mumificou, natural e surpreendentemente em Ötzi, no homem de Tollund e em Juanita, questionando o máximo das condições limítrofes de nosso fim.

É à luz de Didi-Huberman que associações, repletas da vastidão de sentidos dados à "vida patológica", à "*nature morte*", à "*still life*" da clínica fisiologista do século XIX, vêm se arrepiar com os espasmos da tanatografia corporal das histéricas, mais especialmente, nos experimentos de Charcot no hospital da Salpêtrière.

> Para saber sobre a vida, ela deve ser vivisseccionada. Quanto a Charcot, ele se deparou com um problema ainda mais assustador, pois ninguém pode, ninguém realmente pode entrar na pele de um paciente nervoso para ver como a doença funciona. Menos ainda se pode penetrar na "vida patológica" das circunvoluções cerebrais de uma mente perturbada, sem que se mate esta vida. Deve alguém se restringir à observação sem toque, e à observação meramente de sua superfície?[144]

Ora, a anatomia dos autografismos ou dermografismos das *femmes-clichés*, também chamada de urticária crônica da mulher histérica fotográfica, faz relevo, literalmente, da sugestionabilidade do Outro no corporal sinalizado pelo sintoma – ou seria por sua "verdade" clínica?

Inscrever a doença na materialidade significante da própria superfície desse corpo impenetrável é reconhecer que "a pele autográfica, de certa forma, se entrega a uma escrita que lhe é sentença."[145] Nessa entrega, o dermografismo sobressalta uma mortificação inscrita na imagem, na sentença figurativamente encarnada, e "produz uma espécie de tanatografia, uma sentença que controla o destino do paciente e que encarna o corpóreo em cadáver."[146]

Diante dessa coreografia no palco das histéricas, é possível antecipar que as psicossomatizações para a psicanálise não serão escavadas a reconhecer somente o sintoma, mas dotar o sujeito do desejo de uma autonomia de reconhecimento por si mesmo, atravessado menos pelos diagnósticos médicos e mais pelas variedades pulsionais. Se por atravessamento, encontramos no corpo uma superfície que lhe possa servir de fronteira encorpsificada por mal-

---

[144] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of hysteria*: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière. Translation: Alisa Hartz. Cambridge: The MIT Press, 2003, p. 20, tradução livre.

[145] DIDI-HUBERMAN, Georges. L'incarnation figurale de la sentence: note sur la peau "autographique". *Bulletin de Psychologie*, v. 43, n. 395, p. 359-367, 1990, tradução livre.

[146] DIDI-HUBERMAN, Georges. The figurative incarnation of the sentence (notes on the "autographic" skin): dermographia and the inscribed body. *Cabinet*, n. 13, spring 2004, tradução livre.

estares sem causa aparente, mas ávida a ser relevo dermográfico de significações, é porque a semiologia de corpo psíquico faz dele mesmo território de figurações, de consistências povoadas pelo imaginário. Contudo, esse imaginário também é devedor de um senso de unidade que depende do olhar do Outro. Arrisco dizer que este senso, também, como a mãe dos sentidos, depende retroativamente do toque do Outro, ou não mais tão somente. Se formos somaticamente complacentes ao ponto de achar que somente um sentido resume nossa dependência imaginária do desejo do Outro, haveríamos de descartar o próprio estatuto do inconsciente como sentença simbólica de nossa corporeidade pulsional, tanto erótica quanto tanática, após Freud, ou anular a máxima de nossa incapacidade de contato com todas as dimensões do real, no mundo exterior dominado pela história do *homo sapiens*. Lacan resumiria na topologia uma alternativa para ao menos particionar o corpo ψ (*psi*) do desejo, mais um (*encore*) desnudado ainda, despedaçado ainda, despelado ainda, e que se atravessa a si mesmo, já modelarmente toroide, cíclico, espacialmente não-orientável, demandantemente repetitivo.

O que quero trazer com isso, em geral, é que os aspectos tornados comuns daquele corpo *physis*, φ (*phi*), corpo cartesiano extremamente mapeado, passam aqui a ser atravessados pela parestesia decorrente de outros sensos de corpo, cujo lugar se situa cada vez mais em aberto a transições em torno de sua própria noção, seja ela também uma noção de corpo biológico, corpo sensualista, corpo social, corpo antropológico etc. Os sentidos humanos, sobre si próprios inclusive, estão perfilhando que certas consistências "não reconhecidas" ou "subestimadas"[147] na tradição biologista, como é para Jablonski o caso do toque, e como é para Harris o caso das comunidades microbióticas da pele, em seu conjunto superável ao genoma humano[148], e necessitam de novas atenções e outras lógicas objetivas de investigação.

Nesse sentido, venho sugerir uma tabela, para fins de esquematização de algumas funções seriais do sentido que se alargam na presente pesquisa, a partir de outras concepções possíveis na relação corpo objeto (*a*) e corpo pulsional (Δ), que pretende desmontar, ou, em certo ponto, ressentenciar, a primazia do percipiente, na hegemônica sociedade audiovisual da fala e da escrita, e o senso de corpo como um que pode situar, de modo bem mais diversificado, seu imaginário junto ao outro, menos audiovisual ou logocentricamente subsumido.

[147] JABLONSKI, 2013, p. 97.
[148] HARRIS, 2016, p. 195.

Tabela 1 – Funções seriais dos cinco sentidos no corpo-objeto pulsional

Concepção	**Exterocepção**	**Percepção**	***a*cepção**	**Propriocepção**
Pele	Toque	Tátil	Contato	Háptica
Ouvido	Escuta	Auditiva	Voz	Invocante
Nariz	Odor	Olfativa	Cheiro	Aromática
Boca	Gosto	Paladar	Sabor	Oral
Olho	Olhar	Visual	Relance	Escópica

Fonte: Dados autorais da pesquisa (2023).

Peço companhia para, antes de apresentar indicativos do esquema proposto, realizarmos um exercício de abstração, em certa medida bastante melancólico ao que ele conota de mergulho talassoterapêutico, sobre a chamada psicologia fetal e suas sequências de regressão. A fantasia de retroação ao espaço de contenção, que o útero outrora significou, deixa, sem medo de negar que somos sapientes mamíferos térios placentários, resquícios incógnitos do que Silva Filho resume bem como resultantes do "conflito universal de pendência (para dentro) e independência (para fora)"[149] em relação ao Outro.

Esse desejo de proteção recoberto pela fantasia se torna ainda mais significativo quando pensamos uma sequência de sensorialidades na distante e vaga gênese intersubjetiva que se perde, por exemplo, na formação de um senso mínimo de corporeidade unida sob a emergência inconsciente da posição depressiva[150], diante da conciliação das relações objetais de cisão pelo ego arcaico, ou das ausências desapegadas ao corpo da mãe pela subjacência do corpo próprio. Tendo isso de suposto, qualquer retorno ao estado imediato ou maximamente anterior será um processo de acesso ao objeto do sentido que repousa em um estado perdido, ou um estado inanimado, ou um estado de vida patológica, mas sempre um estado de falta, submetido na linguagem e na existência do real a uma repetição emuladora junto aos pequenos objetos outros dispostos na realidade. Por exemplo, a sensorialidade do instante de primeiro toque à pele pelo bebê recém-nascido, ao sair do útero, não será a mesma de quando um toque posterior se der, quando da escuta do ouvido sensorialmente exteroceber o som da voz da mãe, unido ao contato tátil do abraço, na ocasião em que ele for posto sobre o colo da parturiente, que havia pouco lhe carregava de dentro.

[149] SILVA FILHO, Antonio Carlos Pacheco e. A fantasia inconsciente de retorno ao útero: sua importância no cotidiano, nos mitos, nas poesias e na situação analítica. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 29, n. 4, p. 825-842, 1995, p. 825.

[150] KLEIN, Melanie. Notas sobre alguns mecanismos esquizoides. *In*: KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)*. Tradução: Liana Pinto Chaves. Rio de Janeiro: Imago, [1946] 1991, p. 17-43.

Assim, a Tabela 1 busca admitir a "*concepção*" mesma, como das fases da formação fetal até a substancialidade corporal do nativivo, a partir dos cinco principais sentidos humanos, como ponto de partida orgânico lacunar em direção aos objetos substanciais da pulsão. Isso quer dizer que o objeto do sentido primeiro, da sensação de toque na já "*exterocepção*" umectante do líquido amniótico, seria a pele por sua função fisiológica de canal térmico, dérmico, vibracional.

Por compreender que essas "protocepções" são impossíveis de dividir em fases precisas e tempos somatômicos exatos, porque já se considera que há uma particularidade na formação celular de cada organismo em suas epigenéticas, em sequência ao objeto teríamos a fonte sensualista em si, mais desprendida de sua função objetiva e seguida pela força do meio, pela resposta e reconhecimento próprios da noção de "*percepção*" junto ao meio, semblante da senciência.

A partir, muito talvez, do alvo que caracteriza esse acúmulo de sentido (concepção), sensualidade (sensação) e sensibilidade (senciência), é que o *homo sapiens* circunscreve, como referência da espécie de ser vivo dominante neste planeta, aquilo que ultrapassa a noção de organismo, em comportamento quase instintual, para a noção de corpo em falta de algo. Falta que faz furo em um corpo esvaziado não de unidade sináptico-simpático-sensorial, malgrado alguma limitação física ou o maior ou menor volume de estímulos que tenha recebido, mas de unidade diante do *sem-sentido* (*nonsense*) das "*a*cepções" de cada um que insiste desde a relação com outrem, não mais apenas consigo.

Por fim, ao lidar bem ou mal com a meta produtora desse *sem-sentido* é que sugiro uma localização quase fenomênica para caracterizar a "*propriocepção*" desse corpo dado à pulsão, à linguagem para além do princípio de prazer, à sexualidade, às moções afetivas (sentimentalidades) que repletam a clínica com suas ambivalentes (in)satisfações, com suas "derivas"[151] extrauterinas, e zonas (d)e gozo.

Claramente, me apoio em uma leitura simplificada que leva em conta apenas os cinco principais sentidos do corpo humano, que são o tato, a audição, o olfato, o paladar e a visão, tentando orientar, de cima para baixo, uma sequência deduzida das suas formações cronobiológicas. Todavia, é preciso confessar que ao alinharmos o corpo-objeto (*a*) do corpo-sujeito (*$*) enredado em seu corpo pulsional (Δ), estamos diante de muitas outras possibilidades de modalidades da pulsão em detrimento de modulações da sensorialidade. Para fins de

[151] TAVARES, Pedro Heliodoro. Sobre a tradução do vocábulo *Trieb*. *In*: FREUD, Sigmund Freud. *A pulsão e seus destinos*. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 80.

ilustração, a interocepção como característica humana de notar suas porções corporais internas, em uma associação com o prazer obtido pela exploração das mucosas mais profundas acessadas pela cavidade anal, por exemplo, seria formidável a uma análise de possíveis fixações, à luz de Freud, na fase da libido sádico-anal durante o desenvolvimento psicossexual infantil de um corpo-sujeito. A fome, como outro efeito da interocepção, não é em si um prazer, mas saciá-la passa a ser relativo ao nível de locupletamento que a repleção demarca de satisfatório ao que se ingeriu. Por um recorte necessário, sobretudo porque existem muitos órgãos conjugados e a serem estimulados ou nutridos por nossas entranhas, me ative à parcialidade daqueles cinco principais, sem menosprezar a importante coadjuvância da interocepção desse corpo-sujeito, mesmo que aqui renunciada.

Nesse ínterim, nem mesmo Freud teorizou sobre o corpo como uma dimensão substancializada de forma única, mais ainda (*encore*) se deslindado pelo estatuto do inconsciente. Quanto à pele, seja a do autoerotismo infantil[152], seja a das nádegas ou a dos seios[153], seja a da réplica no fetiche, seja a do desvio[154] – afinal, até para que o brilho luminoso do nariz ocorresse haveríamos de contar com uma pele de rosto oleosa –, sua superfície sensorial remete ao toque como abrigo e interpenetração, posto que no alvo que clama por contato, pela fricção almejada, se ao menos não for bem-sucedida, será mais e mais latente e repetitivamente desejada.

Em outras palavras, o objeto, a fonte, a pressão da força no meio e o alvo, como características fundamentais da pulsão, regredidos à sua fantasia conceptiva primeira de corpo, só se orientam em vias a uma *propriocepção* do desejo quando assumidos em sua inevitável parcialidade, faltante desde sua incapacidade de retorno ao Absoluto corpo-objeto (*A*). Assim, um suposto grande objeto *A*, corpo-grande-Objeto, terá de ser sempre o $\not{A}$ da não-existência, por seu desprendimento nascituro àquela sensação primeirissimamente, antes de sensoriar aquele corpo já sem-sentido, pois desaparecido, já desunido de sua contenção uterina, já fragmentado ao inanimado como o que vai mortificar e encorpsificar o que nele muita pendência se demore, sobrando à dependência do barrado corpo-sujeito (*$*), na sobreposição e

---

[152] FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1905] 1996i. (v. VII: um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)); FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise: quarta lição. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1909/1910] 1996b, p. 53-60. (v. XI: cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)).

[153] FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo. *In*: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, [1924] 2018, p. 287-314.

[154] FREUD, Sigmund. Fetichismo. *In*: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, [1927] 2018, p. 315-326.

independência de novas fantasias, as relações de exterioridade, as versões diminutas que se persistem junto aos objetos *a*, causa do desejo do outro, corpo-minúsculo-objeto.

Nestes termos, Lacan afirma que:

> Daí o conceito de pulsão com que ele é designado por uma localização orgânica, oral, anal etc., que satisfaz à exigência de estar tão mais longe do falar quanto mais ele fala. [...] A própria delimitação da "zona erógena" que a pulsão isola de metabolismo da função (o ato de devoração concerne a outros órgãos além da boca, perguntem ao cão de Pavlov) é obra de um corte que se beneficia do traço anatômico de uma margem ou uma borda: lábios, "cerca dos dentes", borda do ânus, sulco peniano, vagina, fenda palpebral e até o pavilhão da orelha (evitamos aqui as precisões embriológicas). [...] Observe-se que esse traço do corte é não menos evidentemente preponderante no objeto descrito pela teoria analítica: mamilo, cíbalo, falo (objeto imaginário), fluxo urinário. (Lista impensável, se não lhe forem acrescentados, conosco, o fonema, o olhar, a voz – o nada.) Pois porventura não vemos que a característica "parcial", justificadamente acentuada nos objetos, não é aplicável por eles serem parte de um objeto total, que seria o corpo, mas por só representarem parcialmente a função que os produz?[155]

Com isso, é possível observar que a emergência da sexualidade no corpo está atrelada a alguns fatores. Um dos primeiros estaria na intersubjetividade como de uma gênese corporal não mais apoiada em uma possibilidade de retorno, que ao passar para a *exterocepção*, que advém do primeiro acúmulo de traduções psíquicas nas sensações tensionadas no limite do corpo *ad continuum*, já estaria à mercê dos desvios da perversão polimorfa. Segundo, a intercambialidade da autopreservação instintual e o isolamento do metabolismo da função anatômica, para o terreno do pulsional no corpo-sujeito, fazem com que as relações de meta e desejo se mantenham em desvio pelo corte parcial de um "foradentro" de si e dos próprios corpos-objetos do si-mesmo e do outro-mesmo – o que produz e reitera a máxima de que somos, pela própria sexualidade, dotados de um desvio tanatobiologizado, partido do sem-retorno em redundância entrópica, distanciado pela mortificação de qualquer possível recomeço, replicável apenas aos traços dos cortes que o corpo *physis* (φύσις) não cessa de não se escrever na criatividade pulsional. Por fim, talvez, na contingência de nosso corpo concebido como um necessário ponto de partida, estamos sempre vulneráveis à sua complacência somática, na manifestação da fantasia e do sintoma de uma unidade que também é corpo *soma* (σώμα), corpo morto que mais repete quanto mais repetida se mostrem as assimetrias radicais das bordas incompletas dos sexos, ou se descortinem os mal-entendidos, os *trou-matismes* no laço com o

[155] LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1960] 1998f, p. 831-832.

outro, diante da ânsia perante o inevitável, da hiância, do destino comum da corporeidade finita, do corpo inevitavelmente *nekrós* (νεκρός).

Havia mencionado, ligeiramente atrás, sem muita contextualização, que a noção de encorpsificação deixa também sugestiva a relação do corpo com a noção de finitude da corporeidade *nekrós*, na pele mumificada de Ötzi, do homem de Tollund e de Juanita. Cabe elucidar, para não parecer uma menção tão aleatória, que esses três indivíduos foram encontrados pela Arqueologia em um estado de preservação tão satisfatório que suas histórias, em desvendamentos específicos, incitam uma expansão da própria repetição como um espetáculo antes do fim, e nos levam a pensar também em termos de corporalidade. Corporalidade como "antecipação simbólica" daquilo que reúne uma intersemiose do rastro para antes da vida e para além da morte em um mundo humano. Ora, se a "corporeidade inclui as estratégias de objetificação do eu (corpsificação), o lugar de onde o eu apreende-se como tal (a carne do mundo) ou como projeção de uma superfície (organismo)"[156], a corporalidade amplia-se, junto a meu ver, a uma série de formas de trabalhar, nas ruínas do contato, a pele do mundo no corpo morto do outro, por seu caráter de porção, de despedaço, de fragmento projetado. Se o corpo é agente ou atividade simbolizante, para o que uma relação polarizante faz despedaço no imaginário, é porque também evoca o que resta de pulsional na háptica do contato, da fricção, da roçadura, da extrusão das células mortas decorrentes do atrito com mais um (*encore*) toque, mais uma vez um contato, pele com pele, couro en-cório que lhe interpenetre.

O toque se torna deveras importante nos assuntos que percorrem a história do *homo sapiens*, e se reflete na linguagem como figurações comuns ao que a pele do mundo conota de superfície lógica, mas improvisada e criativa, na interação com a realidade. São corriqueiras algumas sentenças expressarem isso, como quando pedimos a alguém que "mantenha contato", ou "dê um toque" para indicar sua presença contínua; ou ao sermos aviltados por algo que desperte nosso emocional e afirmemos "quão tocante", isso me "deixou tocado"; ou mais, que na empatia como virtude coletiva se permita "estar na pele do outro". É desde a concepção de pele, companheira barreira fisiológica, portanto, que se concebem diversas multiplicidades do fragmentado, reinventado, montado e ambíguo corpo barrado pelo tocar da linguagem.

[156] DUNKER, 2011, p. 110, 114.

2.3 PELE E PELES: DO CONTATO AOS EXODISFARCES DA CARCAÇA

Na cultura, a pele é também esta superfície em que outras inscrições se perfazem, por suas marcas interpretadas, suas cicatrizes transformad(or)as, suas escarificações rituais, seus rabiscos tatuados, além de ser lugar de insuficiência, donde se demandam segundas peles, coberturas com outras peles, manuseio de sua plasticidade com a renovação ou intrusão de novas peles. A pele é registro, limiar substancial de arrimo à vida, mas também é anverso, via, palimpsesto, tábula e símbolo, nos quais se carregam e se tocam os signos da experiência, ora desvanecendo, ora se incorporando nas faces e camadas da subjetividade humana.

O outro, elemento que habita o externo do corpo e está dotado desta próxima pele à qual urge tanto desejo de contato, servirá de objeto para que saiamos desta ilha envelopada e testemos nossa alteridade humana, envolta por fantasias, projeções e narrativas. O outro será, este estrangeiro *falasser* (*parlêtre*), em neologismos lacanianos, com o qual e do qual muito se absorverá de linguagem, desde níveis moleculares, ao que a lalação faz de objeto ao circuito límbico dos fonemas que primeiro balbuciamos, a níveis discursivos, ao que a sujeição crítica traçará de ideologia na dimensão de agente e produtor de formas de consciência. Como estrangeiro, o *parlêtre*, na "mais-valia de significações" que permite a condensação de "vários significantes da língua francesa (parler – être – lettre)", respectivamente "falar", "ser" e/ou "letra", pode-se lhe propor, no verbete mais comumente empregado de "*falasser*, por exemplo, introduzindo a finitude; *falente*, aludindo à falência ou afânise do sujeito; *Fala, ser!*, injunção do Outro para o ser discente. Mais, ainda, o *falo*, onipresente: só se fala disso..."[157] Nesta liberdade linguajeira, o outro estrangeiro se pode lhe propor como "*alien*-ente", em fusões heideggerianas, diante do encontro no mundo circundante, dos dois fins da existência humana nas entremeadas instrumentalizações entre viver e morrer do "ser" (*Sein*) e do "ente" (*Seiende*), "um ser constituído em si mesmo pela extensão é circundado pelos limites extensos de alguma coisa extensa. O ente interior e o circundante são ambos simplesmente dados no espaço", na medida de um contato manual pelo qual "há de se mostrar como o circundante do mundo circundante, a espacialidade específica do próprio ente que vem ao encontro no mundo circundante, funda-se na mundanidade do mundo"[158] em ocupação (*Besorgen*) junto aos entes do alheio. Ente alheio, objeto, pois não somente aquele para o qual transferiremos aquilo que

[157] CESAROTTO, Oscar. Algumas reflexões sobre o espelho de Jacques Lacan. *In*: CESAROTTO, Oscar. (org.). *Ideias de Lacan*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 11.

[158] HEIDEGGER, Martin. A mundanidade do mundo. *In*: HEIDEGGER, Martin. *O ser e o tempo*: parte I. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 148-149.

nos é próprio, de nossa propriedade, mas para com o qual desejaremos escapar da realidade angustiante da solidão. Malgrado estar ao alcance do ser-aí (*Dasein*) no mundo, nos deixamos apropriar pelo objeto ao alcance de retorno a nosso toque, na feitura de um laço, de uma parceria, de um nó que seja, estrangeiro *alien*-ente que pouco ou muito lhe pareça.

O objeto do corpo esbarra nos limites da pele, e por meio desta estabelecerá os artifícios de aproximação, imediata ou não, a uma vasta economia pulsional. Se tocamos, ou para que toquemos, é através da materialidade dérmico-tátil que investiremos uma série de adornamentos por sobre a pele, como modo de atração da visão, do olfato, do paladar, do auditivo som extraído da substância de um leve gemido. Ao tocarmos, é a partir da termometria aromática e hormonal, para citar apenas uma das inúmeras combinações possíveis de porcionar, que interpenetramos o jogo da conquista a fim de adentrar a alma, ou nem tanto, deste outro desejado objeto alvo de afeto.

Como breve retomada à questão da forma alegórica, a pele é assim também uma grande figuração aparente, sobretudo do que assenta nas reentrâncias da semântica do eu bidimensional: ei-la entre a alma e a carne, entre o espírito e a matéria, entre o artefato e o órgão, entre o estético e o protético, entre a mente e o corpo. As bases aparentes remetem ao que se suspende (para fora) ou se percebe (para dentro) como mecanismo de defesa do representante da representação. A coisa em si, como absoluta representação da total e perdida verdade, prefere ser mantida sob a superfície mais amena da apresentação. Por isso, fazer do corpo um receptáculo do imaginário e das aparências é menos insano e mais bem visto do que tomá-lo no real de seu suposto abismo interior, já que, diante de uma crítica à intuição kantiana do profundo de si, do existencialismo heideggeriano até seus espólios contrariados em Lacan, nosso espaço é exatamente fruto do um com o élan, com o impulso do contato imaginário com a superfície significante do simbólico do mundo mundanizado.

Se a pele é *a*-presentacional no imaginário, ela não o é de todo na passagem ao *re*-presentacional das fantasplasmações do simbólico, dos enganos do intercâmbio da lei da cultura e suas intersecções com o real. Curioso foi perceber uma incompletude tradutória que terminou por me levar a perceber, em um contexto não necessariamente voltado à pele na primeira clínica de Freud, algo que teria muito a ver com o seu representacional, ao investigar uma narrativa de teor identitário.

Sequestrando a noção de Menezes de que a técnica psicanalítica faz eco na análise de um texto, a partir da observação atenta de seu conteúdo ao que uma associação livre traria de afinação com a forma de seus "detalhes insuspeitados", com suas "fraturas" e com seus

"impasses de consciência"[159], me deparei com uma escolha tradutória bastante peculiar de um trecho do caso clínico da Sra. Emmy von N., quando Freud se apropria de uma imagem, para compreender alguma possível relação fóbica ou traumática com os sintomas de sua paciente. A imagem em questão se trata de uma série de fotografias que a paciente avistou em um atlas histórico-cultural, no qual povos nativos da América do Norte são retratados e lidos como "índios vestidos de animais" ("*Tiere verkleidete Indianer*"). As "fotos dos índios" ("*den Indianerbildern*") são instrumentalizadas por Freud para um movimento hipnótico de redução do medo de animais que a paciente ainda superava com dificuldade, ao ponto de pedir para que ela não se assustasse com as fotos, mas risse à vontade daquelas "figuras grotescas" ("*die grotesken Figuren*")[160] ali representadas. Meu interesse aqui não é o de me apegar ferrenhamente aos significantes, tampouco mapear algum trato racista explícito do contexto, mas de delinear alguns lapsos interessantes nas escolhas de James Strachey, para a versão inglesa, e de Jayme Salomão, para a versão brasileira mais tradicional.

Na fragilidade da "tradução criativa"[161], James Strachey desliza a informação de que as fotos são dos "*Red Indians*"[162], literalmente "índios vermelhos", que pouco diz-menciona a questão da vestimenta animal, embora denuncie o uso equivocado de uma nominação comum aos povos originários da parte dos colonizadores, parcialmente baseada na metáfora colorista das raças. De modo mais exemplificado, o uso do mineral ocre vermelho pelos Beothuk do Canadá ao norte, ou da semente vegetal do urucum pelos ameríndios das Amazônias de Abya Yala, entre tantos outros, é uma prática de pintura da pele de cunho identitário e ancestral dos povos que remontam aos originários pré-colombianos, e que põe em debate uma série de indagações que podemos ver mais adiante. Para o caso brasileiro, sob a direção geral de Jayme Salomão, a proximidade técnica e histórica com o texto inglês, replicou a semântica colonizadora com a informação dos "peles-vermelhas"[163], o que retrocederia ao equivalente sinônimo de "*Redskins*" no contexto de dependência com o eixo estadunidense-europeu.

---

[159] MENEZES, Adélia Bezerra de. Literatura e psicanálise: confrontos. *In*: SEDYCIAS, João. (org.). *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: EdUFPE, 2015, p. 294.

[160] FREUD, Sigmund. Krankengeschichten. *In*: FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. London: Imago, [1893-1895] 1952, p. 105-106. (v. I: Studien über Hysterie (1893-1895): Frau Emmy v. N.)

[161] CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 35. (Debates; 247)

[162] FREUD, Sigmund. Case histories. *In*: FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Translation: James Strachey. London: The Hogarth Press, [1893-1895] 1955, p. 54. (v. II: studies on hysteria (1893-1895): (2) Frau Emmy von N. (Freud)).

[163] FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria: vol. II: casos clínicos: caso 2. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1893-1895] 1996c, p. 88. (v. II: estudos sobre a histeria (1893-1895): (2) Sra. Emmy von N. (Freud)).

Fato importante de se mensurar para esta pesquisa, sem negar que haja problemáticas envoltas na crítica necessária à tradução como produção ideológica, é o de como, malgrado o exotismo, o signo da pele detém uma outra dinâmica representativa, bem menos amedrontadora, no que se formam de camadas de sentido pela vestimenta de peles de animais, como também de proximidade com a natureza das formas do corpo-sujeito que se atravessa de identificações, nas economias das trocas simbólicas de sua estrutura cultural. A título de ilustração da diversidade étnica e imaginária dos povos originários, ao lado das variações da entidade transmorfa dos troca-peles (*skin-walkers*) do povo Navajo, Sherman Alexie, descendente dos Spokane/Couer d'Alene, constrói, em *Matador índio*, uma narrativa envolta pelas angústias da retomada identitária de John Smith, um índio adotado por uma família branca que tenta reencontrar suas raízes, enquanto um serial killer, que arrisca o título da obra, está à solta, matando apenas homens brancos e escalpelando suas vítimas como assinatura, apavorando Seattle e acirrando o conflito racial contra a população indígena. Entre umas e outras hesitações, por se sentir estrangeiro junto a outros indígenas e a Marie Polatkin, uma interessante e engajada universitária spokane,

> John sabia que seu silêncio era aceitável, mas também sabia que poderia ter perguntado sobre a tribo dela; aqueles índios interrogavam índios sobre todos os amigos, família, amantes e conhecidos índios que pudessem ter em comum. Receava que ela descobrisse que ele era um índio sem tribo.
> Embora tivesse se sentido um impostor em *powwows* urbanos, ele sempre gostara deles. Muitas vezes, quando era pequeno, Olivia e Daniel [seus pais] o haviam levado. Ao longo dos anos de observação e prática, aprendera como um índio supostamente agiria em um *powwow*. Quando tivesse idade suficiente para ir sem Olivia e Daniel, poderia fingir ser um índio de verdade. Poderia se imiscuir numa multidão de índios e ser simplesmente mais um anônimo. Pele silenciosa. Era assim que os índios de verdade chamavam uns aos outros. Peles. Outros homens índios lhe acenariam com um movimento de cabeça, tipicamente indígena, que confirmava a conexão que ele não sentia.[164]

O recobrimento que a pele, ao ponto de ser alcunha de identificação mútua, traz, de significado para a comunidade indígena que John observava, diz de algo do campo da representação que sua figuração aparente faz enganar o simbólico, ao ponto de criar um código, uma réplica fantasplasmada no corpo, do que é reconhecido como igual, sem que se precise sequer esboçar palavra, ainda que, talvez, apenas um gesto de aceno resultante do olhar de reconhecimento da semelhança com outro "índio de verdade", ou, mais ainda, por um viés do indizível que somente através de uma "conexão", em outro patamar do sensível, faria vibrar um

[164] ALEXIE, Sherman. *Matador índio*. Tradução: Ana Luiza Borges. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 45.

senso de pertencimento. Há uma diz-mensão oculta, na mutualidade dos sentidos, que somente uma tradição da pele em comum, como apoteose da alegoria ou como intersemiose silenciosa do toque, poderia nos fazer pressupor.

Passar para esse anonimato dentro da "multidão de índios" me levou a lembrança da passagem da forma solitária para a forma gregária para compor a "nuvem" característica dos gafanhotos migratórios, apropriado por Lacan como exemplo, dos estudos da Entomologia, para atestar os efeitos formadores da função do eu no estádio de espelho. Ora, se "foi possível localizar bastante precisamente essa percepção na visão e no tato excluindo-se o olfato, a audição e a participação agitatória", ela corrobora o aparecimento de um corpo de superfície auxiliar ao que "dois indivíduos, postos na companhia um do outro, evoluirão para o tipo gregário."[165] O que isto quer dizer, para fins lacanianos, é que o corpo é o imaginário, e na medida em que os jogos do eu dependem de um intercâmbio no contato com a *imago* do semelhante, e na exposição a um outro de aparência, de traços e de compleição similares, este eu se inscreve em uma "ordem de identificação homeomórfica"[166] que lhe empurra a uma vida não solitária, correspondente a uma vida em que este eu é também reconhecido como tal.

> Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o *estádio de espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt* para o *Unwelt* gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do *eu*.[167]

Em termos tópicos freudianos, "o próprio corpo de uma pessoa e, acima de tudo, a sua superfície, constitui um lugar de onde podem originar-se sensações tanto externas quanto internas. Ele é *visto* como qualquer outro objeto, mas, *ao tato*, produz duas espécies de sensações, uma das quais pode ser equivalente a uma percepção interna."[168] A superfície do corpo é, portanto, ambiente de trânsitos de sensorialidade em que até seu aparelho psíquico se

---

[165] LACAN, Jacques. Formulações sobre a causalidade psíquica. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1946] 1998a, p. 191-192.

[166] LACAN, Jacques. O estádio de espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1949] 1998c, p. 99.

[167] *Ibid*., p. 100.

[168] FREUD, Sigmund. O ego e o id. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1923] 1996g, p. 39. (v. XIX: o ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)).

torna representável por superfícies, como se apegara Freud em sua primeira tópica, por níveis sistematizados nas camadas *Pcpt.* (Percipiente), *Cs.* (Consciente) e *Pcs* (Pré-consciente)[169].

Mediante certo agenciamento da cultura como campo de revestimentos tanto quanto estruturantes, sou levado a considerar que a superfície do imaginário também poderia sistematizar uma recursividade analógica, do corpo e de sua pele como contra-véu das marcas da realidade, da espacialidade que marca em sua armadura alguns esquemas de sua jornada pelo Ocidente. A lepra, o cancro, a chaga e o estigma permeiam o léxico de nossa língua moderna, nessa relação de superfície da visão de mundo corporatista nas investigações do androcentrismo, em que determinadas purulências ou cicatrizes cutâneas fazem do corpo um lugar de registro de oposição de sua mundanidade e divindade, e, nas reentrâncias posteriores, da gramática na ciência médica da patologia psicofisiológica, deixando seus rastros na pele. Resgatando algumas memórias autobiográficas da França do século XVIII, Pellegrin destaca um bom exemplo da visão sacralizante de corpo como um refugo da natureza, dado que só uma alma capaz de se manter sensível ao sofrimento, perceberia, no suplício da purificação pela dor, as provações da vida, e daquele corpo conservaria a ingenuidade da pureza pelo "eu-pele continua[r] a temer na idade adulta uma penetração que romperia sua integridade". O que corrobora "uma visão comum que faz do corpo carnal um saco de ossos, ao mesmo tempo vulgar e respeitável, visão que estimula angústias religiosas e atos de revanche social da qual alguns souberam usar e abusar na ocasião."[170]

De substrato que tece o saco de ossos do corpo carnal, limite percipiente desse invólucro individualizado do corpo orgânico, centro de inscrições desse "ponto-fronteira"[171] cingido pelos redundantes dualismos das leis do simbólico e das leis da religião, a pele se tornará rede de indícios da eficácia corporal na chegada ao século XIX, e da ascensão da biologia nas regras de higiene e preservação da saúde. Corpos bem treinados são aqueles em que "o estado da pele" é julgado no "sujeito pronto para o exercício. Durante o treinamento, a pele se torna sempre mais transparente, mais lisa, mais colorida e mais elástica."[172]

---

[169] FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1895] 1996h, *passim*. (vol. I, publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)).

[170] PELLEGRIN, Nicole. Corpo comum, usos comuns do corpo. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 142.

[171] CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Prefácio à História do corpo. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 11.

[172] SINCLAIR apud VIGARELLO, Georges. Exercitar-se, jogar. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 398-399.

Nessa mesma linha, ao resgatar a maneira com que a medicina grega investigava os líquidos corporais dos humores, através dos "principais fluidos contidos no invólucro da pele", Porter e Vigarello ressaltam a permanência relativa desses elementos clássicos, que "eram o sangue, a bílis (ou bílis amarela), a fleuma e a melancolia (ou bílis escura)" no diagnóstico problemático da doença de Saturno. "Quase nunca encontrada em estado puro; [a bílis escura] é considerada responsável pelo obscurecimento dos outros fluidos, como quando o sangue, a pele ou os excrementos se tornam enegrecidos."[173]

Saltando à esfera das artes, o sublime corporal das pinturas do nu feminino, exempladas na *Vênus de Urbino*, do renascentista italiano Ticiano, e reintroduzida na *Olympia*, do impressionista francês Manet, entre outros tantos possíveis precedentes, é apontado por Arasse como de uma encenação da nudez íntima, que remonta à mitologia e a narrativa de legitimação cultural da pintura do nu, e na qual os teóricos clássicos conceituarão de "*carnação* e que é de fato a *pele* da figura", essa técnica da arte plástica de realçar a maciez das formas arredondadas, conforme a textura da pele igualmente macia, sobrepunha a carne viva, com um concentrado "trabalho pictórico"[174] que ressaltava a atmosfera suntuosa, bela, voluptuosa do corpo de superfície erótica e sedutora.

Essa carnação revestida de valor, no contexto de um corpo-a-corpo laboral de Ticiano, durante a confecção de suas pinturas do corpo nu, tanto feminino como masculino, me fez refletir que a pele desnuda um encantamento ao que lhe involucra, na emanação quase mágica de um deleite provindo da comoção do tocar, do órgão periférico do organismo ser centro de atenção imaginária, para disfarçar a carne ao ponto da suavidade fascinante do sublime. As dimensões da pulsão escópica no estímulo visual, "abarcada pela questão do sentido da beleza como formadora e como erógena", e que resolveria na apreciação do olhar a pele como signo de beleza por sua representação pictórica, são postas em suspenso com o conceito de *carnação*, diante de um retorno à materialidade formal da natureza orgânica do corpo que extrapola o que é visto. A dinâmica especular, que é mimética ao que se agrega a partir do anatômico, parece justamente, por meio da pele da figura do nu nas artes, retornar à espacialidade de um desejo de toque, de uma sensação mais primária na carne, já que "na captação espacial manifestada pelo estádio do espelho, o efeito, no homem, [há de ser

---

[173] PORTER, Roy; VIGARELLO, Georges. Corpo, saúde e doenças. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 443.

[174] ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 562.

reconhecido como] anterior até mesmo a essa dialética, de uma insuficiência orgânica de sua realidade natural."[175]

Todavia, muito talvez por sermos tomados mais pelo que há da "doçuramarga"[176] de Eros, nas multiplicações racionais dos erotes, do que pelo néctar sublime da urânida Afrodite, a história oficial vai demonstrar no toque à pele, e na sua demarcação espacial, sobretudo às *carnações* do feminino em desvio por seu desnudamento, aquilo que Carson vem introduzir de perspectiva, a partir dos gregos, como uma imposição da eficácia simbólica que é o pressionar o corpo outro.

> Enquanto membros da sociedade humana, nossa tarefa cotidiana mais difícil é, provavelmente, o toque. Podemos tocar uns aos outros de modo físico, emocional, moral ou imaginário. Todo contato é crise. Como dizem os antropólogos, "o toque é sempre um golpe modificado". A complicação que qualquer nível de contato instaura é a violação de um limite estabelecido, a transgressão de uma categoria fechada, à qual não se pertence.[177]

O corpo, como espaço de golpes e suplícios, vai encontrar em sua superfície uma forma de inscrição contraventora. Um crime, em sua resposta societal punitiva, pode ser registrado, literalmente, no corpo, pela ofensa à sacralidade de sua carne, já que "o suplício fornece a chance de exibir a transformação do criminoso em mártir. Ele ajuda a pôr em evidência o caminho da graça"[178]. No que poderíamos chamar de cultura somática da sociedade disciplinar, a gramática da dor como indulgência vai, segundo Corbin, instaurar a prática da "cicatriz penal", como uma violação de limite à revelia do indivíduo, o que pode configurar um dos tantos *modi operandi* das formas da lei em agir às avessas do pertencimento simbólico, tornando, por meio da violência institucional, o outro, excluído, perseguido, monstrificado, *monstrum* apontado por dedos na aberração pública, em subumano, tocado duplamente pela transgressão via corpo.

> A marca sobre a pele [da cicatriz penal] visa fazer desta o espelho da alma perversa. Ela é a representação visível do crime, sinal indelével da identidade criminal. Trata-se de gravar sobre o corpo uma memória dos malefícios que

---

[175] LACAN, [1949] 1998c, p. 99-100.

[176] RAIZ, Julia. Nota da tradutora. *In*: CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo*: ensaios. Tradução: Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 9.

[177] CARSON, Anne. Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade. *In*: CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*. Tradução: Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 11. A remissão na citação é a CRAWLEY, Ernest. *The mystic rose*: a study of primitive marriage. New York: Macmillan, 1927.

[178] CORBIN, Alain. Dores, sofrimentos e misérias do corpo. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Revolução à Grande Guerra, vol. 2. Tradução: João Batista Kreuch e Jaime Clasen. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 285.

> nunca poderá se apagar; e esta marca da infâmia, como a simples fustigação – particularmente em Genebra [dos séculos XVI e XVII] – é infligida em público, de acordo com uma encenação que imita a do suplício. Na França, além da inscrição de uma flor de lis, o ladrão (*voleur*) tem impressa sobre sua pele a letra V, que é repetida (VV) em caso de reincidência. A letra G estigmatiza o galeriano que, de certa forma, carrega sobre o corpo seu próprio registro criminal.[179]

Este teatro da infâmia vai ser abolido, mas volta a ser restabelecido, no contexto da Paris do início de século XIX, com outros ou aprimorados requintes de espetáculo:

> O artigo 20 do Código Penal de 1810 restabelece a marca com o ferro em brasa, infligida após a exposição no pelourinho, no ombro direito da vítima. A letra T é inscrita na pele dos condenados aos trabalhos forçados por um certo tempo. As duas letras, TP, aplicam-se quando o tempo da pena é perpétuo. Acrescenta-se a letra F se o culpado identificado é um falsário, e a letra R se é reincidente. Até 1820, também era comum inscrever o número da corte que havia pronunciado a condenação.[180]

Observa-se, diante disso, que a carcaça ambulante do humano, estigmatizado pela moralidade vigente, vai se utilizar da linha hachurada da estrutura exposta da pele no corpo para assinalar a mortificação do excesso de metáforas que esse próprio corpo pode representar de fronteira. Fronteira das mutações simbólicas tanto da lei como linguagem significante, como da lei como semblante intersemiótico nos exodisfarces da castração. Há de se imprimir no imaginário, no corpo social, os resquícios daquele pai tirânico da horda primitiva remodelado nos fascínios autoritários do poder político, cruel, mas indispensável à governamentabilidade do mundo moderno. A verdade da lei tem um desejo de se fazer símbolo representado, embora o corpo carregue, na alegoria da pele que lhe faz superfície, uma verdade oculta que, mesmo marcada a ferro no desejo golpeado pelo contato invasivo do outro, não se traduz signo, pois o corpo é apenas um vértice semiótico dependente do irredutível do real em cada um. A cultura investe de simbólico o corpo em suas formações de caráter, entrementes o inconsciente do corpo-sujeito pode se revestir de mantos imaginários de inibição, bem como somatizar de mal-estar no real o que aquela lei simbólica engana em reconhecer como fruto de sua incompletude. A pele do contato com a infâmia retorna uma crise, explícita dos afetos que estão em jogo sob a paixão por punir, a quem lhe flagelou, porque insistentemente se renova em uma extrusão de corpo morto, corpo *soma* (σώμα), deflagrando pelas peles mortas que lhe sobram de fragmento, de entropia, de destrutividade até o limite das peles do corpo morto, corpo *nekrós* (νεκρός), a

[179] CORBIN, 2012, p. 285.
[180] *Ibid*., p. 290.

alexitimia como implícita cicatriz psicopatológica da civilização. Ou seja, se o corpo social adoece ao sinal de retorno do que espera que se mantenha recalcado, ele só agrava o seu quadro, ao achar que desviar suas moções, na repressão simbólica aos corpos outros, vai impedir sua somatização. Pelo contrário, é possível que ao tratá-la na marcação da cicatriz penal na pele daquele de "alma perversa", sua superficialidade seja reflexo, justamente, de sua perversidade inumana.

Tratando a alegoria da pele como fragmento presente desde a fina pele da chaga do ombro do contraventor Cristo, "provocada pelo carregar a cruz"[181], contraditoriamente replicada na formatação da "marca a ferro" no ombro dos condenados pelo Código Penal de 1810 de Paris, o que pensar, em termos de desumanização, a marcação na pele dos antebraços esquerdos dos prisioneiros do nazismo, no século XX? O carimbo metálico com a numeração de fins identificatórios, que precedia o esfregar da tinta para "tatuar" a ferida aberta, não seria ainda mais alarmante, pela função seriada de um índice, outrora uma letra, agora uma sequência de algarismos, da crueldade patológica do ser humano algoz de seu próprio despedaçamento no extermínio do outro?

O que pretendo trazer à superfície, em suas complexidades análogas à pele como alegoria, e pelo que a alegoria tem de apoteótica, é o paradigma do disfarce como autoengano, nas fronteiras da (re)a-presentação da pele na (re)a-presentificação de cada época na história oficial, em seus dilemas pulsionais, sobretudo quando regidos pela morte, em suas crises de repetição neurótica. Como bem coloca Audoin-Rouzeau, a exemplo da tecnologia do arame farpado, inventado no século XIX para "cercar os animais, e depois modificado a fim de se tornar mais perigoso ainda a fina pele humana", ele "tornou-se no século XX, e sobretudo na Europa, um dos meios simples para dar a entender aos seres humanos a sua transformação corporal em rebanho doméstico para o trabalho, a fome, a epidemia e, de modo geral, para a morte."[182]

É preciso admitir que a paisagem deixada pelos campos de concentração do *Shoah* é genérica às cercas da memória de Auschwitz-Birkenau, Buchenwald, Zeitz, dentre outros, das ruínas do horror moderno entre arames farpados, trilhos de trem, grades e portões, chaminés e sacos de pele e osso, da desaparição, nas covas abertas pelo que se imaginava impensável. As

---

[181] GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 33.

[182] AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Massacres: o corpo e a guerra. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: as mutações do olhar: o século XX, vol. 3. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 406.

marcas da aniquilação, a exemplo dos relatos de Imre Kertész, se mostram na pele em suas gradações orgânicas, carnais e corporais. Em *Sem destino*, a narrativa do Holocausto se escreve por um tom testemunhal, ora irônico, ora doloroso, de sobrevivência à degradação, que consagra o campo da literatura como da ordem do sintoma, do que se documenta da experiência nos campos de concentração, mas também da ordem da resiliência em não cair no esquecimento e, por conseguinte, se reumanizar por meio da arte da palavra.

> Nunca imaginaria que tão depressa viraria um velho murcho. Em casa, era preciso tempo, pelo menos cinquenta ou sessenta anos: ali, três meses foram suficientes para que meu organismo ficasse no osso. [...] Lembro-me de uma tarde de verão quando no quarto fresco lia um romance excitante, enquanto a palma da minha mão, numa distração agradável, alisava a pele distendida pelos músculos bronzeada pelo sol, com pelos dourados nas coxas. Agora, essa mesma pele pendia enrugada, pálida e ressecada, cheia de erupções, círculos marrons, fissuras, rachaduras, rugosidades e escamas que, em especial entre os dedos, coçavam, desagradáveis [sarna]. [...] Eu me assustava com a velocidade, o ímpeto desenfreado com que a cada dia acabava, desaparecia, dissolvia-se, sumia a elasticidade, a carne, o tecido que recobria os ossos. Todos os dias me surpreendia alguma coisa nova, uma nova falha, uma nova feiura nesse objeto cada vez mais estranho, desconhecido, que um dia tinha sido meu bom amigo: meu corpo.[183]

Ao apresentar uma bolsa vermelha ardosa no joelho direito, Kertész é acometido por uma infecção no local, e tem de se submeter a algumas incisões na região para escoamento do pus, dentro das condições que o hospital do campo permitia, isto é, sem anestesia. O médico, ao retirar a bandagem "que se desfazia, endurecida, amarelo-esverdeada", espremeu o que já se subia para a coxa e "com um instrumento parecido com uma agulha de crochê, enfiou um pedaço de gaze dobrada entre a pele e a carne" para criar e manter uma abertura que garantisse a continuidade da limpeza e "para que a ferida não cicatrizasse antes do tempo."[184]

Essas observações, a meu ver, se digladiam, em torturas do sensível, com um outro momento no qual Kertész é interpelado por seu colega de campo, Bandi Citrom, em um momento de desesperança, ao ter sentido que "alguma coisa em mim havia estragado de modo irreparável" após ser maltratado e humilhado por um *Todt*, por ter tropeçado, caído e deixado rasgar um saco de cimento que carregava em uma ocasião de trabalho. "Uma coisa apenas se fortaleceu em mim: a exasperação. Se alguém me perturbasse o sossego, se apenas encostasse na minha pele, se eu perdesse uma passada durante a caminhada e nessa hora alguém me pisasse o calcanhar, sem nenhuma hesitação eu seria capaz de matar."[185]

---

[183] KERTÉSZ, Imre. *Sem destino*. Tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Planeta, 2003, p. 113.
[184] *Ibid*., p. 120.
[185] *Ibid*., p. 118.

Bandi Citrom, chefe do destacamento ao qual pertencia Kertész, e que havia pegado a sarna deste, insistia em cuidar dele e em alertá-lo: "você se abandonou". Entre estados de irritação e lástima, Citrom o leva para o lavatório, para fazê-lo se assear e se recompor minimamente:

> esfregou água fria no meu corpo trêmulo. Eu lhe disse mil vezes: a proteção dele me pesava, que me deixasse em paz, que fosse para o inferno. Eu queria morrer ali, não queria voltar para casa? – perguntou, e não sei que resposta pôde ler em meu rosto, mas no dele vi súplica, uma espécie de pânico, como olhávamos para os incorrigíveis, os condenados à morte, os infectados; naquela hora me lembrei do que ele havia dito um dia sobre os muçulmanos. Em todo o caso, ele passou a me evitar, e eu, por fim, também me livrei desse peso.[186]

Esse acúmulo de estranhamentos consigo e com os seus mais próximos é demonstrativo da reação às agressões sofridas nessa fábrica de extermínio de subjetividades que foi os campos de concentração. A máquina de coisificação, animalização e bestialização dos prisioneiros não os isentava de serem testados a desistir da vida, e a ceder ao terror encarnado em seus corpos através da brutalidade perversa dos agentes nazistas.

A cena em que Citrom "havia dito um dia [algo] sobre os muçulmanos" faz remissão ao momento de chegada em Zeitz, quando Kertész percebe a presença de outros tipos de prisioneiros, todos identificados de alguma uma forma por uma insígnia em suas vestimentas, entre ciganos, homossexuais e comunistas.

> Entre eles, eu via seres estranhos, pareciam velhos ou anciãos, com as cabeças enterradas nos pescoços, os narizes proeminentes, zombeteiros, o uniforme imundo pendente dos ombros elevados, e lembravam, mesmo nos dias mais escaldantes do verão, galos friorentos no inverno, como se a cada passada enrijecida, hesitantes, perguntassem: o esforço compensa o sacrifício? Como vim a saber, esses pontos de interrogação que se moviam – porque, pela aparência e também pelo espaço que ocupavam, eu mesmo não seria capaz de descrevê-los de outro modo – eram conhecidos no campo de concentração pelo nome de "muçulmanos". Bandi Citrom logo me aconselhou que os evitasse: "Só de olhar para eles a vontade de viver vai embora" – ponderou, e as palavras continham alguma verdade, embora, com o tempo, eu concluísse que para tanto, era preciso mais.[187]

Essa multitude de estranhos, que, em maior ou menor grau, estaria para o *powwow* ameríndio como uma espacialidade de pertencimento identitário àquele John Smith do *Matador índio* de Alexie, surge na estética confinada do prisioneiro concentracionário como um estádio

[186] KERTÉSZ, 2003, p. 118.
[187] *Ibid*., p. 95.

sem espelhos, pois o próprio campo é violentamente alteritário, impingindo um olhar turvo e distintivo da crise de contato com o outro e consigo. A aproximação é arriscada, porque pressupõe uma morte "só de olhar". O corpo próprio, ao entrar em risco, se exaspera de qualquer contato e esforço de identificação com o corpo do outro.

Isso me fez recordar de uma sensível reflexão de Didi-Huberman, em seu brevíssimo trabalho intitulado *Cascas*, no original francês *Écorces*, que se trata de um diário fotográfico de uma visita sua ao museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em 2011, e é iniciado com a fotografia de três lascas de árvore, três "lascas de tempo" das bétulas (*Birken*) que dão nome ao lugar. Dispostas sobre um papel branco, as faces das lascas são, de um lado, "cinza, branca", "já idosa", e, do outro, "cor-de-rosa feito carne", aderida "perfeitamente ao tronco" antes de serem arrancadas pelo autor.

> Resistiu à agressão de minhas unhas. As árvores também prezam a própria pele. Imagino que, com o passar do tempo, as três lascas ficarão cinzentas, quase brancas, de ambos os lados. Conservarei, guardarei, esquecerei? E, em caso afirmativo, em que envelope de minha correspondência? Em que prateleira de minha estante? Eu morto, o que pensará meu filho quando topar com esses resíduos?[188]

Essa primorosa ilustração da reflexividade da linguagem, no seu objeto de corpo textual que esbarra nos limites da pele como alegoria, replica as recoberturas da natureza finita de nossas ampliações contraditórias. O que precisamos arrancar para que as feridas das catástrofes históricas não se fechem antes do tempo? Quais resíduos mortos são prezados na dinâmica representativa da pele como espacialidades e como cicatrizes, nesse trânsito ao que o processo intersemiótico de contato com o outro se faz crítico?

Receio que não possua uma resposta à altura de todas as dimensões que possam esgotar essas questões, mas ao assumir que as peças, as lascas, *l'écorces*, os fragmentos da alegoria da pele relacionam conteúdos e formas do dentro e do fora do sensível, dentro como senso, como reconhecimento de si, e fora como sensibilidade, como estabelecimento de si, o corpo que se forma neste interstício subjetivo – caso não se acovarde em admitir seus próprios disfarces, sob o risco de ser reificado –, deve almejar um lugar que vitalize suas estruturas, discernindo eventuais distorções por ab-reação, mas sem se satisfazer apenas de repetitivas conversões dessintonizadas da história, e da sua própria natureza dupla na pulsão.

O que há de destrutivo nas pulsões passa pelo reconhecimento de sua gênese repousar no limite entre corpo e cultura. Parker e Pavón-Cuéllar afirmam que se faz necessário

[188] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 100.

perceber esse limite como um "lugar lesionado, mutilado, extremamente sensível, caracterizado por dor, vergonha, desequilíbrio e impossibilidades. É daqui que surgem as pulsões com sua forma dinâmica, que torna possível o desejo."[189] Não por menos, a pulsão "na realidade está no limite entre o dentro e o fora [...] no limite entre o psíquico e o fisiológico"[190] e precisa ser encarada como parte de uma esfera que é incessantemente modificada pela história e pela cultura, como efeito real do que está acontecendo conosco sincronicamente nas enunciações do simbólico. O que ela revela de destrutivo pode encontrar no discurso "à mercê da repetição ideológica sem sentido, à ideologia como máquina", a conversão da criatividade e do sublime em "algo agonizante. A ideologia é vida morta, uma ilusão de vida cujo fim é a morte, uma distração mortal que nos impede de viver."[191] Renovar a pulsão, renovar o sentido do contato com o outro, como se renovam as peles na homeostase, sem perder de vista a importância da superfície da linguagem como um dentro-fora equivalente à camuflagem real do corpo, seria uma boa maneira de lidar com os pontos de interrogação que perambulam como seres estranhos pela realidade.

Longe de se apropriar dessa metáfora kertésziana dos pontos de interrogação para tornar os mulçumanos uma incógnita, o que trago de realidade, para outro exemplo que visa encerrar essas reflexões no campo representacional da pele, e no que ele aciona aos desafios do tocar, diz respeito a *Al Nakba*. Tendo vivenciado uma pandemia global enquanto a libertação de Auschwitz completava seu septuagésimo quinto aniversário em 2020, e, pouco mais de completarmos os dois primeiros decênios de século XXI, no momento em que estas linhas são redigidas, a Faixa de Gaza está sob ataque das forças de ocupação israelense sob o mando do sionista Benjamin Netanyahu, retendo no Cemitério dos Números corpos de prisioneiros e de refugiados mortos nas regiões atacadas, como "política de punição coletiva"[192] contra o povo palestino, de acordo com a Campanha Nacional voltada para a recuperação dos corpos dos mártires e para a localização dos desaparecidos. Ao lado disso, a entidade de direitos humanos Euro-Med Human Rights Monitor "manifestou sua preocupação com a possibilidade de que Israel esteja roubando órgãos das vítimas do genocídio"[193], diante de indícios de subtração de órgãos de alguns corpos devolvidos.

---

[189] PARKER, Ian; PAVÓN-CUÉLLAR, David. *Psicanálise e revolução*: psicologia crítica para movimentos de liberação. Tradução: Luis Reyes Gil. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 118.

[190] *Ibid*., p. 128.

[191] *Ibid*., p. 131.

[192] ISRAEL recusa-se a entregar os corpos de palestinos que morreram na prisão. *Movimento pelos direitos do povo palestino e pela paz no Médio Oriente*. 03 set. 2023.

[193] INT'L COMMITTEE must investigate Israel's holding of dead bodies in Gaza. *Euro-Med Human Rights Monitor*. 26 nov. 2023.

Uma reportagem recente de Al Jazeera Documentary, vai levantar algumas questões, nesse contexto, considerando que Israel detém o maior banco de peles do mundo, ao mesmo tempo que é uma das populações com menor número de doadores de órgãos. Dentre as questões, uma faria arrepiar o mais ávido dos conspiracionistas: de onde vêm essas peles? Com a resposta evidente em suas entrelinhas, revesada pelos comentários da anatomista forense e professora Meira Weiss, realizados em um programa investigativo organizado pelos jornalistas Orly Vilnai e Guy Meroz, é possível afirmar uma verdade inegável: a estranha vontade de viver, se não for embora, em um mundo em que figuras grotescas de "israelitas vestidos de espólios de guerra" se torna um paradoxo ético admissível – na realidade global contemporânea do capitalismo gore tecnoheróico em conflito por sua repetição ideológica –, está em vias de ser sacrificada em mais outra calamidade humana, malgrado todo o esforço de recordar o trauma. Recordar a fim de melhor elaborar o museu de carcaças que tornou "lugar de barbárie"[194], o horror do passado de Auschwitz-Birkenau. Quem dirá o que se elaborará da produção e do aniquilamento de corpos que preenche as câmaras frigoríficas de um banco de peles?

2.4 PELE E PÓS-HUMANIDADE: SUPERFÍCIES DO VALE DA ESTRANHEZA

Uma das grandes vantagens de estudar as relações entre corpo, psicanálise e literatura e cinema está no caráter eclético que elas impõem, ao largo das possibilidades do corpo psíquico, por um lado, e do corpo de escritura, por outro. Por mais abstratas que possam ser suas abordagens, elas dependem do corpo físico, absoluto lugar, para que dele ressignifiquem seus sintomas e reclamem sua forma. Ao lado disso, o corpo também pode forçar a psicanálise, a literatura e o cinema a se situarem em conjunto com a história. Para a clínica do indivíduo, a "história" é evocada como narrativa de si e trama de personagens a se deparar com seus traumas, seus sonhos e suas inscrições do desejo; para as artes da existência, por sua vez, que se perpassam nas estéticas da subjetivação literária e fílmica, a "história" se retorce como percurso narrativo junto aos mitos, às ficções, ao mundo e as interpelações da lei na cultura.

Em exemplo disso, quando nossa pesquisa pregressa de Mestrado[195] se propôs a investigar a antipoética pornoterrorista, o corpo cobrou o preço de sua presença por ser lugar de revoltas explosivas para com a realidade do mundo, mas também demonstrou ser artifício

[194] DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 106.

[195] MADEIROS, Eider Jose. *Um gozo explosivo para a antipoética pornoterrorista de Diana J. Torres*. Orientador: Hermano de França Rodrigues. 2020. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

de impetuosidades do gozo devastador, mas ávido por simbolização fálica, do assimétrico não-todo feminino. Erótico e pornográfico precisaram ser aglutinados no pornerótico, como alternativa de intitular o sintoma da pós-pornografia na relação quase ética de manifestação de um corpo de desejo, que desafia as estruturas da tradição e do cânone na própria contemporaneidade. Recorro a esse exemplo para pontuar que a pesquisa atual também não poderia deixar de posicionar seus objetos na sincronia do tempo que lhe dá percurso.

Nesse sentido, em específico, a pele na contemporaneidade encontra campo e intersecção com diversas teorias, e com as quais os avanços da tecnologia introduzem um horizonte de possibilidades que não se esgota, porque não cessa de reagir ao próprio tempo de intensas demandas que é o presente do capitalismo tardio. Entre clínica, estética e tecnologias, a pele se estica como uma grande alegoria, traduzível a um resto de passado e a um recobrimento especulativo junto às descobertas futuras, que pode ser cogitada como semiossigno fundamental às nossas adaptações evolucionistas. Há de se pensar a pele e o contato humano diante da solidão do ultraneoliberalismo individualista, há de se pensar a pele e a compleição dos androides na robótica, há de se pensar a pele como disfarce do imediatismo conspiracionista dos alienígenas reptilianos que dominam a "ordem mundial" globalista, há de se pensar a pele intacta em filtros digitais nas redes sociais de troca de imagens-texto, cirurgias, maquiagens, procedimentos de cosmetologia e efeitos especiais, no quadro que é a face como hipertexto, como hiper-tela, para nos apresentarmos ao mundo atual ciberespacial, há muito de se pensar…

Tudo ao mesmo tempo faz operar um desejo por pertencimento ou um senso mínimo de afinidade que, enquanto produz uma série infinda de visualidades e corpos estranhos, faz jus ao mais instintual e pulsional do comportamento humano: somos frutos criativos do desejo do outro. Nessas disjunções, a humanidade marcha, se denuncia e constrói criaturas que, inspiradas ou não no seu androcentrismo, constituem no presente os limites infamiliares que embasam a noção de pós-humanidade.

A contemporaneidade perpassa momentos em que as tensões sobre os afetos estão cada vez mais densas, ou cada vez mais à flor da pele. Entender a maneira como a tecnologia subsidia e transforma a relação dos sujeitos com seus próprios corpos vem se tornando uma tarefa complexa, tanto por sua velocidade e avanço, quanto por estarmos sendo capazes de cooptar mecanismos e alternativas para lidar com essas mudanças, em certa medida, ainda que sem escapar de sofrimentos cotidianos, por não nos sentirmos integrados, ou por nos apropriarmos de tal maneira delas, que não se torna possível delinear quem, ou o que está,

realmente em posição de domínio, guiando pertencimentos e sinergias ao largo do que se transforma.

É muito provavelmente daí que a ficção científica corrobora parte da paranoia da escrita diante desse pânico do presente, dessa aporia com o corpo e as imagens de reconciliação de si em estado agorafóbico. Entre a aprendizagem de máquina e a (cosmo)visão computacional das novas inteligências artificiais pós-humanas, estaríamos nós (ainda-)humanos envoltos pelo ectoderma do digital que nós mesmos tecemos, pela pulverização do imaginário no *vaporwave*, pela ilusão do *deepfake*, como covarde mecanismo de realidade aumentada ilusória a tamponar o deserto do real, *à la* Žižek[196], e pelo aparente superficial que é o *software* do simulacro com que Baudrillard[197] fez inspirar *Matrix*[198], obra-prima do cinema pós-moderno, criado pelas irmãs Wachowski, e a que se tornou grande alegoria ao pensamento filosófico contemporâneo, das assembleias dos pós-estruturalistas aos fóruns virtuais dos *redpills*.

A dificuldade que persiste é a de que, nesses hiperrealismos, nos quais feições e compleições são sempre e mais reproduzidas, treinadas e aprimoradas à máxima nitidez, vez ou outra ocorre um *glitch*, um rasgo, um erro suspeito e contraditório da própria esquize do olhar no campo estético das aparências. Por um lado, se a simulação falha, é porque ela é de um discurso que não tem como sê-lo se não fosse do semblante – e o semblante também treme, descortina se descortinando, faz-se "tão imprudente que intimida tudo o que do mundo introduz formas"[199] críveis; e o inconsciente é da (pós-)estrutura do incrível. Por outro, é porque sob a aparência, o corpo se arrisca como rastro do que falhou e busca impregnar a superficialidade de um traço de humanização, de interface com o tocar, com a materialidade, com menos projeção e mais espessura tátil, que lhe complemente um objeto a mais, para o objeto que lhe torna pulsional, ou mais próximo ao real.

---

[196] ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003; O GUIA pervertido do cinema. Direção: Sophie Fiennes. Produção: Sophie Fiennes, Martin Rosenbaum, Georg Misch, Ralph Wieser. Intérprete: Slavoj Žižek. Londres; Viena: ICA Projects, 2006. 1 vídeo em *streaming* (150 min.).

[197] BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e ficção científica. *In*: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991, p. 151-158.

[198] MATRIX. Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Produção: Bruce Berman, Andrew Mason, Barrie M. Osborne, Erwin Stoff, Joel Silver. Los Angeles; Barueri, SP: Warner Bros., 1999. 1 vídeo em *streaming* (136 min.).

[199] LACAN, Jacques. Discurso na Escola Freudiana de Paris. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1970] 2003b, p. 287.

Na excêntrica comédia romântica dirigida por Craig Gillespie, *A garota ideal*[200], Lars Lindstrom é um rapaz extremamente introvertido que mora nos rincões do estado do Wisconsin, tem dificuldades para interação e relacionamentos, e para deixar seu corpo ser tocado pelos outros, índice de sua suposta corporeidade espectrada na autística. Impelido pela irmã Karin e demais membros de sua comunidade a elaborar melhor sua solidão e isolamento, Lars conhece uma namorada perfeita, uma "moça real" na internet. Porém, o encontro com essa companheira não é uma encomenda providencial dos eventuais aplicativos e páginas de relacionamento corriqueiros, em suas coincidências algorítmicas por afinidade, mas de uma literalidade providencial surpreendente.

Lars, de fato, "encontra" Bianca na internet e reconhece nela, após desembalada da grande caixa de madeira na qual ela fora despachada, a garota ideal, não apenas anatomicamente adaptada como humana quase perfeita, mas fantasisticamente humanizada. Bianca, dinamarco-brasileira, cadeirante, que não falava inglês muito bem e adorava crianças, era uma tímida moça cristã, ex-missionária e com curso de Enfermagem, a despeito de que sua história de vida não parecesse em nada com a narrativa das demais bonecas sexuais que o site da *RealDoll*[201] entregava como roteiro padrão, e de onde ela havia sido adquirida por Lars.

A preocupação da pequena família de Lars, de início em choque com a situação, não foi demonstrativa tanto da estranheza fisionômica de Bianca, mas da estranheza da situação para interpretar a atitude do rapaz como séria, como um sinal não tão alarmante de seus problemas psíquicos, convertidos ali, na corporalidade feminina sentada ao lado dele no sofá da sala-de-estar, em uma ilusão incorporada por uma parceira-sintoma, e, portanto, uma oportunidade válida de reconhecimento, mesmo que as outras pessoas pudessem julgar negativamente absurda.

---

[200] A GAROTA ideal. Direção: Craig Gillespie. Produção: Sarah Aubrey, John Cameron, Sidney Kimmel. Los Angeles: Metro-Goldwyn Mayer; São Paulo: California Filmes, 2007. 1 vídeo em *streaming* (106 min), son., color.

[201] REALDOLL™. Las Vegas, Nevada; San Marcos, California: Abyss Creations. Disponível em: https://www.realdoll.com/contact-us/. Acesso em: 01 ago. 2020.

Figura 4 – *Frame* do filme *A garota ideal*: Bianca e Lars dialogam em cena de despedida

Fonte: A garota ideal (2007).

O que há de delirante na história de Lars, a meu ver, ganha sentido no pacto ficcional do roteiro porque vivemos, em alguma medida, formas de emulação que tentam escamotear a crueza da realidade solitária, entremeada por traumas que marcam o contato com o corpo próprio e o corpo do próximo. A comunidade da pequena cidade onde viviam os Lindstroms vai reunir esforços para recepcionar e incluir Bianca, em um sensível acordo de fingimento coletivo que me fez lembrar os acordos que precisaram ser firmados no mundo sensível, durante a experiência de confinamento na pandemia. Uma vez que nossa espacialidade, nossa corporeidade, nossa interatividade material se via interditada, passamos a nos apoiar nos paliativos delirantes da virtualidade, da corporalidade ciberespacializada, da imaterialidade de uma exterioridade fictícia que poderia ser o mais estranha possível, embora fosse muito mais suportável do que o real do mundo em andamento à iminente ruptura, do mundo a se afastar das memórias pré-pandêmicas, do mundo a se tornar indelicada superfície de incertezas e notícias pessimistas sobre apontadores de mortalidade distópicos, cada vez mais ascendentes e incontornáveis.

Por outro lado, Bianca encarna de realidade o que esse próprio mundo possibilita de verossimilhança em sua regência pós-moderna. Há algo de monstruosidade nas máquinas, nos robôs, nos androides e nos ciborgues antropomorfos, que emulam a aparência humana ao máximo, e é relevado. Como também é relevado o algo de monstruosidade a percorrer os trilhos das catástrofes humanas, para não nos atermos a todos os mínimos detalhes, e darmos composição ilusória de partes de um todo ao corpo do insuportável. Se se opera uma fantasia, ela se faz coligada com um certo teor de fetichização por um detalhe que amenize sua representação completa avassaladora, nem que seja por um fingimento conjunto. Segundo

Jameson, “o espaço privilegiado da arte mais recente é radicalmente antiantropomórfico [...] mas o máximo da fetichização contemporânea do corpo humano toma uma direção bastante diferente”[202], cuja exemplificação no trabalho de escultura de Duane Hanson, nas estátuas hiper-realistas que lembram aos dos museu de Madame Tussauds, fazem confrontar as noções de simulacro e corpo morto detalhadamente artificializado.

> Aquele momento de hesitação e de dúvida, quando nos perguntamos se essas figuras de poliéster estão vivas e respiram, tende a se voltar para os outros seres humanos reais que se movem a nosso redor no museu e transformá-los, por um breve instante, em simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida. Desse modo, o mundo momentaneamente perde sua profundidade e ameaça se tornar uma película brilhante, uma ilusão estereoscópica, um apanhado de imagens cinematográficas sem nenhuma densidade. Mas será que essa experiência é hilariante ou aterrorizante?[203]

Eu responderia, sob o feixe de certezas que a alegoria da pele pode suplantar para longe os intentos farsantes da ironia e da paródia, que, em termos de uma cutucada de reconhecimento entre o que distinguem as peles desses corpos, de poliéster ou de carne, a experiência restaria apenas pelo incômodo[204] (*Unheimliche*) comum ao inconsciente, um tanto chistoso por defesa, quanto um tanto horroroso por autoconservação, mas ainda assim nada impossível. Ao acionar o incômodo, nos termos de Freud, também traduzido como infamiliar[205], estranho[206] e inquietante[207], tenho em mente que este, junto a uma Bianca, não é exatamente o mesmo das categorizações do texto freudiano e se define pelo teste de realidade que cada tipo classificatório tende a passar. Primeiro, temos o incômodo recalcado dos complexos infantis; segundo, o incômodo vivencial e; terceiro, o incômodo da ficção, ou que decorre das narrativas fantásticas e seus efeitos de superação.

Um pouco mais de cem anos após a fundamental colaboração de Freud para os estudos da literatura e da psicanálise, podemos questionar se “no reino da ficção, não são

---

[202] JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução: Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 58.

[203] JAMESON, 1997, p. 58.

[204] FREUD, Sigmund. *O incômodo*. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Júnior. São Paulo: Blucher, [1919] 2021.

[205] FREUD, Sigmund. O infamiliar / Das Unheimliche. *In*: FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*: seguido de O homem da Areia. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, [1919] 2019b, p. 27-140. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8)

[206] FREUD, Sigmund. O ‘estranho’. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1919] 1996f, p. 235-273. (v. XVII: uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918))

[207] FREUD, Sigmund. O inquietante. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14*: história de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, [1919] 2010, p. 328-374.

incômodas muitas coisas que certamente teriam efeitos incômodos caso adviessem na vida real"[208], diante de um exemplo confinado no teste de realidade de Lars?

Isso me provocou a realizar um salto em direção à robótica, com a teoria do Vale da Estranheza (*Uncanny Valley*), de Masahiro Mori. Cabe destacar que, para os efeitos de coincidência tradu(indu)tória, o incômodo inconsciente freudiano e o desconforto empático moriano são adjetivados em inglês sob o mesmo significante: "*uncanny*". Isto supõe dizer que o Vale da Estranheza também seria um territorial Vale da Infamiliaridade, ou Vale da Inquietude, ou Vale do Incomodante.

Outro destaque que se faz necessário é o de como, em se tratando de territorialidades do desejo, a indústria de nicho sexual antecipa determinadas tendências por sua moral efêmera mais difusa, e principiada no erótico, que agilizam a forma-mercadoria, sobretudo em sua lógica de superfície aparente, em níveis que a robótica ainda delimita por seus propósitos mais éticos e funcionais. Isto quer dizer que a ilusão na construção aperfeiçoada de robôs, cada vez mais parecidos com os humanos, vai se preocupar com a fidedignidade das respostas somáticas, das superfícies de seus corpos, bem mais do que a ilusão da confecção de bonecas sexuais, mesmo que cada vez mais parecidas com os humanos, também. A indústria das bonecas e dos bonecos sexuais, ao contrário das metas objetivas da indústria robótica, está preocupada com a ênfase dos caracteres sedutores e de respostas tanáticas a um corpo de prazer, como se vê no corpo do *sexbot* Johnny 1.0 (Figura 6). Ainda que ambos estejam equivalentemente presos no corpo morto do organismo sintético, artificial, plástico e siliconado, os seus objetivos são notoriamente distintos. O destino da robótica está para a anatomia, assim como o destino da *sexdollcraft* está para a pulsão.

[208] FREUD, [1919] 2021, p. 108.

Figura 5 – Um *ecorché* segurando sua pele

Fonte: Gunther von Hagens (2022).

Figura 6 – Modelo "*Johnny 1.0*" de joelhos

Fonte: Real Doll (2020).

Mori propõe uma leitura sobre a empatia ou a repulsa, junto aos caracteres da visualidade corporal de uma entidade observada, aplicando a função monotonicamente crescente | $y = f(x)$ | como gráfico matemático de demonstração de sua teoria do Vale da Estranheza. O que ele quer dizer com isso é que conforme se apliquem esforços para aumentar a variável *x*, mais continuamente se observará um rendimento acelerado e proporcional em *y*. Tendo como pressuposto que "a criação de um ser humano artificial é em si um dos objetivos da robótica, vários esforços ocorrem neste momento visando construir robôs semelhantes aos humanos."[209]

O que ocorre, no caso dos robôs, dada a função do eixo *y* ser a "afinidade" e a do eixo *x* ser a da "semelhança com o humano", é que a curva do gráfico sofre uma queda abrupta, antes de chegar na confortável afinidade que se sente ao estar frente a frente com uma pessoa de feições saudáveis, que não represente, empática e visualmente, risco à integridade do observador.

Nessa curva que chega abaixo do eixo *x* da semelhança com o humano e é um valor negativo do eixo *y* da afinidade, Mori vai situar a máscara *Otoko* do teatro Noh japonês, a mão

[209] MORI, Masahiro. The uncanny valley. Translation: Karl F. MacDorman and Norri Kageki. *IEEE Spectrum*, 12 jun. 2012, p. 6, tradução livre.

protética, o cadáver e o zumbi, entre outros. Por se comportar como um declive profundo, na linha da função crescente da reação segura, diante de um corpo ou rosto ameaçador e infamiliar, a curva para baixo ganha o adjetivo contrário do relevo de uma montanha – em seu formato crescente e topográfico esperado. Sua linha abruptamente decrescente representa o que causa arrepio, repulsa e sensação de ameaça, como um "vale" complicador da própria função monotonicamente crescente, um risco para o que escoa para baixo dos limites da afinidade natural com o semelhante, de algo distante do semblante saudável de uma pessoa não perigosa.

Mori vai concluir que a robótica terá o desafio de aprimorar o leiaute de suas criações, até mesmo a partir do funcionamento de *designs* não-humanos, de modo a reduzir a sua zona proximal do que caracteriza as monstruosidades do Vale da Estranheza e garantindo a diminuição dessa "sensação estranha". Seria ela "essencial para o ser humano? Ainda não considerei profundamente estas questões, mas não tenho dúvidas de que são parte integrante de nosso instinto de autopreservação"[210], desfecha o autor.

É bem certo que o estranhamento com o que não se assemelha com a aparência de um ser humano saudável é da ordem de nosso instinto de autopreservação. O tabu junto ao corpo morto, por exemplo, instituiu um dos primeiros rituais cosmovisados e animistas da própria civilização. A exemplo do *ecorché* (Figura 5), como grande ícone representacional dos estudos sobre a anatomia humana, e entidade máxima das práticas de vivissecção, o corpo despojado de sua própria pele carece da maioria das características que associamos com o da pessoa saudável. Não por menos, sua renderização e plastinação, a despeito de causar todos os tipos de incômodo, são atrativos fascinantes na exibição permanente *Anatomy of Happiness*, do Körpenwelten Museum de Heidelberg, na Alemanha, com seu slogan: "Olhe dentro de si, explore a felicidade e mude a maneira como você se vê!"[211]

Validados que estamos pela tecnologia das imagens e da replicação dérmica, a maquinaria passa pelo desejo de aproximação com o que for mais humano e confortável. Humanizar o que habita o campo das aparências é paradoxalmente impregnar superficialmente a aparência do que se pretender essencialmente humano. É nesta interface entre modelos, anatomias e protótipos que a pós-humanidade se encontra a tecer ficções no presente. Jameson vai apontar que:

> estas são máquinas que já se tornaram Outros, e foram promovidas a uma espécie nova e distinta, alternativa, à humana.

[210] MORI, 2012, p. 5.

[211] ANATOMY of happiness: the body as the place of happiness. 12 apr. 2022.

> No entanto, a fantasia permanece genericamente ligada à natureza e ao organismo; e nesse borrar de fronteiras em ação nas ideias do pós-humano, o cabo de guerra entre organismo e máquina inclina-se gradativamente para a preponderância desta última, na engenharia genética e na primazia da Biologia como ciência prototípica sobre a Física. A reincorporação do material orgânico na imagem do ciborgue ou de inteligências computacionais, contudo, tende a transformar o orgânico em máquina muito mais do que dotar de organicidade a maquinaria. Assim, a tecnologia pós-moderna ou cibernética torna-se ainda mais "antinatural" do que o tipo mais antigo daquela tecnologia industrial massiva.[212]

Saliento que para os efeitos da fantasia, Jameson a articula as construções do gênero de ficção científica, e bem serve de ponderação para o fato de que, por ela não temer o engano, externaliza os riscos e as tentativas de um senso de percepção do corpo que esbarra no pós-humano, que pode um corpo alienígena também trazer de paradigma com o "orgânico" e o "não-orgânico". Se o humano lida com um problema fundamental na replicação de outro corpo artificial é porque o próprio senso de corpo, articulado sob a pele que só outro organismo semelhante sinaliza, no pico da montanha da afinidade saudável, não tem como ser narrado se não pela mínima estranheza de sua imaginação superficial, fingida, compactuada como sendo real, real como a menina Bianca era para Lars.

Isto é, para as relações que são da ordem do corpo psíquico, em psicanálise, manter-se na superfície é também elementar ao conforto, à anestesia, ao empuxo do ser humano em dar preferência a estados de inércia sem a aceleração do atrito que leva a ruptura da pele, ao incômodo da carne exposta. Que esta carne se mantenha sob um véu que é o da zona proximal da interface do toque como expressão do desejo, talvez nem tão precisamente calorosa e reativa, mas ao menos densa e tátil, na afinidade de uma presença de corporalidade contra a solidão confinada, ou no corpo isolado com apenas sua própria corporeidade companheira.

Uma corporeidade companheira de carne humana gera risco ao corpo dos envolvidos pela pulsionalidade mútua em jogo na fantasia, entre organismos (ainda-)humanos em parceria subjetiva. A corporalidade pós-humana abre espaço para a máquina companheira como uma alternativa tentadora, já que menos arriscada e perecível, e opera entre as gradações da insuficiência dos envolvidos, seja pela "antinaturalidade" de uma parte dessemelhante organicamente, seja pela abrandada estranheza desafi(n)ante observada, sentida, e produtificada em seus fins objetivos pela outra parte.

---

[212] JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future*: the desire called utopia and other science fictions. London; New York: Verso Books, 2005, p. 64, tradução livre.

Escolher tocar ou sentir apenas o que aparenta humano pode nos aliviar, como também pode nos seduzir; pura ambivalência do que recobre o desconhecido na pulsão de morte inconsciente. O tocar como ato de prazer é um ato parcial e, portanto, é um ato fugitivo, desde o momento em que só podemos nos adesivar ou nos apegar aos fragmentos do corpo do outro, até quando tapeamos em nossas projeções fantasmáticas o que, por vezes, imaginamos ao sentir algum tipo de envelopamento total, regressão intrauterina do retorno ao absoluto inanimado.

O mais-de-gozar opera bem aí e se faz astuto, pois quase sempre se orienta pelos limiares, por exatidão aos próprios limiares da sensorialidade, para em seguida atrair, provar, gostar, sofrer, gozar, e repetir... Diferencial ao ponto de ser eleita por sua capacidade de entrelaçamento com a superfície do corpo do outro nessa emanação dos sentidos, como um toque em um *link*, a pele é este semiossigno de contato a se estabelecer em aberto de algum modo, impressão digital do corpo desejante responsivo, elemento onipresente de necessidade na própria replicação robótica pós-humana, mídia e película – mais ainda, película da síntese protética entre humano e máquina, máquina e orgânico, orgânico e pós-orgânico[213], pós-orgânico e pós-humano, pós-humano e humano.

Havia inferido que, no exemplo do delírio fantasístico de Lars e Bianca, com o pacto ficcional que emulamos ganhar em sentido narrativo, escamotear a realidade da solidão em sua crueza é uma experiência de demarcação coerente no capitalismo tardio. Entretanto, acredito ser necessário fazer alguns apontamentos sobre como isso pode traduzir uma crise nas identificações contemporâneas, que tornam confusa a própria forma de lidarmos com a superfície do corpo do outro, sem que seu objeto resulte no fetiche da forma-mercadoria. De antemão, é preciso estar ciente de que a solidão é narcísica e a lógica cultural do capitalismo, tardio ou não, se impõe deveras individualista no processo de alienação, produção e valorização do sujeito ideológico que estrutura, reproduz e acumula seu pensamento dominante.

O corpo morto da organicidade incorporada ao pós-humano passa, em seu processo de personalização, por estar demarcado pela contradição típica da contemporaneidade. Isso, pois, em alguma medida, se inscreve no dilema da essência, de que é na sociedade capitalista que se tem formas avançadas de trabalho e aprimoramentos produtivos como valor de troca, e da aparência, de que a "imensa acumulação de mercadorias"[214] confere a riqueza do capital como importante valor de uso de tudo que ela permite produzir de coisas. Contudo, de modo

---

[213] SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Tradução: Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

[214] MARX, Karl. A mercadoria. *In*: MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução: Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008, p. 51.

bastante direto, é bem sabido que o "caráter fetichista da mercadoria e seu segredo"[215] está em encobrir que a verdadeira riqueza do capital está na exploração do trabalho.

Nesse sentido, não é qualquer trabalho a ser explorado, mas aquele que concretamente se produz a partir dos corpos dos sujeitos marginais, menos humanos que os iguais, corpos outros de sujeitos consumidos pelo esfolamento de suas subjetividades na máquina necropolítica, monstruosos organismos das entranhas do sistema, carne mais barata do mercado e heterônoma vítima da violência do capital. Salvaguardadas as devidas proporções e distâncias em termos de crítica marxista formalista, Valencia irá denominar essa realidade nos termos de um capitalismo gore.

> Estamos frente a un capitalismo cuyos efectos son simultáneos en la destrucción de cuerpos y producción de capital, cuya producción se basa en la especulación de los cuerpos como mercancía, "partiendo de una inversión mínima [uso de la violencia y la fuerza], venta directa del producto en tempo real, de forma única y produciendo la satisfacción inmediata del consumidor." Producir cuerpos muertos, mutilados o vejados como una forma de mercancía que abre, mantiene y se *justifica* en el proceso de la oferta y la demanda del nuevo capitalismo.
> El asesinato es ahora concebido como una transacción, la violencia extrema como herramienta de legitimidad, la tortura de los cuerpos como un ejercicio y un despliegue de poder ultra rentable. Lo que se entendía como *bajos fondos globales* ha dado el salto y, ahora, convive con la superficie. El capitalismo gore se ha infiltrado en nuestra vida y desde nuestro papel de simples consumidores/espectadores no podemos abstraernos de ese hecho. Muchos de los fenómenos que nos son cotidianos se anclan en el crimen organizado. Lo gore ya no se reduce a un género cinematográfico, ni a pasquines o periódicos sensacionalistas. Lo gore es nuestra realidad ahora.[216]

O que podemos depreender disso, haja vista não haver nesta pesquisa um propósito muito linear de explorações políticas com mais afinco, está na função contraditória do corpo no capitalismo tardio gore como forma-mercadoria que mais se traumatiza quanto mais se aprofunda ao real da carne. Em uma relação cartesiana dessa função corporal antropológica de corporeidade, pode-se constatar que a carne está para o real como o corpo está para o simbólico. De um lance que salta da realidade sociopolítica de um corpo antropológico, em sua forma-mercadoria encarnada no real da cultura capitalista, para a clínica de um corpo topológico, de corporalidades imaginárias também contemporâneas aos sintomas e alternativas, diante da subjetivação do humano no capitalismo tardio em crise, a imaginarização do real só encontra

---

[215] MARX, Karl. A mercadoria. *In*: MARX, Karl. *O capital, livro I*: o processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 146 *passim*.

[216] VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010, p. 85-86, grifos da autora. A remissão entre aspas duplas é a PRECIADO, Paul B. *Texto Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008, p. 36.

estofo na linguagem pela via da somatização. Isto é, o desejo recalcado passa a se expressar por uma passividade indiferente a uma lei simbólica que se rege pela destrutividade de um gozo perverso, por uma somatização patológica devida à exploração capital do trabalho e pela exaustão do próprio imaginário em um corpo tornado mercadoria de fetiche, corpo reificado. Não por menos, sobra a relativização do incômodo (*Unheimliche*) como sentimento e fenômeno, a ser plasmado pela realização do imaginário, de que um corpo estranho no outro e um estranhamento do corpo de si podem ter, portanto, alguma afinidade. O Vale da Estranheza, assim, no gore do capitalismo tardio, vai sofrendo um processo de aterro, daquilo que a aparição do sólido da carne fez se desmanchar no ar da modernidade, acumulando o valor de troca das aparências corporais a um patamar afim do valor de uso pós-humano, ao reconhecer que quaisquer organismos, que presumam uma materialidade que seja, ainda que apenas nas suas superfícies, já não são tão incômodos assim. A conversão da angústia da solidão encontra menos sentido na aversão ao estranho, do que no desvio ao fetiche da forma-mercadoria, diante do valor que é ter uma criatura superficial, ou uma superfície interativa, ao alcance de seu toque, de seu uso mais interessado no objeto de in-*ter*-face do tocar (ativo), do que no *ser* tocado (passivo). Pode então haver indiferença nessa dialética zona de passagem, pelo fator corpo-objeto, mas certamente não haverá amor, pela ausência do fator corpo-sujeito. Por uma lógica do capitalismo tardio, portanto, os afetos passam por uma crise patológica, porque se tornam cada vez mais escassos do toque gentil, a despeito de suas tecnologias ofertarem uma abundância de possibilidades, que aparecem sob formas hipertextuais e superfícies decorativas que atendem aos mais diversos gostos, do estranho ao sublime.

O corpo recoberto, liso, de superfície atraente, se caracteriza mais por corporalidades na pós-humanidade em curso, do que pelas corporeidades fixadas na unidade imaginária perfeita e integral de corpo da modernidade antropológica. Nos interstícios de sua fragmentação, o corpo vai relativizar sua materialidade e se ater a sua estrutura como uma forma de linguagem, como um lugar de gozo, como uma exterioridade interior, como um reconhecimento inconsciente do que lhe resta de sujeito, ou assujeito do capitalismo tardio, a pagar com uma porção de sangue, suor, lágrimas ou carne explorada, o preço de acesso a seu desejo. Lacan vai transpor, a partir da metáfora joyceana de um corpo que se deixa abandonar como uma casca, que:

> Quem sabe o que se passa no seu corpo? Eis aí alguma coisa extraordinariamente sugestiva. Para alguns, chega a ser o sentido que dão ao inconsciente. Entretanto, se há uma coisa que tenho articulado desde o princípio com cuidado, é que o inconsciente nada tem a ver com o fato de um monte de coisas ser ignorado quanto a seu próprio corpo. Quanto ao que se

> sabe ele é de uma natureza bem diferente mesmo. [...] O inconsciente de Freud é justamente a relação que há entre um corpo que nos é estranho e alguma coisa que faz círculo, ou mesmo reta infinita, e que é o inconsciente, essas duas coisas sendo, de todo modo, equivalentes uma à outra. [...] Ter relação com o próprio corpo como estrangeiro é, certamente, uma possibilidade, expressada pelo fato de usarmos o verbo *ter*. Tem-se seu corpo, não se é ele em hipótese nenhuma.[217]

Ora, se o corpo é uma sobreposição, seja na acumulação das mercadorias seja nas relações topológicas da clínica psicanalítica, realizada no que dele se tem, dele se possui, o mais-de-gozar é próprio do valor de troca que uma economia pulsional vai poder também arriscar, junto ao outro nas formas de um capital fictício, enredados no valor de uso que um mercado de aprisionamento nas aparências, vai permitir de ilusão na experiência de algo que se comporta como real, mas não o é, que se aparenta como riqueza, mas na verdade é uma dívida. "Assim, e em resumo, o capital fictício é real do ponto de vista dos atos mercantis do dia a dia, do ponto de vista do ato individual e isolado, mas é fictício do ponto de vista da totalidade da economia. Ele é e não é fictício; ele é e não é real. Essa é a sua dialética."[218]

Tomo de empréstimo esse breve pensamento de cunho marxista para reiterar que as ficções que se entremeiam no contemporâneo, são reflexos da superestrutura comodificada do sistema no qual estamos inseridos. Como o pacto de submetimento ao capitalismo tardio pressupõe uma série de formas de intercâmbio produtivo na cultura, que tornam passíveis de sentido os pactos ficcionais que circulam dentro dele com aparência de real, então o corpo, e suas patologias, e o corpo pós-humano, que neles se especulam, podem comportar a aura de dócil normalidade ilusória, desde que não rasguem a superfície que legitima a violência, a carne gore sangrenta, e a rentabilidade selvagem que lhe estruturam. Os sintomas e as somatizações inconscientes é que, por não poderem ser desanexadas do corpo pulsional, expressarão, de algum modo estranho, o que se ignora sob a pele dessas aparências.

Exemplos disso podem ser observados nos objetos de desejo carnificados nas ficções da vida concreta, já comportada à dialética de um capital dito humano, sob a pele já não tão exclusiva da literatura e do cinema de ficção científica. Tais objetos de desejo, como Bianca, como Johnny 1.0, podem encarnar dubiamente nossa incapacidade para lidar tanto com o outro que nos encara em conflitos afetivos, como com o que nos é fabricado sob medida.

---

[217] LACAN, Jacques. A escrita do ego. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23*: o sinthoma. Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, [1976] 2007a, p. 145-146, grifos do autor.

[218] CARCANHOLO, Reinaldo. Riqueza fictícia e a grande depressão do século XXI: sobre as categorias teóricas de capital fictício e lucros fictícios. *In*: CARCANHOLO, Reinaldo. *Capital*: essência e aparência, vol. 2. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p. 146.

Primeiro, o virtual e aparente laço que Masayuki Ozaki constrói com sua companheira de silicone Maui esmaece nosso senso de materialidade significante sobre os afetos humanos no capitalismo tardio. “As mulheres japonesas têm o coração duro. São muito egoístas”[219], diz o fisioterapeuta Ozaki em reportagem, durante um passeio com sua *rabu doru* por uma praia.

Meirivone Rocha Moraes, mineira do interior nascida na cidade de Rio Paranaíba, casou-se em dezembro de 2021 com Marcelo, um boneco de pano confeccionado por sua mãe. Em postagem na sua página do TikTok de abril de 2023 anunciou estar grávida pela segunda vez: “Houve algumas vezes em que senti náuseas, então fiz um teste, mas deu negativo. No entanto, recentemente comecei a sentir enjoos novamente, comprei um teste na farmácia e deu positivo. Nós estamos tão felizes. Adoraríamos ter uma princesinha.”[220]

E para encerrar essas ilustrações, talvez mais para um sintoma presunçoso do que um delírio, Alicia Framis, uma artista catalã, ficou noiva, no último mês de 2023, do holograma AiLeix, “uma espécie de ‘mistura’ dos antigos namorados de Alicia”. O casamento com a inteligência artificial está previsto para o próximo verão, em meados de junho de 2024, e ocorrerá em Roterdã, cidade da Holanda, com todas as previsões legais e com “um jantar onde serão servidos alimentos ‘para o mundo real e digital’.”[221]

Para o que resta de comentário sobre as ficções cotidianas que povoariam o Vale da Estranheza com as criaturas pós-humanas das mais diversas, na contemporaneidade do capitalismo tardio, cabe concluir, nas disrupções que ocorrem até mesmo enquanto se escreve a presente pesquisa, que me atenho à intuição de que qualquer presença que possibilite uma háptica pulsional de toque físico, eletroestático ou até vibracional – junto a um outro, que lhe ceda subtração porcional, do confinamento que é *ter* um corpo fragmentado próprio –, é uma forma de negociação do incômodo e dos sintomas do presente. Talvez não tão otimistamente, é de se considerar que, tal como ocorrera com Bianca, após Lars superar a dificuldade de ter o seu próprio corpo tocado, há de ocorrer algo com o corpo-objeto na pós-humanidade, que torna bastante complexa a noção de superfície, pela qual tratamos as relações de troca com o corpo-sujeito dos (ainda-)humanos. Na injunção entre possuir e consumir, muito talvez no mesmo

---

[219] JAPONESES perdem esposas e encontram o amor em bonecas de silicone. *G1 Mundo*. 01 jul. 2017. Cerca de 2 mil unidades são vendidas no país, segundo profissionais do setor. Elas são equipadas com cabeça e vagina desmontáveis.

[220] TEIZEN, Beatrice. Mulher que ficou famosa por se casar com boneco de pano diz que espera “2º filho”. *CNN Brasil Pop*. 13 abr. 2023.

[221] CROFFI, Flávio. Conheça Alicia, a primeira mulher do mundo a se casar com um holograma. *Nerdizmo*. 18 dez. 2023.

recorte que percebemos em nossa finitude orgânica, o corpo na pós-humanidade nunca escapa do seu iminente descarte. Do "resíduo dos produtos do trabalho [...] não restou mais do que uma mesma objetividade fantasmagórica, uma simples massa amorfa [*Gallerte*] de trabalho humano indiferenciado."[222] A coleção de mercadorias no capitalismo tardio, sejam elas enormes produtos extremamente fiéis à aparência humana, sejam elas trocadas no risco dos prazeres dos pequenos objetos *a*, cedo ou tarde retornam ao aterro dos rejeitos, simbólicos e excedentes, que largamos como vestígio antropocêntrico de nossa frívola caminhada pela superfície terrestre. Em outras palavras, o tratamento ao corpo outro no discurso capitalista é da dimensão da corporeidade que lhe torna objeto-fetiche servil e dócil, e da dimensão da corporalidade que lhe transforma em mercadoria descartável, corpo-objeto-lixo.

[222] MARX, 2017, p. 116.

3 PSICANÁLISE, LITERATURA E CINEMA SE TATEIAM EM UM TOQUE AO ALÉM-CORPO DA PSICOSSOMÁTICA

Tudo começou com uma coceirinha; na cabeça. Esse gesto, quase espontâneo para alguns em estado de reflexão, me levou a fantasiar sobre a imagem daquele pensador – não aquele de Rodin[223] que descansa estatuesco sua cabeça sobre o próprio punho e cotovelo, tampouco o do solilóquio existencialista de Shakespeare[224] que segura com uma das mãos a caveira da finitude – que instintualmente leva as unhas ao couro cabeludo como se, para ir escavando de sua caixa encefálica, as sinapses lhe justificassem um prurido involuntário para o ato de pensamento, ato que parece almejar emanar do corpo a exterioridade das ideias.

Caído nessa relativa epifania, me coube fazer um retorno para além do real deste corpo e buscar perceber que o solipsismo como doutrina, se marca, em alguma medida, diante da limitação do próprio corpo daquele que pensa, dentro e perante si. A mente pensante estaria suspensa no invólucro de um corpo que, mesmo isolado, se inquieta diante de seu próprio aprisionamento, de sua realidade cognoscível extrínseca, de sua limitação experienciada na interpretação do que lhe cerca, posto que sua perspectiva será sempre e mais repleta de subjetividade.

É, de tal modo, inevitável chegar à tentativa de criar um "meio-termo" nesse mentalismo corporificado e se deparar com a presença da pele nesta exata intersecção. O corpo, a despeito de sua exterioridade aparente, encontraria, nesta fronteira mesocorpórea, um "caminho" possível para sentir e se situar em muitos casos através da psicossomática. A psicossomática vem servir a essas mediações com outras formas de elaborar a experiência do corpo, e vem se servir das formalizações da linguagem, que atravessam a expressão da experiência, para elaborar conceitos sobre esse tracejado em torno do que se busca compreender a respeito do que chamamos convencionalmente de eu.

De antemão, é preciso considerar que analisar exacerbadamente a representação da pele tende a uma perspectiva do olhar, e, diante disso, foi preciso considerar mais o campo alegórico como apresentacional de uma forma de superfície que, certamente, esbarra nas *imagos* do mundo, mas que se estenderá em detrimento da objetalidade ao corpo-imagem, e mais em função de uma prioridade do corpo-objeto, objeto do con-tátil. Digo isso, porque em psicanálise as teorizações sobre os efeitos da imagem, sobre o narcisismo e sobre o imaginário corporal,

---

[223] RODIN, Auguste. *O pensador*. 1904. 1 escultura, bronze, 186 cm. Réplica. Galeria do Instituto Ricardo Brennand, Recife, Pernambuco. Título original: O pensador.

[224] SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução: Bruna Beber. São Paulo: Ubu, 2019.

são frutíferas e múltiplas, mas, encontram uma dificuldade no que propõe o corpo-objeto mais aproximado de sua substancialidade carnal. Assim, se tornou necessário eleger um pouco da perspectiva fenomênica do corpo somático, de análise do corpo a partir de uma perspectiva psicossomática, que vai encontrar, contraditoriamente, no maior órgão que compõe o corpo, que é a pele relegada a uma primariedade por vezes irrelevante, um lugar de manifestação da psiquê rico de significações. Assim, não será estranho estar diante de olhares e ideações que se confundem com a escopia do corpo na clínica, embora o esforço venha ser o de dar prioridade ao que resiste como da ordem do tocar, como que fechássemos os olhos para dar ênfase as sensorialidades do que emana do dermotátil ou, em termos gerais, da visualidade háptica como linguagem da sinestesia e da propriedade cinestésica de nossa superfície de contato com o outro, além da psicossomática, a autística do corpo e corpos do impossível evocados pela clínica não-adaptativa e crítica, que se abre às atualidades do inconsciente real, como conceito limítrofe dos próprios moldes epistemológicos do sujeito analisado pela psicanálise e suas formas sintomáticas.

Assim, na primeira subseção, faço uma breve ressonância do importante trabalho do psicanalista Didier Anzieu com seu conceito de eu-pele, atrelando-o a algumas complicações de seu teor para o campo de estudos mais atuais da psicossomática na clínica contemporânea. Na segunda subseção, mapeio mais um pouco o elemento da superfície do corpo psíquico nos textos de Freud e Lacan que dão forma a pele como órgão e conceito junto aos modelos topográficos e topológicos que estruturam seus guias epistemológicos. Na terceira subseção, retomo a esquematização das funções sequenciais dos cinco sentidos, antes apresentadas, para lançar a hipótese da pulsão háptica por meio de uma ampliação emprestada na técnica lacaniana da linguagem matêmica, desde especificamente o primeiro andar do imaginário no grafo do desejo, e de situações bem específicas da atualidade como um caso clínico. Por fim, na quarta e última subseção, busco encerrar as discussões teóricas e reflexivas com a sobreposição das leituras até então realizadas, de modo a complementar a topologia lacaniana com o que ela conjuga de inovador para e a partir das artes do feminino e do risco de experimentar as ficções do pós-moderno e do pós-humano no corpo.

3.1 O EU-PELE SUJEITO A REMOLDES

Em psicanálise, um dos mais proeminentes estudos em torno da pele se encontra no trabalho de Didier Anzieu, em sua obra principal *O eu-pele*[225], como também em alguns desdobramentos de suas contribuições entre pele e psiquismo. Para esta pesquisa, se torna fundamental realizar algum tipo de aproximação com esse texto, sobretudo por ser um guia de pensamento que possui uma estrutura modelar, representativa das amplitudes que a pele demonstra participar em epistemologias clínicas de abordagens deveras versáteis. Por meio de Anzieu, é possível se inspirar à abertura da espacialidade corporal que circunda o próprio eu do tocar, como sujeito em fronteira com o outro, revestido de uma barreira fisiológica que se desenvolve para uma noção de barreira psíquica, em um ponto de passagem que pode, nos anacronismos do inconsciente, se demarcar em uma linha sutil de (con)tato com o que dela se exibe, se recobre ou se erige nas trocas que constroem um desejo por uma forma de identidade.

Como já vimos, o corpo, ainda que dê a entender a pele como sua mera superfície, não se reduz a essa função menor, posto que também é produto dela enquanto sua interface com o mundo, pois nela se absorvem ou se dissolvem as marcas do que se atravessa de realidade em si mesma. Assim, a pele pode comunicar, sinalizar e contar uma história, e é lugar da linguagem, do que se conhece e se desconhece, do que se sabe a quem não se sabe, do que é exógeno e endógeno ao corpo. Essa estrutura sustenta uma relevância ímpar na compreensão da subjetividade e no domínio relacional entre literatura, cinema e psicanálise. A borda metafórica, que conforma e simultaneamente protege o corpo-sujeito, desempenha uma formalidade cara à compreensão da subjetividade em tensão com a estética e com a clínica.

Meu objetivo, entretanto, não é o de revisão do texto de Anzieu, embora quiçá lhe trate mais com apologia por ter sido importante norte teórico inicial. O que pretendo expor, para além dos recortes significativos do trabalho do autor francês junto ao conceito de eu-pele, tem em vistas o objetivo de modular as plasticidades do eu-pele, para o que há de dinâmico e somático nas novas formas contemporâneas de antecipar a pele de si mesmo, atravessadas por algum traço de sofrimento psicossomático. Nessa empreitada relativamente humilde, diante da vastidão que a própria autoridade de Anzieu demonstra, em termos de arcabouço interpretativo nas ciências psi e em casos clínicos de aguçada genialidade, viso argumentar que o eu-pele pode ser mais ou menos importado à psicossomatização do presente, por refletir-se cingido a alguns eventos tecnológicos recentes.

---

[225] ANZIEU, Didier. *O eu-pele*. Tradução: Zakie Yazigi Rizka. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

Um fator preliminar que merece destaque na abordagem de Anzieu é a sua despretensiosa hibridez para com a formatação de seu pensamento psicanalítico, frente às escolas que formam o campo de saber da psicanálise. Por isso, ao demonstrar claramente uma navegabilidade interdisciplinar, o conceito de eu-pele serve de aparato ideal de fronteira nesta presente pesquisa, a acompanhar, sem o propósito de reduzi-las ou esgotá-las, as correntes empirista, pragmática e psicogenética anglo-saxônicas, e a de orientação estruturalista francesa. Sua epistemologia, deste modo, é tanto quanto a de uma flexibilidade pseudoconcreta, cuja configuração abraça a segunda tópica freudiana situando o eu-pele como instância organizatória do eu em desenvolvimento entre o id e o supereu, mas que não descarta uma base "topográfica", adjacente ao que persiste de formalidade corporal da primeira tópica freudiana, aparelhado entre o consciente, o inconsciente e o pré-consciente.

O eu-pele, desde já uma abstração categórica, se organiza por um caráter inicialmente nocional. Se faz necessário um pacto de compreensão que se depreenda da ideia de que somos nivelados por membranas mais internas e mais externas que obedecem à unidade narcísica do eu, e que se concebe na pele como plataforma de significações, ou, dentro desta configuração, como semiossigno. Por essas vias, o eu-pele também é formalista, pois se alinha na parcialidade dos "três alicerces do pensamento humano, a pele, o córtex, o acoplamento dos sexos", o que faz correspondência com "três configurações da superfície: o envelope, a coifa, o bolso."[226]

Logo, o eu-pele se apresenta em um espaço transicional de elucubrações teóricas, e estabelece fértil diálogo com o universo pulsional freudiano de superfície, também nesse sentido. Anzieu busca se posicionar, sem que ateste sua concordância, com o que fizeram Bowlby, com a pulsão de apego, ou Hermann, com a pulsão de agarramento, apontando que o papel da pele para eles seria de uma "superfície continente"[227], com a qual a variedade da pulsão, por sua imprecisão, dificultaria uma coligação na origem mútua e plena de suas ideias.

A despeito disso, para que o eu-pele se instaure como ideia distinta, é preciso avaliar, no arcabouço psicanalítico, que muitos outros autores se dedicaram a teorizar sobre as espacialidades, em oposição interna e externa, na experiência corporal das relações objetais. Não tenho a intenção de executar ou parafrasear essa avaliação, mas é de se destacar que Anzieu o faz com primor. Em resumo, muitos daqueles autores, no que um núcleo e uma casca aludem de formação de um continente psíquico do eu consigo, se filiam transicionalmente no limiar da

[226] ANZIEU, 1989, p. 11.
[227] *Ibid*., p. 13.

pele com o olho, no processo retroativo de projeção sensorial e fantasmática, que se orienta para além do órgão, nas suscetibilidades diádicas do mãe-bebê, e no que tange ao acesso ao seio da mãe pela boca. Isso significa dizer que o eu-pele é uma esemplástica das funções da pele, especialmente pelas funções que esta exerce.

> A pele, primeira função, é a bolsa que contém e retém eu seu interior o bom e o pleno aí armazenados com o aleitamento, os cuidados, os banhos de palavras. A pele, segunda função, é a interface que marca o limite com o fora e o mantém no exterior, é a barreira que protege da penetração pela cobiça e pelas agressões vindas dos outros, seres ou objetos. A pele, terceira função, ao mesmo tempo que a boca e, pelo menos, tanto quanto ela, é um lugar e um meio primário de comunicação com os outros, de estabelecimento de relações significantes; é, além disso, uma superfície de inscrição de traços deixados por tais relações.[228]

De modo mais específico, o eu-pele vem se conceber desde as fantasias originárias intrauterinas e segue em direção a uma fantasia de pele comum, através da mãe, que lhe duplica em termos de consistência e de rede, para uma interface psíquica, orgânica e sinestésica, de cruzamento de sensações, de *feedbacks*. Pouco a pouco, na ligação mais ou menos assimétrica entre mãe e bebê, o reconhecimento da individualidade deste último é o que faz evoluir as subestruturas da interface para um grau cinestésico satisfatório.

Nutrido dessas etapas evolutivas, a interface do eu-pele em suas particularidades, caso não sofra reversões patológicas em sua consistência e sua rede, assegura uma identificação adesiva do bebê para que o contato simbiótico com a mãe imprima um "desaparecimento desta pele comum e o reconhecimento de que cada um tem sua própria pele e seu próprio eu, o que não acontece sem resistência nem dor."[229] É assim, portanto, que o eu-pele se concebe como um sistema de envolvimento mais aberto ao mundo sensível, mas não tanto ao ponto de se romper em fantasias de escoamento ou esfolamento, e sim como uma superação em si.

Isto quer dizer que, sendo o espaço psíquico bidimensional, a "significação dos objetos é então experimentada como inseparável das qualidades sensuais que se pode perceber na sua superfície."[230] Bem observado, é por meio dessa experimentação primária que Anzieu se lança a incluir o eu-pele nas bordas do aparelho psíquico teorizado por Freud, indissociável do "fato de que eu sinto o objeto que toca minha pele ao mesmo tempo em que sinto minha pele tocada pelo objeto."[231]

---

[228] ANZIEU, 1989, p. 45.
[229] *Ibid*., p. 70.
[230] MELTZER apud ANZIEU, op cit., p. 72.
[231] ANZIEU, *op. cit*., p. 96.

O intercâmbio do eu com o objeto institui ao eu-pele uma função característica da forte paradoxalidade psíquica que a superfície da pele assume. Se ela comportará uma experiência de membrana-fronteira autônoma daquela mãe suficientemente boa, só lhe será plena a depender de uma relação de manejo comunicacional total desse ser de superfície com as projeções do outro, ou para com o outro, ou até com as introjeções do gozo. Receio acreditar que plenitudes nunca ocorram, mas apenas algumas inquietações gradativas de autoconservação, salvo em detrimento do retorno mortífero ao inorgânico do eu-corporal.

Anzieu, mesmo assim, vai elencar *nove funções* para o eu-pele que muito condizem com seu dialogismo junto a outros teóricos. A primeira delas diz respeito à *manutenção*, como uma extensão da sustentação dos órgãos do corpo, desenvolvida ao largo do processo físico do bebê se manter por si mesmo. Para manter-se no eixo da verticalidade que a condição bípede nos faz se distinguir das outras e se constituir espécie dentre os grandes primatas, o eu-pele elege zonas de contato seguro, na periferia de seu psiquismo herdado da reciprocidade ao psiquismo da mãe, para ir se sustentando e se mantendo de maneira sólida. A força muscular do *grabbing-holding* {agarrar-segurar}, de uma mão com a palma estendida, para lhe servir de suporte após o engatinhar, são exemplos do processo mantenedor do toque do eu-pele na fase de desenvolvimento infantil.

Em seguida, a segunda função, a de *continência*, que é proporcionada através do *handling* {manuseio}, do manejo via toque gentil da mãe, introduz o eu-pele no território das emoções e sensações estimuladas. Importante frisar que ela se dispõe mutuamente entre a noção de *con*tinente como espaço estável, depósito passivo de "sensações-imagens-afetos"[232], a noção de *con*tentor, na medida em que transforma esses depósitos e lhes restitui no exercício de sua casca, e a noção de *con*tinuidade, sobretudo por atribuir um sequenciamento de necessidade complementar.

Junto à função de *para-excitação*, a terceira delas, o eu-pele se amplia e se atualiza conforme passa pela relação com a mãe, enquanto bebê, pelo ambiente primário e pela instauração de um folheto duplo formado pelo excesso ou pelo déficit de processos de excitabilidade localizados. A função de *individuação*, a quarta, extensiva da individualidade do organismo, busca assegurar ao *self* um "sentimento de ser único"[233], conforme ocorrem os investimentos libidinais precedentes, e os narcísicos posteriores, a nível de afirmação de sua pele pessoal e fortalecimento de suas fronteiras particularmente reconhecidas.

---

[232] ANZIEU, 1989, p. 115.
[233] *Ibid*., p. 117.

A quinta função, a de *intersensorialidade*, busca estabelecer uma distinção mesclada entre a presença da pele como mucosa, na junção com outros órgãos sensoriais, tendo por base a passagem "do envelope tátil continente ao espaço intersensorial que prepara a simbolização." A simultaneidade esperada da função de intersensorialidade advém da polivalência do próprio sistema nervoso central, como mecanismo de respostas, simultâneas e integrativas, à realidade psíquica como representação imaginária de uma "tela de fundo"[234], que vai aos poucos sendo ignorada como superfície originária, e passando à tarefa de uma ligação múltipla dos tipos de toque e seus interditos.

É pela função de *sustentação da excitação sexual* que o eu-pele, conforme bem engrene-se pelas excitações pulsionais daquela segunda função continente, vai adquirir o caráter de globalidade espacial, de envelopamento de áreas de investimento libidinal acertadamente endereçadas. Cabe citar, por extenso, algumas subjunções que Anzieu traz de contribuição aos horizontes situacionais, caso essa função se concentre, para mais ou para menos, em alguns aspectos específicos:

> Se o investimento da pele é mais narcísico que libidinal, o envelope de excitação pode ser substituído por um envelope narcísico brilhante, passível de tornar seu possessor invulnerável, imortal e heróico.
> Se a sustentação da excitação sexual não é assegurada, o indivíduo ao se tornar adulto não se sente suficientemente seguro para se envolver numa relação sexual completa culminando em uma satisfação genital mútua.
> Se as excrescências e os orifícios sexuais são o lugar de experiências algógenas mais do que erógenas, a representação de um Eu-pele perfurado se acha reforçada, a angústia persecutória aumentada, a predisposição acrescida às perversões sexuais visando inverter a dor em prazer.[235]

Por isso, a sétima função de *recarga libidinal* também se orienta pelo eu-pele, na medida em que encontra nele as possibilidades de faltas e excessos de tensão, por sobre a superfície de seu subsistema proximal sensório-motor, o que lhe torna coligada à função primeira de manutenção, no sentido de equilibrar suas eventuais falhas de recarga.

A penúltima função, a de *inscrição dos traços*, corresponde a uma intercalação das questões sensoriais táteis, como programação do órgão da pele para além do conteúdo dos sentidos, mais desenvolvido para um apoio duplo no papel especular, no senso de demarcação da linguagem. De acordo com sua analogia de tom poético, Anzieu afirma que "o eu-pele é o pergaminho originário que conserva à maneira de um palimpsesto, os rascunhos rasurados,

---

[234] ANZIEU, 1989, p. 118.
[235] *Ibid*., p. 119.

riscados, reescritos de uma escrita 'originária' pré-verbal feita de traços cutâneos."[236] O toque é, assim, um registro que encadeia um traço inscrito e sobreposto conforme a pele atravessa outros momentos de reinscrição do que uma escrita haveria de lhe deixar vestígios; deveras significante...

Por fim, a função de *autodestruição* do eu-pele é uma de suas propriedades mais complexas. Como o próprio nome já diz, ela estaria a serviço de uma "anti-função". Se esta incompatibilidade antagônica seria só denegativa ou também nulificante, Anzieu não deixa totalmente claro. Contudo, há de se pensar sobre as suas provocações em duas medidas.

Uma, a função de autodestruição é equivalente à de um ataque a tudo o que as funções anteriores acumularam, ou seja, ela é negativa por uma toxicidade, amparada pelo mal funcionamento, ou um funcionamento estranho, da interface percepto-consciente do eu, como um não-eu, um ataque autoimune. Segunda medida, talvez não tão explorada pelo apego de Anzieu a uma semântica das patologias do eu-pele, como de uma instância molecularmente refletida e conservada no "natural e feliz do organismo"[237], é a da destrutividade do alívio ao paroxismo que um corpo acometido por intensa dor pode vir a almejar. Ainda que o autor ilustre exemplos formidáveis com a representação tridimensional do aparelho psíquico pela asma – na retro-apneia de insuflação do envelope constitutivo do eu-pele, para "sentir de dentro as fronteiras de seu corpo"[238] – e pelo eczema – no autotoque da superfície corporal do *self* junto às rupturas e asperezas da pele –, como problemáticas de "dois modos possíveis de abordagem da superfície desta esfera: pelo interior, pelo exterior"[239], há de se convir que esses avessos/traversos, diante da psicossomática, tornam o rasgo nulificante de seus envelopes psíquicos uma possibilidade, como fenômeno de mortificação, traço tanatográfico por, literalmente, não fazer mais barreira com a dor, com o desespero ou com a hipersensibilidade que pode desencadear seu próprio fim; as camadas da pele como apoio já podem estar bem desgastadas, ao ponto de sua falha se tornar uma regra de escolha, e um denominador sem-sentido do apego a ao menos uma função, das que restam de funcionais nos/dos órgãos em suas intersensorialidades.

Assim, a teoria do eu-pele, no destacamento de sua nona e última função mais arriscada, pode imprecisamente cometer o equívoco de não querer entrever, nas configurações psicossomáticas, que o lugar do corpo faz fissura, e menos solda, entre a psicanálise e a biologia.

---

[236] ANZIEU, 1989, p. 120.
[237] *Ibid*., p. 122.
[238] *Ibid*., p. 121.
[239] *Ibid*.

Há de se ponderar, todavia, que a psicossomática é um campo reticente na clínica freudiana, e que na esteira lacaniana será lançada ao campo do fenômeno, para além do discurso médico psicossomático, e à dimensão do enigma do real. Diante de tantos impasses, a psicossomática vem me servir aqui como uma ponte entre o que um certo enfraquecimento dos processos, que interpõem sentido entre *psiquê* (ψυχή) e *soma* (σώμα), faz dela o testemunho de formas de sofrimento, nas quais a personalidade do que é o eu humano termina por se manter em suspenso. Isto é, a causalidade psicossomática, ou do sintoma somático, não se prioriza em minha leitura, mas a sua implicação como tema, que se abre ao sem-sentido, na adoção do que sua perspectiva automatiza de subversão em direção ao nada.

É a partir de alguns casos muito contributivos do trabalho clínico de Dejours[240], que me inquietei diante de um outro olhar para a psicossomática, um em que o ponto de vista deficitário do sujeito que manifesta doenças somáticas, de um eu lesionado pelo que o Outro goza às suas custas, não deixa congelar os significantes primordiais da cadeia. Não mais um sujeito congelado, ou holofraseado, – como diria o Lacan do momento prévio à clínica borromeana –, mas, refeito na escrita ilegível do gozo específico de seu corpo desertado pela doença, pela função do órgão comprometida como que pertencesse a outro. Para que isso venha a ocorrer em um contexto de cura analítica, Dejours vai agregar um nível a mais ao sentido comprometido pelas carências de expressividade, que não só depende do léxico (enunciados) e da sintaxe (enunciação), típicas da análise dos sintomas neuróticos, mas da observação de uma função de foraclusão do "agir expressivo".

> Na cura analítica, a contribuição do corpo para a expressão do sentido é avaliada no descompasso, na congruência ou discordância entre o enunciado e a voz que fala (sotaque, timbre, tom, entonações, hesitações, ritmo etc.).
> Nas trocas ordinárias, o corpo inteiro encontra-se empenhado no agir expressivo por suas produções positivas como pelas suas carências de expressividade.
> No agir expressivo, as funções fisiológicas são convocadas, mas não para servir a ordem biológica; para servir, isto sim, a enriquecer a expressão do sentido.[241]

O que o autor apresenta como possibilidade é a de repensar que o sentido dos sintomas somáticos não está no desvendamento de sua causa ou origem, mas na leitura do agir do paciente no momento mesmo da transferência, quando o analista se atenta a interpretá-lo, já que advém de algo que lhe foi escamoteado no órgão pelo outro, e a trabalhá-lo pelo sintoma

[240] DEJOURS, Christophe. *Psicossomática e teoria do corpo*. São Paulo: Blucher, 2019.
[241] DEJOURS, Christophe. As doenças somáticas: com sentido ou sem sentido? *In*: DEJOURS, *op. cit*., p. 38.

trazido na expressão de sua intencionalidade. O "acesso ao sentido do sintoma"[242] gera um conflito de interpretações, entre paciente e analista, que vai gradativamente se dissipando através de sua mutação sutil, perspicaz por ser contingência do sentido, do sintoma dentro da dinâmica da transferência e contratransferência. Dejours afirma que o "sentido do sintoma está na mutação que marca o êxito de um processo de reapropriação pela paciente. […] O sentido do sintoma não está em sua origem, mas na realização do sintoma pela análise da transferência e seus efeitos mutativos no analista." Como o analista passa a ser implicado, "o sentido do sintoma somático, se é que ele existe, não está no sintoma, mas no trabalho de interpretação eventualmente desencadeado por ele"[243], por mais que a interpretação não seja uma arbitrariedade unívoca. Para emancipar eroticamente e estabilizar ou fazer desaparecer a doença somática, se faz necessária a ação pragmática inversa à ambiguidade do agir expressivo, quando ele vai sendo descomprometido com as interdições e reapropriado ao convite à subversão libidinal de se autoperceber, operacionais diante do próprio tempo do sintoma somático na transferência.

É, certamente, uma proposição desafiadora – quiçá quase psicodramática –, mas interessante no que tange a compreender que a psicossomática pode ser acidental e intercorrente, como também intrigante quando aventada sua reescrita. Afinal, ela pressupõe a todo sujeito uma humanização de seu corpo, pela via da elaboração e da perspicácia perante as nuanças fenomenológicas de uma doença, afinal "a teoria psicossomática […] fez a investigação científica incidir essencialmente sobre as *doenças* e a *patologia*, como se a *saúde* fosse algo óbvio". Porém, a saúde é resultado de uma luta difícil até mesmo ao mais sutil e precavido dos neuróticos, e para o que Dejours indica mais acerca da captura da intencionalidade, e menos da origem e da causa, por ambos analista e paciente: já que "uma doença somática pode atingir sujeitos portadores de qualquer estrutura de personalidade (neurose, psicose ou outra)", ou seja, "nenhum sujeito – seja qual for a sua 'estrutura' – estaria protegido das doenças somáticas, e as 'somatizações' não seriam o apanágio de nenhuma estrutura particular."[244]

Assim, a contenção e a mediação do corpo impossível, que um fenômeno psicossomático parece indicar de função ineficaz dos significantes pela assinatura do Outro, nas lesões da pele, por exemplo, pode também se alargar em complexidade, ao enveredarmos pela suplência dos limites do *self* no corpo-cápsula do sujeito do espectro autista.

---

[242] DEJOURS, 2019, p. 45.
[243] *Ibid*., p. 50.
[244] *Ibid*., p. 171.

Não tenho a intenção de me demorar no terreno do autismo, sobretudo por sua distância em relação aos objetivos desta pesquisa, mas muito se sobressai de sua diagnose enquanto complexidade subjetiva, especialmente nos níveis em que há linguagem é mais relativa, nas dimensões da estereotipia comportamental do sujeito. Isto quer dizer que, como caso, o autismo levanta questionamentos importantes no campo da ex-sistência.

Havia rabiscado algumas reflexões sobre o narrador não-confiável[245] em *O tambor*, de Günter Grass, que, mesmo incipientes, propunham uma extensão da noção de "criança generalizada"[246], de Lacan, para compreender as figuratividades do protagonista do romance ao ter decidido não mais crescer. Essa negação, se por um lado pressupunha uma foraclusão pela borda da letra, por outro prenunciava uma recusa a ceder aos objetos pulsionais do Outro. Como narrador, revezado no foco com o próprio tambor sendo o objeto detentor da voz narrativa, Oskar Matzerath apresenta características de um autista que retém o objeto *a*, pondo-o "no bolso" como comumente também o faz o psicótico. Como dirá Maleval, "quando o autista separa o objeto pulsional, ele o capta em uma imagem, em um objeto autista ou em uma rede de signos. Seu domínio disso o protege da angústia." A sua angústia reage ao que pode estar no pós-verbal, posto que o autista não está "exilado da linguagem"[247], mas lida, na solidão do sintoma, com o parceiro mais-de-gozar. A partir da orientação milleriana na teoria do parceiro-sintoma, Harari afirma que "a parceria com o sintoma passa então a ser enfocada a partir do incurável."[248] Posteriormente, a partir do "conceito lacaniano de foraclusão generalizada [que] privilegia a abordagem não deficitária da psicose", é também por meio de Miller que tal foraclusão é enfatizada como doutrina ao "modelo do núcleo real de todo sintoma."[249] Isso significaria dizer que não seria a confiabilidade na verdade da narração de Oskar, a real função de uma aplicação à clínica contemporânea, mas a de captar que sua verdade tem estrutura de ficção, na mesma série do "não-enfermo" ser levado a sério. Como já associaria Lacan, ao ser questionado *até que ponto ele se levava a sério*:

> Este é o tipo de pergunta que me deixa indiferente. Continuar até o ponto de estar no vigésimo segundo ano de meu ensino, implica que me levo a sério.

---

[245] MADEIROS, Eider. A letra instável e o signo perturbado n'O tambor, de Günter Grass. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 16, 2019, Brasília. *Anais*: vol. 3... Brasília: Abralic, 2019, p. 464-471.

[246] LACAN, Jacques. Alocução sobre as psicoses da criança. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, [1968] 2003a. p. 361-371.

[247] MALEVAL, Jean-Claude. Pourquoi l'hypothèse d'une structure autistique ? (II). *La cause du désir*, v. 3, n. 88, p. 153-164, 2014, p. 159, tradução livre.

[248] HARARI, Angelina. *Fundamentos da prática lacaniana*: risco e corpo. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 17.

[249] *Ibid*., p. 31.

> Se não respondi foi porque tinha um trem para pegar. Mas, de todo modo, respondi a esta pergunta, implicitamente, ao identificar o sério com a série. Uma série matemática, seja ela convergente ou divergente, quer dizer algo. O que enuncio é completamente desta ordem. Trato de me aproximar, cada vez mais, de fazer uma série convergente. É o que consigo? Naturalmente, quando alguém é cativado... Porém, mesmo uma série divergente tem interesse, à sua maneira, ela converge também.[250]

Essa reviravolta com o que suporta o real para uma matematização da posição do analista como transmissor, por exemplo, é alinhável ao inconsciente transferencial no acolhimento de formas sintomáticas contemporâneas, semelhantemente àquela clínica de Dejours, pensada diante do degelo do psicossomático. O último ensino lacaniano aponta, conforme Harari, a partir da parceria fundamental milleriana, que "a perspectiva não é a de curar-se do sintoma – esta seria a perspectiva terapêutica –, não é deixá-lo para trás, mas saber haver-se com ele. É necessário ampliar o conceito de sintoma [...] para introduzir a [sua] dimensão autística."[251] O corpo da autística, assim, traz novas delineações ao corpo do toque, no sujeito pulsional, como um toque que é alienógeno, de uma outra quarta estrutura não-adaptativa.

Entre novos sintomas, a condição de superação do eu-pele, por via dos interditos, se depara com risco de contato no corpo da autística que expande aproximações entre o corpo-sujeito bidimensionado pelo gozo e pela fala, de acordo com as disrupções que seus rastros sintomáticos deixam situar mais recentemente no *setting* das sensações-imagens-afetos que lhe permitem espectro e pronominalidade. Assim, muito provavelmente, a proposição do eu-pele, transferida a um contexto de corpo da psicossomática e corpo da autística, como fiz questão de pinçar agilmente, pode se confundir com a ideia de uma unidade pressuposta, que Lacan já advertira na distinção que só um francofílico é capaz de arrematar. Ora, terminologicamente, o eu-pele é o "*moi-peau*", embora o núcleo de nosso ser ontológico envelopado pelo psíquico passe a Lacan como o que não "*coincide pas avec le moi*."[252] Isto significa dizer que há um "*je*", um "*eu*", pronome pessoal do caso reto, ou um "si", retroamplificado do caso oblíquo, que sintaticamente reclama uma signific-ação na estrutura da linguagem, ainda que ecoando da *lalíngua*.

---

[250] LACAN, Jacques. Conférence à Genève sur le symptôme. *Bloc-notes de la psychanalyse*, Bruxelas, n. 5, p. 5-23, [1975] 1985, p. 12, tradução livre.

[251] HARARI, 2018, p. 17.

[252] LACAN, Jacques. LACAN, Jacques. Une définition matérialiste du phenomène de conscience. *In*: LACAN, Jacques. *Le seminaire, livre 2*: le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Paris: Seuil, [1954] 1978, p. 66.

> L'important est la réciproque, qui doit nous être toujours présente à l'esprit – le moi n'est pas le *je*, n'est pas une erreur, au sens où la doctrine classique en fait une vérité partielle. Il est autre chose – un objet particulier à l'intérieur de l'expérience du sujet. Littéralement, le moi est un objet – un objet qui remplit une certaine fonction que nous appelons ici fonction imaginaire.[253]

A função imaginária no corpo de linguagem, em Lacan, decerto, aponta em outra direção que não se compartimenta tal as funções do eu-pele, em Anzieu. Para este último, tais funções estão mais voltadas a uma clínica do *self*, como uma instância que se encontra em outra fase preterlinguística do "eu", mais para uma intersecção ao caso oblíquo entre o "*moi*" (eu: *mim*; *me*) e o "*soi*" (eu: *si*; *self*). Já para Lacan, a fase é protolinguística, de rudimentos voltados à intersecção ao caso reto entre o "*moi*" (eu) e o "*je*" (eu sujeito), por meio da *lalíngua*. Essa pronominalidade pessoal é o que virá representar a assinatura do sujeito na significação comum junto a um corpo da autística, na medida de um "*presque-je*"[254] que tem permissão para elevar a "esquisitice à dignidade de um estilo"[255].

Essa estruturação, a despeito de estar vinculada à condensação e ao deslocamento, que Lacan posiciona como sendo a descoberta do inconsciente freudiano, estruturado nas leis da linguagem por meio da metáfora e da metonímia, não é impedida de ser pensada com uma outra abordagem co-presente de "inconsciente real [que] coloca em cena um elemento que não se ordena na legalidade da cadeia significante."[256] Essa co-presença, topológica em sobreposição, corrobora ao que Harari põe como sendo da relação da língua como "o verdadeiro núcleo traumático" do inconsciente em acordo com o real, na medida em que expõe "o fenômeno elementar [que] está aí para manifestar o estado originário da relação do sujeito com a *lalíngua*: o sujeito sabe que está concernido pelo dito, que aí há significação, mas não sabe qual."[257] O que pretendo coadunar disso é a ideia principal de que há na dialética de uma psicanálise não-adaptativa, como fora a do último ensino de Lacan, um desvio interessado na reafirmação de que o psicótico, em primeira instância, o psicossomático, o autista, e até os obsessivos e cada mulher, por conseguinte, transformam o ato de significação de seu "*je*" na fala, no que falta-a-ser, em um *parlêtre*, em um *falasser*, que ecoa desde o seu corpo-sujeito um lugar que situa o que de onde, do eu parecia haver um impossível, há em verdade um dizer.

---

[253] LACAN, [1954] 1978, p. 67.
[254] MADEIROS, 2019, p. 467.
[255] ORRADO, Isabelle; VIVES, Jean-Michel. *Autismo e mediação*: bricolar uma solução para cada um. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Júnior. São Paulo: Aller, 2021, p. 132.
[256] HARARI, 2018, p. 29.
[257] *Ibid*.

(As)sujeito às limitações de seu próprio conceito e de sua própria interface com o alcance do mundo, dúvidas fazem ruído nas intercorrências do processo reflexivo sobre o eu do tempo presente: e quando esse "onde", que localiza o ponto de partida do *falasser*, é da origem do desconhecido? E quando esse outro é alienógeno, o "dizer" se torna em si também liminar à outridade, a um remolde que indicia novas formas esemplásticas da *Bildung*?

3.2 POROSIDADES DO DESEJO DO OUTRO

Um dos desafios na investigação sobre a pele está, sobretudo, naquilo que ela submete de sua função orgânica, corporal e imaginária para com a individualidade do sujeito, sem deixar de permitir uma amplitude que lhe é oportuna ao que faz expansão à proximidade do outro para com esse sujeito. Assim como todo objeto selecionado para uma pesquisa, um recorte, ainda que superficial, se faz necessário para a própria configuração de seus pressupostos teóricos, que lhes permita um melhor delineamento da forma e dos conceitos em torno deles, e pelos quais se pretenda aventar uma proposta nova a respeito daquele recorte. Quando pensada essa questão, a pele apresenta um inesgotável campo de possibilidades, e ao ser posta como objeto de uma pesquisa que se determina pela intersecção entre psicanálise, literatura e cinema, não ficou menos que implicado que o recorte necessário seria o de posicioná-la como uma interface do toque, cuja estrutura pudesse ser pensada como uma marca formal de linguagem, como um vértice do desejo e como uma fronteira que se implica na significância pulsional de um modo de alienação-individuação perante o mundo.

Nessa esteira da interface de toque, ainda que se faça necessária uma breve passagem geral de destaque pelas discussões psicanalíticas, foi possível depurar ainda mais o seu recorte a partir de dois escopos importantes para a análise dos *corpus*. Isso, porque a pele como interface de toque poderia denotar um empuxo severo à externalidade de seu próprio conceito, sobretudo pela literatura e pelo cinema, e nos levaria muito longe desta espacialidade proximal que faz jus ao corpo, na relação de sutura consigo mesmo e com as porções do outro, que estabelece o contato mínimo o bastante a uma tese que se inclina mais à clínica da subjetividade. Diante disso, dentro da interface de contato que emana da pele, sobressaltaram-se o toque, a psicossomática e a pornerótica como guias fundamentais a esta navegação teórica.

Nenhum outro significante pode tornar os sentimentos tão palpáveis quanto um toque gentil. Mas um toque também pode aliviar dores, fortalecer nosso sistema imunológico e até nos fazer viver mais. Pouco se observa de central nos estudos sobre a pele a atenção ao toque como ele merece, apesar de ser uma necessidade fundamental ao humano. Com efeito, o

toque é capaz de acalmar, trazer uma sensação de melhora do corpo e faz o organismo reduzir seus níveis de estresse. O ato de tocar estimula mudanças na bioquímica do cérebro de uma forma satisfatória e, por vezes, dramática em casos de privação e trauma.

A experiência do primeiro toque é um dos momentos mais importantes na vida do bebê. Por exemplo, um recém-nascido não consegue ver mais de trinta centímetros à sua frente, e a audição só se desenvolve por completo na quarta semana de idade. O toque, pelo contrário, é a primeira forma pela qual experimentamos o mundo, pela qual interagimos com o ambiente circundante. Sem a suave pressão do útero, e que pode até contar com a pele enquanto já se encontra nele, o bebê encontrará através do toque uma sensação de segurança, de carinho e de calor. Com o toque, ele garante que há a presença de alguém para cuidar dele. O toque fortalece o vínculo entre o bebê e seus tutores desde o primeiro momento em que ocorre.

Ao sermos apropriados pela cultura, na formação de relacionamentos e no encontro com o desejo, expressamos o senso de pertencimento por meio do toque. É através dele que sentimos conforto, tranquilidade, coletivismo e prazer. A alegria e a conexão com o outro é também fruto das benesses do tocar. Por outro lado, o toque também pode significar controle, perigo e violência, podendo nos desestabilizar e ameaçar nossa integridade em questão de segundos. A capacidade de exterocepção que classifica a sutileza e as nuances do toque pode ser entendida como uma das primeiras formas de linguagem. Com a entrada na linguagem e a agregação na cultura, o toque pode oferecer proteção na medida em que possibilita a expressão do pertencimento na aproximação com o outro. Essa aproximação garante um senso de tranquilidade conjunta, de laço, e pode fortalecer os estados de felicidade.

Por exemplo, se quisermos transmitir a mensagem de que amamos alguém pela fala, enunciar um “eu te amo” pode se tornar muito mais desprovido de sentido do que comunicar esse sentimento com um abraço, com um beijo ou com uma carícia. As sutilezas e nuances do ato de tocar caracterizam-no de uma linguagem decerto muito própria. Curiosamente, na rasa superfície da pele do tocar é possível a criação de formas mais profundas de conexão emocional e intimidade. Ao observarmos os efeitos do toque na nossa constituição, retrocedemos a tal ponto, que a relação direta da ausência deste ato para nosso cérebro poderia, em termos evolutivos, ter impedido-nos de existir como a espécie dominante bípede, semi-continente, pulsional e de telencéfalo avançado que somos por este planeta. Isto é, a privação de toque ocasiona, cognitivamente, uma série de problemas decorrentes da redução da própria massa cerebral e da deformação de regiões centrais do sistema nervoso.

O toque desencadeia uma série de ações internas e mudanças no corpo que faz operar uma espécie de rastejamento sob a pele, ativando diversos subsistemas do organismo

como um todo. Talvez por vivermos em uma sociedade em que os estímulos audiovisuais estão em constante bombardeio aos nossos sentidos, reagimos com desatenção e distanciamento diante de evidentes saturações produzidas nesses campos mais dermotáteis de percepção. Com os estímulos do toque o mesmo não ocorre, porque, por um lado, se faz necessário o reconhecimento, a classificação e a análise do toque alheio como mecanismo de defesa primordial à nossa sobrevivência e, por outro, sofremos uma proximidade eletroestática, háptica, de um "mais-de-tocar" nas vias da interação com o outro. Essa zona proximal, por exemplo, é resolutiva às chamadas fibras aferentes C-táteis na clínica do transtorno do estresse pós-traumático, sobretudo pelo fator afetivo do toque[258].

Preambular por essas constatações mais ou menos neurocientíficas serve para nos demonstrar que, somente recentemente, algumas áreas da Saúde se tocaram em desvendar, por meio de seus métodos dissecadores, as minúcias que o toque, e sua centralidade acariciante, definem em nossas formas corporais de propriocepção e, sobretudo, de satisfação prazerosa. Para esta pesquisa, tais descobertas servem para ilustrar a multifacetada presença da pele nos mais diversos campos dos saberes, mais ou menos *psi*, que envolvem o corpo e sua superfície.

A despeito disso, Freud já havia indicado, a exemplo da fase oral do desenvolvimento psicossexual da criança, que a sucção e a repleção, oriundas do contato bucal prazeroso com a pele do seio materno, já indicavam uma satisfação que não se limitava a sua função neuro-instintual, mas à polimorfia erógena da sexualidade como traço relacional bastante primário e, por que não, de importância equiparável à sobrevivência humana através da distintiva função vital da pulsão[259]. Por falar em fase oral, vale salientar que a onipresença da pele se dá igualmente tanto na fase anal como na fase genital, afinal a boca tem pele, o ânus tem pele e a genitália tem pele. É muito provavelmente na fase de latência que o toque, para além da pele, adquire um papel relacional importante nos percursos de conforto e identificação com os grupos.

A título de ilustração, as pesquisas em torno das fibras aferentes C-táteis desvendaram que elas estão mais localizadas na região superior das costas e dos ombros e menos nas mãos, onde normalmente se encontra o grande ícone semiótico do tocar. Isso leva a

---

[258] BLANCHARD, Anita Ribeiro. *Calatonia e toques sutis*: enfoque neurocientífico. Curitiba: Appris, 2021, p. 135 *passim*; SZEREMETA, Yuri Cordeiro. *The role of C-tactile afferents in affective touch in the management of PTSD*. 2021. 56 f. Monografia (Graduação em Fisioterapia) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pedra Branca, 2021.

[259] FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. *In*: FREUD, Sigmund. FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1905] 1996i, *passim*. (v. VII: um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)).

conclusão de que o toque passa a desempenhar importante papel social na medida em que um abraço afetuoso, com batidinhas nas costas, ou o alcance do outro por trás a essa área, requer um grau de interação e confiança que só o contato diversificado no meio social viabiliza.

O toque neste órgão, que encapsula os demais de nossas incorporações pulsionais, se adorna de uma prática estabilizadora em um primeiro momento, ao mesmo tempo que adiciona uma complexidade relacional que transita da adesivação da primariedade egóica à fricção acelerada entre nossas projeções e introjeções. Claramente, assim como a resposta das fibras aferentes C-táteis, nas clínicas híbridas do transtorno do estresse pós-traumático, e nos casos exemplificados anteriormente sobre a psicossomática e o corpo da autística, é relativa à situação de quem executa o ato de alcançar, também é relativa, ou até mesmo ambígua, a troca pulsional na constituição do sujeito da clínica psicanalítica.

Proponho uma digressão neste momento, para que possamos, de modo mais objetivo, seguir em direção ao que as porosidades do desejo do outro remontam ao toque, ou à pele do tocar, em territórios muito bem determinados no corpo, e exemplificados no que tange ao que da pornerótica se exprime em termos de uma cultura da pulsão em seus significados mais abertos.

Em culturas das mais variadas geográfica e historicamente, o toque na pele de algumas partes do corpo, exerce uma função erótica que, diria Bataille, é do campo do excesso do erotismo no corpo, objeto de dispêndios improdutivos fora da razão da homeostase do orgânico[260]. O toque gentil, suave, acariciador, pode se assemelhar com o toque sensual indicativo de malícias sub-reptícias tão suaves quanto – da nuca ao pé, passando pelo ventre e outras tantas áreas repletas do excesso de sensibilidade a cada corpo.

Excesso por excesso, e com todas as implicaturas que um pênis pode carregar de genitalidade e de pele, me deparei com a preservação da pele do *akropósthion* (ἀκροπόσθιον) na historiografia de Fisher[261] e pensei contidamente sobre como o prepúcio alongado lhe anteciparia algo de caráter localizado no corpo fálico na cultura grega da Antiguidade. O *akropósthion* tudo mais é que a porção cônica, tubular, que ultrapassa a pele subjacente que cobre a glande, como se pode observar na estátua de Deus do Cabo Artemísio[262], conforme

---

[260] BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017; BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. *In*: BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 17-35.

[261] FISHER, Nick. Athletics and sexuality. *In*: HUBBARD, Thomas K. *A companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley, 2013, p. 244, 264, tradução livre.

[262] DEUS do Cabo Artemísio. [450? a. C.]. 1 estátua, bronze, 209 cm. Museu Nacional Arqueológico de Atenas. Atenas, Ática, Grécia.

Figura 7. Sua estima estava associada a um nível de respeitabilidade que refletia a ascese grega de envolver, no corpo simétrico e bem cuidado, os valores culturais, morais, virtuosos, belos e saudáveis, mas, muito insuspeitadamente, de atribuir no estético corporal a ética do decoro que uma glande exposta traria de bárbaro, obsceno, explícito, vetor de exposição. Aqui, a pele do prepúcio, a "touca" do falo (do gr. φαλλός, *phallós*), não satisfaria o acuculofílico, mas prestaria algum serviço no "mais-de-tocar" dos arregaçamentos, nas animadas festividades bacanais a Dioniso.

Em outro contexto, as escarificações em Áfricas são uma prática bastante difundida e amplamente realizada nos diversos países de seu território. Sua importância é da ordem cultural e atravessa desde a tradição ancestral e a identificação étnica, passando pela ênfase em papéis políticos e sociorreligiosos, até chegar à expressão da beleza e história individuais. A prática da escarificação é observada com maior frequência na região da face, do torso, do dorso e do abdômen, e é um processo bastante delicado e complexo. Escarificar tudo mais é que provocar uma cicatrização, um queloide, a partir de uma incisão na pele com um instrumento pontiagudo, seguida de um método de irritação da superfície para que o formato gerado pelo corte se torne saliente e definitivo, como se pode notar no trabalho fotoetnográfico de Jack Picone[263], conforme Figura 8.

[263] PICONE. Jack. *The Nuba Mountains*. 1996. 1 fotografia.

Figura 7 – Estátua de Deus do Cabo Artemísio (detalhe)

Fonte: Museu Arqueológico Nacional de Atenas.

Figura 8 – *The Nuba Mountains*: scarification

Fonte: Jack Picone (1996).

Apesar de minha escolha em trazer o retrato desta jovem mulher dos Montes Nuba, no Sudão, pela beleza de sua composição, é junto ao povo Tiv, da Nigéria, que Coleman traz a importante observação de que eles "valorizam as mulheres com cicatrizes salientes como companheiras porque consideram-nas mais exigentes sexualmente e, portanto, propensas a ter mais filhos", o que nos leva ao fato de que "as cicatrizes elevadas permanecem sensíveis por muitos anos e produzem sensações eróticas tanto em homens quanto em mulheres quando tocadas ou acariciadas."[264]

Avanço com a constatação de que esse sistema complexo, de sensorialidades e fibras, não somente nos conecta com o outro e a cultura, mas também remete, por meio do toque, a uma localidade de prazer que é tão superficial quanto é central, tão profunda quanto é periférica. Seja na retração do excesso prepucial, seja nas cócegas estimulantes, a interface do toque indica, em sua sutil pressão, um caminho à sexualidade, por ora, irreversível.

Em resposta a isso, a psicanálise de Freud e de Lacan guardam ricos préstimos na tentativa de compreender como o toque e suas configurações junto à pele podem delinear nossa sexualidade, em relação a nós mesmos e aos outros. Como um território de passagens e

[264] COLEMAN, Helen. Scarification and cicatrisation among African cultures. *Rand African Art*, nov. 2002, s/p, tradução livre.

ambiências, em que a absorção do externo determina consideravelmente nossa propriocepção, o autotoque parece se perder nos emaranhamentos do movimento que seu ato antecipa, o que nos leva a reforçar a ideia de que há algo da pulsão, com a interface de toque na pele do objeto de prazer, que determina, pela ausência, seu mecanismo desejante, para além dos efeitos da oxitocina, como talvez resumiriam as tendências das clínicas mais neurobioquímicas e/ou cognitivo-comportamentais, ou até mais "farmacômanas" aristocráticas, para o gozo de Preciado[265]. Ou seja, entre o toque autoerótico e o toque do outro existem fortes indícios do primado deste último.

Antes de prosseguir, é preciso admitir que nem Freud nem Lacan elaboraram de forma sistemática uma conceituação que reduza a pele e o toque a um determinado fator ou especificidade, na obra de seus escritos. Todavia, as funções pulsionais do sistema tegumentar possuem uma importância razoável, sobretudo implícita, em ambos, já que do psiquismo ao mal-estar do real, a semântica do contato cumpre um papel instrumental, nos diversos níveis de transmutação que as zonas do corpo diferenciam, em relação às suas diretrizes erógenas. Ao longo da vasta elaboração teórica e clínica freudolacaniana, o tocar da pele é abordado de múltiplas formas e representado em diversos modelos referenciais ao imaginário do corpo.

Em Freud, para o que havia de toques, massagens e simbolismos para a pele nos tratamentos das histéricas, nas reverberações das síndromes neurastênicas e nas interpretações oníricas, muito me interessou o que o mestre sinalizou da pele como órgão receptor da meta pulsional pelos terrenos da sexualidade. As excitações mecânicas ou os impulsos motores, dos hipotéticos aparelhos orgânicos acessórios aos especificamente sexuais das genitálias, que contribuem para distinção entre "pulsão sexual" e "pulsão parcial", podem partir dos mais diversos órgãos sensoriais, e tem nas bordas e dobras do corpo uma região imprópria e perversa, mas inegavelmente excitante. Para o autor, "no caso da dor e da crueldade como componentes da pulsão sexual, é a pele que assume esse mesmo papel – a pele, que em determinadas partes do corpo diferenciou-se nos órgãos sensoriais e se transmudou em mucosa, sendo assim a zona erógena πατ εξοχην [por excelência]."[266]

O tocar e o olhar, nessa seara, são admitidos como atos sensoriais que se avizinham, na medida em que um certo despertar da excitação libidinosa interdepende desses dois sentidos exteroceptivos. Alcançar com o olhar de curiosidade, o que uma ocultação ou revelação

[265] PRECIADO, Paul B. *Texto Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

[266] FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. *In*: FREUD, Sigmund. FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1905] 1996i, p. 160. (v. VII: um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)).

progressivos podem dotar de estímulo, é da ordem imperativa da libido que se retroage, complementarmente, por um alcançar, com o tocar de proximidade junto ao objeto de investimento e alvo sexual. Freud tomará nota desses mecanismos como pertencentes, inclusive, a uma relação íntima de percepção do belo na cultura, por meio dessa dinâmica do "encanto" visual e do "atrativo" tátil, operado entre a contemplação distanciada e a enlevação proximal sensuais.

> Uma certa dose de uso do tato, ao menos para os seres humanos, é também indispensável para que se atinja o alvo sexual normal. Sabe-se também, universalmente, que fonte de prazer, por um lado, e que afluxo de excitação renovada, por outro, são proporcionados pelas sensações de contato com a pele do objeto sexual. Portanto, demorar-se no tocar, desde que o ato sexual seja levado adiante, dificilmente pode contar entre as perversões.
> O mesmo se dá com o ver, que em última análise deriva do tocar.[267]

Me atendo a um detalhe junto a possíveis similaridades hipotéticas ao que haveria de háptico nessas dinâmicas, observei que Freud faz menção, em nota, aos estudos sobre a libido sexual de seu contemporâneo Albert Moll, mais especificamente ao *Untersuchungen über die Libido sexualis* {*Estudos sobre a libido sexual*}. Resguardadas as diferenças que lhes fizeram rivalizar nas suas psicopatologias, e na originalidade de suas inclinações psicossomáticas ou perversas em torno do conceito de pulsão, à época, Moll apresentou uma decomposição da pulsão sexual de um modo, apesar de encerrado no dualismo etiológico, bastante formidável. Para ele, a pulsão sexual consistia em dois componentes, os quais costumam operar separada e particularmente antes da vida adulta. Uma se refere à descarga prazerosa de uma tensão excitatória com ou sem o outro, "pulsão de detumescência" (*Detumescenztrieb*), e a outra se dá por meio da excitação através do prazer na atração por outro, "pulsão de contrectação" (*Kontrektationstrieb*). Anota Freud: "isso faz lembrar a colocação de Moll, que decompõe a pulsão sexual numa pulsão de contrectação e noutra de detumescência. A contrectação significa uma necessidade de contato com a pele."[268]

Cabe ressaltar que, para fins etimológicos que bem se servem na presente pesquisa em suas fronteiras com os aspectos linguísticos, o termo "contrectação" vem do latim "*contrectare*"[269], que se declina ao sentido de tocar, manipular ou dedar, assim como também de acariciar e contemplar. Quanto a este último verbo, que remonta à proximidade derivativa com o ato de ver, com o encanto da visão do objeto sexual, Moll observa que sua terminologia

---

[267] FREUD, [1905] 1996i, p. 148.
[268] *Ibid*., p. 160*n*2.
[269] MOLL, Albert. *Untersuchungen über die LIbido sexualis*. Berlin: Kornfeld, 1898, p. 10.

busca não se referir apenas ao toque, mas também ao "enfoque mental amoroso" no objeto. Isso auxiliaria bastante uma aproximação categórica plena com o pensamento freudiano, não fosse a oposição radical deste à combinação regrada entre desenvolvimento fisiológico e processos mentais que, coerentes ao discurso médico majoritário da época, supunham também um "enfoque corporal reprodutivo". Isso, pois, em Moll, um "impulso a entrar em contato com outra pessoa"[270], por extensão, estaria a serviço, após a puberdade, do coito eficaz, da detumescência pós-ejaculatória, como simbiose biológica e anatômica da espécie, como finalidade correspondente ao ideal evoluído dos órgãos sexuais macho e fêmea, servindo de destino da pulsão como equilíbrio de um reencontro sem desvios ou anormalidades.

De uma ordem mais situada na corporalidade individual da criança, a pele de si mesmo vai também servir à polimorfia das manifestações da sexualidade infantil por meio do ato de chuchar. Menos imprecisa do que as eventuais combinações com o olhar, a "satisfação [que] é encontrada mediante a sucção rítmica de alguma parte da pele ou da mucosa" atrela aos excessos inúteis da pulsão oral nos lábios "a necessidade de repetir a satisfação sexual [que] dissocia-se então da necessidade de absorção de alimento"[271], um ato de comodidade e autonomia da criança com o mundo externo. A parcialidade peculiar das zonas erógenas por toda a extensão da pele pode se ligar também, quando a criança chuchadora alcança a vida adulta, a um trabalho de perscrutação da sua superfície corporal, de modo a encontrar e tornar hábito repetitivo de prazer, o estímulo à região que porventura venha a se reter sua maior satisfação, sugando, chupando e beijando, ou sendo sugada, chupada e beijada, na proporção de sua excitabilidade sexual. Como bem resume Freud, a "satisfação surge, acima de tudo, mediante a excitação sensorial apropriada das chamadas zonas erógenas, e provavelmente podem funcionar como tal qualquer ponto da pele e qualquer órgão dos sentidos."[272]

Nesta seara que os estímulos e as excitações convocam, sou levado a considerar que, tendo a pele como uma zona de deslocamento, também da nossa própria dimensão deslizante de linguagem do corpo, os esboços dos primórdios da psicanálise já possuíam alguns indicativos de que o aparelho psíquico também se revestia de camadas. A hipótese das barreiras de contato, do sistema combinatório dos neurônios, possui algumas gradações, do universo psíquico-sensorial que nos reveste, que foram sendo revisadas por Freud e que tentarei expor brevemente.

---

[270] FREUD, [1905] 1996i, p. 236.
[271] *Ibid*., p. 171.
[272] *Ibid*., p. 219.

Grosso modo, as barreiras de contato introduzidas por Freud, no seu "Projeto para uma psicologia científica" de 1895, foram inicialmente tratadas seguindo uma abordagem pré-psicanalítica de teor para-quantitativo, condizente com seu *métier* neurologista da época. Àquela altura, o jovem Freud lidava com um paradigma, relativo ao campo das excitações nervosas, do que se mantinha "permanentemente modificado" ou se definia pela "imutabilidade de repouso" frente a eventuais sensações inéditas ou a sensações já recebidas nas caracterizações das catexias neuronais. Nesse tocante, a para-quantidade de corrente e de descarga conduzidas se estabelecia por vias e processos em que um volume de estímulos exógenos – uma espécie de energia *Q* externa, que é desprezada pelos neurônios tão logo lhe herdem a fração de sua intensidade –, definissem a permeabilidade de seu nível de passagem. Ou seja, uma classe de células formaria o sistema φ (*phi*), fonte, tal qual uma tela, um escudo (*Schirmen*) atenuador, de resposta quantitativa, que poderia, por serem caracteristicamente células sensoriais (*Wahrnehmungszeilen*), "alertar" se um dado estímulo corresponderia a uma excitação precedente jamais recebida. Custo a não perceber algumas semelhanças com as descobertas da nocicepção e das funções dos aferentes C-tatéis recém-investigados pelas neurociências do transtorno do estresse pós-traumático.

Como esse esforço neuronal pressuporia um gasto energético a sofrer resistência, já que "a tendência original do sistema nervoso [é o] de manter a $Q\eta$ [no nível] zero"[273], desde o princípio de inércia, a neutralização daquela para-quantidade vai passar, mais tarde, a ser vista por Freud como uma para-excitação. Importante frisar que ainda na hipótese das barreiras de contato, o neurologista vai reassinalar, na notação composta distintiva de $Q\eta$, uma indicação de energia mantida internamente no mais baixo nível possível, mantendo-a assim em uma constante tolerável. Tendo em vista que o acúmulo de energia $Q\eta$ endógena é inevitável – um efeito psíquico disso passa a formar o sistema ψ (*psi*), afluxo, tal qual uma projeção, uma peneira (*Sieb*) reativa, provocada pela recepção nas células mnêmicas (*Erinnerungszellen*). Arrisco dizer que Freud já antecipa o princípio das células sinápticas, dos glutamatos neurotransmissores dos sentidos associados a memórias sensoriais específicas, por exemplo. Observe-se que "a quantidade da excitação de φ se expressa em ψ por *enredamento*; sua qualidade se expressa topograficamente, uma vez que, segundo suas relações anatômicas, os diferentes órgãos sensoriais só se comunicam através de φ com determinados neurônios ψ."[274]

---

[273] FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1895] 1996h, p. 366. (v. I, publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)).

[274] *Ibid*., p. 376.

A passagem ao esquema de uma para-excitação, já menos neurocientífica, será realizada no Freud de 1920, sob a ideia de um esquema protetor contra estímulos (*Reizschutz*) mais voltado à clínica das pulsões, no *Além do princípio do prazer*.

> Ainda temos coisas a discutir sobre a vesícula viva com sua camada cortical receptora de estímulos. Esse pedacinho de substância viva paira em meio a um mundo exterior carregado com as energias mais intensas e seria aniquilado pelos efeitos dos estímulos deste se não fosse dotado de um *protetor contra estímulos* [*Reizschutz*]. Ele o adquire quando sua superfície mais externa abandona a própria estrutura do ser que vive, quando ela, em certa medida, torna-se inorgânica e passa então a agir como um invólucro especial ou uma membrana que detém os estímulos, isto é, quando faz com que as energias do mundo exterior possam penetrar, com uma fração de sua intensidade, nas próximas camadas que continuaram vivas. […] A recepção de estímulos serve, antes de tudo, a propósito de tomar conhecimento sobre a direção e a natureza dos estímulos externos, e para isso deve ser suficiente extrair pequenas amostras do mundo exterior e prová-las em pequenas quantidades.[275]

Essa economia, envolvida de início na hipótese tópica das barreiras de contato, vai poder fazer atrelar os embargos da pulsão sexual, por ser um intercâmbio dinâmico de estímulos, com aquilo que da memória está representado pelas facilitações existentes entre as vesículas dos neurônios. Re-aprender a função de manter-se constante passa a ser uma determinação desse "pedacinho de substância viva", em um processo de cargas e descargas de energia e excitações inéditas ou precedentes, apuradas pelo cálculo entre o repouso e o mínimo tolerável. Junto a isso, os níveis para-quantitativos lançados contra esse escudo, no limiar de uma resistência neuronal vesicular – análoga à vesícula interna –, de um organismo para-excitado pelo que escoa de sua peneira-penetrável, e que ainda se liga ao aparelho nervoso-psíquico detentor de alguma filtragem já qualitativa que lhe preserve, me evoca à imagem da "*réseau à mailles*", da "rede de malhas", que Anzieu vai adotar para "encapsular" um dos índices do eu-pele. Transmutando criativamente tais imagens a contextos mais contemporâneos, do corpo em enredamentos tecnológicos, o eu-pele pode já ser uma "rede de *wireframes*" em interrupções aluviadas por superestímulos.

À esta altura, ao pensar quaisquer aproximações com o ensino de Lacan, é inevitável se deparar com uma subversão relativa, da psicanálise freudiana, especialmente em termos do que uma noção vesicular carrega de biológico, da psicanálise freudiana em sua situação semi-continente, da ontologia do eu em seu corpo. Antes de avançarmos, gostaria de

---

[275] FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer / Jenseits des Lustprinzips. *In*: FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer / Jenseits des Lustprinzips*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, [1920] 2020, p. 107, 109, grifos do autor.

frisar dois aspectos que surgem como dificuldades na leitura de fronteira, que se deduz de uma visada intersemiótica de alguém que se vê provocado pelo valor prático da literatura e do cinema para a psicanálise.

Primeiro, é notório que a ruptura lacaniana com a pura e pioneira ortodoxia dos mestres do freudismo, das primeiras instituições psicanalíticas, é difusa, e cheia de dissidências e contradições, afinal já havia dito Lacan, entre uma provável rebeldia e um sarcasmo das relações de associação discipular, que: "Sejam vocês lacanianos, se quiserem. Eu sou freudiano."[276] Seu inicial retorno a Freud é substanciado em uma crítica reconstrutiva do pai da psicanálise, que se torna bem mais uma diretiva restauradora, e transcorrerá bem adiante na chamada escola francesa, do que um revisionismo estrito. Isso caracterizará o pensamento freudiano de um ar discursivo renovado, alinhado com as formas de pensamento em curso na modernidade novecentista do centro europeu, e ressoará na transmissão lacaniana como uma herança interpretativa que desafia o próprio gênio moderno; quiçá o pós-moderno.

Isso significa dizer que a subversão lacaniana na psicanálise, a contragosto de muitos, é prescritiva de uma radicalidade, mas não rivaliza ao extremo com os postulados-chave freudianos. Afirmo tal constatação sob o risco de não invalidar toda a psicanálise à esquematização pífia de uma bobagem, como alguns cientistas "puros" recentemente polemizaram pelo Brasil[277]. Ou seja, a verdade da psicanálise como ciência, queiram os críticos da tradição ou não, será sempre uma verdade "freudista", mesmo sob a égide de outras nominações contemporâneas que tentam desclassificar o gênio de seu pensador inaugural. Lacan, como pensador filial confesso, embora suspeito, concretizou giros no pensamento freudiano que foram e permanecem salutares à psicanálise, em seus diálogos com as mais diversas áreas das ciências modernas, humanas ou não.

Nesse sentido, sou levado a adotar uma postura mais ou menos diplomática na eventualidade da ruptura lacaniana junto a alguns postulados freudianos. Ora, para simples ilustração, para ligar o dentro-fora da dissolução do sistema φ (*phi*) em Freud, na medida de uma fenomenologia decantada em sistemas de proteção contra estímulos, o pictografismo da mente nas tópicas e nos esboços modelares, é o mesmo ponto de partida minimamente significante e semiótico em Lacan. Assim, embora o corpo-superfície seja tão somente o estádio (mais fora que dentro) de espelho que lhe fará especular ao eu, ele o é também não-lugar (mais

[276] LACAN, Jacques. Le séminaire de Caracas. *In*: LACAN, Jacques. *Almanach de la dissolution*. Paris: Navarin, [1980] 1986, p. 81, tradução livre.

[277] Ver contraponto sobre a questão em DUNKER, Christian; IANNINI, Gilson. *Ciência pouca é bobagem*: por que a psicanálise não é pseudociência. São Paulo: Ubu, 2023.

dentro que fora), donde surgem as agruras do que dá para pensar, em termos lacanianos, de extimidade e internidade, substanciais à linguagem do desprazer e, para além do princípio (*Lustprinzips*), do prazer revisado junto ao gozo (*jouissance*).

Segundo, recortar o toque à pele do corpo na grandiloquência multidisciplinar lacaniana é de um gozo, de um gozo que só o discurso universitário ciente de sua inautenticidade é capaz de objetar. Isso, pois diante da subversão de sua revisão, sua transmissão e seu ensino psicanalíticos, é preciso se colocar como legitimador do discurso que torna Lacan mestre. E isso é admiravelmente laborioso, na medida em que o *falasser* desta presente pesquisa se atreve a não ser escravizado pelo receio diante de um obstáculo. Assim, é preciso definir minha intenção humilde de reconhecer alguns limites, mas sem deixar de saber que a fenomenologia do *corpo-anatomia* em Freud não equivale, e é incessantemente contradita, ao *corpo-imaginário* da clínica de Lacan.

Um fator determinante na clínica lacaniana está nas reformulações que se apropriam da topologia, da lógica, da antifilosofia, da *verg*ontologia (*hontologie*), da linguística e da cibernética para instaurar uma evidenciação da estrutura do inconsciente como uma linguagem, formulada e articulada pelo "centro externo" da operação da fala. Os limites daquele "pedacinho de substância viva [que] paira em meio a um mundo exterior"[278], sejam circunferentes ou esféricos na espacialidade do organismo anatômico, diferem da estrutura que "corresponde, antes, ao grupo relacional que a lógica simbólica designa topologicamente como um anel."[279]

No imenso mural de fluxo de consciência que são os seminários de Lacan, se torna necessário eleger alguns vocábulos que nos auxiliem na tarefa de fazer contato com o seu sistema de pensamento. Como meu tema está mais voltado para a pele e para o toque, é mais que sustentável amortizar, por ora, a riqueza topológica dos toros, dos furos, das bordas, das cerziduras, dos nós, das superfícies da banda ou fita de Möbius-Listing ou da chamada garrafa de Klein, e dos bucles do *cross-cap* ou gorro cruzado, apenas a uma parcela de breve reflexão.

Pensando no invólucro espacial e na membrana da substância viva do corpo nos moldes freudianos, é bem no ultíssimo Lacan, na Caracas de 1980, que nos deparamos com a seguinte crítica:

> Se faz necessário dizer: o que Freud esboçou de sua tópica, denominada segunda, não é isenta de uma esquisitice. Imagino que era para se fazer entendido, sem dúvida, dentro dos limites de seu tempo. Mas, não podemos,

[278] FREUD, [1920] 2020, p. 107.

[279] LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1953] 1998b, p. 322.

> em vez disso, se aproveitar do que ela figura de proximidade ao que aborda meu nó [borromeano]?
> Consideremos o saco-fofo que se produz como vínculo do Isso [*Es*] {*Ça*} no seu artigo "*Das Ich und das Es*" {*O Eu e o Isso*}. Este saco, ele seria a membrana das pulsões. Que ideia absurda o esboçar assim. Não se explica isso a não ser que consideremos as pulsões como pequenas bilocas, a serem expelidas dos orifícios do corpo, após terem sido ingeridas.[280]

O que Lacan busca defender, com a saída do modelo esférico-membranoplásmico freudiano, é a localização de um buraco no centro do esquema ovoide-vesicular de Freud. Se ao fundo vincula-se o Isso (*Es*) – primado do destino ao retorno anatômico inorgânico –, no aparelho psíquico do indivíduo, em seu centro externo está o Eu (*Ich*) como faltoso, esburacado, despedaçado pela função de corte, já sob um viés de anatomia como formulação da incompletude do sujeito. É com o *saco-fofo* esburacado, do aparelho psíquico, retorcido por meio do furo que lhe torna paradoxal *saco-superfície*, que a oposição teórica de Lacan responde a proposição de um novo modelo, de superfície topológica, já seu: o toro.

> É surpreendente que no tempo de Freud, o que se nomeia é só imaginário. Quero dizer que, por exemplo, a função dita do eu é este algo de que Freud, conforme esta necessidade, esta inclinação, faz com que seja ao Imaginário que se encaminhe a substância como tal. Freud designa como "*eu*", o quê? Nada mais que isso que na representação faz buraco. Ele não chega a dizê-lo, mas o representa nesta tópica fantasmática que é a segunda, enquanto a primeira marcava toda a sua distância maravilhada diante do que ele descobria do Inconsciente. É no saco do corpo que se encontra figurado o eu, o que, aliás, o induz a especificar esse eu, alguma coisa que justamente faria buraco aí, por deixar entrar o mundo por aí, por necessitar que esse saco fosse, de alguma forma, fechado pela percepção; é enquanto tal que Freud não designa mas trai não ser o eu mais do que buraco.[281]

Assim, aquele saco-fofo, de interior e exterior bem distintos, que se caracteriza tal como uma célula vesicular viva e íntegra sob "um invólucro especial ou uma membrana"[282]„ sofrerá literalmente uma perfuração drástica, no posicionamento do eu, cujo buraco é resultado de sua própria transformação de indivíduo biológico em sujeito da linguagem, e tecido por dentro e por fora pela linguagem significante. Essa operação se configurará pelo corte, pela aura do supereu aculturado contra a natureza bruta dos estímulos do mundo externo, tal como:

> O corte se dá entre aquilo em que se transformará o indivíduo lançado no mundo exterior e seus envoltórios, que são partes dele mesmo, uma vez que

[280] LACAN, [1980] 1986, p. 82, tradução livre.
[281] LACAN, Jacques. Seminário de 17 de dezembro de 1974. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 22*: R.S.I. [s.l.]: versão não-oficial inédita, [1974] [s.d.], p. 12, grifos meus.
[282] FREUD, [1920] 2020, p. 107.

> são elementos do óvulo, homogêneos ao que se produziu no desenvolvimento ovular, num prolongamento direto de seu ectoderma e de seu endoderma. A separação se dá no interior da unidade que é a do ovo.[283]

Lacan estenderá, prontamente, a posição do sujeito de linguagem, na linguagem dos nós de sua clínica borromeana, para uma de sujeito do desejo, fadado a um corte no corpo pulsional, que não é mais que incompleto, posto ser "separtido", barrado, por outras instâncias da ordem da angústia e do desejo. Ele vai afirmar que é "a separtição [*sépartition*] fundamental – não separação, mas divisão por dentro –, eis o que está inscrito desde a origem, e desde o nível da pulsão oral, no que será a estruturação do desejo"[284]. Na conta da separtição dizer respeito a uma experiência fundamental primeira, ela é análoga à relação com a borda dos lábios do bebê e a superfície do seio da mãe, já permitida pelas funções de corte, de resto e analítica do objeto parcial, de vestígio da libido nos primórdios da sexualidade infantil, junto ao paradoxo do princípio do prazer na polissemia de *Lust*. Isso, porque *Lust*, do alemão, não diz apenas de prazer, mas também de "vontade" de absorção de algo que tende a vir acompanhado do alimento: "É isso que lhe permite [a mama já] funcionar estruturalmente no nível do [objeto] *a*, que se define como algo de que a criança é separada de maneira interna à esfera de sua própria existência."[285]

A língua na pulsão oral, está para a borda dos lábios como dissimetria singular que funciona eficazmente na medida que "desempenha na sucção o papel essencial de funcionar por aspiração, como sustentação de um vazio cuja força de apelo permite que a função seja eficaz", assim como está para a boca como função fálica, como estado de ereção do desejo pelo estado de fantasia de rasgo e fusão, "a saber, o reviramento da luva, a possibilidade de uma reversão do que está no plano mais profundo do segredo do interior."[286]

Certamente que esta imagem peculiar, de poder se desdobrar na superfície é tão fragmentária quanto impossível. Porém, é do impossível que a psicanálise erige, desde Freud, muitas de suas formas de racionalidade tópica, ao interseccionar-se com as poéticas do impossível da subjetividade humana. O corpo da dimensão objetal é senão o corpo da dimensão

---

[283] LACAN, Jacques. A boca e o olho. In: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10*: a angústia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1963] 2005a, p. 255.
[284] *Ibid*., p. 259.
[285] LACAN, [1963] 2005a, p. 256.
[286] *Ibid*., p. 258.

subjetivada como corpo do desejo. “O desejo sempre continua, em última instância, a ser desejo do corpo, desejo do corpo do Outro, e nada além de desejo de seu corpo.”[287]

Entretanto, é daí que o gênio lacaniano vai extrair, da tridimensionalidade do corpo, uma representação intuitiva que não se retém pela consistência típica daquela famigerada representação do saco-fofo encoberto pela membrana das pulsões. Uma vez objeto rompido, cortado, furado, a estrutura segue ao que uma “lógica simbólica designa topologicamente como um anel”, o que resulta em um modelo que sugere “mais do que à superficialidade de uma zona, é à forma tridimensional de um toro que conviria recorrer, na medida em que sua exterioridade periférica e sua exterioridade central constituem apenas uma única região.”[288]

Não por menos, é na dita garrafa de Klein, como objeto não-orientável da topologia, que Lacan vai convir recorrer também para argumentar em prol de um esquema corporal imaginado como tendo o interior e o exterior equidistantes pelos redobramentos da lógica de superfície. Sobre ela, Lacan ressalta:

> o aspecto sob o qual efetivamente a estrutura [da garrafa de Klein] nos engana: é o aspecto sob o qual parece que nossa consciência, que nosso pensamento, que nosso poder de significar redobra, como um forro interno, o que o enveloparia, mediante o que vocês só terão que revirar o objeto e criarão essa ideia de sujeito do conhecimento que inversamente, ele, envelopa o objeto do mundo que ele propõe.[289]

Isso leva a insistente verificação de que os limites da tridimensionalidade orgânica do indivíduo, passa a figurar, em topologia, como já não sendo mais suficiente para explicar uma superfície impossível de existir como um objeto que se interpenetra, tal como se interpenetra o sujeito pelo significante e pelo desejo do Outro. A exemplo da língua na pulsão oral, na sua dissimetria com os lábios e na sua função fálica com a boca, há uma outra dimensão de orifício que ela virará do avesso os contornos da linguagem, na musculatura fonológica dos sopros deslizantes da fala, um sopro falado, um sopro roncado na cadeia temporal dos significantes. Dentro dos propósitos de Lacan, para o:

> que vem ocupar em meu esquema o contorno dessa entrada, desse buraco, desse orifício que a especifica […] o lugar dessa abertura é essencial, estruturante para as propriedades da superfície […] é em cada lugar do tecido

---

[287] LACAN, Jacques. As pálpebras de Buda. In: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10*: a angústia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1963] 2005b, p. 237.

[288] LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1953] 1998b, p. 322.

[289] LACAN, Jacques. Lição IV. In: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 12*: problemas cruciais para a psicanálise. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Freudianos do Recife, [1965] 2006, p. 69.

> que pode, por um sopro deslizante, se produzir esse anel de falta que lhe dá sua estrutura.[290]

Para fazer jus aquele Lacan ultíssimo, que iniciou este breve mapeamento em torno de sua instrumentalização da topologia, visando construir novos esquemas para o sentido pulsional mortal do corpo em sua linguagem centro-externa, tento retomar o que ele criticava do saco-fofo e buscava lhe figurar "de proximidade ao que aborda [o] nó [dele]". O nó em questão, a saber, é o nó borromeano. Grosso modo, ele é, para o que lhe entrelaça na semântica corporal que aqui me restrinjo, um artifício de comunicação e desdobramento entre os três registros essenciais da realidade humana: o real, o simbólico e o imaginário. Ainda que "o nosso corpo seja de três dimensões [e isso] é o que não deixa nenhuma dúvida"[291], o corpo está situado no registro do imaginário, mas dele não podemos excluir sua tripla imersão aos demais. Tecido por significantes, do dizer e do que fala, e imagens, do dito e do que é falado, o corpo é também do que goza na vacuidade do sem-senso, do irredutível que recai ao sintoma, do furo inconsciente para o real. A sobreposição desses registros, para os efeitos de representação do sujeito, existindo entre campos e pontos que se interseccionam ao redor do campo pulsional do objeto *a*, e que podem inclusive conter falhas, se distancia da esfera vesicular freudiana, em que o eu é central, consistente e internalizado, e se expressa pela inibição, que bordeja o sentido, pelo sintoma, na borda com o gozo fálico, e pela angústia, que faz borda ao gozo do Outro, nos elos vácuos, nas porosidades de cada uma das rodelas, nas imersões e emersões com o corpo da fala. O buraco causado pelo significante encadeado e aparelhado por três registros interlaçados no modelo do nó borromeano, já não pode ser substanciado por aquele eu involucrado, mas ser em relação com o outro articulado ao eu.

> Não se trata do corpo como algo que nos permita explicar tudo, por uma espécie de esboço da harmonia do *Unwelt* com o *Innenwelt*, mas é que sempre há no corpo, em virtude desse engajamento na dialética significante, algo de separado, algo de sacrificado, algo de inerte, que é a libra de carne.[292]

Para ponderar essa falta, mais ou menos iniciada naquele ponto de angústia do precipício da boca, que usei de rápido exemplo, a esfera da existência passa a lidar com a rejeição do interno (*Innenwelt*) e do externo (*Unwelt*), e com outra consistência do ser falante

---

[290] LACAN, [1965] 2006, p. 71.

[291] LACAN, Jacques. Seminário de 14 de janeiro de 1975. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro* 22: R.S.I. (1974-1975). [s.l.]: versão não-oficial inédita, [1975] s.d., p. 16. (edição independente coletada de estenótipos).

[292] LACAN, [1963] 2005b, p. 242.

em referência ao desejo, afastado daquele núcleo do ser internalizado no esboço circular fechado de corpo.

> O que quer dizer consistência? Quer dizer o que mantém junto, e é por isso que ela é, aqui, simbolizada pela superfície. Com efeito, pobres de nós, só temos ideia da consistência pelo que constitui saco ou trapo. É a primeira ideia que fazemos disso. Mesmo o corpo, nós o sentimos como pele, retendo em seu saco um monte de órgãos.
> […]
> O falasser adora seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade, ele não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante. Já é um grande milagre que ele subsista durante o tempo de sua consumação, que é de fato, pelo fato de dizê-lo, inexorável. Nada pode ser feito, ele não é absorvível.
> O corpo decerto não se evapora e, nesse sentido, ele é consistente, trata-se de fato constatado mesmo nos animais. É precisamente o que é antipático para a mentalidade, porque ela crê nisso, ter um corpo para adorar. É a raiz do imaginário. Eu *o penso*, isto é, eu o faço penso, *logo eu o enssoufro* [*Je panse… je le fais panse, donc je l'essuir*]. Em suma, é isso. É o sexual que mente lá dentro, ao ficar se relatando demais.[293]

Diante disso, é preciso se deter um pouco em alguns elementos do estilo francofílico de Lacan para entrever o uso de algumas de suas elipses. Primeiramente, a consistência mental que faz exotopia para tratar do corpo se mesomorfa em um vocábulo antitético. Isso, pois, como mentalidade, atrelada e absorvida no que consiste de instantâneo entre o sentir do corpo na mente e o que da mente se faz corpo sentido – isto é, "a *senti-mentalidade* própria do falasser" –, este falasser só tem corpo e o reconhece porque lhe tem como fardo "sentido", em ato, e fato "mental", em potência. Ora, isso se deve ao fato de que "o homem que fala, o sujeito, a partir do momento em que fala, já está implicado por essa fala em seu corpo. A raiz do conhecimento é esse engajamento no corpo."[294] De um lado para o outro, o corpo está retido mais por aquilo que dele expressamos alguma verdade, alguma adoração pelo que nele se deposita, se investe de linguagem, neste pote de barro: "É o que a palavra *Begriff* quer dizer"[295], *expressão da ex-sistência*.

Nesta linha de raciocínio, Lacan evoca o cogito cartesiano, feito um pó da substância pensante solipsista, para varrê-lo de volta para dentro, para o que *pensa e logo consiste*, por meio do lapso de homofonias recursivas. Claramente, há uma transgressão a Descartes que irrompe até Kant, no seguinte aspecto: o eu pensa o corpo no corpo. Um "eu pança", "*je*

---

[293] LACAN, Jacques. Joyce e o enigma da raposa. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23*: o sinthoma. Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, [1976] 2007c, p. 63, 64.
[294] LACAN, [1963] 2005b, p. 241.
[295] LACAN, Jacques. Do uso lógico do sinthoma ou Freud com Joyce. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23*: o sinthoma. Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, [1975] 2007b, p. 19.

panse", eu-pote-rotundo, consistido da matéria observada quando mira seu torso, não esventrado, fará um revestimento dele no momento em que pensa sobre si, ou seja "lhe com-pensa", "*le fais panse*", lhe enfaixa, lhe faz atadura, lhe trata polidamente e lhe zela, pois condensa um "logo" do enxugar/assear (*j'essuie*), do próprio ser (*je suis*), do so(u)frer (*j'en souffre*), imediato permeável e mediado aclamável.

Por sorte de semelhanças neolatinas, é possível enxergar também em lusofilias que cogitar o corpo é fazê-lo um "eu *penso*", inclinado a si, ou justaposto desajeitadamente; o próprio epíteto do eu de se adjetivar "*penso*", torto, afinal: "*more geometrico*, por causa da forma, cara a Platão, o indivíduo se apresenta como troncho, como um corpo. […] O espantoso é que a forma só libera o saco ou, se vocês quiserem, a bolha, pois é alguma coisa que incha."[296] Nessa esteira, o eu não existe, no sentido do eu da alma-mente-que-sabe-de-si, *fenô(u)meno*, mas "logo *enssoufre*", ou, logo "insufla", do avesso do sopro deslizante que é estar implicado pela fala em seu corpo, saco-bolha que incha, ou pote que se deixa penso e se entroncha para dentro.

O sexual, que mente lá dentro, rege a dupla expressão da verdade, já expressa de que "a *ment-alidade* enquanto mente [*qu'il ment*] é um fato", e que, por outro lado, pelo falasser fazê-lo fato no dizer, engana-se, mente no desprezo de que sua adoração é a algo que supõe não ter mentalidade. Em resumo, o sexual faz a mentalidade lá dentro do corpo sentir de fato o que sofre, seja em adoração com seu corpo, seja adorando um outro corpo, e ao se relatar demais, se revela suspeito ao que sai fora a todo instante, aborda, dá borda, o nó.

Em retorno, a lógica de superfície do que parte do que mente lá dentro, há de se manifestar não somente na fala de um *Begriff*, mas pode encontrar nos arranjos da interface do toque na pele, e na pele, os seus pontos nodais. Uma mentalidade do falasser que adora seu corpo como fato e lhe releva como fardo que lhe consiste, pode traduzir-se na invenção de sentidos práticos culturalmente, como um prepúcio em excesso ou uma cicatriz em sua planície, à maneira de porosamente fazer registro na/da pele em suas funções semiossígnicas na cultura e, por extensão, na sexualidade que estrutura muitas das relações nessa cultura.

Para enriquecer mais a diversidade daquelas escarificações em Áfricas, trazidas como amostras de mundo exterior provado em pequenas quantidades, por sobre pedacinhos da substância viva do corpo superficial, Roman afirma que os homens da etnia Suri, na Etiópia, escarificam seus corpos a fim de mostrar que mataram algum rival de outra tribo, enquanto os da etnia Ekoi, na Nigéria, inscrevem as cicatrizes na dimensão da crença de que elas servirão

[296] LACAN, [1975] 2007b, p. 19.

de moeda para negociações no caminho para a vida após a morte.[297] É também na Nigéria, que o povo Tiv, das investigações de Coleman, adorna as escarificações dos atributos sexuais, conforme já relatado. Na Etiópia, de acordo com o museu Pitt Rivers, os Mursi, vizinhos daqueles Suri, no vale do Omo, "praticam a escarificação por razões principalmente estéticas. Tanto os homens como as mulheres criam padrões circulares pontilhados nos seus corpos que podem não significar necessariamente nada, mas que atraem o sexo oposto e melhoram a experiência tátil das relações sexuais."[298]

Ressalto a importância de as escarificações poderem significar *nada*, pois elas alegorizam como a identificação, a dimensão imaginária, o desejo, e a angústia como sensação limítrofe do gozo estão subsumidas nas difusões do que configura o objeto *a*, no extrato de suas possibilidades de superfície. Lacan situaria exatamente o nada na "lista impensável"[299] sortida do traço do corte à borda e da representação parcial da função que a pulsão produz no corpo, também de deleitosamente inútil. A dor e o sofrer delicados de marcar na pança do eu a experiência tátil do *tickling*, *handling*, *licking*, das cócegas ao fervilhão arrepiado, provocado ao sexual, é de uma amostra deveras elíptica da sensorialidade do toque em suas interfaces pulsionais, continência lúdica daquele eu-pele.

O prazer-desprazer, interruptor do gozo e do fracasso nessa retenção de um saco-bolha repleto de vontades, imprime uma tendência ao que a pulsão deixa em aberto, do que sai fora a todo instante: o *Lust* necessita de significado a princípio, ou a necessidade já é a libido transmutada na vontade de desejo? A fala sai fora do corpo a todo instante pela demanda significante ou pela demanda de significante? O que sai fora da cadeia significante é também objeto do doce fazer nada do contemplar? É objeto do não extrair mais alimento no sugar a mama ou qualquer outra parte da pele do objeto de desejo? É objeto do catucar o que tateia o contato e o que bordeja o centro-externo do que rege o inconsciente? Aberto por aberto, uma resposta vulgar ecoaria como possível a essas cinco indagações: *oh, yes*. *Yes! Yes! Yes! Yes!*

Um ponto de expansão provocado pela vulgaridade me leva de volta ao *akropósthion* no nível da sutileza que ele faz ao falo. Perceba-se que sua excessividade acessória ao pênis que entouca sua glande faz um jogo de esgarçamento que revela gradativamente o tempo ambíguo do próprio *Lust*, o prazer oriundo da libido no sentido concreto, como afirma Lacan, na esteira freudiana: "o *Lust*, tem um sentido ambíguo em

---

[297] ROMAN, Jorge. African scarification. *JAMA Dermatology*, Denver, v. 152, n. 12, dez. 2016, p. 1353.
[298] PITT RIVERS MUSEUM BODY ARTS. Scarification. Oxford, 2011.
[299] LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1960] 1998f, p. 832.

alemão, que ele [Freud] acentua: é ao mesmo tempo o prazer e a vontade, isto é o estado de repouso mas também a ereção do desejo."[300] O pedacinho de pele sobrando no *res corpora*, sistema φ (*phi*), recobre a ambiguidade do falo no imaginário do corpo, falo minúsculo φ (*phallós*).

Entre essas reduções e detumescências, há de se pensar no exemplo usado por uma interpretação especulativa de Žižek sobre o paradoxo da ereção:

> [ela] depende inteiramente de mim, da minha mente (como a piada atesta: "Qual é o objeto mais leve do mundo? O pênis, porque é o único que pode ser erguido com um simples pensamento!"), mas é ao mesmo tempo aquilo sobre o qual, em última instância, não tenho controle algum (se eu não estiver no clima, não há força de vontade que o faça subir."[301]

Lacan, ao citar a firmeza fálica de Joyce através de sua arte, assegura que a supressão de um pau um pouco mole "é sempre assim. O falo é a conjunção do que chamei de esse parasita, ou seja, o pedacinho de pau em questão, com a função da fala. E é nisso que sua arte é o verdadeiro fiador de [Joyce e] seu falo."[302] Na mesma medida anedótica, Hickman lembra uma cena de uma das aulas do zoologista Alfred Kinsey, quando interrogou uma de suas alunas: "que órgão do corpo humano era capaz da maior expansão, [e] ela ficou vermelha. 'Professor Kinsey, o senhor não tem o direito de me fazer essa pergunta', disse. Kinsey respondeu: 'Eu estava pensando no olho – na íris do olho. E você, jovem senhora, está a caminho de uma grande decepção'."[303]

O que busco depreender dessas incursões é que a função impetrante de um objeto parcializado, ou do pedacinho de objeto que se estende pela *res extensa* da dessemelhança do sujeito enfervilhado (*ticklish subject*) pelo desejo, é que, seja minúsculo, seja crescente até a aparição da "cabeça" de sua mentalidade, o documento que tem importante tamanho como o maior órgão do corpo humano é a pele, mesmo que qualquer ato falho a faça vestir a carapuça do que lhe situa o desejo aos pedaços, pedaços de superfície que lhe dão tanto consistência quanto interpenetrabilidade.

---

[300] LACAN, Jacques. O significante e o espírito santo. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4*: a relação de objeto. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, [1956] 1995, p. 46.
[301] ŽIŽEK, Slavoj. Whither Oedipus? *In*: ŽIŽEK, Slavoj. *The ticklish subject*: the absent centre of political ontology. Londres: Verso, 1999, p. 382-383.
[302] LACAN, [1975] 2007b, p. 16.
[303] HICKMAN, Tom. *Um rabisco de Deus*: o pênis, da criação aos dias de hoje. Tradução: Frederico Simeone. São Paulo: Bússola, 2013, p. 19.

3.3 POR UMA TEORIA DA PULSÃO HÁPTICA?

Neste momento da pesquisa, me concedo a utilização do método de diário de campo para, de modo indutivo, explicar mais objetivamente uma hipótese teórica surgida de acontecimentos contemporâneos a seu próprio progresso. O maior dentre eles, sem sombra de dúvida, se deu pelo fenômeno chamado "novo normal", corruptela angustiante por sua função de recalcamento que, ao menos desavisado, por um lado, não deixa escapar as raízes etiológicas comuns de uma *normalopatia*[304] tão esperançosa quanto perigosa e, por outro, entrega o desejo de superação, nem que seja pelo subterfúgio da linguagem, da realidade sociopolítica absurda que vivemos com a pandemia do Novo Coronavírus.

Ouvir diversas e repetidas vezes a chamada ao "novo normal" em um momento de isolamento social, em que adaptações do cotidiano precisaram se alinhar com medidas sanitárias mais severas, estabeleceu para muitos uma visão de que as formas de trabalho, de ensino-aprendizagem, de lazer, mas, principalmente, de contato interacional com os outros, iriam ser remoduladas ao ponto de qualquer vestígio de alguns comportamentos, pregressos à pandemia, ser visto como anormal, ou desviado da normalidade. Isso, pois se valia também da ideia de que nenhuma transformação atravessada pelo crivo das "novas práticas", seria validada, caso não se considerasse a convencionada nova normalidade. De fato, não havia como negar a pandemia, mas para afirmá-la era preciso a brandura do "novo normal". O problema é que, para muitos, a realidade permaneceu a mesma – não por estarem fora das zonas de circulação do Sars-CoV-2, mas por estarem na periferia de qualquer política de "nova" normalidade, e precisarem continuar vivendo em condições de precariedade e exposição que os impediam de participar de alguma adaptação: a necessidade de sobreviver foi e ainda é a única adaptação diária a que muitos se submetem para continuarem vivos de qualquer maneira.

O "novo normal" instituía uma considerável dificuldade no contato físico entre as pessoas, condenando as aglomerações e apregoando o distanciamento social, enquanto muitos trabalhadores precarizados continuavam a se locomover ou a serem transportados tal como antigamente, à margem dessas regras, a despeito de fazerem parte da mesma sociedade que produzia um discurso aparentemente voltado a todos. Cumprimentos afastados, álcool gel e máscaras que cobriam nariz e boca, se tornaram os itens da gestualística do "novo normal", com estes dois últimos promovendo a criatividade do mercado e sendo lançados como produtos perfumados, com redução de desidratação à pele das mãos, ou com *design* e propriedades extras

[304] DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade*: políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu, 2017b.

que iam desde uma estilização na face até a ostentação de grifes como Louis Vuitton, Airinum e Off-White[305]... decadentemente infectados, mas com a elegância da moda!

Com as datas comemorativas se anunciando no decurso do ano de 2020, e sem a escassa chance de reunião entre os familiares ser viabilizada pela descoberta de uma vacina contra a COVID-19, a criatividade humana fez com que um casal canadense desenvolvesse uma "luva do abraço"[306], para que pudessem comemorar o Dia das Mães em maio, ao menos possibilitando um encontro físico, mediado por um plástico, pendurado em um varal, com quatro mangas atravessadas por onde duas pessoas poderiam por seus braços e apertar umas as outras. Em alguns meses, a ideia seria ampliada e alcançaria o Brasil com o nome de "cortina do abraço"[307], chegando até lares de idosos e ao palco do Caldeirão, na Rede Globo, programa televisivo comandado por Luciano Huck.

As soluções alternativas deixavam questionamentos interessantes na proporção de um inconformismo crítico. Até que ponto, por mais otimista que parecessem, essas iniciativas não poderiam higienizar a nossa própria concepção de pele, nossa própria experiência exteroceptiva e social de toque, nossa percepção do tátil por sua função de detecção de algo estranho, polimérico, distinto em calor e textura do corpo do outro? Uma operação do desejo haveria de escapar a isso e pôr em risco o corpo pelo que ele tem de pulsional, e de tópico, e de dinâmico, e de econômico... cogitei.

Certamente, uma resposta total a essas indagações somente uma elaboração mais prolongada das memórias e da experiência da pandemia, como um momento de sofrimento que afetou a todos, será capaz de em algum tempo próximo se fazer possível. Sem hipocrisia, e para além do contexto conspiratório que beirava o absurdo distópico-tirânico da destrutiva e irresponsável situação governamental brasileira, muitos se lançaram à demanda de arriscar a vida pelo preço de uma troca de contato com a pele alheia: pulsão de morte que lhe condiga às transgressões do desejo humano.

Por ora, cogitei refletir, diante de um retalhamento da noção de corpo distanciado e sob surto, pela virulência de uma transmissão pelo gozo que só o toque e o contato com o outro possibilitaria, que poderia haver especificidades da pele como alvo da pulsão na teoria psicanalítica, dedicada a temas equivalentes ou próximos. Antes de partir na busca por alguma leitura que auxiliasse na reiteração da importância da pele e suas funções legíveis, dentro de um

---

[305] EM MEIO A SURTO de coronavírus, fashionistas usam máscaras grifadas. *Revista Marie Claire*. 14 mar. 2020.

[306] CANADENSE CRIA 'luva do abraço' para comemorar Dia das Mães na pandemia. *Folha de São Paulo*. 19 maio 2020.

[307] O PRIMEIRO ABRAÇO do 'Caldeirão' em meses. *Facebook*: página do Caldeirão. 05 set. 2020.

contexto como o pandêmico, precisei ter em mente que o toque – como um ato vetorial de transmissão e infecção, pela propriedade das células do coronavírus se adesivarem em gotículas de lipídio – seria o objeto constitutivo da falta que opera o fracionamento da pulsão.

Ao proceder com o fracionamento de modo mais aprofundado, a partir do que já havia se esboçado nas funções seriais dos cinco sentidos no corpo-objeto pulsional (Tabela 1, subseção 2.2), pude intuir que algumas leituras prévias mostravam alguma insuficiência. Tudo sendo guiado pelo inconformismo de que não seria cabível ao humano achar "novo normal" abraçar o outro através de um plástico, ou de um gesto distante, ou de uma insígnia sem toque, sem que este deixasse algo gravemente comprometido em sua corporeidade pulsional.

Tabela 2 – Funções seriais dos cinco sentidos no corpo-objeto pulsional com esboço de matemas

Concepção	**Exterocepção**	**Percepção**	***a*cepção**	**Propriocepção**
$\downarrow\Delta\rightarrow$	$A\Rightarrow\dot{y}$	$\partial\leftrightarrow m\cap\forall(a)\rightarrow$	(a)	$\rightarrow\$ \neq s(A)$
Pele	Toque	Tátil	Contato	Háptica
Ouvido	Escuta	Auditiva	Voz	Invocante
Nariz	Odor	Olfativa	Cheiro	Aromática
Boca	Gosto	Paladar	Sabor	Oral
Olho	Olhar	Visual	Relance	Escópica
(con-siste) *ÓRGÃO*	*CORPO* (ex-siste : in-siste)		(per-siste : re-siste?) *CARNE*	

Fonte: Dados autorais da pesquisa (2023).

Antes de seguirmos, se na Tabela 1 anterior se fez uma divisão apenas para ilustrar a divisão das configurações dos cinco sentidos principais, dados os equivalentes fracionamentos de força/pressão, alvo, objeto e fonte da pulsão, conforme um certo fisiologismo de base em Freud, agora esta versão irá tentar se concentrar em diferenciar uma fórmula pulsional na sua última lacuna, dando ênfase às sensorialidades da pele, que mais importa à pesquisa, presentes na primeira linha abaixo das notações. O método de preenchimento aos demais órgãos dos cinco sentidos foi realizado por comparação e equivalência, partindo do canal (órgão funcional) até o sentido (mediação funcional). A *a*cepção, como variante da busca pelos pequenos objetos-causa (circuito) dá continuidade ao que faz borda e rastro com o que se repete da pulsão (retorno) no corpo proprioceptivo.

A recompensa de pensar essa "taxonomia" com as contribuições de Lacan sobre a pulsão, se daria pela flexibilidade que sua teoria predispõe ao definir o objeto *a* como da ordem de um movimento causal, retroativo, de um minúsculo rastro do desejo do Outro. Isto é, a pulsão, maior ou menor espraiada no imaginário, pelo que do irredutível do real se enlaça –

além da castração do gozo em sua essência –, e pelo que se perde do ponto de falha primordial que autentica simbolicamente a angústia – por não se situar no corpo próprio, mas por acessá-la por secção –, vai poder se vincular ao caminho de retorno ao que o objeto confere de eficaz a ela, mesmo que resulte em desvios do gozo ao inútil. No que tange ao corpo-objeto do prazer, não haverá tanto um teor fetichista ou de fixação patológica, pois o dínamo do circuito desejante que pode fazer coincidir o objeto *a* nele, já não obedece tanto a requisitos de uma suposta e almejada normalopatia civilizatória. Por exemplo, o tempo de permanência do *voyeur* na sua escopofilia, perderá seu sufixo patologizante das anormalidades sexuais para-fílicas, e passa a ser variedade da pulsão escópica, constitutiva de uma satisfação inconsciente ao modo de cada sujeito sustentar sua curiosidade pelo sexual. O circuito será bem menos neurótico nesse sentido, pois a troca, entre as lacunas da assexuação, será mais calculada por uma posição perversa, típica da situação fálica masculina, e por uma dúbia posição bifurcada quase-psicótica, típica da situação feminina não-toda, que pode se direcionar ao que não é capturado pelo significante.

Antes de desembaraçar o que traz a Tabela 2, é preciso se resguardar de enunciá-la como uma hipótese não exaurida, que nos aspectos metodológicos mais voltados ao estilo do ensaio na distribuição dos objetivos desta pesquisa, tem a intenção de lançar uma proposição nos contornos de uma pulsão denominada háptica, no primeiro andar do imaginário no grafo do desejo. Para seguir a inspiração lacaniana no uso de uma sugestão de escrita matêmica, a fim de subsidiar uma linguagem que possa permitir ao leitor afirmar que *they've got my number*, algumas notações serão também indicativas do raciocínio proposto.

No eixo horizontal das categorias de título, a *concepção* é admitida como princípio. A concepção, como ato ou efeito da geração, da fecundação, da gestação, é da ordem do órgão da necessidade para dar início ao sistema sensorial, e da dimensão do objeto na dissimetria do lugar de origem do sentido, singular por onde a função de eficácia será ponto de lacuna orgânico e ponto de angústia a se tornar canal à corporeidade. Em seguida, a *exterocepção* é a acomodação serial variável da fonte excitatória. Ela está à mercê da recepção dos estímulos exógenos ao órgão, na detecção da sensação domada, por um lado, e na construção das habilidades sensualistas, por outro. Importante frisar que ainda que dependa e ganhe tratamento de recepção, a fonte sempre lhe será exógena, paralelamente externa em relação de objeto, não um ato "inceptivo" engatilhado por algo *ex nihilo* já previamente ingressado de dentro das partículas do pó. É, portanto, a primeira protocepção apta a lidar com as propriedades da superfície e seus consequentes enganos e passagens do direito ao avesso/traverso. Justamente por isso, segue-se à *percepção*, admitida como a captura das tapeações (*les tromperies*) da

sensorialidade, pressentidas e reconcebidas no percurso da cultura, percurso ambientado pela pressão da força no meio coletivo. Este meio já é partilhado, e permite a construção da sensciência do corpo-mente, da identificação em conjunto com um outro, e do aparato da corporeidade no sensível da mundanidade circundante. A fenomenologia é o auge do primado da percepção, e é muito nela e em nome dela que se esbarram os conflitos e tumultos cumulativos do corpo. Isso, pois lhe é característica a ideia conjugada de nocicepção, que é uma forma de percepção conflitante, aliada à exterocepção precedente, apta a detectar e evitar os riscos à autoconservação corporal e à lógica proporcional do *Ineinsbildung* como verdade. A percepção também submete a mecanorecepção e a termocepção, por exemplo, a seu repertório construtivo de formas conservadas da sensciência como distinção entre as categorizações dos seres vivos.

Antes de prosseguir, se faz necessário reconhecer que o que proponho em seguida se depara com um impasse. Ele é admitido na medida em que o material da linguagem, que poderia se contentar em não se fechar diante de tantos conjuntos variáveis da percepção, estudada pelo corpo desde a filosofia até a neurociência cognitivista, encontra com a psicanálise intensos refluxos. Sob diversos riscos, o sujeito da clínica lacaniana é um sujeito de reduções, mas também um sujeito de desafios. Como me apoio em Lacan como grande sofista, diante de uma proposição que Cassin elogiaria na "fixão doxográfica"[308] da astúcia lacaniana, criador de esquemas que vão na contramão da tradição do *lógos* inequívoco, é preciso enunciar que, desejando um alinhamento nessa perspectiva, de "produzir uma outra *fixão* [*fixion*] do real, ou seja, do impossível que o fixa pela estrutura da linguagem"[309], vejo na poética do impossível algumas observações pertinentes à racionalidade tópica da psicanálise.

Assim, a *a*cepção, para além do que pese sua lexicográfica polissemia vocabular de literalidade, de preferência, de significação, se vê aqui dotada da intenção que Lacan expressou ao cunhar o sentido da criança como "assujeito"[310]. Assujeito, por estar submetido, mas também a-sujeito, no seu lugar prévio de entrada à estrutura da fala. Ao grafar *a*cepção, teríamos um joguete com a redução, do que é submetido ao campo maior das sensorialidades, como um prefixo minuscular que faz alusão ao pequeno objeto *a*, das superfícies aleatoriamente localizadas por seu caráter pulverizado. Por fim, a *propriocepção*, como sinônima da cinestesia,

---

[308] CASSIN, Barbara. *Jacques, o sofista*: Lacan, logos e psicanálise. Tradução: Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

[309] LACAN, Jacques. O aturdito. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1973] 2003d, p. 480.

[310] LACAN, Jacques. Os três tempos do Édipo. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5*: as formações do inconsciente. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1958] 1999, p. 195.

recorre a uma noção de autolocalização do corpo próprio, orientado e reconhecedor do que lhe lesiona. Ela é de um deslocamento final definidor da ambiência, mas também da aproximação do fragmento significante da realidade que lhe barra e lhe encaminha às antecipações da significação. Por conseguinte, terá de passar por outros circuitos, que lhe são posteriores, da enunciação sobretudo, de modo que se dê por revestida dos sentidos da vontade, das sincronias do desejo do outro, e do que parte além da demanda, nas articulações do inconsciente com a pulsão, esta, por sua vez, já da dimensão do dizer fazendo eco no corpo.

Em geral, o que quero propor está em considerar a propriocepção o estágio mínimo desses níveis de sensorialidade, que permitirão a assunção da fala como transformadora do sujeito em um dado fechado. Isto é, fechado em um corpo proprioceptivo que, em um próximo estágio, lidará com as dimensões que lhe fazem furo na expressão de sua sexualidade. O conjunto de corpo-sujeito que lhe confina ao que já se passeou na noção de superfície centro-externa, que ao mesmo tempo é substância e oco, "indica como podendo nada conter, como podendo ser um saco vazio." Recorrendo a Lacan, sob os ditames da teoria dos conjuntos, em junção com o que seguimento das funções seriais dos cinco sentidos, no corpo-objeto de etapas em conjunto, "nem por isso um saco vazio permanece um saco, ou seja, isso que só é imaginável pela ex-sistência e pela consistência que o corpo tem, de ser pote. É preciso apreender essa ex-sistência e essa consistência como reais, posto que apreendê-las é o real."[311]

Essa apreensão, a meu ver, é proprioceptiva, na medida em que seu caráter é o de formalizar minimamente o pertencimento a si mesmo do corpo-sujeito faltoso. Contudo, em termos de passagem, o corpo-objeto é atravessado pelo que chamaria de querelas da carne. No primeiro andamento junto ao real da vida, o que há de formado no desejo do eu é antes o quê? Mesmo que se retenha sob a simbiose com o outro, do corpo da mãe, por exemplo, sua dependência individual é também com o que lhe confina, lhe concebe φ (*phi*), pré-natal de investimentos e de lugar detentor de libido e expectativas. É o que Lacan aponta como carne, como Δ, e que, em um prazo, não muito longo será atravessada pelo traço unário e pela barra dos signos que lhe formatam em *$* (S barrado, sujeito barrado pela linguagem). Nesse ínterim, sou levado a pensar que haja algum processo hachurado que lhe movimente a algumas nuances das protocepções da sensorialidade. De modo prático, faço aqui uma tentativa de escrita, à moda de Lacan, já que: "a escrita me interessa, posto que penso que é por meio desses pedacinhos de

[311] LACAN, [1975] 2007b, p. 19.

escrita que, historicamente, entramos no real, a saber, que paramos de imaginar. A escrita de letrinhas matemáticas é o que suporta o real."[312]

Conforme a linha de notações da Tabela 2, a *concepção* tem como partida Δ, a carne, cuja função é dá canal ao órgão e consistência primária, de alvo nas relações objetais primárias, e desloca-se para a sequência dos sentidos, posteriormente desenvolvidos no eixo verticalmente "↓", e a das protocepções da sensorialidade, acumuladas no eixo horizontalmente "→". O lastro da concepção considera sua polissemia desde o endoblasto até o encontro com *A*.

O encontro com *A*, a alteridade radical, o grande Outro (*l'Autre*) que se prefigura no corpo da mãe, implica "⇒" um não retorno, e lança um jogo probabilístico junto às variáveis "*y*" que de *A* são dependentes, por sua forma de tratamento. Isso também possibilita dizer que a *exterocepção* é uma etapa de deslocamento horizontal mais intenso (seta dupla), formulada pelo que passa ao nível de primitividade da não-existência, que é traumatizante por ainda estar se constituindo nas ocasiões impactantes do que se origina de fora, na confusa balança das excitabilidades junto ao corpo da mãe, ora grande *A*.

Por fora, a realidade dos atos repetidos caracterizará os estímulos à *percepção*, na trajetória do que se herdou dos processos anteriores, como derivadas parciais "∂" a montar uma lógica de superfície que é de equivalência "↔", no seguinte subconjunto de intersecção que é *m*∩∀*(a)*; onde "*m*" tem parcela interseccional "∩" de valor, já projetiva ou introjetiva, de *moi*, de *eu*, tal como "∀*(a)*" tem sua parcela de minúscula alteridade, no que se traduz ao "qualquer que seja" o pequeno objeto *a*, comprimidamente im-parcial, na sua modulação da sensorialidade que im-pulsiona as modalidades da percepção. O objeto *a*, comprimido no "*(a)*", sem associação especificada, é nele mesmo uma apreensão remota, que é típica do que costuma escapar como objeto perdido, ao que não conseguiu se reduzir aos sentidos, ainda que nunca gravite isolado, no que lhe caiba dentro da lógica de uma protocepção molecular de um objeto parcial mesmo. Veja-se que na *a*cepção, seu propósito representacional é cru, sem a arbitrariedade de um deslocamento.

Diante disso, a *propriocepção* institui, nos limites do presente recorte, uma combinatória de chegada ao que se adorna de eu faltoso, de *$*, mas também de distinção retroagida ao que pode ser barrado da equivalência com aquele já distanciado *A*, enlaçado em uma equação subtrativa como sintoma *s*(A), do que a dimensão da linguagem apenas emula significantemente de sujeito como um todo. Não quero afirmar que estaríamos diante de um ideal de eu, porque para isso precisaríamos subir o pavimento da enunciação para retornar

[312] LACAN, [1976] 2007c, p. 66.

munidos dos andrajos do desejo, da demanda, da castração, do gozo e da fantasia, etc. Também, se faria necessário criar nomeações para outras pulsões enredadas por níveis mais amplos de protocepções oriundas do discurso, nos processos que vão para além da percepção. Uma pulsão possível, somente a nível de abstração criativa, seria uma que pudesse se chamar de pulsão anagnorística, nas descobertas de uma escrita de si, edípica e/ou ascética, como recurso frente aos discursos e narrativas da vida em sociedade, intensificadas pelos enigmas do Outro do inconsciente, aquela esfinge. Como o limiar da pulsão háptica é o que ela pode exatamente alcançar tatilmente, com o toque da pele que almeja qualquer contato que se materialize pelo alvo, seu retorno se manteria ao nível imaginário, apenas, mas não menos importante, do que persiste à e resiste a carne, do que alude à propriocepção.

Esses arranjos, ao nível do órgão da pele, também foram pensados por outros autores, em modalidades da pulsão que consideram a espacialidade da pele, ainda que muito de suas ideações não possibilitem um material que engaje uma dialética significante da pulsão, como algo que possa não ser marcado pela impressão do significante, ou até mesmo não confunda a mecânica corporal com as desengrenagens da pulsão. É sabido que, no que Lacan fez avançar em certos pontos concernentes à pulsão como conceito, a retórica sobre ele poder ser bem resumida no que afirma Laznik-Penot:

> Lacan recusa o dualismo da primeira tópica, que opõe pulsões sexuais e pulsões do eu. Ele reserva a palavra *pulsão* apenas para as pulsões sexuais parciais. Sabemos que o próprio Freud não conservou esse dualismo e elaborou sua segunda teoria das pulsões, na qual reagrupou as pulsões sexuais parciais e as pulsões do eu, sob o comando da pulsão de vida, oposta à pulsão de morte. Veremos que Lacan recusa também o dualismo pulsão de vida-pulsão de morte. Não se trata para ele senão de dois aspectos constitutivos de toda pulsão.[313]

Diante disso, antecipo que a *pulsão háptica* ornamenta da parcialidade sexual sob a forma do que um abraço envolve de ato agregador de gozo com o objeto do/de contato, e contempla as nuances de vida e de morte na sua troca pelos seus riscos e deleites, bem como na sua inépcia de retroagir ao estado puramente objetal maiúsculo, sob o risco de, ao separar-se, rasgar-se, e sacrificar-se, liquidar-se por completo. Esse dualismo vida-morte se dá apenas em partes, seja no extremo do prazer de uma fissura ou plicoma, seja na pressão inerte de uma

[313] LAZNIK-PENOT, Marie-Christine. Por uma teoria lacaniana das pulsões. *In*: MELMAN, Charles; DORGEUILLE, Claude; CASTEL, Pierre-Henri. (org.). *Dicionário de psicanálise*: Freud & Lacan: vol. 1. Salvador: Ágalma, 1994, p. 219, grifo da autora.

úlcera ou escara, níveis da vulnerabilidade da carne do alvo do "mais-de-tocar". Como dirá Lacan, há de se pagar a libra de carne no preço cobrado por seu objeto.

Nesse sentido, no que uma pulsão epistemológica pode emprestar de parcial ao que uma hipótese de pulsão háptica quer conceituar de verdade, devo precificar a experiência de gozar dela, em consideração ao que pode lhe tornar original. Admitida sua ideia como conceito, ainda que fronteiriço, retomo à menção do que outros autores também pensaram sobre a pele como domínio de suas teorizações, no tocante à pulsão que dela pode se orientar.

Muito recentemente, Couvert lançou, como uma das saídas de seu estudo junto às pulsões infantis, a ideia de uma *pulsão tátil*, ou uma "*tactile drive*"[314]. Para tal, ela se orienta por uma gramática de três tempos, inspirada nos experimentos clínicos do psicanalista francês Jean-Marie Forget, na seara dos movimentos corporais, em que o toque na pele incide como tátil e pulsional nos seguintes registros em circuito: quando um bebê toca a palma de sua própria mão (tempo primário ativo), para em seguida autoeroticamente tocar as mãos umas nas outras e fazer o mesmo com seus pés (tempo secundário reflexivo), até respectivamente tentar se fazer tocado (tempo terciário passivo).

Ainda que muito bem ilustrado como decorrente de um estudo de caso rico de peculiaridades clínicas, Couvert não se apodera totalmente das minúcias da pulsão em Freud, tampouco das em Lacan. O alvo, para a autora, é localizável em um ponto bastante previsível da satisfação provinda do "aspecto calmante do toque"[315]. O *nonsense* que lhe causaria as características de um objeto fragmentado entre prazer e desprazer no desejo de contato, ou entre as agruras do erótico e tanático, constitutivas de toda pulsão, não se apresenta sequer articulada a alguma falha, pois ela é mediada pela suavidade. A suavidade, fundamental em sua potência, posto que "sem a suavidade desse toque original não estaríamos no mundo"[316], não faz coesão integral com o corpo psíquico, sobretudo diante do caráter caótico do inconsciente psicanalítico.

Ao lado disso, o tátil como sensorialidade estaria substantivado no meio, com força/pressão no estágio da percepção. Logo, não se reduziria ao estímulo das mãos e dos pés daquele saco-fofo organicamente imaginado em termos de excitabilidade, caso contrário, um homúnculo de Penfield já demonstraria, de praxe, em seu estranho modelo deformado, que uma dita pulsão tátil teria menos a ver com mão e pé e mais com mão, língua e lábios. O que quero dizer com isso é que, o tátil como substantivo, e como um dos cinco sentidos descritos na/pela

---

[314] COUVERT, Marie. The field of touch. *In*: COUVERT, Marie. *The baby and the drive*: lacanian work with newborns and infants. Translation: Lindsay Watson. New York: Routledge, 2021, p. 104, tradução livre.
[315] *Ibid*., p. 103, tradução livre.
[316] DUFOURMANTELLE, Anne. Infância. *In*: DUFOURMANTELLE, Anne. *Potências da suavidade*. Tradução: Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2022, p. 89.

percepção, não apreende conceitualmente o que retorna do alheio como parcialidade; ele é a persistência do próprio referencial sensorial no corpo, ele é mantido no tangível.

Sob um olhar mais atento, as características apresentadas por Couvert do terceiro tempo da pulsão tátil, que faz desembocar ao que ela engloba apenas de satisfatório, se assemelham notoriamente às características da pulsão de contrectação de Moll[317], ainda que este último não considere a pulsão de atração ao outro um ato de passividade. Todavia, a autora faz uma afirmação bastante provocadora do que a presente pesquisa também encontrou: "Poderíamos dizer, então, que há algo insistente mediado pelo sentido do tato, e é através dessa mesma insistência que a pulsão pode ser alcançada, como nos mostrou Lacan."[318]

Outro estudo, de autoria de Brenner, também bastante recente, voltado à clínica do autismo, propõe uma abordagem para a função da pele como modalidade particular do sujeito autista, no limite geográfico do corpo, a partir das contribuições da psicanalista polonesa Esther Bick, e das releituras da topologia discreta feitas pelo psicanalista britânico Bernard Burgoyne, e lança a denominação de *pulsão dérmica*, ou "*dermic drive*".

A proposta é interessante por sugerir uma leitura da pulsão a partir de um viés novo, sobretudo no que busca extrair da topologia discreta e da análise linear da espacialidade como uma área. É um equívoco verdadeiro e válido, na medida em que bidimensionaliza o sujeito nas funções possíveis ao entendimento de conjunto. Se a topologia discreta para Brenner lhe permite afirmar que "a pele é determinada como uma modalidade da pulsão" e que seu objeto é a "borda", a "borda como a barreira psíquica que oferece proteção, regulação e sensação"[319], é porque, ao contrário da topologia estrutural lacaniana, a pele acaba sendo concebida como um plano linear e bidimensional, sem torções, sem *nonsense* idem.

Em termos interpretativos, a separação e a contenção das funções da pele através dos esforços do sujeito autista, em construir linguageira e psiquicamente uma segunda pele complementar para si, estaria muito mais próxima de uma fusão entre imaginário do estádio de espelho coligado à noção de *sinthoma* em Lacan, do que de uma modalidade da pulsão, dita dérmica. Muito, principalmente, porque ao que gravita a conceituação de pulsão, não há indício de fator sexual-libidinal em sua abordagem, que dirá de alguma parcialidade objetal. Para além disso, também, Brenner poderia alçar seu ponto de vista ao que uma crítica a Anzieu, nas

[317] MOLL, Albert. *Untersuchungen über die LIbido sexualis*. Berlin: Kornfeld, 1898.
[318] COUVERT, 2021, p. 104, tradução livre.
[319] BRENNER, Leon S. Autistic disturbances in skin containment: the dermic drive as a psychoanalytic concept in the study of autism. *Psychoanalytic psychology*, v. 39, n. 3, p. 198-208, 2022, p. 206, tradução livre.

limitações deste junto às recusas do autista ao "Eu-pele tátil"[320], já resolveria de articulação com os envelopes psíquicos, protetores, reguladores e sensuais, sendo revisados.

Comparativamente, em termos de escolha terminológica, por exclusão, se uma borda, na função da pele à condição autista, for suficiente para gerar a nomenclatura à pulsão dérmica, a cada camada da pele como órgão se poderia evocar uma outra epidérmica, hipodérmica, estrato-corneal, ou até melanocítica, caso o sujeito deseje colorir ou descolorir sua superfície, para enfrentar melhor os distúrbios que lhe acometem desde o estágio da concepção de seu organismo. A derme é da ordem dos primeiros processos consistentes da pele como objeto do todo, do órgão. Uma circunstancial lesão ou solução ao que nele se circunscreva não é analogia forte o suficiente para se remeter a uma pulsão dérmica nos estudos sobre o autismo, ainda que pudesse se direcionar de modo inovador a um diálogo com as complexidades dessa clínica e os estudos da psicossomática em uma, digamos, mais adequadamente, pulsão cutânea.

Diante disso, retomo a ideia de Couvert de que "algo insiste"[321], mas insiste porque persiste e resiste na possibilidade de uma pulsão háptica, negociada mais parcialmente no rastro notado pelo estágio mínimo da propriocepção, na parcialidade que maximiza sua retroação à carne, como volume tão dissimétrico com o outro quando consigo próprio. Não uma pulsão tátil, pois não só o toque ou o autotoque se faria satisfatório na dimensão exteroceptiva. Não uma pulsão dérmica, pois não só a pele, como fantasma da proteção, se faria amplo o bastante na dimensão conceptiva. Ambas não convergiriam ao que insiste na escapatória do sintoma, que o sujeito barrado enfrenta, por exemplo, na crise do contato decorrente do distanciamento da pandemia da COVID-19, nem ao que um plástico pudesse ser tatilmente satisfatório só no abraçar a si ou o próximo por meio de um protetor polimérico. O que há de rastro é da perspectiva mais ampla da dimensão háptica, pois pressupõe uma frequência, uma resposta, uma falta satisfeita na diferença do que há de resto, sofrido por seu desencontro, no fracionamento da realidade vibracional, eletroestática, de microfrequência energético-libidinal, e quem não dirá físicoquímicomecânica de cada subjetividade com o órgão de si, do pele com pele.

Porém, então, o que é mesmo háptica? Há diversas respostas possíveis para caracterizar essa aptidão humana dentre as sensorialidades. Jones a descreve como uma habilidade de concatenar as propriedades de um objeto a partir da identificação específica de

[320] ANZIEU, 1989, p. 266.
[321] COUVERT, 2021, p. 104.

seus caracteres por meio de um toque ativo-responsivo, e lhe caracteriza como sendo "crítica a nossa experiência de mundo", pois promove uma variedade de domínios individuais através do tato que vão desde como "usar apenas a quantidade exata de força para levantar um copo de água de uma mesa, até a se encontrar na escuridão para encontrar o interruptor de luz em uma parede do quarto no escuro."[322] A autora frisa que apesar de o senso de háptica ser familiar a todos, em se tratando de informação sensorial cotidiana de diversos movimentos e falhas, o uso do termo "háptica" não é muito comum. Segundo a autora, sua origem etimológica vem do grego απτικός (*haptikós*) e significa a capacidade de compreender ou perceber. Já Paterson, a partir das incursões de Freeland nos textos aristotélicos *De anima* e *De sensu*, sugere uma acomodação da háptica que lhe permita "periodicamente revisitar e repatriar a terminologia aristotélica"[323], e vai lhe situar na ação e no efeito de sentir o toque em todas as formas, compilando-a junto à propriocepção, à sensação vestibular e cutânea, ao tátil e à cinestesia, incluindo o sistema de resposta à força desta última, que se correlaciona aristotelicamente com a exibição visual (αισθηση; *aisthisi*) e com as volições energéticas dos afetos (αλλοίωσης; *alloiosis*). O autor vai, diante de seus propósitos de explanação da háptica no contexto nanotecnológico da engenharia de interface computacional, defender que:

> Como a mimesis, a háptica se torna uma forma de produção, a aprimorar operações, para fornecer uma experiência de usuário mais rica, até promover a experimentação através da livre fluidez dos jogos e da criatividade. Mas primariamente, a háptica cria todo um conjunto de forças e sensações correspondentes, uma fusão de sensações que são geradas e retro-projetadas desde a perspectiva do usuário, sem imposição de programadores ou seus próprios codificadores, a fim de recriar o 'feeling' exato.[324]

Notoriamente, este *feeling* exato se enquadra ao contexto de réplica, na realidade virtual e digital, da sensação de estar tocando uma interface que seja correspondente aos efeitos de outra concreta e analógica que lhe precedera. Neste sentido, a háptica é também do campo dos objetos dos avanços tecnológicos contemporâneos, como maneiras de supressão da falta interacional que muito remontariam àquela luva do abraço da COVID-19. Se a geografia do corpo dos sentidos faz fronteira na exata reprodução do corpo próprio do sujeito proprioceptivo, é porque tenta encontrar alternativas, tal como os sintomas, diante do que lhes falta. Assim como muito do que já faltou, as tecnologias já recriaram e transmitiram a voz, pela escuta dos

---

[322] JONES, Lynette A. *Haptics*. Cambridge; London: The MIT Press, 2018, p. 1, tradução livre.

[323] PATERSON, Mark. *The senses of touch*: haptics, affects and technologies. Oxford; New York: Berg, 2007, p. 20, tradução livre.

[324] PATERSON, 2007, p. 136.

fonógrafos e telefones, e o relance, pelo olhar das lentes e monitores, formando o império do audiovisual no qual estamos tão imersos. A tecnologia de reprodução do contato pelo toque, das interfaces dos ecrãs multitáteis e dispositivos periféricos transdutores sensíveis, já está em curso como pulsão de conexão com o outro. A pulsão háptica é como uma fronteira, posto ser a pele o seu litoral.

Quando menciono litoral, faço remissão ao que Lacan vai desenvolver de uma experiência biográfica para pensar a condensação do título de sua conferência "Lituraterra"[325], de 1971. Ao realizar uma viagem ao Japão, o psicanalista vai de avião "através de uma rota considerada nova para a época, [por] um trajeto feito pelo polo norte, que permitia visualizar, de cima, a região de tundras, na Rússia." As planícies irregulares siberianas possuem essa "vegetação rasteira, rarefeita" resultante de "séculos de acúmulo de neve derretida" e que constroem uma paisagem de "rica experiência" para o pensamento lacaniano "do ponto de vista das imagens que produziu" [326]. Nesse sobrevoo, Lacan vê "dois domínios que não tem absolutamente nada de comum entre si, como heteros: as nuvens e a escrita, a letra e o significante, o saber e o gozo, os traços que são rasura de nenhum traço que ali estaria antes e os traços isóbaros, outros traços que já não são aqueles."[327]

Desse contraponto entre fronteira e litoral, creio ser de extrema importância trazer a insistência dessa perspectiva – ainda que ela pretenda lacanianamente desembocar nos aspectos do signo saussuriano –, para uma apreciação semiossígnica da imagem de uma amostra da pele produzida por microscópio, como alegoria que encontra, nas coincidências entre histologia e geografia, um certo bucle de sua modelagem formal. Como o poeta Caetano Veloso caracteriza o planeta de nossa morada, a Terra: "durante toda a viagem/ que realizas no nada/ através do qual carregas/ o nome da sua carne"[328], a superfície do corpo de Pachamama e de nosso corpo próprio talvez tenha muito de similitude.

---

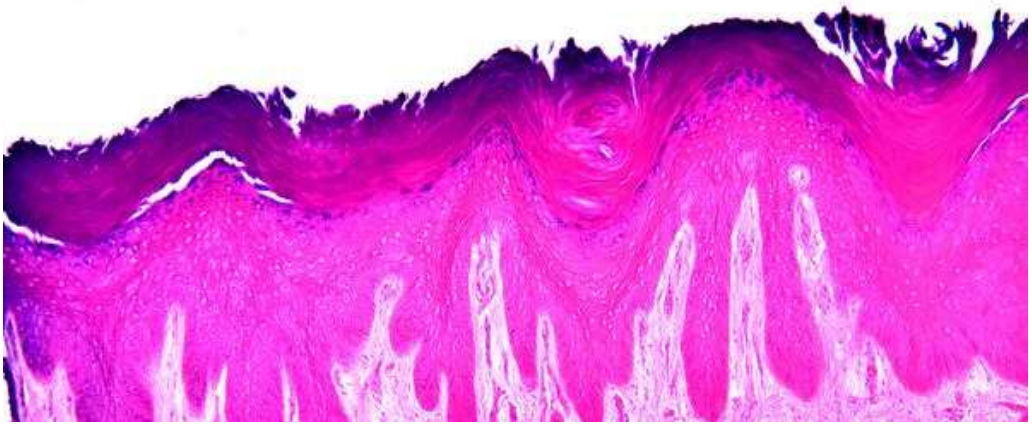
[325] LACAN, Jacques. Lituraterra. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1971] 2003c.

[326] DUNKER, Christian. Introdução ao Seminário XVIII: de um discurso que não fosse do semblante (1971). *In*: DUNKER, Christian. *Discurso e semblante*. São Paulo: nVersos, 2017a, p. 24.

[327] ALBERTI, Sonia. Prefácio: psicanálise e corpo, em pesquisa. *In*: RAMIREZ, Heloísa Helena Aragão e; ASSADI, Tatiana Carvalho; DUNKER, Christian Ingo Lenz. *A pele como litoral*: fenômeno psicossomático e psicanálise. São Paulo: Annablume, 2011, p.11.

[328] VELOSO, Caetano. Terra. *In*: VELOSO, Caetano. *Muito – dentro da estrela azulada*. São Paulo: Warner Chappell Musi, 1978. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (6 min).

Figura 9 – Epitélio escamoso estratificado da pele da mão humana



Fonte: Barres Manuel (2020).

Figura 10 – Paisagem de tundra ao longo da costa do Ártico

Fonte: Kazlowski (2006).

À guisa de desfecho, cabe destacar que na imisção de Outridade, no enlace com o outro, a constatação do fracionamento da separtição da pulsão, faz com que, por exemplo, a demanda da libido extática daquele abraçar estático a pele do tocar relativa ao outro, ato agregador da pulsão háptica, revela, mesmo na complicada realidade do "novo normal" da pandemia do Coronavírus, a função da falta no retorno ao que se une proprioceptivamente a partir do alheio. Como passa pelo sem-sentido de uma mensuração fragmentária que se apresenta com traços litorais, a pulsão háptica prescreve uma possibilidade de contato com a "alienocepção", com o entre-dois do embaraçado com o lugar alheio, "lugar estranho, lugar do sonho e do *Unheimlickeit*"[329] {*Infamiliaresco*}. Qualquer película antes da pele, portanto, apenas tampona a falta do que o desejo mais lhe desnuda. Pela pulsão háptica, a troca ocorre

[329] LACAN, [1965] 2006, p. 68.

por uma energia da carne, de ser tocado e de tocar com o que resiste a superfície da pele nua. Pelo que a pele nua traz de litoral, se demarca um palimpsesto de lógicas de superfície que ora escoam, ora infiltram a topografia do centro externo, do dentro-fora do seu signo maior, o corpo-sujeito *$*.

3.4 TOPOLOGIAS DO WIREFRAME-BODY-MODEL DIMENSIONAL E AS FICÇÕES DA PULSÃO COMO DECUPAGEM PÓS-MODERNA E PÓS-HUMANA

Imaginem uma mulher, solteira, virgem, cheia de corpo, alta, ruiva e solitária, que trabalha como exímia datilógrafa, e que se sente ofendida pela humanidade, pela falta de vergonha que havia no ar de uma Londres maldita, repleta de criaturas bestiais. Cachorros e cadelas cruzavam pelas ruas, homens e mulheres, vez ou outra quase nuas, se beijavam na boca na televisão, casais também se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha no Hyde Park, e prostitutas esperavam homens nas esquinas pela Piccadilly Circus, enquanto ela, Miss Ruth Algrave, morava sozinha em uma cobertura em Soho e sentia-se muito feliz, "embora... Bem, embora."[330]

Em um certo sábado de lua cheia, ela vivencia um acontecimento inesperado, "assim deitada na cama com a sua solidão. O embora." Sentiu entrar pela janela uma coisa, invisível, mas que lhe respondera em "forma de vento: – Eu sou um eu. [...] Vim de Saturno para amar você." Mesmo não vendo ninguém, sentia-o, sentia "um *frisson* eletrônico" emanando daquele que viria se apresentar como um ser branco e pequeno, que se materializava imprecisamente, que nela provocava calafrios com "seu contato [...] frio como o de uma lagartixa", e que, após deitar-se a seu lado, passou "as mãos pelos seus seios" e a fez sentir algo que "nunca tinha sentido". "Era bom demais. Tinha medo que acabasse."[331] Aquele eu se chamava Ixtlan, se tornaria o marido de Ruth, e revolucionaria o seu corpo, desde aquele contato inicial delirante, ao ponto de lhe despertar de seu prazer, que lhe transformaria em uma mulher de tanta beleza, que invejaria o sopro das musas: "Ela parecia um uivo".[332]

Foi dessa narrativa curta de Clarice Lispector, do conto "Miss Algrave", que me inquietei com a (per)emanescência da pulsão háptica. E com a exterioridade fictícia da alegoria da pele do tocar como um (r)emanescente, um rastro, um traço do contato com o outro, revelado por uma provável lógica de superfície junto a algo que beira o alucinatório do invisível, que

---

[330] LISPECTOR, Clarice. Miss Algrave. *In*: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 531.
[331] *Ibid*., p. 533.
[332] *Ibid*., p. 536.

intui a forma de uma literal alienocepção, ainda que absurdamente provocada por um visitante de Saturno. Em um intercurso de sentidos, típico da estranheza que esse conto, talvez despretensiosamente, herda do gênero de ficção científica, na intermediação da pele como um semiossigno implícito que faz corpo, corpo que passa a sentir excessos, nele se faz aparecer as redobras do extático (êxtase) para a estática, desta pressão pulsional de desequilíbrio que o movimento de um "*frisson* eletrônico" desperta da força de um corpo, a princípio, em repouso, casto.

Esse outro corpo alienígena faz despenetrar o que muito se apercebe nas explorações do feminino em Lispector: Miss Algrave, uma mulher, experimenta o *não-todo*, o gozo não localizado no corpo, na dinâmica deste corpo que pode ser penetrado desde um toque, que se complica na medida em que faz fronteira com o vazio do háptico: pode emanar de uma vibração sonora em forma de vento, pode ser responsivo ao choque de um arrepio, pode ser termoceptivo de um contato calafriorento, pode ser manejado como nunca – prestes a lidar com o que angustia o quão intensamente se se acabasse –, e pode ser convertido em aura – que faz fronteira múltipla com o ronco sonoro do enigmático aparelho da fala, transmutado em berro, em uivo, em grito invocante do prazer.

É daí que a corporeidade, em sua objetividade mecânica, passa à corporalidade, em sua objetalidade tópica, que faz atrito ao limite do colapso espacial. Corpo e objeto estão elididos como um lugar, como um *tópos*, topologia retorcida por formas do objeto *a*, a tamponar nossos orifícios... há furos negros (*trous noirs*) que só Ixtlan talvez domine ao ponto de ser capaz de ultrapassar a objetalidade quântica de nossa limitante matéria, ainda ignorante o bastante para se perder por completo em horizontes de eventos. Pela corporalidade topológica, já houve uma ruptura ao real daquela metafísica do πλάττειν (*pláttein*) aristotélico, diante do fato de "que o objeto *a* subsiste sob modalidades diversas."[333] Inclusive sob a forma de um supereu que imperativamente (inter)dita, pela substância significante, ainda que incorpórea, de sua estrutura: "*Goza*!"[334]

Estruturalmente, a narração do tempo presente também entra em crise na proporção dos limites crônicos de suas metanarrativas históricas. Estaríamos ainda muito impossibilitados de lidar com as perspectivas de totalidade do interior do método dialético, sobrando à realidade

[333] LACAN, Jacques. Do anal ao ideal. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10*: a angústia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1963] 2005c, p. 322.
[334] LACAN, Jacques. Do gozo. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais, ainda. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, [1972] 2008a, p. 11.

concreta muito de fragmento: afinal, daria sempre para gozar de tudo, daria para gozar como jamais gozou o todo Outro?

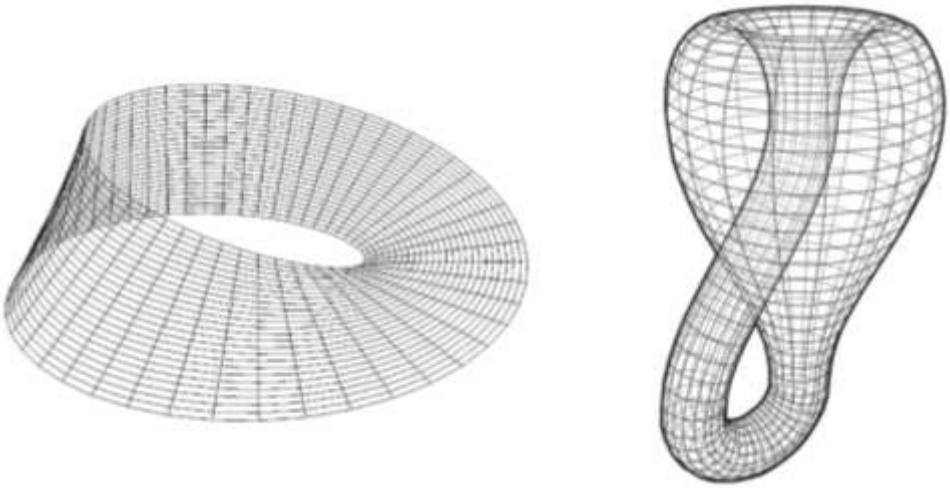
Quanto à ficção científica, a título de exemplo, resta uma forma de conjecturar novas textituras de mundo, que aludem a outras visões sobre o lugar do corpo nos limites do real. É bem nas penetrações do real no corpo, campo da ideologia, que escoam algumas verdades da angústia, e do real no simbólico, que a linguagem manifesta em seus equívocos fálicos, em suas invenções pelo sintoma, em suas somatizações imaginárias. O real que se adorna de impossível, que é característico da vida e é característico da (ir)racionalidade poética, deve contornar o gozo do *falasser* artista contemporâneo, que especula e fantasia com a *ciência ficción*, sem a paranoia nem a obsessão de temer o engano, para enxergar dos fragmentos do corpo do presente algum risco de acontecimento que lhe esperance um futuro.

Essa característica de narrar o tempo presente aproximando-o de um futuro, mais ou menos especulativo, é o núcleo duro da *ciéncia ficción*. A ficção científica se aloja nos territórios ficcionais que estão na fronteira entre o presente, o que se vivencia da ruína e das ações do hoje, e o que se cogita por acontecimento futuro no contato mais imediato possível do ato crítico-científico da narração. Por desejar-se científica, operacional, lógica, essa ficção remonta a um tempo-espaço narrativo que se estrutura por uma tríade: da relação do sujeito com a construção de sua verdade, ao menos relativa – mesmo que especulativa –; do sujeito com a realidade a partir dos avanços da ciência – mesmo que teorética –; e do sujeito com as formas estéticas de consciência do mundo – mesmo que enredada pelo falta-a-ser e pelas incompletudes da linguagem. A textitura do mundo, no traço da memória e da narratividade, persiste absoluta por sua própria forma de fragmento, e encontra na produção da ficção um modo de lidar com o que lhe dá dimensão, de corpo inscrito e marcado na trama da existência que resta no decorrer do presente.

É ao pensar o corpo nas dimensionalidades contemporâneas que ele se confirma mais centro externo, como um modelo em *wireframe*, em "estrutura de arame". O objeto físico tridimensional tem suas arestas continuamente representadas por vértices constituintes de sua superfície. Contudo, essa superfície é estrutural, opaca em suas linhas e curvas, mas translúcida em sua modelagem, posto ser mantida por seus furos, seus planos de corte, suas perspectivas ocultas, conforme Figura 11. Essa singularidade invólucra é uma possibilidade viável no contemporâneo, pois dialoga com as tecnologias da representação do corpo, que faz borda com o que lhes cruza de avanço nos laboratórios das imagens e de perspectiva de acontecimento no imaginário científico. São perfurações da ciência em contato com os novos paradigmas de seu lugar, na hiância das descobertas da topologia para o dentro-fora, como territórios do

superponível. Há daí, a genialidade elegante de Lacan ao, por exemplo, relocar a situacionalidade fechada do "continente" sombrio, que fora a feminilidade para Freud, para uma fenda situada na exterioridade que não faz continente, pois seu conjunto não faz todo, seu gozo é uma despossessão. Esses outros moldes são semelhantes a uma topologia também mais acertada com os pontos de falha da psicose na realização do simbólico, como um desapossamento. Ou, da psicossomática como uma forma de *sinthoma* que tenta fazer suplência de um nó entre os registros.

Figura 11 – Superfícies de Möbius-Listing e de Klein representadas em *wireframe*



Fonte: Patrascu (2015).

São reflexões envolventes como essas que me dispuseram a pensar sobre como a estesia impulsionada pelos modelos topológicos desembocam em variadas situações, das artes à política. A primeira delas, trata de como alguns movimentos das artes plásticas, revolucionados pelo protagonismo de mulheres, estabelecem, na vida da cultura moderna, um modo de escrita no corpo que lança uma outra visada sobre o imaginário, muito filiada com a ideia de Le Guin de não cessar em "não deixar de haver história alguma para contar"[335], ao naturalmente tecer os nós frouxos do gozo feminino, com a retomada paradoxal do conflito criador d'Ⱥ mulher, entre a descorporização e a resistência a ela. Uma segunda, diz respeito ao feminino, e sua posição de obstáculo e desafio para a psicanálise no que Neri vai associar de "feminização da cultura"[336] junto à modernidade. Uma terceira das situações, dentre inesgotáveis, é tangente às teorizações psicanalíticas sobre o feminino, no que elas podem

[335] LE GUIN, Ursula K. The carrier bag theory of fiction. *In*: LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the edge of the world*: thoughts on words, women, places. New York: Grove Press, [1986] 1989, p. 168, tradução livre.
[336] NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino*: um horizonte da modernidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

promover de: 1) estrangeiro ao continente ordenado sob a luz da razão e da lei simbólica do falicismo; 2) inacabamento e suspensão como o que ocorre com o que é (pós-)moderno, diante de seu saber furado, fendido, não-orientável/não-todo; e 3) exílio, abjeção, ex-sistência que se vê lançada a uma duplicidade ambígua entre volição, que vai além, e colisão, pela qual é repudiada ou submissa ao universal do "homem" e que, consequentemente, despenetra os limites desse universal em retorno às noções do que é do humano, do além do humano, e do que faz contato com o pós-humano.

Em detalhamento a essas situações acima, Neri resume bem um apontamento sobre a primeira, relativa à arte do feminino na cultura, que:

> Ao se apropriar do espaço cultural, o feminino aponta para uma cultura que rompe com o pacto civilizatório e na qual a sublimação não é dessexualização, mas corpo erótico, inscrevendo uma estética de vida. [...] Com efeito, desde sempre o feminino não se ausenta do seu corpo. [...] Considerando a arte como resultado de uma série de simbolizações que se iniciam no corpo, podemos constatar que, em sua origem, ela se apresenta em estreita vinculação com os rituais de marcas no corpo: das marcas em profundidade como as escarificações e tatuagens, às marcas na superfície, como a pintura corporal, as máscaras, a maquiagem e o vestuário, que se orientam mais para o visual e a figuração. Haveria uma descorporização crescente na passagem das sociedades ditas primitivas às sociedades ditas civilizadas, e em particular na sociedade ocidental, que vem assinalar um distanciamento do corpo erógeno. Esse processo de distanciamento do corpo em benefício de um simbólico mais abstrato é a marca incontestável da supremacia do poder paterno na cultura sobre a potência erótica do corpo feminino, que, como vimos, nos dizeres de Freud em *Moisés e o monoteísmo*, representaria a vitória do espírito sobre a sensação. [...] Ora, o feminino resiste a essa descorporização [...] na arte da sedução como um processo sublimatório de inscrição corporal, o corpo como obra de arte, no que sempre foi negativizado no discurso psicanalítico sobre o feminino: reduzido a um investimento narcísico de reparação à castração ou a um processo fetichista de negação da castração.[337]

Tomando o corpo topológico como um modelo de resistência a essa descorporização, na medida em que se vale de acompanhar a escrita feminina nas artes plásticas como outras maneiras de processo sublimatório, os trabalhos da brasileira Lygia Clark são de uma força modernista tão incrível como coincidente. Autodeclarada "não-artista", dedicada a pensar uma arte que não con-siste mais em objeto para somente se olhar, mas de uma preparação para a vida, Clark é vinculada à arte interativa e sensorial do movimento neoconcretista do século XX, e incluiu a experimentação e o contato do público como valores às suas produções. Pela própria adjetivação do movimento, já podemos antever a primazia das sensações contra o espírito abstraído do distanciamento negativo da tradição *don't touch, it's art*, dos objetos leiloáveis de

[337] NERI, 2005, p. 133-134.

apreciação plástica, e por sua denominação à materialidade da arte como corpo e da estética da ruptura. Nessa esteira, é da instalação de 1968 intitulada *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão*, que Lygia Clark institui um eixo radical a seu estilo artístico: "A casa… era mais que uma pele, já que ela era todo o conteúdo do corpo também e, portanto, um organismo tão vivo como o nosso próprio!"[338] Trago a seguir alguns registros de algumas obras sensoriais de Clark para ilustrar tais experimentações.

Figura 12 – *Máscara abismo com tapa-olhos*

Fonte: Lygia Clark (1968).

Figura 13 – Instalação de *A casa é corpo...*

Fonte: John Wronn apud MoMA (2014).

Salta notoriamente à vista háptica que os modelos clarkianos são apropriadamente topológicos nestes e em outros trabalhos como *The inside is the outside*, de 1963, e *Caminhando*, de 1964. A sensorialidade corpórea no entrelaçamento do objeto artístico colide na forma como a artista faz expressão do moderno com o feminino, e até mesmo com a ficção do tempo presente em crise, ao fazer crítica a ele pela estética de novos corpos.

Para o moderno, Paz assevera que ele "não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é

[338] CLARK, Lygia. A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão. *The Museum of Modern Art*: exhibition "Lygia Clark: the abandonment of art, 1948–1988". New York: MoMA, may/aug. 2014.

sempre diferente."[339] E mais, na medida em que "a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora", isso permite afirmar, ao tempo histórico que distingue nossa modernidade da de outras épocas, que a "arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma."[340]

Para o feminino, Neri sugere, por ele sempre ter ficado exilado das generalizações universalizantes da linguagem, que "é esse exílio com relação ao sentido e à ordem que faz que o feminino manifeste o singular: a fragmentação, a pulsão, o que está para além do sentido já nomeado."[341] Este fragmentado pulsional pode padecer no mito do pai da horda primitiva como pré-histórico, mas, a meu ver, pode suscitar o que se depara da iminência do fim que se interpõe na crise do moderno por sobre a pós-modernidade e do humano por sobre a pós-humanidade.

Isso, porque o feminino é, em vasta medida, corpo objeto e corpo sujeito de uma dialética que, mesmo na sua condição não-toda, retalia o automatismo que lhe pressupõe o monismo fálico, a lei simbólica, a linearidade objetiva da cadeia significante. O corpo feminino é lugar da engenhosidade da mascarada, da inventividade do que é estrangeiro de si mesmo, da loucura enigmática que transgride a "universalidade constrangedora"[342] que lhe exclui ao conjunto do homem e as incorporações de seus projetos humanos.

É diante disso que me pus a tensionar como a pós-modernidade também é outra vez tracejada pela feminização da cultura, a partir do que Jameson vai chamar de técnica de bricolagem, como operação da feitura do material simbólico pré-existente por meio de alternativas no imaginário da cultura do presente.

> Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: [...] metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos.[343]

Assim, o que forçaria o corpo a se rearranjar por superfícies de contato com o "*frisson* eletrônico" do incorpóreo não situado, por superfícies não-orientáveis de uma topologia de

---

[339] PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *In*: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 18.
[340] *Ibid*., p. 20.
[341] NERI, 2005, p. 216.
[342] LEGUIL, Clotilde. *O ser e o gênero*: homem/mulher depois de Lacan. Belo Horizonte: EBP, 2016, p. 130.
[343] JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução: Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 118.

torções e nós em estrutura de arame, ou por superfícies referentes de colagem de pedaços fragmentados? Não é contestatório, como resposta possível a esta indagação, dar a antever uma reunião de fatores, que podem amalgamar os horizontes interseccionados das objetalidades corporais entre o pós-moderno e o pós-humano. Mas, antes, é preciso reiterar a posição do feminino perante os "emboras" do corpo que se arrisca, mesmo estando situado fora, mesmo sendo corpo-casa, corpo alienógeno dócil e selvagem, nestas bricolagens contemporâneas. Para isso, recorro à meditação de Benjamin[344] sobre as buscas de Baudelaire junto ao corpo feminino e sobre o autômato, este como um corpo precário diante da onipresença da máquina, anteparo pós-humano, e da decadência do corpo vivo, carne do imaginário fragmentado no pós-moderno.

A espécie de maquinaria corporal que Benjamin observa no fetichismo à mulher em Baudelaire é uma herança dupla de Sade e La Mettrie, da parte de seus mecanicismos sadistas de corpos objetos inertes. A fantasia é a de um corpo sem vida, que acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico, mas que não é *encorpse*, embora seja um corpo artificial como um saco de ossos e excrementos. Ela é o que engloba duplamente a referência freudiana e marxista de reificação pelo fetichismo e sadismo, em torno da *Puppe*, que tanto pode designar boneca como manequim, corpo à prova de putrefação, mas que se encontra na meronímia do reino inorgânico do autômato, da mulher-máquina, do corpo-objeto diferentemente animado, criatura industrial de fragmentos.

> Assim é Pandora, "autômato fabricado pelo deus ferreiro para a perdição dos homens, para que estes 'envolvam de amor sua própria infelicidade' (Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, verso 58). A ela se juntam, da mesma forma, as Krtya indianas, bonecas animadas pelos feiticeiros para causar a morte daqueles que as abraçam. A literatura também conhece, no capítulo das mulheres fatais, a concepção de uma mulher-máquina, artificial, mecânica, que nada tem em comum com as criaturas vivas, e que é, sobretudo, assassina. A psicanálise certamente não hesitaria em interpretar essa representação como uma maneira particular de encarar as relações entre morte e sexualidade, e, mais precisamente, como um pressentimento ambivalente de encontrar uma na outra."[345]

Questão é que na manobra baudelairiana, *flâneur* observador do mercado, um lírico observador da produção de mercadorias no auge do capitalismo, o automatismo dessas mulheres-máquina, como corpo-objeto, se aproxima do alegórico emblemático das mulheres-carne, também como corpo-objeto, presença concreta da mulher puta. O corpo desta última

---

[344] BENJAMIN, Walter. A boneca, o autômato. *In*: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 733-737.

[345] *Ibid*., p. 736.

passa por um desmembramento objetificador, como instrumento venal de prazer e de fluxo de mercadorias, como membros espalhados em significantes, como dispersões virtuais na economia dos sentidos. Já é sabido, entretanto, que, mesmo condizentes com o que lhes submete cada uma à lei fálica, uma mulher não é nem artificial, tampouco, maquínica, pois faz retorno ao conflito da primeira das naturezas[346], prévias à mercadoria. Sua corporeidade já deixa, à luz de Lacan, ainda que mais ou menos abjeta aos olhos da ordem, indícios de um vazio que não há artificialidade que lhe reproduza, ou lhe faça conjunto, pois pode gozar e escapar para a dimensão do real, como objetalidade do impossível, típica do feminino.

É bem provável, que mesmo fabricada, como o outro, de Pandoras a putas, de esposas de saturnianos (Ruth Algrave) a humanas da arte sensorial (Lygia Clark), o corpo-sujeito do feminino também impulsione a clínica à sua impossibilidade de ser sem retorno à representação, a não ser que passe a congregar que esse corpo é também e não somente um *falasser* poético, artístico da *Begriff* de um ser feminino, muito particular ao inconsciente real de deslizamentos significantes.

Será no ultíssimo Lacan que tais considerações serão provocadas rumo a um significante novo, inventado pelo *sinthoma* como a reforma do sujeito do falta-a-ser a remodelar sua parceria com seus objetos *a* no uso da linguisteria. A psicanálise, por sua vez, passa a ser "talvez uma escroqueria"[347], um instrumento modal que se apodera do que da significação alheia é capturado em transferência.

> a psicanálise não é mais escroqueria que a própria poesia.
> A poesia se funda precisamente nessa ambiguidade da qual eu falo e que qualifico de duplo sentido. Ela parece depender da relação do significante ao significado e, podemos dizer, de certa maneira, que ela é imaginariamente simbólica. Se, de fato, a língua – foi daí que Saussure partiu – é fruto de uma maturação, de um amadurecimento que se cristaliza no uso, a poesia depende de uma violência feita a esse uso, do qual temos as provas – se evoquei, da última vez, Dante e a poesia amorosa, foi exatamente para marcar essa violência. A filosofia faz de tudo para apagá-la, e por isso ela é o campo de ensaio da escroqueria. A partir disso é que também não se pode dizer que a poesia não jogue à sua maneira, inocentemente, o que conotei, nesse instante, de imaginariamente simbólico. Isso se chama a verdade.[348]

---

[346] ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza está para a cultura? *In*: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. (coord.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução: Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 95-120.

[347] LACAN, Jacques. Seminário de 15 de março de 1977: rumo a um significante novo I: a escroqueria psicanalítica. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 24*: L'insu-que-sait de l'une-bévues s'aile a mourre {O não sabido que sabe do equívoco dá asas ao jogo da morra} (1976-1977). Tradução independente: Jairo Gerbase. [S.l.]: [1977] 1998e, p. 16.

[348] *Ibid*.

Esse é o risco poético e é o risco do corpo em seu gozo suplementar, terreno do impossível. O impossível do real ser um todo e constituir um universo é um dos elementos da formulação da sexuação por Lacan, na indução de sentido que um feminino não-todo permite articular como notação quantificadora, de uma ex-sistência como algo que fora negado, mas também que se expande. A expansão da psicanálise, pela via lacaniana, orienta a leitura de Bousseyroux ao que um "psicanalista não se manteria nada menos que à altura do impossível que o matemático demonstra."[349] Por um lado, a topologia como uma nova estética, e, por outro, a poesia, como uma nova ética. Assim, se pela intimidade do *falasser* com a *lalíngua*, o estilo de Lacan não se exemplifica como um poeta em seu fantasiar, na hipótese imaginária da ficção (πλάσμα; *plásma*) que violenta a verdade, ou na referência a uma questão ontológica, mas como um poema, da ex-sistência em um espaçotempo, dimensionado em um *Lá-quand* {*Aí-quando*} (leia-se "*La-can*"), de uma questão topológica. Dirá ele que "não sou um poeta, mas um poema. E que se escreve, apesar de ter jeito de ser um sujeito."[350]

Tal ruptura transgressiva, que dota a clínica psicanalítica de lentes clandestinas para esquivar as invenções do sintoma na realidade, sobretudo aquela guiada pela prática lacaniana, reitera a inaplicabilidade da topologia de Lacan para as formulações de Freud, posto que adianta uma estranheza na abordagem do corpo que lhe retira dos laboratórios, e lhe reloca aos terrenos litorais da poética, das ciências da ficção do inconsciente real, sem excluir a referência à linguagem imaginariamente simbólica. Linguagem plasmada pelas dinâmicas da *lalíngua*, co-presente ao automatismo mental xenopático da fala, mais desnudada pelos exterditos da psicose como urgência de sua estrutura. Afinal, é da relação com a língua que o buraco da boca faz do sujeito um lugar onde há um dizer de sua in-con-sistência de corpo, de centro-externo da verdade nuclear de seu *trou*-matismo (furo, do fr. *trou)*, ou de seu *toro*-matismo (do fr. *tore*), ou mais ainda de seu *trico*-matismo (do fr. *trique*). Adianto escrever algumas destas neolalangologias a partir do que seria o traumatismo da entrada, sem volta, na linguagem, linguagem que mais incessantemente atravessa o sujeito, seja o da carne, seja o do corpo.

Me concedo mais uma permissão para lançar duas propostas de reflexão que estão atravessadas pelas metonímias e pelas versificações do lapso cotidiano pessoal que, como bem ocorre ao lidar com palavras estrangeiras, possibilita "uma associação externa entre um de seus elementos de representação e um elemento do desejo objetado; e, dessa vez, de fato, com a mais

---

[349] BOUSSEYROUX, Michel. *Au risque de la topologie et de la poésie*: élargir la psychanalyse. Toulouse: Eres, 2011, p. 3, tradução livre.

[350] LACAN, Jacques. Prefácio à edição inglesa do *Seminário 11*. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, [1976] 2003e, p. 568.

alta violência por um desvio associativo de aparência artificial."[351] Talvez, como provém o que de toda associação, haja uma verdade da língua de um corpo vivo a *falasser*. Parto para o primeiro lapso desde Lacan, quando este questiona:

> Por que não se aperceber que o que se vê do corpo vivo está organizado como o que outro dia chamei de trico e que não é nada mais que um toro[?] É a isso que leva o que conhecemos do corpo como consistente – chama-se isto de *ecto*, isso *endo* e em torno há o *meso*. Aqui a boca. Aqui a boca posterior. Somos tóricos {*toriques*}, ou, com a elisão do *o*, tricos {*t(o)riques*}. Isso nos leva a considerar que a histérica {*l'histé-rique*}, que cada um sabe que é tanto macho quanto fêmea, a histórica {*l'hist(o)-rique*}, se posso me permitir esse deslizamento, não tem em suma para fazê-la consistir senão um inconsciente. É a radicalmente outra {*radicalement Autre*}, ela não é mesma a não ser como outra {*Autre*}.[352]

Sendo *trico*, no francês, um tubo oco atravessado por um furo, um "*o*" que se liga anterior e posteriormente ao se compor esferoidal na forma do toro, no português, ele pode muito bem se circunflexionar oxítono, se dobrar de volta ovalada na notação léxica que lhe dá a forma vocabular de uma cesura maior na língua tensionada do "*ô*", dureza do palatal final que ressoa para as entranhas o endoeco do sopro poético[353]. Com a eventualidade de podermos também ser *tricôs*, somos nós retorcidos por sobre a superfície manejada de uma armação, de um vigamento que nos dá consistência ao que está em torno, *wireframed*, modelos vazados porosos, em rede de contato-conexão, em treliça estruturada em arame, bastante usados nas obras de Lygia Clark, por exemplo, que expandem as noções de corpo ao nível do abuso do imaginário, no "furo central do toro"[354] está o eu, o eu convidado ao experimento sensorial do novo concreto.

O segundo lapso decorre dos anexos da também convidativa obra de Chapuis, quando este didaticamente apresenta a relação vocabular e modelar da superfície de Möbius-Listing no que concerne a seus lados, seus versos. Para efeito prático, o "*endroit*" seria o lado direito da superfície, o "*envers*" seria o avesso ou reverso da superfície, e o "*traves*" seria o ponto avesso

---

[351] FREUD, Sigmund. Psicopatologia da vida cotidiana: o esquecimento de palavras estrangeiras. *In*: FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da vida cotidiana*: sobre esquecimentos, lapsos verbais, ações equivocadas superstições e erros. Tradução: Elisabeth Brose. Belo Horizonte: Autêntica, [1901/1904] 2023, p. 34.

[352] LACAN, Jacques. Seminário de 14 de dezembro de 1976: o sistema tórico e a contra-psicanálise. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 24*: L'insu-que-sait de l'une-bévues s'aile a mourre {O não sabido que sabe do equívoco dá asas ao jogo da morra} (1976-1977). Tradução independente: Jairo Gerbase. [S.l.]: [1976] 1998d, p. 3, grifos e remissões ao francês meus.

[353] SOUZA JÚNIOR, Paulo Sérgio de. *O fluxo e a cesura*: um ensaio em linguística, poética e psicanálise. São Paulo: Blucher, 2023.

[354] CHAPUIS, Jorge. *Guia topológico para "O aturdito", um abuso imaginário e seu além*. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Júnior. São Paulo: Aller, 2019, p. 167.

da superfície. Algumas diferenciações válidas para analisar o modelo se dão na "oposição *endroit* / *envers*, que indicam as duas faces de uma superfície: seu direito e seu avesso. Essa diferenciação – que é possível fazer, sem dificuldade, numa superfície de duas faces – apresenta mais ambiguidade nas superfícies de uma face só"[355], como é o caso da Möbius-Listing que, apesar de ser bipartida, possui uma face só devido à meia torção de 180° a qual é submetida pelo corte mediano. Nela "o 'direito' (*endroit*) e o 'avesso' (*envers*) estão em continuidade, de modo que, estritamente, não se pode fazer essa diferença: não há nem direito, nem avesso."[356] Ao se experimentar o atravessamento da superfície "em um ponto qualquer e chegar ao seu 'traverso' (*traves*) – ou melhor dizendo, ao seu *pseudotraverso* –, topologicamente esse ponto se confunde com o primeiro, visto que eles estão em continuidade."[357] Minha inquietação não diz respeito à complexidade típica da estrutura topológica, ao dificultar a representação de um corpo do impossível diante da sua paradoxalidade em ser construída nas limitações de nosso espaço tridimensional, mas à letra que se equivocou ao perceber meu desvio na leitura do drama trágico alemão de Benjamin, literalmente escrito como "*deustschen Trauerspiels*."[358]

Um desvio não muito atento imaginaria que Benjamin estava tentando representar as distinções entre a tragédia clássica e o drama trágico, ou o drama barroco, alemão como algo que se relacionava com o que a-*travessa peles* (**Trauers piels*), dada a proximidade alfabética sabida, da qual o "*u*" e o "*v*" partilhariam a mesma agramaticalidade errônea. Signo do engano, mas nada temível ao conhecedor mínimo daquele caso *Signo*relli, em Freud[359]. A saber, *Trauerspiel* vem da aglutinação de *Trauer*, diacronia do mesmo radical grego de τραγῳδία (*tragōidía*), tragédia, ou espetáculo do luto, com *Spiel*, germanismo amplo de *spil*, para jogo, brincadeira, peça teatral, ação dramática, fonologicamente mais próximo do inglês médio *play*.

Não contente, na medida em que o *trauerspiel* benjaminiano carrega de certo teor a aplicação tanto à obra dramática como ao teor dos acontecimentos históricos – sem retê-las apenas ao período da monarquia absolutista alemã do século XVII –, na modernidade do século XIX, teríamos herdado também algumas de suas principais características: a alegorização. Segundo Bolle:

> Benjamin propõe a visão da história sob o signo da decadência e da melancolia, onde a alegoria enquanto "fragmento amorfo" traduz, melhor do

[355] CHAPUIS, 2019, p. 195.
[356] *Ibid*., p. 196.
[357] *Ibid*., p. 167.
[358] BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
[359] FREUD, [1901/1904] 2023, p. 19-25.

> que a falsa aparência da totalidade simbólica, a experiência moderna de um tempo de "homens partidos". Assim, [aquela] alegoria barroca [do drama trágico alemão] – enquanto codificação de um mundo violento e vazio de sentido – irrompe na Modernidade. [...] 'A alegoria é a armadura da Modernidade' – sentencia Benjamin quando retoma em outro contexto, no final dos anos 1930, os estudos sobre alegoria e alegorização.[360]

O que pretendo observar, ainda que interposto nesta reprodução de armaduras, a partir da proposição da alegoria da pele, com a qual as teorias de base desta tese se vincularam, é que na despretensiosa relação entre a outridade de um feminino – na originalidade da histórica-histérica que se faz consistir de corpo senão via inconsciente real –, os limites perfurados, que ela mesma pode ter inaugurado por sua incompletude, re-sistem em voltar ao corpo, nem que seja por retorsões na lógica de sua superfície. A contemporaneidade é – por este princípio que Freud permitiu femininizar com a constatação de mais uma ferida narcísica do senhor homem, e Lacan avançou esburacar esta ferida ao ponto de "*o*" homem trico, por seu saco-fofo furado, restar como sujeito barrado e enodado ao minúsculo *a*, minúsculo outro, sob alegorização, uma modernidade, pós-moderna e pós-humana –, é mais ainda feminizada, *encore*, ao que insiste sob a pele. A alegoria seria, na exponenciação dos termos benjaminianos, uma armadura ainda mais repolida da pós-modernidade e suas ruínas. Ao predicá-la com a pele, apenas proponho seu uso junto ao tanto de superfície que se implica de excessos sensoriais, pelos fragmentos amorfos que nos cercam no tempo presente.

A decupagem, sob o risco de envolver pele, carne e osso do imaginário do corpo junto às decupagens na vida do real, põe a ex-sistência na negociação sensível do que a poética de Guimarães Rosa já aviltava que "viver é um rasgar-se e remendar-se."[361] A ficção científica, como fruto deste tempo presente do mundo encerrado em paradoxalidades representacionais e limitações tridimensionais, aposta na especulação e no impossível do *sens blanc* (outra homofonia lacaniana para o *semblante*), sentido branco, da autodestruição criadora, que é apontar a passagem ao futuro do agora, ao futuro que se apresenta alegoricamente no contato com o toque da narrativa à superfície de uma pele corporalizada, a se materializar no impossível da narração como ato concreto, em um lugar topologicamente traverso, na crise, na dificultação da verossimilhança. Porque o futuro sempre foi furado, tricotado a cada incorporação das decadências no corpo da história, incerto, fragmentado, superficial junto ao presente em seu

---

[360] BOLLE, Willi. A modernidade como "Trauerspiel": representação da história em W. Benjamin, "Origem do drama barroco alemão". *Revista de História*, São Paulo, n. 119, 1988, p. 60. DOI 10.11606/issn.2316-9141.v0i119p43-68.

[361] ROSA, João Guimarães. João Porém, o criador de perus. *In*: ROSA, João Guimarães. *Tutameia (Terceiras estórias)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 103.

horizonte de eventos narrados, isto é, limitado à estrutura de seus acontecimentos, às ações estruturantes que lhe são limitantes entrementes. Vai dizer Lacan que "o mundo esteve sempre inclinado até o presente, para isso que os homens têm enunciado, para o interior de uma bolha. O vivente considera a si próprio como uma bola, mas com o tempo ele pelo menos se apercebeu que não era uma bola mas uma bolha. [...] O homem sabe mais do que crê saber."[362]

A fragilidade dessa bolha é o que dimensiona a transformação daquela Ruth Algrave, uma mulher com o seu feminino tocado pelo desconhecido, mas capaz de reviramentos por justamente sê-lo, pelo risco quase louco de devastar-se, rasgar-se, remendar-se pelo contato com o vivo do impossível. Sobretudo com o impossível que permanece entre temer o erro ou o acerto de uma especulação narrativa, de ter propriocebido sua corporeidade unicorniana a partir da visita, pulsional e de uma visualidade háptica, de um contato imediato do terceiro grau, da alienocepção de outro corpo tão unicorniano quanto o dela, de seu amante pós-humano Ixtlan.

O pós-humano aqui, portanto, não se encerra como um indicador do que o humano, o humanismo e a humanidade, assim como o pós-moderno para o moderno, o modernismo ou a modernidade, faz de progressão temporalizada no que se saturou e reside em um porvir de uma *Verdrängung* astigmática. Em larga medida, pensar o pós-humano também é escalonar as próprias perspectivas de sua polissemia ao que ela transpõe da configuração incompleta que faz porção à limitação dimensional do ser, também *his-t(ó)rico* {*l'his-t(o)rique*}.

Ao lado disso, é também um exercício imaginativo que situa mais aguçadamente "o sujeito que se pensa ter deixado para trás (ou para baixo, ou em uma escala diferente), relegado a um status igualitário com todo o resto."[363] Analogamente ao que ensaiou Latour[364], da polêmica sobre nunca termos chegado a ser modernos, será que também sempre fomos pós-humanos, por jamais termos sido humanos no que transgredimos do que a modernidade humanista sabia projetar o que já se estava perdido? Em certo ponto, a despeito do horizonte escatológico do antropoceno ou do fim da história[365], há certa complexidade sistêmica que os estudos sobre a pós-humanidade se dedica, ao constatar que o ser humano é apenas parte contribuinte intempestiva e estruturada de uma "série de relações materiais imaginadas como reais."[366]

---

[362] LACAN, [1976] 1998d, p. 3.

[363] MATVIYENKO, Svitlana; ROOF, Judith. Introduction. *In*: MATVIYENKO, Svitlana; ROOF, Judith. *Lacan and the posthuman*. Cham: Palgrave Mcmillan, 2018, p. 3, tradução livre.

[364] LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

[365] FUKUYAMA, Francis. *Nosso futuro pós-humano*: consequências da revolução da biotecnologia. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

[366] MATVIYENKO; ROOF, *op. cit*., p. 4, tradução livre.

Por fim, o pós-humano é coligado à transcendência dos acontecimentos humanos, "observando a fraqueza constitucional do humano a partir de um ponto simultaneamente distante e subitamente dotado do *insight* do sujeito-suposto-saber."[367] É o que Guerra propõe, em parte, ao abrir a cicatriz da ferida narcísica etnocêntrica ao tratar do lugar subjetivo do sujeito-suposto-suspeito[368], invertendo-o à perspectiva dos *aliens* ilegais e marginais ao saber superficial do centro global, acerca de outras formas de *falasser* e faltar-a-ser humanos.

Nessa esteira, a hipervigilância, os fetichismos e as manipulações aparentes do império das máquinas de imagens, possibilita a Marks pensar a visualidade ótica como também suspeita, posto ser plasmada ao modo limitador e alienante das produções de massa. Assim, ela oferece para os estudos cinematográficos uma "teoria da visualidade háptica, ou uma visualidade que funciona como o sentido do toque [no que] apesar de o cinema ser uma mídia audiovisual, a sinestesia, assim como a visualidade háptica, fornece cinema ao espectador como multissensorial."[369]

Para encerrar, é válido considerar que em termos de corpo impossível, Dunker propõe um método bastante satisfatório para concordar que na psicanálise "a própria não-unidade-práxico-discursiva do corpo como escopo fundamental" é um condicionamento importante para admitir que analisá-lo é incluir "todas as formas de discurso, de abordagem e de manejo do corpo definidas pela sua heterogeneidade."[370] Uma teoria psicanalítica do corpo que considere o método do unicórnio será uma teoria consensuada no que "em vez de tentarmos convencer nossos colegas e a nós mesmos de que unicórnios existem, que tal admitirmos que ele é só uma construção feita para reunir aparências sugestivas"?[371]

> A disjunção, necessária para ultrapassar o mito unicorniano, deve ser pensada internamente (entre os registros [do nó borromeano]) e externamente (destes para com as estruturas antropológicas), ao modo de uma garrafa de Klein. Assim não se poderá objetar que a corporeidade é apenas uma forma de ampliar, e não de resolver, a tendência à unificação ontológica do corpo unicorniano.[372]

---

[367] MATVIYENKO; ROOF, 2018, tradução livre.

[368] GUERRA, Andréa. *Sujeito suposto suspeito*: a transferência psicanalítica no sul global. São Paulo: n-1 edições, 2022.

[369] MARKS, Laura U. *The skin of the film*: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham; London: Duke University Press, 2000, p. 22-23.

[370] DUNKER, Christian. Corporeidade em psicanálise: corpo, carne e organismo. *In*: RAMIREZ, Heloísa Helena Aragão e; ASSADI, Tatiana Carvalho; DUNKER, Christian Ingo Lenz. *A pele como litoral*: fenômeno psicossomático e psicanálise. São Paulo: Annablume, 2011, p. 93.

[371] *Ibid*., p. 94.

[372] *Ibid*., p. 97.

São propostas atípicas, mas que fazem jus ao olhar e ao sentir o invisível e ao corpo-sujeito que se sujeitou a um redesenho para caçar *vodseis* terráqueos, para além do que corpos virtuais, digitais, ou sintéticos, prefiguram de corporalidade objetal puramente escópica, seja pela reunião da voz de uma coisa que afirma: "– Eu sou um eu", seja pela pele do tocar como insuficiente ao relance do olhar, em seus enfoques imaginários, ao sugerir contato com um corpo que é mais do que lhe aparenta, fragmentado não-todo como ruína alegórica do contemporâneo pós-humano, que é corpo-sujeito sob a pele, que é corpo impossível.

4 SUPERFÍCIE DE CONTATO: ANÁLISE LITERÁRIO-FÍLMICA

Uma análise sempre carrega desafios em seu ofício expresso pela relação entre a psicanálise, a literatura e o cinema, porque visa restituir um discurso sobre as formas, sem deturpar a substância de seu conteúdo, ao nível dos reducionismos e da nosologia. Isso se torna ainda mais complexo quando se trata de uma análise que envolve aspectos do corpo, já que o corpo é propriedade do sujeito que disso fala.

De maneira bastante acertada e coesa com o que lhe precedeu, o presente capítulo de análise vai acompanhar a forma ensaio, tentando versar por uma abordagem desse corpo que não lhe transforme em um corpo completamente, digamos assim, *vodsel*. Penso isso na perspectiva de que a pele do tocar na superfície do corpo da fêmea Isserley pode ser interpretada por uma técnica alegorista que não trate por igual o que não é, por mais que a aproximação da protagonista, tanto da obra literária como na cinematográfica, com a realidade terráquea, também nos avente a traduzir alguma racionalidade tópica afim, entre o que ela subentende de humano, e nosso referencial oposto a isso não tenha como ser de outra forma, senão tomado por aproximado.

Metodologicamente, a análise vai ser mais ou menos mesclada, apesar da divisão em suas subseções. Isso se dá, porque, para o que se revela de importante aos temas centrais da pesquisa, que são a pele, as corporalidades e lógicas de superfície dele oriundas, o feminino e a pós-humanidade, qualquer leitura não consegue mais reduzir-se a fronteiras isoladas. Assim, em vez de destacar Isserley, por um lado, e a fêmea, por outro, forço uma hipótese imaginária necessária de estarmos lidando perante um *falasser* ficcional comum que pode ser referenciado como "a fêmea Isserley", cabendo a contextualização operar as mínimas distinções. Por outro lado, a presente pesquisa não tem razão nem objetivo em se transformar, à essa altura, em um estudo comparado *stricto sensu*, o que lhe fornece uma relativa liberdade para traçar aproximações e distanciamentos na justa fronteira (do) que lhes separa.

Será possível compreender, nos limites impostos à análise literário-fílmica, que as heroínas são de-mo(n)strações, desde que criaturas, das posições complexas do impossível do corpo de sintoma ao que persiste em direção à não-ex-istência e das estranhezas dos acontecimentos no espaçotempo das ficções humanas pós-modernas, que são experimentadas em níveis de resistência e permanência paradoxal na superficialidade, fundamental à constante, violenta e cíclica crise do *falasser* pós-humano.

4.1 SUBJETIVAÇÃO, DIFERENCIAÇÃO E NÓS A NÓS POR SOB A PELE

Para pensar a subjetividade em ficção científica é necessário considerar prementemente uma série de pseudodeterminações na seara da verossimilhança. Nos *Sob a pele*, o desafio se encontra no que fatores como a linguagem ou a racionalidade deixam antever de ilusório, de superficial. Ora, a fêmea Isserley já é humana, se considerarmos seu foco narrativo e sua perspectiva cênica, enquanto nós é que somos não-humanos, *vodseis*.

Há um pacto ficcional ostensivo que é preciso ser feito para admitir que vamos sendo guiados por uma narrativa que, no que tange ao relato de seu foco e às analepses psicológicas, se adorna de uma voz para narrar a história como uma espécie bilíngue que sabe que seu contato prevê o domínio de "nossa" língua terráquea, que é pela regra, estrangeira do ponto de vista deles, mas performada, na própria exegese, como se não fosse. Um truque peculiar das estranhezas procedimentais da ficção científica nas obras que torna, já de cara, as interpretações que dizem que a fêmea Isserley passa por um processo de "humanização" ou que ela tem um "corpo inumano", um problema. Nós é que somos os "inumanos" sem a "humanização" que é referente à espécie dela. Por isso, teríamos que considerar que somente um limiar pós-humano converge essas colisões distintivas de gênero.

Isso também serve como amostra de que o gênero humano é, a princípio, uma bolha subjetiva que, para ter se modelado no signo distintivo de sua percepção como indivíduo, se institui a partir da diferença, da alteridade, da comparação, da negação, ou da *via negativa* observável, do outro. Se a fêmea Isserley é criatura da ficção, ela reproduz com exatidão, indiferente por sua alegada superioridade junto aos *vodseis*, um espelhamento topológico do comportamento traverso do criador ficcional que lhe dotou de características próprias. É por aí que os paradoxos da poética literária fazem expansão ao *Bildung* do fantasiar; é uma expansão violenta, porque, literalmente, nos tira, leitores das obras, de nosso lugar e senso comum como uma verdade segura. Porém, essa verdade é também demarcada pela distinção no corpo, o que faz da clínica borromeana de Lacan um modelo mais que interessante para retorcer os semblantes que tentam dar unidade ao eu; o eu não tem unidade, é furado, porque o é senão eu até o limite do mundo humano da linguagem que ainda não se deparou com outro eu. Quer dizer, dentro do contexto da fêmea Isserley, "nosso" eu é limitado porque é um eu *vodsel*, um eu animal, que não é evoluído o suficiente em linguagem, e sua inferioridade se percebe tamanha que os espécimes masculinos se deixam seduzir, enganar e abater, pelo simples tratamento de superfície dado no *redesenho* de um corpo feminino isca que atenda a seus anseios animais aparentes. Para o bem ou para o mal, é da distinção do Isso (*Id*; *ça*), instintual,

e do Eu (*Ich*; *moi*), pulsional, que a forma da linguagem faz abismo, ao mesmo tempo que forja, um discurso de consistência para a clínica do que é ser humano e civilizado.

Como já diria Lacan que toda consistência é reduzida ao que dá ao sujeito sua vacuidade de bolha, me resta pouco menos que usufruir de hipóteses imaginárias, que vez ou outra se misturam inevitavelmente, para analisar a subjetivação e a diferenciação como elementos importantes dos *Sob a pele*, por meio da fêmea Isserley.

O paradigma *vodsel*, que daqui surge, é assustador por ser traverso, na mesma continuidade do tratamento que é dado e impresso ao corpo dos seres vivos caçados pelo *homo sapiens* nas mais diversas superfícies terrestres. Vale a pena lembrar que as Terras Altas Escocesas são o território de onde os animais são matéria-prima extrativista para a linha de produção das indústrias Vess. E a fêmea Isserley, é a única motorista-caçadora a executar a captura que alimenta a logística e a culinária aparentes de suas formas produtivas. Diria que se avançássemos à compreensão de como se dão os atos mercantis dessa caça, haveria uma alimentação ideológica a ser dialeticamente mantida para estruturar o sistema de capitalização do filé de *voddisim* como mercadoria. Tanto isso que, a própria fêmea Isserley expõe essa forma ideológica principal:

> Esse negócio dos vodseis, qualquer um que estivesse por fora do assunto era bem capaz de interpretá-lo tremendamente mal. Havia sempre uma tendência à antropomorfização. Um vodsel deveria fazer algo que parecesse uma ação humana; deveria emitir sons análogos aos sofrimentos humanos, ou fazer um gesto análogo à súplica humana – e era isso que levava um observador ignorante a tirar conclusões.
> A verdade, entretanto, é que os vodseis não podiam fazer nenhuma das coisas que realmente definem um ser humano. Não podiam *siuwill*, não podiam *mesnishtil*, não tinham o conceito de *slan*. Em sua rudeza, nunca poderiam evoluir para usar *hunshur*; suas comunidades eram tão rudimentares que não possuíam *hississins*, nem tais criaturas pareciam necessitar de *chail*, ou mesmo de *chailsinn*.
> Olhando bem dentro dos seus olhinhos de vidro é possível compreender por quê.
> Desde que se olhasse inocentemente, é claro.[373]

Ressalto desse especismo justificador da subumanidade dos *vodseis*, o tratamento de superfície que a pós-humanidade provoca ao reduzir ou tornar, nebulosamente, inelegível, ao "observador ignorante", a linguagem que adviria do outro. Isso me motivou bastante a recorrer à pele como um semiossigno, naquilo que uma técnica alegorista também exacerbaria, ao pensar

[373] FABER, Michel. *Sob a pele*. Tradução: Léa Viveiros. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 188, grifos meus.

que as "coisas que realmente definem um ser humano" são mantidas sobre a deficiência de contato com o alheio, sobretudo um que traduza as diferenças de semioses linguísticas.

Perceba-se que a prevalência do olhar, enganável e suspeito pela dimensão de como seu observador faz uso do seu relance para tratá-lo "inocentemente" ou não, é o que deturpa e torna tão manipulável a alienação pelas aparências. Em essência, assim como a adoração do corpo pelo *falasser* é suprimida pelo que sua ment-alidade, mente que mente, elege clivar internamente, é na falta-a-ser de uma linguagem decorrente do infamiliar desconhecido que o sujeito também mais se denuncia, se relata demais. Isto é, é claro que os *vodseis* têm linguagem, e é desse cinismo estratégico que a fêmea Isserley, ao divagar sobre o seu patrão "ecologicamente consciente" Amlis Vess, expõe sua ment-alidade:

> E por essa razão, era melhor que Amlis Vess não soubesse que os vodseis tinham uma linguagem.
> Ela precisava ficar atenta, portanto, e nunca falar dessas coisas perto dele. Serviria apenas para provocá-lo, não levaria a nada. Nesses casos, saber um pouco era mais perigoso do que não saber absolutamente nada.
> Era bom que os vodseis sempre estivessem inconscientes quando eram levados para dentro do galpão. Dessa forma, quando voltassem a si, já teriam sido tratados e não poderiam mais fazer qualquer barulho. Isso cortava todos os problemas pela raiz.
> Se fosse possível manter Amlis sob controle até que o cargueiro estivesse pronto para zarpar, ele nunca precisaria tomar conhecimento de... mais nada.
> Assim, uma vez na cabine do navio, ele poderia acalmar sua consciência superdesenvolvida, seu sentimentalismo, para o bem do próprio coração. Se quisesse lançar ao mar o que sobrara dos vodseis, como forma de assegurar a liberdade póstuma das criaturas, poderia fazê-lo perfeitamente, o problema seria de qualquer um, nunca dela.
> O problema *dela* era mais real, e não incluía autocomplacência: havia trabalho duro a ser feito, e que só ela podia fazer.[374]

Postas como criaturas menos desenvolvidas, os *vodseis* tinham incapacidade para até certa altura servirem a outro propósito que o de serem animalizados e caçados. A subjetivação da fêmea Isserley é uma subjetivação prática delineada pela execução de seu trabalho duro, sem envolver sentimentalismos. Se por um lado o "mais real" fundamentava seu labor, por outro deixava um rastro que, venho apostar ser da sua caracterização como uma mulher, a faria derrocar no nó frouxo do semblante. Ora, se não haveria um discurso que não fosse do semblante, para o feminino isso é maleável por não ser tão obediente, ainda que submetido, à lógica fálica de uma "consciência superdesenvolvida" no simbólico, no significante mundo dos homens e suas disputas. O que ela detinha, era da ordem do gozo do que se experimentava para

[374] FABER, 2006, p. 188-189, grifos do autor.

o não-todo de um "saber um pouco [ser para o gozo fálico] mais perigoso do que não saber absolutamente nada." Aqui o nada é, em oposição ao todo, o que faz da foraclusão à lei algo tão misteriosamente insustentável, a despeito do que dele possa haver de revelador do real da vida.

Outro fator em torno do especismo associado à realidade do trabalho prático da fêmea Isserley está na degradação das prováveis formas de consciência, ainda que limitadas, dos *vodseis*. É, ao buscar produzir as razões para a diferença entre humanos e *vodseis* que a protagonista vai superficialmente explorar a psicologia deles através dos fragmentos da mídia. Mais uma vez, o olhar enviesado sustenta um certo autoengano.

> Tempos atrás a televisão tinha sido uma excelente professora, fornecendo constantemente uns informativos aperitivos, que ela podia consumir se estivesse a fim, ou apenas ignorar. Diferentemente dos livros que Esswis lhe dera para estudar, a caixa luminosa tagarelava sem parar, quer ela estivesse escutando ou não, sem empacar numa palavra ou numa página. Em todos aqueles primeiros meses de leitura e releitura, Isserley jamais conseguiu decifrar mais do que uns poucos parágrafos da *História do Mundo*, do professor-doutor W.N. Weech (até o *Which rotator?*, tenebroso manual detalhado de agricultura, era menos assustador), enquanto o básico sobre a psicologia vodsel ela havia entendido com clareza cristalina, pela televisão, em apenas duas semanas.
> Estranhamente, entretanto, parecia que ela alcançara um estágio, isso já alguns anos, em que não havia mais espaço para nenhuma informação em conta-gotas. A televisão tinha vivido seu apogeu de inutilidade, e estava voltando a balbuciar.[375]

A fêmea Isserley demonstra um grau de pragmatismo que não se esquiva de sua intuição. Mesmo sem conseguir decifrar o saber enciclopédico que daria conta de explicar a história dos *vodseis*, sua perspicácia ágil lhe ofereceu a veloz constatação sobre a psicologia deles. Ligeiramente antes do que cito acima, a voz narrativa explicita: "Isserley desligou a TV [e] lembrou-se de algo que deveria estar claro desde o começo, ou seja, que na televisão nada é orientado para a realidade. Ela só tornava as coisas piores."[376] Isso diz mais da indiferença com o que a televisão exibe, porque, em alguma medida sua tecnologia tão especular, só reforçava como os *vodseis* transmitiam pelas imagens em movimento o que ela incorporou como método de disfarce aparente para capturá-los. O fascínio pelo audiovisual talvez seja tão aperitivo, que ilude tanto quanto a imagem de um par de seios fartos sob uma pele alienígena, ou uma tela numa caixa luminosa.

---

[375] FABER, 2006, p. 159-160, grifos do autor.
[376] *Ibid*., p. 159.

> Claro que ela sabia que todas aquelas criaturas eram fundamentalmente as mesmas. Poucas semanas de cultura intensiva e alimentos padronizados tornaram isso bem evidente. Mas quando se vestiam, penteavam os cabelos em estilos excêntricos, e comiam coisas estranhas para adquirir formas artificiais, eles quase chegavam a parecer indivíduos – de maneira que, muitas vezes, tal como acontecia com os seres humanos, tinha-se a impressão de já ter visto um antes em algum lugar.[377]

A fotologocentria do olhar no império das imagens e do comportamento percebido no externo é deveras hipnotizante e, na redução da observação aos instrumentos criados por esta subespécie que são os *vodseis*, passa a ser vista pela fêmea Isserley como uma contraditória arma do aparente.

Digo contraditória porque na medida em que a televisão e a enciclopédia não dariam conta de traçar a proximidade necessária para um contato entre-espécies, que lhes fizessem reconhecer menos suas diferenças, a fêmea Isserley termina por negar novamente a linguagem e as narrativas que dela são reconhecíveis através de uma história que ela despreza. Esse comportamento, tão insensível quanto esdrúxulo, é reprodutor do apagamento e do silenciamento, literais, que são evitados nas dimensões da pós-modernidade e da pós-humanidade. Ora, que tarefa mais condizente com os esgotamentos contemporâneos, que a de facilitar a aparência de progresso superior de alguns, mais iguais que os outros diferentes, ao emudecer ou desligar a comunicação atenta com ou, pior, ao anular a história do alheio?

Mantida essa provocação apenas como sendo-a isso mesmo, passo a fazer algumas interpretações livres sobre outros fatores que se associam com a diferenciação subjetivista das espécies humana e *vodsel*, a partir de configurações de linguagem da primeira, notadas nos *corpus*. A primeira delas diz respeito ao que comparece na obra cinematográfica de sugestão à parentalidade da espécie alienígena com os artrópodes terráqueos. Há uma cena na qual a fêmea Isserley observa atentamente uma formiga que repousa sobre sua mão. Essa sugestividade é corroborada ao que se transmuta de atmosfera comunicacional de quando ela tem contato com o seu comparsa, o homem mau, e de quando recebe um caroneiro no furgão. Há um silêncio telepático quando da primeira situação, como se houvesse antenas a transmitir, sem o subterfúgio do verbal, alguma linguagem intercompreensiva. Na segunda situação, a princípio, há a cena de abertura em que a concepção da fêmea Isserley parece passar por uma imitação balbuciada de fonemas soltos e vocábulos curtos. É quase como se nossa *lalíngua* fosse tão facilmente replicável que passaria a ser apenas um acessório no disfarce corporal sob a pele

[377] FABER, 2006, p. 147.

dela, tanto como a feição e a expressividade faciais que acompanham a fala verbal, ao termos o extenso silêncio do filme rompido pela chegada de um caroneiro *vodsel*.

A língua original dos humanos *não-vodseis* não é apresentada no texto literário, apesar de em alguns momentos parecer contar com um hibridismo que creio ser intencionalmente autoral, afinal, iria tornar bastante complicada se a própria estrutura do romance fosse bilíngue. Nesse excerto seguinte, por mais que a fêmea Isserley esteja se comunicando com outro semelhante de sua espécie, escapa-se: "— Foi um jantar delicioso – Ensel disse a ela, no dialeto carregado de sua própria língua. — Coxas de voddisim com molho de serslida. E framboesas de sobremesa."[378]

Ainda que detectemos que *voddisim* se trate da iguaria processada da carne dos *vodseis*, permanecemos em pleno desconhecido, vítimas das estranhezas procedimentais da ficção científica – e com propósito, já que somos leitores refletidos à não-humanidade desde a perspectiva da espécie deles –, quanto ao que são *serslida*, *siuwill*, *mesnishtil*, *slan*, *hunshur*, *hississins*, *chail*, *chailsinn*. A linguista Dra. Louise Banks, do filme *A chegada*, de Denis Villeneuve[379], e do conto "História da sua vida", de Ted Chiang[380], seria mais que bem-vinda, nesse intercruzamento de contatos com espécies alienígenas em narrativas de ficção científica.

Um outro ponto de desfecho que se torna relevante no que toca o corpo como superfície de linguagem é que, se no filme a relação de proximidade é com uma formiga ou artrópodes, isso deixa implícito que a espécie da fêmea Isserley está familiarizada com a experiência de exoesqueleto. Se apenas tivessem sido gafanhotos migratórios trazidos à cena, Lacan mais que coincidiria na sua analogia ao estádio de espelho e à passagem pelo imaginário. Como não convém, ainda assim, falar sobre o corpo-imagem, o que se adesiva aqui de destacável é a adesivagem de uma pele *vodsel* a mais, como um disfarce adicional, que reveste literalmente a fêmea e o homem mau. No texto literário, o *redesenho* é mais carnal, passado por uma cirurgia dolorosa e deformante, de tal maneira que o disfarce é por subtração; não de pele, mas de seus anexos hirsutos, por meio da depilação. Os humanos, em Faber, têm uma penugem macia e cheia, como ovelhas.

---

[378] FABER, 2006, p. 65.

[379] A CHEGADA. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Shawn Levy, Dan Levine, Aaron Ryder e David Linde. Intérpretes: Amy Adams, Jeremy Renner. Los Angeles: Paramount Pictures, 2016. 1 vídeo em *streaming* (116 min.). son., color.

[380] CHIANG, Ted. *História da sua vida e outros contos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

4.2 CICATRIZES DECUPADAS NO IMAGINÁRIO: DA ESCRITA VISUALISTA-HÁPTICA AOS REDESENHOS DE UM FEMININO PÓS-HUMANO

Seguindo a forma do que recobre o corpo da fêmea Isserley, pode-se aventar algumas reflexões no tocante ao que deixa marcas sobre elas. A decupagem de cicatrizes é constantemente retratada no texto literário, pois o autocuidado com a raspagem da pele e com a preservação dos orifícios, que dão consistência litoral ao que se organiza sob a pele, se torna uma questão de sobrevivência adaptada. No filme, dada a sua tratativa de maior exposição visual, o corpo é revestido por sugestão, no que chamaria de cenas para a tensão do contato: há uma cautela extrema para que a fêmea Isserley não se rasgue em uma queda, o alcance ao seu corpo pela mão dos caroneiros é notoriamente evitado, o momento em que ela se permite um ato sexual nas partes finais do filme são excitantes ao estímulo, mas impedidas de penetração, o estranhamento no espelho é gradativamente atuado pela própria distância negativa que o objeto refletor exige. Quando a fricção de um ataque persecutório lhe aflige, a violência e a exposição da carne são definitivamente trágicas. É no dialogismo entre imagem e pele que o convite às sensorialidades táteis, que o corpo da fêmea torna exuberante e apoteótico, nos lança estranhamente à visualidade háptica.

Quando, em uma passagem da voz narrativa para o foco nas vítimas, o caroneiro Arnold é posto a observar a fêmea Isserley do outro lado da cabine do Toyota, somos provocados ao seguinte:

> O que havia de *errado* com aquela mulher, afinal de contas? [...]
> O mais estranho de tudo, no entanto, era a pele. Todas as partes do seu corpo que ela conseguia ver, tirando os seios lisos, tinham a mesma textura de couro de gato castrado, com o pelo recomeçando a crescer. Havia cicatrizes por todo lado: nas bordas das mãos, nas clavículas, e sobretudo no rosto, que não dava para ver agora, oculto como estava por aquela coisa confusa que era o seu cabelo, mas que ele tinha visto muito bem anteriormente: havia cicatrizes ao longo de toda a linha do queixo, no pescoço, no nariz, debaixo dos olhos. E as lentes corretivas? Deveriam ser do maior grau conhecido pela optometria, para ela ter uns olhos grandes daquele jeito...
> Ele odiava julgar as pessoas pela aparência. Era o interior que importava.[381]

É notório que essa caracterização da fêmea Isserley lhe daria uma considerável irmandade à criatura de Frankeinstein. Contudo, o que gostaria de frisar é que o conjunto estético de sua própria descritividade aciona a sinestesia para fazer centralidade à pele do tocar, por mais arriscado e estranha que lhe pareça o reconhecimento. Essas cicatrizes, como

[381] FABER, 2006, p. 215, 217-218, grifos do autor.

memórias da escrita de uma intervenção corporal traumática e dramática, tornam imprecisas a separação entre a repulsa e o esquadrinhamento curioso à sensorialidade de suas figurações. Isso é da ambígua estruturação que o toque à pele do aparentemente monstruoso faz aludir de penetração ao desconhecido, preço da libra junto ao que de tanatológico e erótico surge para a carne na pulsão háptica.

Proponho saltar ao enredo cinematográfico agora, na medida em que uma cena é crucial para a transformação do seu roteiro, por uma escrita dessa pulsão háptica a partir da polissemia interpelativa da linguagem. A linguagem aqui, para todos os efeitos, já seria a articuladamente *vodsel*.

Figura 14 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena do homem deformado a tocar o rosto da fêmea

Fonte: Sob a pele (2013).

Figura 15 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena "When was the last time you touched someone?"

Fonte: Sob a pele (2013).

Nas figuras acima, temos o encontro da fêmea com o caroneiro de face deformada portador de neurofibromatose. O caroneiro é tímido e quieto, o que faz com que ela dedique um

esforço a mais para completar a sua tarefa de capturá-lo sem dificuldade. Após os costumeiros *small talks*, ela elogia as mãos dele e lhe oferece o rosto para que o acaricie lentamente. Essa carícia é seguida da sugestiva pergunta: “When was the last time you touched someone?” {*Quando foi a última vez que você tocou alguém?*}.

Sutilmente, como que se operasse um corte significante para a própria fêmea Isserley, esse questionamento irá provocar uma virada narrativa que, por ora, acredito levá-la ao enfrentamento de sua própria condição de corpo-objeto, mais ou menos abjeto pelo que instrumentalizasse sua condição no feminino submetido a um trabalho reificante. Isso, pois também se vê aí evocada a mãe dos sentidos, o toque. E ele pressupõe uma abertura ou um retorno ao que há de rasgo no centro-externo de sua incompletude, que é quase tão devastadora quanto ter que reconhecer o que se perdeu para sempre do real de sua carne.

O toque, lançado à temporalidade de uma pretérita última vez, põe a fêmea Isserley como vítima de sua própria indagação como corpo-objeto. Se sua presa tinha muito tempo que não tocava alguém parecia não mais importar, como de fato não importou. Afinal, tocar alguém sabendo-se que sua deformidade poderia operar ao vazio de não ser tocado em retorno, faz com que se absorva até a alma o prejuízo da solidão como monstruosidade incorporada no que aparenta o corpo. A fêmea, ali tocada pela mão macia de um homem com rosto estranho, inquietante, infamiliar, incômodo, se propriocebeu tão estranha, tão inquietante, tão infamiliar, tão incômoda quanto, afinal ela era sob aquele disfarce, uma alienígena solitária. O corpo que se estranha é filial ao feminino como monstruoso, e monstruoso por ser não-todo. O fragmento de sua pele revestida talvez lhe impedisse, provavelmente, a não sentir aquele que ela tocasse, posto que poderia ser uma síntese polimérica, plástica, falsa, não-háptica.

Essa solidão de um gozo feminino preso no envelopamento de um corpo, que não condiz com seu desapossamento de origem, se desestabiliza pelo *frisson* eletrônico de um toque que se fez semelhante pela agência de um *vodsel* deformado, estrangeiro diante do modelo de corpo que sua espécie, mesmo inferior, partilhava em maioria. Ela, como redesenhada, estaria então mediante a uma crise com sua própria deformidade, mais no filme, ao contrário do livro, que é intensificada pelo estrangeiro de si mesma na visão em paralaxe que se lança para dentro, como um equívoco no espaçotempo do corpo do presente, ao falar e ter que lidar com a própria interpelação de sua questão ambígua.

Qual teria sido a última vez que a fêmea Isserley havia tocado alguém? Os silêncios posteriores que já permeavam o filme como de costume darão a resposta por meio do corpo que vai se lançar em disrupções e crises. A primeira delas é, mesmo tendo levado o homem deformado até a câmara escura da casa, ao final ela o libera de sua captura e, em notória

desistência de seu trabalho indiferenciado, se lança a vagar por outras atividades. Essa rebeldia é de uma exploração *sem-sentido*, que conota à sua pós-humanidade na medida em que vai buscar nos terrenos da pulsão outras funções para o seu corpo feminino redesenhado. São esses momentos de especulação sobre o que fará de seu próprio destino, agora autônomo, que a visualidade háptica do cinema-arte de Glazer fará nebulosa e penumbrosa de impossibilidades de acerto, por já compactuarmos em não temer o engano como o faz a *ciência ficción*, junto à segunda parte da saga da heroína por uma autodescoberta amorfa na mistura de sentidos, percepções, estímulos ao seu corpo próprio; delírios e riscos inclusos. A lógica de superfícies manipuladas na interface pelicular do filme abre caminho para os efeitos estéticos de uma apreensão diante do conhecido que a heroína não mais conseguia disfarçar, e para o atalho ao desconhecido que ela mesma haveria de confiar, de eficácia em seu disfarce, para encontrar por conta própria os objetos de seu desejo, de sua deriva pulsional, de tocar e ser tocada, ou, beliscada… real.

4.3 ME BELISQUE REAL (I): IDENTIFICAÇÃO E CRISE DO CORPO, SUPERFÍCIE DO TRABALHO NO MAL-ESTAR

Como toda subjetivação pressupõe um risco no corpo, um curto-circuito no processo observado pela fêmea Isserley haveria de trazer diversas problematizações. Uma vez que o toque irrompeu notoriamente a uma crise toda sua no filme, ele não se limita a isso, mas se complica gradativamente mais ao atravessar alguns horizontes de contato com o real. Diante de uma lógica de superfície, ela passará a alegorizar o mundo para criar um senso de lugar mínimo para si dentro dele. A meu ver, isso vai sendo apresentado pelos traços de identificação que ela não consegue mais negligenciar, como uma inevitável separtição, sendo dividida pelo que lhe afetava vindo de dentro, destilado pelo que vinha de fora.

Um exemplo disso está nas passagens do texto literário em que a fêmea Isserley divaga sobre a vida dos *vodseis*, em suas inferiores, mesmo que contraditórias com as dela, formas de comportamento. Ao descartar os objetos pessoais de uma de suas vítimas, como ela costumeiramente fazia queimando-os, levanta uma reflexão sobre um que não condizia as feições entre um retrato de um documento e sua compleição na fatal e última carona dada por ela:

> Estranho como um espécime como ele, bem tratado, saudável, livre para viajar pelo mundo, e abençoado com uma perfeição de forma que com certeza devia ter permitido que ele se acasalasse com uma quantidade maior de fêmeas do que a média, pudesse mesmo assim ser tão infeliz. Em contraste, outros

> machos, marcados pelo desleixo, cheios de doenças, desprezados por seus iguais, às vezes irradiavam um contentamento que parecia brotar de algo mais enigmático do que mera estupidez.
> Esta incapacidade de alguns dos mais bem dotados e bem adaptados vodseis para serem felizes enquanto estavam vivos era, para Isserley, um dos grandes mistérios com que ela se deparava em seu trabalho, e que seus anos de experiência tinham apenas tornado mais intrigante.[382]

Em outra oportunidade, quando enganosamente deixa subir um caroneiro para só depois descobrir que ele era acometido por uma doença interna a seu corpo, é que somos incitados a considerar que ela recalca, ato típico e fundamental da contradição neurótica "humana", um mal-estar muito bem engatilhado por um inocente significante. Ao deixar o caroneiro, que era um senhor madeireiro com câncer de pulmão, em seu destino, eles se despedem:

> — E você é – ele respirou fundo – *linda* – e sorriu todo contente.
> Isserley devolveu o sorriso, subitamente exausta.
> — Até mais – disse ela.
> Isserley ficou um longo tempo sentada no carro, com o motor desligado, no halo de luz perto do ponto de ônibus na aldeia de Edderton. O que quer que ela precisasse para partir estava em falta naquele momento.
> Enquanto esperava pelo que quer que fosse, descansou os braços no volante e o queixo nos braços. Ela não tinha muito queixo, e o pouco que tinha era resultado de muito sofrimento e de habilidade cirúrgica. Conseguir descansá-lo nos braços era um pequeno triunfo ou talvez uma humilhação, ela nunca conseguia decidir qual das duas coisas.
> Por fim, tirou os óculos. Um risco estúpido, mesmo nesta aldeia sonolenta, mas a sensação das lágrimas juntando-se dentro da armação de plástico e escorrendo pelo seu rosto tornou-se insuportável. Ela chorou e chorou, lamentando-se baixinho em sua própria língua, vigiando cuidadosamente a rua no caso de haver algum vodsel perdido por ali. Nada acontecia, e o tempo se recusava teimosamente a passar.
> Ela fitou o espelho retrovisor, ajustando o ângulo da cabeça até enxergar refletidos apenas os seus olhos verde-musgo e a franja do cabelo. Este pedacinho de rosto, fracamente iluminado, era o único que ela conseguia contemplar atualmente sem nojo, o único pedaço que tinha sido conservado sem retoques. Este pedacinho era uma janela para a sua sanidade. Ela tinha ficado sentada assim em seu carro muitas vezes ao longo dos anos, olhando por aquela janela.[383]

O elogio do madeireiro provocou nela o reverso de um toque gentil, por mais gentil que tenha sido sua intenção, pois lhe afetou profundamente em um lugar que não cabia a significação de um termo como "linda". Ainda que esta passagem seja extremamente escópica, ela é háptica porque está envolta pelas marcas da sensorialidade dolorosa na pele e de sua crise

[382] FABER, 2006, p. 67-68.
[383] *Ibid*., p. 96-97, grifos do autor.

aprisionada sob a própria superfície corporal. Outro aspecto interessante é o de alargar o que faz rastro no inconsciente com essa breve troca de palavras: o que havia no dizer do madeireiro ao chamá-la de linda, ressoou em outro dito, nada cartesiano, muito do real.

O horizonte de contato com o real se arranja pelo que há de estranho, anormal, deformado na sua não-con-sistência imaginária, pelo que ecoou da in-sistência simbólica do que poderia significar "ser linda", deflagrando sua não-ex-istência dupla, como carne em crise, como feminino humanamente outro. É quase que previsível não achar suspeito ver a fêmea Isserley passar por psicossomatizações, "presa em seus próprios músculos e ossos"[384] e a afirmar que "Era muito penoso ser uma aberração. Amlis Vess, nunca a tendo visto, iria encolher-se de susto. Estaria esperando ver um ser humano, e veria um animal horrendo. Era aquele momento do... o oposto a um olhar de reconhecimento que ela não conseguia tolerar."[385] O animal horrendo, o corpo monstrificado, digladiava também pela desalienação que seu contato com os *vodseis* promovia de afeto por identificação:

> Ultimamente, ela suspeitava que seus sentimentos estivesses sendo engolidos, não digeridos, com base em sintomas puramente físicos. Sua dor nas costas e seu incômodo visual às vezes pioravam muito, sem motivo; nessas ocasiões, provavelmente havia outra coisa incomodando-a.
> Outro sinal revelador era o modo como acontecimentos perfeitamente normais podiam deixá-la deprimida, como ser ultrapassada por um ônibus escolar numa tarde escura.[386]

A outra coisa, pelo "embora" da solidão em sua própria casa, estrangeira de si e alienígena, seu corpo *redesenhado*, exprimia o mesmo dinamismo incompreensivo que sua vida de trabalho prática que forçava a fingir distância, distância de si mesma, distância de suas escolhas. Tal como o caroneiro inexplicavelmente triste e saudável, e o madeireiro feliz, gentil e doente, sua crise só causava incômodo porque uma recorrente *vodselização* estava em curso, tirando-a da sua utilidade plena, de sua normalidade. O autoengano pode até ser duradouro, mas nunca é perene; pois o monstruoso, como disse Kappler, "semelhante a si mesmo: urdido de sombra ou de luz, ele ronda o homem, vivendo de sua vida, morrendo de sua morte."[387]

O autoengano da indiferença vai cobrar um preço diante de uma forçosa inexpressividade de si, questão que se estende para a adaptação cinematográfica pela

---

[384] FABER, 2006, p. 156.
[385] *Ibid*., p. 84.
[386] *Ibid*., p. 47.
[387] KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 415.

dramaticidade cênica em que a protagonista é exibida com uma face neutra, como se estivesse sem feições para reconhecer a máscara que está lhe comprometendo subjetivamente.

Figura 16 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da face da fêmea, inexpressiva enquanto trabalha

Fonte: Sob a pele (2013).

Figura 17 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da face da fêmea em perfil, perturbada após a crise

Fonte: Sob a pele (2013).

Na virada narrativa, que é distintiva na maestria da atriz entre a primeira e a segunda figuras acima, se a fêmea era inexpressiva porque parecia observar as vidas estranhas dos transeuntes com um leve ar de apatia, ela vai depois sutilmente mirar uma névoa, no meio de uma estrada sem transeuntes, com uma inexpressividade que lembra o choque. Como essa aproximação das cenas depende consideravelmente do contexto, seus *frames* semelhantes podem confundir um sentido equivalente, porém no segundo momento, é patente que sugestividade fílmica aciona mais um corpo se percebendo estranhado. A projeção recíproca daquele toque pelo homem deformado fragmentou a indiferença ao estatuto de diferença, e retornou à fêmea Isserley como uma identificação à sua própria identidade deformada.

Figura 18 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea nua mirando-se no espelho e investigando a pele do seu corpo

Fonte: Sob a pele (2013).

Será em um momento posterior, após vagar como um ponto de interrogação sem destino, e ser acolhida por um desconhecido em uma casa, para se aquecer e trocar a roupa molhada pela chuva que havia pegado enquanto perambulava, que ela vai se observar no espelho, movendo o seu dorso e observando a textura de sua pele sobre os músculos e ossos de sua estrutura corporal. Ainda que não vejamos as mesmas cicatrizes daquela fêmea Isserley do texto literário, sua atitude detida de miragem com a face quase igualmente inexpressiva, lhe dota de uma estranheza dúbia, para o espectador que não vê suas feições mudarem, e para ela mesma ao não encontrar nada que lhe desoriente ou faça agir de maneira abrupta ou emocionalmente instável, exasperada por algum resquício de vergontologia moral ou ética de nossos princípios de ficção verossimilhante. Os movimentos de uma alienígena revestida por uma pele *vodsel* hiper-realista teriam de ser elevados às suspensões que a ficção científica faz estranhar por parecer comum, mas que não o são nas entrelinhas.

Passo a fazer outras observações tangenciadas pela crise e do mal-estar da fêmea Isserley consigo mesma, no que eles trazem de relevo ao que o seu trabalho contribui em detrimento dessa crise e desse mal-estar. É importante não esquecer que ela é uma proletária, e que, à luz de Moretti[388], avizinha o que a criatura monstruosa de Frankenstein faz aludir por um miserável desfigurado e sem-nome no que se divide de angustiante entre o trabalhador e o capital. O progresso que as indústrias Vess defendia na manutenção de seu extrativismo dependia, em essência, da exploração de corpos-objetos que, tendo sua individualidade negada,

[388] MORETTI, Franco. Dialectic of fear. *In*: MORETTI, Franco. *Signs taken for wonders*: essays in the sociology of literary forms. London: Verso, 1983.

não se constituíam corpos-sujeitos. Como dirá Lacan: "o proletário não é simplesmente explorado, ele é aquele que foi despojado de sua função de saber."[389] Nesse sentido, me atenho a um detalhe do trabalho de análise de Fisher[390] sobre a obra de Glazer, de que aquela mulher desacordada do início do filme, que tem sua roupa reaproveitada pela fêmea Isserley, era a motorista-caçadora anterior a ela; ou seja, o sistema de despojo quanto ao saber sistemático expropriava o corpo na alienação de si por impor-se objeto substituível. Não haveria liberdade, senão pela fuga ou pelo descarte, como uma mulher-máquina, réplica robótica, descartável, comodificada. No texto literário, isso fica invertido, como sendo possível em um tempo futuro à narrativa:

> Isserley preparou outro pedaço de pão com mussanta, e, em seguida, serviu-se dos memos legumes verdes que Ensel escolhera. Daqui para frente ela estava determinada a só sair bem alimentada, para nunca ter que viver novamente a experiência humilhante de passar fome longe de casa. Bebeu um copo cheio d'água e sentiu o estômago se dilatando dentro dela.
> — Nós ouvimos dizer que tem outra mulher chegando por aí – disparou o cara de mofo, logo sorrindo meio sem jeito diante do olhar glacial de Isserley.
> — Eu não criaria nenhuma expectativa – ela aconselhou.
> Piscando os olhos, o cara de mofo voltou para sua jarra de ezziin, mas Ensel não se deixou intimidar tão facilmente.
> — E se eles mandarem realmente mais alguém? – disse ele pensativo. — Faria uma enorme diferença na sua vida, não é? Do jeito que tem sido até agora, você deve se sentir bem solitária às vezes. Todo esse território para cobrir, e só você para fazer isso.
> — Eu me viro – respondeu Isserley mecanicamente.[391]

Outra questão relativa ao trabalho está em suas distinções localizadas. No trabalho cinematográfico, o exercício da função de caça se encerra com a sedução até uma casa, o que dá conotação de domesticidade, como espaço do domínio do feminino em tratar de seu ofício com mais competência no âmbito do privado, da casa-corpo, do corpo-casa. Já o texto literário se limita a um trabalho fabril, que se encerra ao depositar os *vodseis* capturados nas mãos dos colegas da fazenda Ablach. Essas mudanças sutis tornam as representações proletárias significativas de um *savoir-faire*, que se mantém o mesmo apenas pelo árduo papel de sedução, e suas complicações que a fêmea Isserley terá de resolver na mascarada feminina.

Para encerrar apenas como demonstração de um detalhe insuspeitado que encontra no lapso dos significantes alguma riqueza de verdade em seu equívoco, o fato de o veículo na obra

---

[389] LACAN, Jacques.Conversa nos degraus do Panteão. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17*: o avesso da psicanálise. Tradução: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, [1970] 1992, p. 140.
[390] FISHER, Mark. Inside out: Margareth Atwood and Jonathan Glazer. *In*: FISHER, Mark. *The weird and the eerie*. London: Repeater, 2016.
[391] FABER, 2006, p. 276.

literária ser um Toyota vermelho, e haver na empreitada industrial da Vess Incoporated uma sofisticada maquinaria e uma cultura de substituição prontamente possível, ao alargar a marca do veículo ao modelo de produção industrial japonês, que a empresa inspirou na revolução capitalista contemporânea do toyotismo, no controlar *just-in-time* a acumulação de estoque e o desperdício do processo produtivo, uma questão não teve como ser evitada: na máxima *high-tech* de seu novo sistema, a exploração e o descarte da massa proletária não foram nenhum pouco disfarçados.

4.4 ME BELISQUE REAL (II): RUPTURA NO SENSO DE SI E PULSÃO HÁPTICA, SUPERFÍCIE DA VIOLÊNCIA E PÓS-HUMANIDADE

Rumo à dialética de sua autodescoberta, a fêmea Isserley passará por algumas atribulações. Autoexilada, o preço de sua propriocepção lhe fará percorrer a busca por um toque que lhe faça um corpo-sujeito de desejo do outro. E ela encontra de modo até satisfatório, pelos lugares que estava a perambular, um parceiro que se compraz de acariciá-la. Essa situação é exclusiva do roteiro fílmico e ocorre de maneira ritmada ao enlaçamento de uma conquista não imediata, em que nos é levado a pressentir que o jogo de sedução com o qual ela tanto trabalhou também lhe tornava bem-merecido.

A busca pelo que falta do fracionamento da pulsão háptica haverá de ser executado a partir desse momento, na medida em que arriscando-se a ser tocada, ela se dará conta de que seu desejo é do outro no que falta a exploração do proximal à pele que lhe recobre, mas que retém o que lhe precisa ser desnudado, redescoberto, vivido ao perigoso e irredutível real do gozo, faltoso pelo que tem de resistência o êxtase estático do pele com pele sentido junto ao contato com o mesmo assimétrico faltoso do outro.

Figura 19 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena do beijo entre a fêmea e o homem desconhecido

Fonte: Sob a pele (2013).

Figura 20 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea usando uma luminária para investigar onde estaria ou o que teria acontecido com sua vulva

Fonte: Sob a pele (2013).

Contudo, malgrado a cena der a entender que não havia nada de perigoso nesse encontro delicadamente montado com toques e beijos suaves, um complicador surge quando o casal não consegue proceder ao intercurso de penetração do pênis na vagina. Aqui, a mutilação do corpo para a fêmea Isserley é representada como um fato desconhecido, ao menos em que pese a situação em que ela investiga o estado de sua vulva. Esse impedimento da genitalidade, provavelmente extraída pela cirurgia de *redesenho*, não é equivalente no texto literário, quando ela passa por suas rotinas de autocuidado e autotoque.

> Sobrara tão pouco agora que ela não podia mais cuidar dele com tanto carinho. A maior parte jamais tornaria a crescer, o resto era apenas um estorvo.
> Ela passou a mão pelos ombros e braços, para ver se precisava raspá-los de novo. As palmas das mãos, cheias de espuma, detectaram a penugem macia, mas ela decidiu que podia esperar mais um dia. Muitas fêmeas tinham um

> pouco de pelo, como ela tinha descoberto. A vida real não era nada igual às belas imagens mostradas nas revistas e na televisão. E ninguém ia ver mesmo. Ela ensaboou os seios e enxaguou-os, com nojo. A única coisa que tinham de bom era evitar que ela visse o que tinham feito com ela lá embaixo.[392]

Essa crise de superfície – mais dramática no texto fílmico, e mais sutilmente cumulativa no texto literário –, remonta ao que a corporalidade do feminino carrega de duplamente castrado. Primeiro, pelo falicismo, segundo, pelas violências de objetificação de seu corpo. De maneira muito impactante, o gozo solitário é imposto ao próprio corpo-objeto estanque daquela mulher. Sua alienocepção será do que há mais extremo do outro, porque nem retorna ao estado prévio ao *redesenho*, nem se torna possível nos parceiros interespécie. A libra de carne é tão mais literal quanto a premissa de que muitas heroínas da ficção são quase sempre destituídas da realização plena e inconsciente de sua *Ineinsbildung*, da maturação simbólica de plasmar no consciente seu *Bildungsroman*. A dialética negativa da história, quando centrada na violência ao feminino, não lhe dá direito a autodestruição criadora moderna, pois faz do *tópos* que é o corpo do feminino um lugar de marcas distópicas. Assevero esse relativo pessimismo, porque as crises da fêmea Isserley vão ser coerentes com a ficção da superfície pós-humana contemporânea, sob o risco de repetir um clichê do semblante pós-moderno da bricolagem otimista. Criticamente, há cada vez menos horizonte de acontecimento que complete o de superação da ficção da "história assassina do que mata."[393] E o feminino impedido de subjetivar ao ponto do senso de si, ainda há de experimentar mais violência capital ao seu corpo-objeto alienígena.

Após a descoberta impactante de sua mutilação, a fêmea Isserley irá ponderar viver no exílio da solidão, junto à natureza selvagem deste lugar a qual foi relegada, agora com sua monstruosa anomalia lhe fazendo insígnia de deformidade em seu corpo impenetrável ao sexo. Se essa função relacional não existe, mesmo assim, ela não deixa de definir a substancialidade do que nos marca como corpo no imaginário e no inconsciente. Com a parceira-sintoma comprometida por seu *redesenho* castrador, a vida a ermo restará como uma sorte a criatura peculiar que ela se tornou.

---

[392] FABER, 2006, p. 75.

[393] LE GUIN, Ursula K. The carrier bag theory of fiction. *In*: LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the edge of the world*: thoughts on words, women, places. New York: Grove Press, 1989 [1986], p. 165

Figura 21 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea com a sua pele a se romper

Fonte: Sob a pele (2013).

Figura 22 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea a mirar entre as mãos sua pele danificada

Fonte: Sob a pele (2013).

Figura 23 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea a mirar a face solta de sua pele danificada

Fonte: Sob a pele (2013).

Figura 24 – *Frame* do filme *Sob a pele*: cena da fêmea a se desvestir de toda sua pele danificada

Fonte: Sob a pele (2013).

As cenas acima buscam dar conta de um momento violento de dano severo à sua pele adesiva, de seu invólucro texturizado tal uma superfície emborrachada a vácuo. Após tentar refúgio em uma cabana na floresta, a fêmea Isserley nota estar sendo vigiada por um homem. O resultado de uma tentativa de estupro e posterior fuga dela é o que observamos sob o auxílio dos efeitos especiais do cinema. Tendo seu corpo rompido entre puxões e solavancos, ela se ajoelha e começa a se desintegrar, para horror do homem perseguidor. Lenta e gradativamente, ela retira seu envelopamento, pausando por um momento para mirar a face recém-soltada de sua cabeça, que ainda esboça algumas reações, mesmo estando já entre as suas mãos. O conteúdo de seu corpo parece rígido e tem uma textura sólida e levemente reluzente, embora conserve a mesma forma hominídea que lhe fazia molde sob a pele; como se fosse um endoesqueleto de quitina levemente mais opaco. Sua camuflagem do real do corpo fora rasgada, como se rasgaria um envelope sem se importar em saber qual carta haveria de ser roubada dentro dele.

Essa ruptura violenta vai ser literal à ruptura do senso de si, interrompida pela sequência de um momento ainda mais violento. Após certo tempo, aquele mesmo violador retorna para cobri-la com um líquido inflamável e atear fogo em seguida. Correndo em desespero com o corpo em chamas, a heroína sucumbe à imolação na clareira da floresta mais adiante, marcando a paisagem branca coberta de neve com um sinal de fumaça que irá misturar flocos de neve com as cinzas flutuantes de seu corpo morto. Resta a ele uma integração pela morte à natureza selvagem da primeira natureza da concepção, da origem, do Outro que é a carne-pó, *barro-oco* da Terra.

No texto literário, o estado de ruptura decorrente de sua desalienação ocorre de modo mais decidido à não-compactuação com os avanços perversos do sistema de exploração das

indústrias Vess. É após se exasperar com uma captura pouco conveniente, que a fêmea Isserley encontra um bilhete escrito por Esswis em seu bolso. Ela o lê mais de uma vez "procurando decifrar as últimas linhas."[394]

> Ao que parecia, a Vess Incorporated só estava fazendo uma encomenda extra para ela. Queriam saber se ela poderia verificar a possibilidade de lhes fornecer uma vodsel fêmea, preferencialmente com os ovos intactos. Não era necessário processá-la. Bastava embrulhar a fêmea cuidadosamente e enviá-la. A Vess Incorporated cuidaria do resto.[395]

Ao que tudo leva a crer, o sistema de coleta e caça não estava mais surtindo muito efeito mercantis. A passagem para um outro modelo de produção, de prática pecuária, estava prestes a ser desenvolvido. O autoexílio e a deserção são as alternativas que a fêmea Isserley segue no texto literário, por mais que ela se perguntasse "o que iria fazer com o resto da sua vida."[396] Ao sofrer um acidente, enquanto fazia, sem a pretensão de captura, a única coisa que possuía expertise, que era dar carona em seu Toyota vermelho, ela se vê diante de um impasse para não ser levada ao hospital, como lhe havia prometido uma mulher que parara para lhes prestar socorro: havia um último caroneiro ainda na cabine com ela. Como se resguardasse de alguma eventualidade como essa, um colega mecânico da fazenda havia instalado um mecanismo de emergência com aviir e um botão explosivo que lhe acionaria a uma poderosa combustão: "o aviir faria com que o carro, ela e um generoso pedaço da terra em redor se desintegrasse nas menores partículas imagináveis."[397]

Seu corpo danificado e perigoso caso passasse por uma vivissecção pelos médicos *vodseis*, constituiria um risco que sua rebeldia não permitia transgredir. Até em seus momentos de decisão sobre o que fazer ou para onde iria caso apertasse o botão, a esquemática preservação do sistema de exploração das indústrias Vess, revela a ideologia do despojo do corpo alienado. Apesar disso, alguma poética ainda haveria de ser encontrada na contraparte de sua única opção de ato suicida:

> Os átomos de que era feita se misturariam como o oxigênio e o nitrogênio do ar. Ao invés de terminar enterrada no chão, ela se tornaria parte do céu: essa era a melhor forma de encarar aquilo. Seus restos invisíveis se confundiriam, como o tempo, com todas as maravilhas sob o sol. Quando a neve caísse, ela seria parte dela, baixando suavemente à terra e depois voltando a subir com a evaporação. Quando chovesse, ela estaria lá naquele arco espectral que fazia a ponte entre o mar e a terra. Ela ajudaria a enevoar os campos, e ainda assim

[394] FABER, 2006, p. 289.
[395] *Ibid*.
[396] *Ibid*., p. 300.
[397] *Ibid*., p. 314.

> haveria de estar sempre transparente para as estrelas. Ela iria viver para todo o sempre. Só era preciso ter coragem para apertar um botão, e acreditar que a conexão [do mecanismo explosivo] não estivesse quebrada.
> Esticou a mão trêmula.
> — Lá vou eu – disse ela.[398]

O fim de seu corpo impossível é pós-humano, pois ainda que absolutamente proscrito pela finitude de sua carne, reitera a complexidade sistêmica que constata ser o imaginário e o simbólico humanos apenas uma parte, um poema que escreve, ou um verso retorcido pelo desejo, estruturado no vazio junto a um real sempre irredutível.

[398] FABER, 2006, p. 315.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entrar no carona conduzido pelo feminino, tecer considerações finais que tentem demonstrar algum teor conclusivo é sempre uma subversão do que se aprende com ele a manter em aberto. Sendo assim, pretendo assinalar de maneira bastante objetiva algumas limitações que o trajeto desta pesquisa encontrou, mas que podem servir de bons índices de seu percurso a leitores e colegas que queiram dar continuidade ao que se ensaiou por aqui.

Primeiramente, foi preciso retirar bastante do que se havia esboçado em torno das artes da imagem, da representatividade do olhar, das lógicas do fantasma, ou da humanimalidade da pulsão escópica que as transformações tecnohumanas tanto fizeram avançar. Sempre que surgia algum percalço aleatório, uma oportunidade de revisar e dar ênfase ao tocar foi se esboçando. Haveria, caso algumas atribulações pessoais dos ciclos da vida e da morte não se tivessem se reunido no ínterim desta pesquisa, a brecha de se dedicar mais exaustivamente nas imagens intersemióticas dos modelos pictográficos da clínica topológica lacaniana. Isso, pois, a invaginação do *cross-cap*, somente a título de exemplo avançado, seria muito possível de ser, por mais ardiloso que soasse, explorado ao nível de sua representação gráfica bastante ectodérmica e endodérmica.

Nessa esteira, me deparei também com uma vasta lacuna em se tratando de renderização computacional dos modelos apropriados pela topologia lacaniana. Nesse universo de imagens e geometrias não-orientáveis, uma ilustração subsidiada pelos efeitos de animação em 3D, auxiliaria bastante o leigo em matemáticas.

Um ponto importante que foi indicado como problemático na qualificação e que deveria ser retirado, foi o da temática do colorismo da pele, em suas filiações com os estudos da negritude. Ainda que um campo rico para debater as segregações em tempos de pós-humanidade tecnologicamente excludente, tanto se distanciava dos objetivos da pesquisa, como correria riscos em reproduzir essas exclusões pela falta de protagonismo de fala de minha parte.

Diversos outros pontos relacionados com a psicopolítica dos corpos na contemporaneidade também precisavam ser postos de lado, sobretudo por não fazerem um diálogo produtivo junto às estruturas dos *corpus* literário e cinematográfico. O corpo ciborgue, o corpo transfeminino, o corpo digital, o corpo das interfaces da nova hipermídia imersiva, foram sempre considerados, mas quando postos sobre a balança equilibrada da coerência temática, terminavam por se mostrar incipientes.

No projeto do doutorado, havia utilizado de diversas epígrafes que foram inspirando um estudo interessante para as contribuições sobre a alegoria. No entanto, sua

proporcionalidade foi ficando tão inflada e tão cumulativa que se tornou mais salutar entender que não era cabível deixá-la em uma pesquisa mais ensaística, menos metodologicamente cartográfica, e nada musical. Ficou para outra produção, como um anexo espremido para fora da pele que tanto deu consistência a esta pesquisa.

Entre música e outras artes que vão se autoimbricando, a discussão sobre os exodisfarces da pele em viés histórico, por vezes fez denotar uma inclinação à moda, às peles como vestimenta, aos mantos como artefatos de proteção técnica e cultural à função primária da pele no organismo. Foi preciso largar essas intertextualidades em um cabide qualquer. O mesmo ocorreu com a mão, mão como temática e ícone do ato de tocar. Quanto mais se enveredava a essas associações, mais se percebia que a metáfora era muito específica em sua condensação, quase que anulando a ideia de uma pele que não é apenas manual, mas alegoricamente espraiada e traversa até aos sujeitos manetas.

Na etapa de avanço teórico quase final, me deparei com o dilema de não ter como aprofundar-se no que caberia pensar a psicossomática a partir da terceira tópica pós-lacaniana e tampouco esquematizar as contribuições millerianas de complemento ao ensino lacaniano. Em repouso, e em respeito, mantive o desejo em aberto como se um *djinn* estivesse à espreita para atender meu pedido e para me incentivar a fazer estudos mais concretos nesse horizonte.

Por fim – e a esse respeito admito que muito sou devedor, apesar dos prejuízos de ordem de perda de material pregresso por falhas técnicas –, acredito que poderia recuperar com mais riqueza o que havia estudado e recolhido sobre os estudos da ficção científica. Porém, deparando-se com todo recorte necessário, às vezes é preciso sentir na pele que algumas perdas não tem como serem desfeitas, e o que sobra a ser moldado talvez alcance outros resultados que só o que parecia impossível é capaz de se rasgar em nossa frente e dizer que não, que o que se precisa é reconhecer cada lugar e se arriscar a dizer: “Lá vou eu.”

REFERÊNCIAS

A CHEGADA. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Shawn Levy, Dan Levine, Aaron Ryder e David Linde. Intérpretes: Amy Adams, Jeremy Renner. Los Angeles: Paramount Pictures, 2016. 1 vídeo em *streaming* (116 min), son., color.

A GAROTA ideal. Direção: Craig Gillespie. Produção: Sarah Aubrey, John Cameron, Sidney Kimmel. Los Angeles: Metro-Goldwyn Mayer; São Paulo: California Filmes, 2007. 1 vídeo em *streaming* (106 min), son., color.

ALBERTI, Sonia. Prefácio: psicanálise e corpo, em pesquisa. *In*: RAMIREZ, Heloísa Helena Aragão e; ASSADI, Tatiana Carvalho; DUNKER, Christian Ingo Lenz. *A pele como litoral*: fenômeno psicossomático e psicanálise. São Paulo: Annablume, 2011. p. 9-14.

ALEXIE, Sherman. *Matador índio*. Tradução: Ana Luiza Borges. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ALVES, Alexandre. A crítica de Nietzsche ao ideal alemão de *Bildung*. *Revista Trágica*: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, p. 26-40, 2018.

ALVES, Alexandre. A tradição alemã do cultivo de si (Bildung) e sua significação histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, e83003, 2019.

AMBRÓSIO GARCIA, Carla. Dimensionality and adhesiveness in Jonathan Glazer's Under the skin. *In*: HENDERSON, David. (ed.). *Psychoanalysis*: philosophy, arts and clinic. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. p. 155-172.

AMOUNT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

ANATOMY of happiness: the body as the place of happiness. 12 abr. 2022. Disponível em: https://bodyworlds.com/city/heidelberg/. Acesso em: 10 jul. 2023.

ANDRADE, Elsa Cascais. Scarlett Johansson: into the flesh and out of the flesh. *In*: CALLAHAN, David; BARKER, Anthony. *Body and text*: cultural transformations in new media environments. Cham: Springer, 2019. p. 49-66.

ANZIEU, Didier. *O eu-pele*. Tradução: Zakie Yazigi Rizka. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 535-620.

ARISTÓTELES. *De anima*. Tradução: Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução: Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002.

ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Antonin Artaud*: selected writings. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988.

ARTAUD, Antonin. O rito do peyotl entre os Tarahumaras. *In*: ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Tradução: Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 7-29.

ASTEROID CITY. Direção: Wes Anderson. Produção: Wes Anderson, Jeremy Dawson, Steven M. Rales. Intérpretes: Jason Schwartzman, Tom Hanks, Edward Norton et al. Los Angeles: Focus Features, 2023. 1 vídeo em *streaming* (105 min), son., color.

AUBENQUE, Pierre. Être et histoire. *In*: AUBENQUE, Pierre. *Le problème de l'être chez Aristote*: essai sur la problématique aristotélicienne. 2. ed. Paris: Presses universitaires de France, 1966. p. 69-93.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Massacres: o corpo e a guerra. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: as mutações do olhar: o século XX, vol. 3. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 365-416.

BARRES MANUEL, José María. Stratified squamous epithelium from human hand skin showing keratinized epidermis and dermis with connective tissues. *Alamy*. 16 nov. 2020. Disponível em: https://www.alamy.com/stratified-squamous-epithelium-from-human-hand-skin-showing-keratinized-epidermis-and-dermis-with-connective-tissues-x75-at-10-cm-wide-image591998844.html. Acesso em: 01 dez. 2022.

BASTANI, Aaron. *Comunismo de luxo totalmente automatizado*. Tradução: Everton Lourenço, Melanie Castro Boehmer e Giuliana Almada. São Paulo: Autonomia Literária, 2023.

BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. *In*: BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 17-35.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e ficção científica. *In*: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991. p. 151-158.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução: Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. A boneca, o autômato. *In*: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 733-737.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). *In*: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-48.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: King James Atualizada (KJA). São Paulo: Abba Press; SBIA, 2012.

BLANCHARD, Anita Ribeiro. *Calatonia e toques sutis*: enfoque neurocientífico. Curitiba: Appris, 2021.

BOLLE, Willi. A modernidade como "Trauerspiel": representação da história em W. Benjamin, "Origem do drama barroco alemão". *Revista de História*, São Paulo, n. 119, p. 43-68, 1988. DOI 10.11606/issn.2316-9141.v0i119p43-68.

BOLTON, Lucy. Film as art, and cinema as a hall of reflection. *In*: BOLTON, Lucy. *Contemporary cinema and the philosophy of Iris Murdoch*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. p. 21-50.

BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M.; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl. *The Routledge companion to science fiction*. New York: Routledge, 2009.

BOUSSEYROUX, Michel. *Au risque de la topologie et de la poésie*: élargir la psychanalyse. Toulouse: Eres, 2011.

BRENNER, Leon S. Autistic disturbances in skin containment: the dermic drive as a psychoanalytic concept in the study of autism. *Psychoanalytic psychology*, v. 39, n. 3, p. 198-208, 2022.

BROWN, Alexandra; VOLZ, Kirsty. The horror of the homicidal floor: destabilized elements of interior architecture. *In*: LICHTMAN, Sarah A.; KIRKHAM, Pat. (ed.). *Screen interiors*: from country houses to cosmic heterotopias. London: Bloomsbury, 2021. p. 25-279.

BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.

BYATT, A. S. The djinn in the nightingale's eye. *In*: BYATT, A. S. *The djinn in the nightingale's eye*: five fairy stories. New York: Vintage Books, 1994. loc. 26-75.

CALARCO, Matthew. Belonging to this world: on living like an animal in Michel Faber's Under the skin. *In*: McCORRY, Seán; MILLER, John. (ed.). *Literature and meat since 1900*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. p. 197-212.

CAMPBELL, Walter; GLAZER, Jonathan. *Under the skin*: script. New York: Filmnation Entertainment, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 247).

CANADENSE CRIA 'luva do abraço' para comemorar Dia das Mães na pandemia. *Folha de São Paulo*. 19 maio 2020. Disponível em:

https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/05/canadense-cria-luva-do-abraco-para-comemorar-dia-das-maes-na-pandemia.shtml. Acesso em: 15 jun. 2020.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

CARCANHOLO, Reinaldo. Riqueza fictícia e a grande depressão do século XXI: sobre as categorias teóricas de capital fictício e lucros fictícios. *In*: CARCANHOLO, Reinaldo. *Capital*: essência e aparência, vol. 2. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 137-158.

CARSON, Anne. Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade. *In*: CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*. Tradução: Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023. p. 11-42.

CARVER, P. L. The evolution of the term "esemplastic". *The Modern Language Review*, Cambridge, v. 24, n. 3, p. 329-331, 1929.

CASSIN, Barbara. *Jacques, o sofista*: Lacan, logos e psicanálise. Tradução: Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CESAROTTO, Oscar. Algumas reflexões sobre o espelho de Jacques Lacan. *In*: CESAROTTO, Oscar. (org.). *Ideias de Lacan*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 9-26.

CHAKRAVORTY, Swagato. Carnal tension, superficial logic: the feminine body and its surface in Lucy and Under the skin. *In media res*, New York, 22 jan. 2015. Disponível em: http://mediacommons.org/imr/2015/01/17/carnal-tension-superficial-logic-feminine-body-and-its-surface-her-and-under-skin-0. Acesso em: 28 ago. 2019.

CHAKRAVORTY, Swagato. Scarlett Johansson's bodily turn: *Her*, *Under the skin*, *Lucy*. *In*: SOCIETY FOR CINEMA AND MEDIA STUDIES, 2015, Montreal. *Conference program*: preliminary draft. Oakland: SCMS, 27 mar. 2015.

CHAKRAVORTY, Swagato. SCMS 2015 CFP: Scarlett Johansson's recent body politics. *Call for papers of the Department of English of The University of Pennsylvania*, Philadelphia, 05 ago. 2014. Disponível em: https://call-for-papers.sas.upenn.edu/cfp/2014/08/05/scms-2015-cfp-scarlett-johanssons-recent-body-politics. Acesso em: 28 ago. 2019.

CHAPUIS, Jorge. *Guia topológico para "O aturdito", um abuso imaginário e seu além*. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Júnior. São Paulo: Aller, 2019.

CHIANG, Ted. *História da sua vida e outros contos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

CLARK, Lygia. A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão. *The Museum of Modern Art*: exhibition "Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988". New York: MoMA, maio/ago. 2014. Disponível em: https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425. Acesso em: 08 out. 2022.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome. (ed.). *Monster theory*: reading culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 3-25.

COLEMAN, Helen. Scarification and cicatrisation among African cultures. *Rand African Art*, nov. 2002, s/p. Disponível em: https://www.randafricanart.com/Luba_pipe.html. Acesso em: 04 mar. 2020.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*: or, biographical sketches of my literary life and opinions. London: Selfpublished, 1817.

CORBIN, Alain. Dores, sofrimentos e misérias do corpo. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Revolução à Grande Guerra, vol. 2. Tradução: João Batista Kreuch e Jaime Clasen. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 267-343.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Prefácio à História do corpo. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 7-13.

CORSO, Diana; CORSO, Mário. *A psicanálise na Terra do Nunca*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

COUVERT, Marie. The field of touch. *In*: COUVERT, Marie. *The baby and the drive*: lacanian work with newborns and infants. Translation: Lindsay Watson. New York: Routledge, 2021. p. 100-112.

CREED, Barbara. *The monstruous-feminine*: film, feminism, psychoanalysis. London; New York: Routledge, 1993.

CROFFI, Flávio. Conheça Alicia, a primeira mulher do mundo a se casar com um holograma. *Nerdizmo*. 18 dez. 2023. Disponível em: https://nerdizmo.uai.com.br/conheca-alicia-a-primeira-mulher-do-mundo-a-se-casar-com-um-holograma/. Acesso em: 30 jan. 2024.

DEJOURS, Christophe. As doenças somáticas: com sentido ou sem sentido? *In*: DEJOURS, Christophe. *Psicossomática e teoria do corpo*. São Paulo: Blucher, 2019. p. 31-54.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, [1969] 1974. (Estudos, 35).

DEUS do Cabo Artemísio. [450? a. C.]. 1 estátua, bronze, 209 cm. Museu Nacional Arqueológico de Atenas. Atenas, Ática, Grécia. A fotografia do detalhe usada no presente trabalho encontra-se disponível em: https://www.flickr.com/photos/jotace_/2700968532/. Acesso em: 11 jan. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of hysteria*: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière. Translation: Alisa Hartz. Cambridge: The MIT Press, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'incarnation figurale de la sentence: note sur la peau "autographique". *Bulletin de Psychologie*, v. 43, n. 395, p. 359-367, 1990. DOI 10.3406/bupsy.1990.13486.

DIDI-HUBERMAN, Georges. The figurative incarnation of the sentence (notes on the "autographic" skin): dermographia and the inscribed body. *Cabinet*, n. 13, spring 2004. Disponível em: https://www.cabinetmagazine.org/issues/13/didi-huberman.php. Acesso em: 06 fev. 2023.

DOBROGOSZCZ, Tomasz. Eating men is wrong: empathy, femininity and the abject in Under the Skin. *In*: LINDFIELD-OTT, Kristin; LANGWORTHY, Rebecca; MACPHERSON, Jim. (ed.). *Michel Faber*: critical essays. Exeter: Gylphi, 2020. p. 33-50.

DUFOURMANTELLE, Anne. Infância. *In*: DUFOURMANTELLE, Anne. *Potências da suavidade*. Tradução: Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2022. p. 89-90.

DUNKER, Christian. Corporeidade em psicanálise: corpo, carne e organismo. *In*: RAMIREZ, Heloísa Helena Aragão e; ASSADI, Tatiana Carvalho; DUNKER, Christian Ingo Lenz. *A pele como litoral*: fenômeno psicossomático e psicanálise. São Paulo: Annablume, 2011. p. 87-129.

DUNKER, Christian. Introdução ao Seminário XVIII: de um discurso que não fosse do semblante (1971). *In*: DUNKER, Christian. *Discurso e semblante*. São Paulo: nVersos, 2017a. p. 21-42.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade*: políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu, 2017b.

DUNKER, Christian; IANNINI, Gilson. *Ciência pouca é bobagem*: por que a psicanálise não é pseudociência. São Paulo: Ubu, 2023.

EIDELSZTEIN, Alfredo. *O grafo do desejo*. São Paulo: Toro, 2017.

EM MEIO A SURTO de coronavírus, fashionistas usam máscaras grifadas. *Revista Marie Claire*. 14 mar. 2020. Disponível em: https://revistamarieclaire.globo.com/Moda/noticia/2020/03/em-meio-surto-de-coronavirus-fashionistas-usam-mascaras-grifadas.html. Acesso em: 15 jun. 2020.

ENCONTROS e desencontros. Direção: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola, Ross Katz. Intérpretes: Bill Murray, Giovanni Ribisi et al. Los Angeles: Focus Features; Tóquio: Tohokashinsha Film Company, 2003. 1 vídeo em *streaming* (102 min), son., color.

ERA UMA VEZ um gênio. Direção: George Miller. Produção: George Miller, Doug Mitchell et al. Intérpretes: Tilda Swinton, Idris Elba et al. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer; São Paulo: Paris Filmes, 2022. 1 vídeo em *streaming* (108 min), son., color.

FABER, Michel. *Sob a pele*. Tradução: Léa Viveiros. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FABER, Michel. *Some rain must fall and other stories*. Edinburgh: Canongate, [1998] 2000.

FABER, Michel. *Under the skin*. Edinburgh: Canongate, 2000.

FISHER, Mark. Inside out: Margareth Atwood and Jonathan Glazer. *In*: FISHER, Mark. *The weird and the eerie*. London: Repeater, 2016. p. 98-109.

FISHER, Nick. Athletics and sexuality. *In*: HUBBARD, Thomas K. *A companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley, 2013. p. 244-264.

FORSTER, E. M. People (continued). *In*: FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. San Diego: Harvest, 1985. p. 65-82.

FOSTER, Maureen. *Alien in the mirror*: Scarlett Johansson, Jonathan Glazer and Under the Skin. Jefferson: McFarland & Company, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: E. M. Asher, Carl Laemmle Jr. Los Angeles: Universal Pictures, 1931. 1 DVD (70 min), son., p&b.

FREUD, Sigmund. A feminilidade: nova sequência de conferências de introdução à psicanálise: conferência XXXIII. *In*: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, [1933] 2019a. p. 313-341. (Obras incompletas de Sigmund Freud, 7).

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer / Jenseits des Lustprinzips. *In*: FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer / Jenseits des Lustprinzips*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, [1920] 2020, p. 57-220.

FREUD, Sigmund. Case histories. *In*: FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Translation: James Strachey. London: The Hogarth Press, [1893-1895] 1955. p. 48-105. (v. II, studies on hysteria (1893-1895): (2) Frau Emmy von N. (Freud)).

FREUD, Sigmund. Charcot. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1893] 1996a. p. 17-32. (v. III, primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)).

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise: quarta lição. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1909/1910] 1996b. p. 53-60. (v. XI, cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)).

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria: vol. II: casos clínicos: caso 2. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1893-1895] 1996c. p. 83-136. (v. II, estudos sobre a histeria (1893-1895): (2) Sra. Emmy von N. (Freud)).

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria: vol. II: casos clínicos: caso 5. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1893-1895] 1996d. p. 166-209. (v. II, estudos sobre a histeria (1893-1895): (5) Srta. Elisabeth von R. (Freud)).

FREUD, Sigmund. Fetichismo. *In*: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, [1927] 2018a. p. 315-326.

FREUD, Sigmund. Fragmento da análise de um caso de histeria. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1901/1905] 1996e. p. 13-116. (v. VII, um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)).

FREUD, Sigmund. Krankengeschichten. *In*: FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. London: Imago, [1893-1895] 1952. p. 99-162. (v. I, Studien über Hysterie (1893-1895): Frau Emmy v. N.)

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1919] 1996f. p. 235-273. (v. XVII, uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)).

FREUD, Sigmund. O ego e o id. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1923] 1996g. p. 13-82. (v. XIX, o ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)).

FREUD, Sigmund. *O incômodo*. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Júnior. São Paulo: Blucher, [1919] 2021.

FREUD, Sigmund. O infamiliar / Das Unheimliche. *In*: FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*: seguido de O homem da Areia. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, [1919] 2019b. p. 27-140. (Obras incompletas de Sigmund Freud, 8).

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14*: história de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, [1919] 2010. p. 328-374.

FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo. *In*: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, [1924] 2018b. p. 287-314.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1895] 1996h. p. 339-481. (v. I, publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)).

FREUD, Sigmund. Psicopatologia da vida cotidiana: o esquecimento de palavras estrangeiras. *In*: FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da vida cotidiana*: sobre esquecimentos, lapsos verbais, ações equivocadas superstições e erros. Tradução: Elisabeth Brose. Belo Horizonte: Autêntica, [1901/1904] 2023. p. 27-35.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [1905] 1996i. p. 117-231. (v. VII, um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)).

FUKUYAMA, Francis. *Nosso futuro pós-humano*: consequências da revolução da biotecnologia. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

GABALDON, Diana. *Outlander*: a viajante do tempo. Tradução: Geni Hirata. São Paulo: Arqueiro, 2016.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 19-130.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. Verossimilhança e motivação. *In*: GENETTE, Gérard. *Figuras II*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015. p. 73-102.

GIULIANI, Gaia. *Alien*-ing the migrant: on anthropocenic geographies of monstrosity. *In*: GIULIANI, Gaia. *Monsters, catastrophes and the Anthropocene*: a postcolonial critique. London; New York: Routledge, 2021. p. 83-139.

GORDON, Charlotte. *Mulheres extraordinárias*: as criadoras e a criatura. Tradução: Giovanna Louise Libralon. São Paulo: Darkside, 2020.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2014.

GUERRA, Andréa. *Sujeito suposto suspeito*: a transferência psicanalítica no sul global. São Paulo: n-1 edições, 2022.

HARARI, Angelina. *Fundamentos da prática lacaniana*: risco e corpo. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

HARRIS, Maria Inês Nogueira de Camargo. *Pele*: do nascimento à maturidade. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2016.

HEIDEGGER, Martin. A mundanidade do mundo. *In*: HEIDEGGER, Martin. *O ser e o tempo*: parte I. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 103-163.

HICKMAN, Tom. *Um rabisco de Deus*: o pênis, da criação aos dias de hoje. Tradução: Frederico Simeone. São Paulo: Bússola, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

INT'L COMMITTEE must investigate Israel's holding of dead bodies in Gaza. *Euro-Med Human Rights Monitor*. 26 nov. 2023. Disponível em: https://euromedmonitor.org/en/article/5982/Int%E2%80%99l-committee-must-investigate-Israel%E2%80%99s-holding-of-dead-bodies-in-Gaza%E2%80%8B. Acesso em: 30 jan. 2024.

INTERNET movie database - IMDb. *Sob a pele (2013)*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1441395/. Acesso em: 20 fev. 2021.

ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary*: charting Literary Anthropology. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1993.

ISRAEL recusa-se a entregar os corpos de palestinos que morreram na prisão. *Movimento pelos direitos do povo palestino e pela paz no Médio Oriente*. 03 set. 2023. Disponível em: https://mppm-palestina.org/content/israel-recusa-se-entregar-os-corpos-de-palestinos-que-morreram-na-prisao. Acesso em: 30 nov. 2023.

JAAR, Alfredo. Chiaroscuro. *Mostra "La Strada: dove si crea il mondo"*. Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 2018. Disponível em: https://www.maxxi.art/en/events/la-strada-dove-si-crea-il-mondo/. Acesso em: 28 ago. 2023.

JABLONSKI, Nina G. *Skin*: a natural history. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2013.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. (ed.). *The Cambridge companion to science fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future*: the desire called utopia and other science fictions. London; New York: Verso Books, 2005.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução: Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

JAPONESES perdem esposas e encontram o amor em bonecas de silicone. *G1 Mundo*. 01 jul. 2017. Cerca de 2 mil unidades são vendidas no país, segundo profissionais do setor. Elas são equipadas com cabeça e vagina desmontáveis. Disponível em: https://g1.globo.com/mundo/noticia/japoneses-perdem-esposas-e-encontram-o-amor-em-bonecas-de-silicone.ghtml. Acesso em: 01 ago. 2019.

JOHANSSON, Scarlett. *Anywhere I lay my head*. New York: ATCO Records, 2008. 1 CD (44 min).

JONES, Lynette A. *Haptics*. Cambridge; London: The MIT Press, 2018.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KAZLOWSKI, Steven J. Tundra landscape along the Arctic coast by the Colville River National Petroleum Reserves Alaska. *Alamy*. jun. 2006. Disponível em: https://www.alamy.com/stock-photo-tundra-landscape-along-the-arctic-coast-by-the-colville-river-national-10225679.html. Acesso em: 16 nov. 2020.

KERTÉSZ, Imre. *Sem destino*. Tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Planeta, 2003.

KLEIN, Melanie. Notas sobre alguns mecanismos esquizoides. *In*: KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)*. Tradução: Liana Pinto Chaves. Rio de Janeiro: Imago, [1946] 1991. p. 17-43.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LACAN, Jacques. A boca e o olho. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10*: a angústia (1962-1963). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1963] 2005a. p. 252-265.

LACAN, Jacques. A escrita do ego. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23*: o sinthoma (1975-1976). Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, [1976] 2007a. p. 139-151.

LACAN, Jacques. Alocução sobre as psicoses da criança. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, [1968] 2003a. p. 359-368.

LACAN, Jacques. As pálpebras de Buda. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10*: a angústia (1962-1963). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1963] 2005b. p. 235-251.

LACAN, Jacques. Conférence à Genève sur le symptôme. *Bloc-notes de la psychanalyse*, Bruxelas, n. 5, p. 5-23, [1975] 1985.

LACAN, Jacques. Conversa nos degraus do Panteão. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17*: o avesso da psicanálise (1969-1970). Tradução: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, [1970] 1992. p. 135-141.

LACAN, Jacques. Discurso na Escola Freudiana de Paris. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1970] 2003b. p. 265-287.

LACAN, Jacques. Do anal ao ideal. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10*: a angústia (1962-1963). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1963] 2005c. p. 320-336.

LACAN, Jacques. Do gozo. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais, ainda (1972-1973). Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, [1972] 2008a. p. 9-23.

LACAN, Jacques. Do uso lógico do sinthoma ou Freud com Joyce. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23*: o sinthoma (1975-1976). Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, [1975] 2007b. p. 11-26.

LACAN, Jacques. Formulações sobre a causalidade psíquica. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1946] 1998a. p. 152-194.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1953] 1998b. p. 238-324.

LACAN, Jacques. Joyce e o enigma da raposa. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23*: o sinthoma (1975-1976). Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, [1976] 2007c. p. 59-74.

LACAN, Jacques. Le séminaire de Caracas. *In*: LACAN, Jacques. *Almanach de la dissolution*. Paris: Navarin, [1980] 1986. p. 81-87.

LACAN, Jacques. Letra de uma carta de almor. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais, ainda. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, [1973] 2008b, p. 85-95.

LACAN, Jacques. Lição IV. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 12*: problemas cruciais para a psicanálise (1964-1965). Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, [1965] 2006. p. 59-78.

LACAN, Jacques. Lituraterra. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1971] 2003c. p. 15-25.

LACAN, Jacques. O aturdito. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1973] 2003d. p. 448-497.

LACAN, Jacques. O estádio de espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1949] 1998c. p. 96-103.

LACAN, Jacques. O inconsciente freudiano e o nosso. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1964] 1988. p. 23-32.

LACAN, Jacques. O significante e o espírito santo. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4*: a relação de objeto (1956-1957). Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, [1956] 1995. p. 40-58.

LACAN, Jacques. Os três tempos do Édipo. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5*: as formações do inconsciente (1957-1958). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1958] 1999. p. 185-203.

LACAN, Jacques. Prefácio à edição inglesa do *Seminário 11*. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, [1976] 2003e. p. 567-569.

LACAN, Jacques. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. *In*: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1967] 2003f. p. 248-264.

LACAN, Jacques. Seminário de 14 de dezembro de 1976: o sistema tórico e a contra-psicanálise. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 24*: L'insu-que-sait de l'une-bévues s'aile a mourre {O não sabido que sabe do equívoco dá asas ao jogo da morra} (1976-1977). Tradução independente: Jairo Gerbase. [S.l.]: [1976] 1998d. p. 3-4.

LACAN, Jacques. Seminário de 14 de janeiro de 1975. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 22*: R.S.I. (1974-1975). [s.l.]: versão não-oficial inédita, [1975] s.d. p. 14-19. (edição independente coletada de estenótipos).

LACAN, Jacques. Seminário de 15 de março de 1977: rumo a um significante novo I: a escroqueria psicanalítica. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 24*: L'insu-que-sait de l'une-bévues s'aile a mourre {O não sabido que sabe do equívoco dá asas ao jogo da morra} (1976-1977). Tradução independente: Jairo Gerbase. [S.l.]: [1977] 1998e. p. 16-18.

LACAN, Jacques. Seminário de 17 de dezembro de 1974. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 22*: R.S.I. (1974-1975). [s.l.]: versão não-oficial inédita, [1974] s.d. p. 9-13. (edição independente coletada de estenótipos).

LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1960] 1998f. p. 807-842.

LACAN, Jacques. Une définition matérialiste du phenomène de conscience. *In*: LACAN, Jacques. *Le seminaire, livre 2*: le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955). Paris: Seuil, [1954] 1978. p. 61-77.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LAZNIK-PENOT, Marie-Christine. Por uma teoria lacaniana das pulsões. *In*: MELMAN, Charles; DORGEUILLE, Claude; CASTEL, Pierre-Henri. (org.). *Dicionário de psicanálise*: Freud & Lacan: vol. 1. Salvador: Ágalma, 1994. p. 209-224.

LE GUIN, Ursula K. The carrier bag theory of fiction. *In*: LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the edge of the world*: thoughts on words, women, places. New York: Grove Press, [1986] 1989. p. 165-170.

LEGUIL, Clotilde. *O ser e o gênero*: homem/mulher depois de Lacan. Belo Horizonte: EBP, 2016.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela: o livro. *In*: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, [1977] 2017. p. 43-110.

LISPECTOR, Clarice. Miss Algrave. *In*: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 529-536.

LUKÁCS, Georg. II. Ensaio de uma tipologia da forma romanesca: 3. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* como uma tentativa de síntese. *In*: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 138-150.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. *In*: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MADEIROS, Eider Jose. *Um gozo explosivo para a antipoética pornoterrorista de Diana J. Torres*. Orientador: Hermano de França Rodrigues. 2020. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

MADEIROS, Eider. A letra instável e o signo perturbado n'O tambor, de Günter Grass. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 16, 2019, Brasília. *Anais*: vol. 3... Brasília: Abralic, 2019. p. 464-471.

MÃE! Direção: Darren Aronofsky. Produção: Darren Aronofsky, Scott Franklin, Ari Handel. Intérpretes: Jennifer Lawrence, Javier Bardem et al. Los Angeles: Paramount Pictures, 2017. 1 vídeo em *streaming* (115 min), son., color.

MALEVAL, Jean-Claude. Pourquoi l'hypothèse d'une structure autistique ? (II). *La cause du désir*, v. 3, n. 88, p. 153-164, 2014.

MARKS, Laura U. *The skin of the film*: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.

MARX, Karl. A mercadoria. *In*: MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução: Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 51-92.

MARX, Karl. A mercadoria. *In*: MARX, Karl. *O capital, livro I*: o processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 113-158.

MATRIX. Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Produção: Bruce Berman, Andrew Mason, Barrie M. Osborne, Erwin Stoff, Joel Silver. Los Angeles: Warner Bros., 1999. 1 vídeo em *streaming* (136 min), son., color.

MATVIYENKO, Svitlana; ROOF, Judith. Introduction. *In*: MATVIYENKO, Svitlana; ROOF, Judith. *Lacan and the posthuman*. Cham: Palgrave Mcmillan, 2018. p. 1-13.

MENEZES, Adélia Bezerra de. Literatura e psicanálise: confrontos. *In*: SEDYCIAS, João. (org.). *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: EdUFPE, 2015. p. 289-319.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução: Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MIÉVILLE, China. *A cidade e a cidade*. Tradução: Fábio Fernandes. São Paulo: Boitempo, 2015.

MILLER, Jacques-Alain (org.). *Embrollos del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan*: uma introdução. Tradução: Ari Roitman. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MOLL, Albert. *Untersuchungen über die Libido sexualis*. Berlin: Kornfeld, 1898.

MOORE, Jason W. (ed.) *Anthropocene or capitalocene?* nature, history, and the crisis of capitalism. Oakland: Kairos, PM Press, 2016.

MORETTI, Franco. Dialectic of fear. *In*: MORETTI, Franco. *Signs taken for wonders*: essays in the sociology of literary forms. London: Verso, 1983. p. 83-108.

MORI, Masahiro. The uncanny valley. Translation: Karl F. MacDorman and Norri Kageki. *IEEE Spectrum*, 12 jun. 2012. 6 p. Disponível em: https://web.ics.purdue.edu/~drkelly/MoriTheUncannyValley1970.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino*: um horizonte da modernidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

O GUIA pervertido do cinema. Direção: Sophie Fiennes. Produção: Sophie Fiennes, Martin Rosenbaum, Georg Misch, Ralph Wieser. Intérprete: Slavoj Žižek. Londres; Viena: ICA Projects, 2006. 1 vídeo em *streaming* (150 min), son., color.

O PRIMEIRO ABRAÇO do ‘Caldeirão’ em meses. *Facebook*: página do Caldeirão. 05 set. 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=311685543422471. Acesso em: 19 set. 2020.

ORRADO, Isabelle; VIVES, Jean-Michel. *Autismo e mediação*: bricolar uma solução para cada um. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Júnior. São Paulo: Aller, 2021.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza está para a cultura? *In*: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. (coord.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução: Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

ORWELL, George. *A fazenda dos animais*: um conto de fadas. Tradução: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.

PARKER, Ian; PAVÓN-CUÉLLAR, David. *Psicanálise e revolução*: psicologia crítica para movimentos de liberação. Tradução: Luis Reyes Gil. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

PATERSON, Mark. *The senses of touch*: haptics, affects and technologies. Oxford; New York: Berg, 2007.

PATRASCU, Andrei. A Klein bottle and a Moebius strip. *In*: PATRASCU, Andrei. The mapping of non-planar diagrams into planar diagrams and the exact solution of QCD. *ResearchGate*. fev. 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/272171964_The_mapping_of_non-planar_diagrams_into_planar_diagrams_and_the_exact_solution_of_QCD. Acesso em: 16 nov. 2020.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *In*: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-35.

PELLEGRIN, Nicole. Corpo comum, usos comuns do corpo. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 131-216.

PICONE, Jack. *The Nuba Mountains*: scarification: a young woman in the Nuba Mountains, Sudan. 1992. 1 fotografia. Disponível em: https://www.jackpicone.com/3dlrg79ylv48fjm77zwu35s6ezci2k. Acesso em: 20 mar. 2020.

PITT RIVERS MUSEUM BODY ARTS. *Scarification*, Oxford, 2011. Disponível em: http://web.prm.ox.ac.uk/bodyarts/index.php/permanent-body-arts/scarification.html. Acesso em: 04 mar. 2020.

PLATÃO. Livro VII. *In*: PLATÃO. *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000. p. 319-357.

PLAZA, Julio. A tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos. *In*: PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 45-70.

PODANÝ, Richard. Stvůra, jež útočí zevnitř. *iLiteratura.cz*, 24 maio 2003. Disponível em: https://www.iliteratura.cz/clanek/12599-faber-michel-pod-kuzi. Acesso em: 04 mar. 2019.

PORTER, Roy; VIGARELLO, Georges. Corpo, saúde e doenças. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 441-486.

PORTO, Carla. A microbiota da pele humana. *In*: HARRIS, Maria Inês Nogueira de Camargo. *Pele*: do nascimento à maturidade. São Paulo: Senac, 2016. p. 195-210.

PRECIADO, Paul B. *Texto Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

RAIZ, Julia. Nota da tradutora. *In*: CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo*: ensaios. Tradução: Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 9-11.

REALDOLL™. Las Vegas, Nevada; San Marcos, California: Abyss Creations. Disponível em: https://www.realdoll.com/contact-us/. Acesso em: 01 ago. 2020.

RIFFATERRE, Michael. *Fictional truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

RIFFATERRE, Michael. *Text production*. New York: Columbia University Press, 1983.

RODIER, G. Notes sur le Traité de l'ame, livre I. *In*: ARISTOTE. *Traité de l'ame*. Tome II. Paris: Ernest Leroux, 1900. p. 1-162.

RODIN, Auguste. *O pensador*. 1904. 1 escultura, bronze, 186 cm. Réplica. Galeria do Instituto Ricardo Brennand, Recife, Pernambuco. Título original: O pensador.

ROGERS, Nicole. Wilding. *In*: GOODRICH, Peter; GANDORFER, Daniela; GEBREURS, Cecilia. (ed.). *Research handbook on Law and Literature*. Northampton: Elgar, 2022. p. 250-269.

ROMAN, Jorge. African scarification. *JAMA Dermatology*, Denver, v. 152, n. 12, p. 1353, dez. 2016.

ROSA, João Guimarães. João Porém, o criador de perus. *In*: ROSA, João Guimarães. *Tutameia (Terceiras estórias)*. São Paulo: Global, 2021. p. 101-103.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. *In*: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.

SAFATLE, Vladimir. Há uma potência política no interior do inumano. *In*: SAFATLE, Vladimir. *Grande hotel abismo*: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 217-247.

SAKKAS, Katerina. Scarlett Johansson and the alien feminine. *Real time*, Rushcutters Bay, n. 125, p. 25, feb./mar. 2015.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017. (Coleção Shakespeare de Bolso, 17).

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O prometeu moderno*. Tradução: Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

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

SILVA FILHO, Antonio Carlos Pacheco e. A fantasia inconsciente de retorno ao útero: sua importância no cotidiano, nos mitos, nas poesias e na situação analítica. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 29, n. 4, p. 825-842, 1995.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgamesh. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SKINNER, Stuart. Michael Faber Under the skin. *Cherwell*, 21 maio 2004. Disponível em: https://cherwell.org/2004/05/21/michael-faber-under-the-skin/. Acesso em: 04 mar. 2019.

SOB A PELE. Direção: Jonathan Glazer. Produção: Reno Antoniades. Intérpretes: Scarlett Johansson et al. Edimburgo: Film4, 2013. 1 vídeo em *streaming* (108 min), son., color.

SOUZA JÚNIOR, Paulo Sérgio de. *O fluxo e a cesura*: um ensaio em linguística, poética e psicanálise. São Paulo: Blucher, 2023.

SOYKA, David. Under the skin. *Book reporter*. 23 jul. 2000. Disponível em: https://www.bookreporter.com/reviews/under-the-skin. Acesso em: 04 mar. 2019.

STABLEFORD, Brian. Frankenstein and the origins of science fiction. *In*: SEED, David. *Anticipations*: essays on early science fiction and its precursors. Syracuse: Syracuse University Press, 1995. p. 46-57.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro; O estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde*. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 191-198, dez. 2005.

SUMMERELL, Orrin F. The theory of imagination in Schelling's philosophy of identity. *Idealistic Studies*, Charlottesville, v. 34, n. 1, p. 85-98, 2004.

SUVIN, Darko. Science fiction and the novum. *In*: SUVIN, Darko. *Defined by a hollow*: essays on utopía, science fiction and political epistemology. Oxford: Peter Lang, 2010. p. 67-92.

SZEREMETA, Yuri Cordeiro. *The role of C-tactile afferents in affective touch in the management of PTSD*. 2021. 56 f. Monografia (Graduação em Fisioterapia) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pedra Branca, 2021.

TAVARES, Pedro Heliodoro. Sobre a tradução do vocábulo *Trieb*. *In*: FREUD, Sigmund Freud. *A pulsão e seus destinos*. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 73-90.

TEIZEN, Beatrice. Mulher que ficou famosa por se casar com boneco de pano diz que espera "2º filho". *CNN Brasil Pop*. 13 abr. 2023. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/mulher-que-ficou-famosa-por-se-casar-com-boneco-de-pano-diz-que-espera-2o-filho/. Acesso em: 27 abr. 2023.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010.

VALÉRY, Paul. *"L'idée fixe" ou Deux hommes à la mer*. Paris: Les Laboratoires Martinet, 1932.

VELOSO, Caetano. Terra. *In*: VELOSO, Caetano. *Muito – dentro da estrela azulada*. São Paulo: Warner Chappell Musi, 1978. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (6 min).

VIGARELLO, Georges. Exercitar-se, jogar. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo*: da Renascença às Luzes, vol. 1. Tradução: Lúcia M. E. Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 303-399.

VINT, Sherryl. Skin deep: alienation in Under the skin. *Extrapolation*, Liverpool, v. 56, n. 1, p. 1-14, 2015.

VON HAGENS, Gunther. The skin man. *Body worlds*. 2022. Disponível em: https://bodyworlds.com/about-us/aw-gvh/. Acesso em: 01 dez. 2022.

WELLS, H. G. *A ilha do dr. Moreau*. Tradução: Braulio Tavares. São Paulo: Alfaguara, 2012.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

YORN, Pete; JOHANSSON, Scarlett. *Break up*. New York; Los Angeles: ATCO Records; Rhino, 2009. 1 CD (29 min).

ŽIŽEK, Slavoj. A permanent economic emergency. *New Left Review*, n. 64, p. 85-95, jul./aug. 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. Whither Oedipus? *In*: ŽIŽEK, Slavoj. *The ticklish subject*: the absent centre of political ontology. Londres: Verso, 1999. p. 313-399.