

Kafka e monstrosidade – o mal que transcende a feiura¹

Wellington Amâncio da Silva¹

Resumo: Ao desconstruímos, neste ensaio, o conceito Monstrosidade apresentamos as pretensões dos “níveis de malevolência” nos estereótipos da feiura advindos de personificações tais como o Golem, o Ciclope ou as personagens bestiais *made in Hollywood* – em sua maioria, discursos preconceituosos contra a Alteridade. Dito isso, o problema do mal será considerado aqui a partir da condição de inescapabilidade em face de imensos acontecimentos, dentro dos quais o homem se encontra implicado – disso conceituamos Monstrosidade em correlação com o Mal e o Inescapável. Assim, este texto objetiva investigar tal conceito na imanência dos acontecimentos de *A Metamorfose*, de Franz Kafka. Para isso, nossas hipóteses são: a) a Monstrosidade se configura tanto mais quanto maior for à inescapabilidade dos fatos nos quais os homens são vitimados; b) o homem não é monstro nem algoz em si, mesmo que se revista de fealdade de aparência; c) o Mal se constitui através dos acontecimentos caudalosos e sequenciados da história humana nos quais os homens se engajam; d) inocência e culpa se constituem em arbitrariedades no regime de monstrosidade. Assim, efetuamos uma pesquisa textual de cunho filosófico e literário, sobre o texto de Kafka em busca destas questões.

Palavras-chave: Monstrosidade; Kafka; Moral; Corpo.

Abstract: In this issue, to deconstructing the Monstrosity concept, we present the claims of “levels of malevolence” the stereotypes of ugliness coming from personifications such as the Golem, the Cyclops, or bestial characters made in Hollywood - mostly prejudiced speeches against otherness. That said, the problem of evil is seen here from the inescapability condition in the face of huge events, in which man is involved - that conceptualize Monstrosity in correlation with the disease and the Inescapable. Thus, this text discusses the concept inherent to the events of *The Metamorphosis* by Franz Kafka. Our hypotheses are: a) the Monstrosity is configured so much the greater the inescapability of events in which men are victimized; b) man is no monster nor executioner itself, even if ugliness magazine appearance; c) Evil is constituted through the mighty and sequenced events of human history in which men engage; d) innocence and guilt constitute arbitrary monstrosity of the regime. For this, we have made a textual search of philosophical and literary, on the text of Kafka asking about these questions.

Keywords: Monstrosity; Kafka; Moral; Body.

¹ Mestre em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental – UNEB/PPGEcoH. Especialista em Ensino de Filosofia. É vinculado ao Núcleo de Estudos em Comunidades e Povos Tradicionais e Ações Socioambientais (NECTAS) UNEB/CNPq, ao Grupo de Pesquisa “Ecologia Humana” – UNEB/CNPq e ao Socioeconomia do Desenvolvimento Sustentável – UNEB/CNPq. Grupo de Pesquisa Friedrich Nietzsche e Indigência (IPF-SAL - Instituto de Pesquisa em Filosofia no Sertão de Alagoas). welliamancio@hotmail.com

1 Introdução

Dedico ao Prof. Dr. Bartolomeu Leite da Silva – UFPB
Sim, há muita esperança. Mas não para nós.
Franz Kafka

Desejamos tão-somente fazer algumas leituras acerca do tema proposto, sem a presunção de tecer juízos de valor morais sobre os acontecimentos aqui relatados, no entanto, os relatos aqui expostos relacionam, em alguns momentos, no percurso do texto, questões morais e éticas, das quais não conseguimos nos desvencilhar. Assim, na seção denominada “A Metamorfose - uma ontologia do monstro aparente” visamos interpretar a figura do inseto monstruoso (*ungeheueren Ungeziefer*) como figura diferenciada, no limite da alteridade, buscando demonstrar suas correlações em alusão ao contexto “duplo” de vida da personagem e do próprio Franz Kafka, na Europa Central do século XX, sob o *regímen* de inescapabilidade. Na seção “O Golem, o Ciclope Polifemo, o castigo de Nabucodonosor e a redenção de Gregor Samsa”, buscamos apresentar alguns estereótipos da feiura como ameaça, em busca de algum padrão, indissociável do Mal; destaca-se a forte relação entre feiura moral e figurativa quando os fatores, muito subjetivos e interessados, à atribuição das qualidades da fealdade sobre as alteridades implicam em muitos dos aspectos morais que regem as sociedades ocidentais. Na seção “As personagens bestiais *made in Hollywood*”, pretendemos demonstrar a evolução da feiura como indicativo do Mal, como fonte da maldade no intuito ideológico de afastamento, negação, anulação e destruição das alteridades. Na seção “Monstruosidade em correlação com o Mal e com o Inescapável”. Definimos o conceito de inescapabilidade em correlação com o Mal que transcende as aparências, sejam elas feias ou belas.

2 A Metamorfose - uma ontologia do monstro aparente

Segundo nos informa Carone, Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, na cidade de Praga, Boemia, atual República Tcheca, sob o império Austro-Húngaro; era filho mais velho de comerciante judeu, pai violento e extremamente autoritário; noivou duas vezes com a mesma mulher, Felice Bauer, mas não conseguiu casar-se com ela e com ninguém mais; vivia imerso em trabalhos burocráticos, os quais detestava; contraiu tuberculose, doença letal à época, sendo que aos 37 anos sucedeu-lhe uma hemoptise pulmonar. Sua

obra fora escrita em alemão, no entanto, não obteve reconhecimento em vida. Faleceu no sanatório de Kierling, no dia 3 de junho de 1924; Para Liberman (2010, p. 87), o intelectual judeu germanizado, filho de pais perseguidos, estava, por posição e pelas questões de identidade, em contínuo, perpétuo conflito consigo mesmo, sobretudo em relação a sua capacidade de reinventar-se para além da cópia. De todo modo, é surpreendente sua capacidade de “descrever” a alienação existencial experimentada pela maioria dos judeus sob na Europa Central do século XIX; de todo modo, como assinala Mandelbaum (2003) seus textos são expressões de seu estado existencial.

“Minha pequena história está terminada”, Kafka escreveria a Felice Bauer, sua noiva, em 2012. Esse texto chamar-se-ia *A Metamorfose* (*Die Verwandlung*), escrita em vinte dias e publicada em pouco menos de três anos, em Leipzig, outubro de 1915, na revista *Die weissen Blätter*; para Kafka uma “história repulsiva” de final “ilegível”, visto que não o satisfazia – nesta época, era dileto de Flaubert e Kleist, como assinalou Carone no posfácio de *A Metamorfose* (2015). Uma narrativa peculiar, geralmente adjetivada de, *groteske Parabel*, de parábola grotesca, nem plenamente fantástica, nem plenamente realista, quem sabe se não um esforço em narrar aquilo que os olhos apenas contemplam de forma oblíqua, o absurdo da realidade cotidiana, quando norma das instituições e anormalidade das pulsões, sob condições de aporia constante, fazem erigir as feições humanas em sua constituição menos racional, lógica e mais telúrica, brutal, o humano, demasiado humano. Kafka apresenta “de maneira clara e clínica a álgebra do sofrimento; em termos econômicos, quase antissépticos, ele elabora a equação: o homem sendo homem, eis o que acontece” (ELLMANN, 1991, p. 221); para Lima (2011, p. 312, 403), Kafka é o único autor que faz a fusão entre horror e vida desviada sob o respaldo das instituições, e o faz “sob irônica amargura”. Em *Die Verwandlung*, Kafka nos presenteia com um pequeno tratado sobre os problemas da aparência humana na perspectiva da diferença em nível radical e absurdo, como uma hipérbole da visão sobre o diferente aos olhos da “normalidade” e do tratamento dirigido a partir aí ao diferente.

Em *A Metamorfose*, Gregor Samsa, o protagonista do trágico, é um caixeiro viajante que teria planos para si; idealista e sonhador, abandona seus projetos de vida, sua *eudaimonia*, para assumir as responsabilidades econômicas do lar ao sustentar a família e pagar a longo prazo as dívidas contraídas pelos pais. Existe aqui uma inexplicável ligação entre inconsciência e razão, entre sonho e realidade, subjetividade

e objetividade, “quando certa manhã”, Gregor acorda de um pesadelo (*unruhigen Träumen*) já transformado em uma espécie de inseto monstruoso, gigantesco (*ungeheueren Ungeziefer*)² que ele consegue perceber sua anomalia pelas inúmeras pernas e seus movimentos caóticos³. No entanto, ainda que essencialmente o mesmo ser humano de outrora, em afetividade e valores - sobretudo porque se mantinha intacta, ao menos para si, aquilo que Aristóteles destacou da condição de humanidade, sua *faculdade da linguagem*⁴ - fora, por assim dizer rejeitado, sobretudo por sua aparência; com efeito, é através linguagem, por meio da capacidade de comunicação lógica e inteligível que nos tornamos humanos perante os outros no mundo ocidental, porém a figura de inseto de Gregor Samsa se tornou o indicativo derradeiro e maior do que ele havia se tornado: um monstro – talvez mais do que um estranho timbre de voz, fosse a aparência o fator definitivo do não entendimento das suas enunciações; nesta sociedade, a ideia horripilante e a representação asquerosa do inseto sintetizadas em ameaça, praga e vetor de doenças faz predominar os instintos sobre a razão; assim, a família de Gregor Samsa desenvolve uma ojeriza à sua forma representada, compreendida como monstruosa, e a partir daí, toda a sua capacidade de comunicar sua humanidade, sua faculdade de interação linguística, agora um tanto limitada, se torna motivo para o estranhamento e a suspeita ainda maiores, pois, “era uma voz de animal” – como definiu o gerente.

A monstruosidade (*ungeheueren*)⁵ presente na aparência do inseto é interpretada pelos familiares como uma alteridade indesejável e intransponível, em vista das diferenças entre humanos e artrópodes⁶; a ironia disso tudo era que Gregor Samsa

² No prefácio de *O Pirotécnico Zacarias*, do contista genial Murilo Rubião, José Schwartz, nos adverte para o fato de Franz Kafka ou o personagem em nenhum momento se deterem para explicar a razão ou o mecanismo de transformação de Samsa, assim como também e o leitor não se questiona sobre o fenômeno. p. 101.

³ *Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.* (Em comparação a sua constituição física, a circunferência das muitas pernas, deploravelmente fina que tremulavam impotente diante de seus olhos). Talvez Kafka quisesse aludir a sua condição de judeu sem pátria, numa espécie de condição “diáspora da indecisão”.

⁴ A condição de humanidade é conceituada na sentença: *λόγονδὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων*, “dentre todos os seres vivos, apenas o homem possui palavra”. É na capacidade de comunicação lógica e inteligível que nos tornamos humanos perante os outros (ARISTÓTELES, 1998, a 9-10, p. 55). Muito embora Gregor Samsa tivesse dificuldade em se comunicar devido a sua fisiologia de inseto.

⁵ Citada apenas uma vez a palavra alemã *Ungeheueren* como definição muito sucinta para a forma que Gregor Samsa obteve, faz mais alusão ao monstruoso no sentido de colossal e de gigantesco, imenso, que causa pavor por seu tamanho, como uma hipérbole que desperta uma ameaça irracional.

⁶ A síntese entre inseto e humano acaba por desvalorizar abissalmente o humano, fixando-o numa categoria de insetos “dotada” de certa enunciatividade, apenas como uma excentricidade ainda mais nojenta, pela ousadia blasfema de buscar se esforça e se incluir, em essência e fundamento, na dimensão

vendia tecidos de diversas estampas, e o tecido em sua forma de indumento é um modo agradável e artístico de esconder a nudez do corpo⁷, mas, no final das contas, não houve tecido no mundo que pudesse encobrir a “nudez” do inseto revelado; em sua condição atual, Gregor Samsa, desconstrói o idêntico, a identidade: a similitude possível em sua voz, em sua linguagem humana faz alusão apenas a um fantasma, à figura “saúdosa” - portanto, útil no emprego -, de Gregor Samsa “original”. Nesse contexto, a monstruosidade é menos a fealdade que emana da morfologia de um inseto e mais a incapacidade de reconhecimento, por parte da sua familiaridade, da essência humana preservada em Gregor Samsa; a monstruosidade reside ainda no *corriqueiro* do protagonista, isto é, no fato dele aceitar sua nova condição num regime de normalidade cotidiana, demonstrado através das suas atividades habituais e na plena continuidade das relações familiares - mesmo que o inseto desfaça o reconhecimento enquanto família, casta, membro gregário, ser social, existente entre iguais; para Gregor Samsa o inseto é inescapável, tornando-se normalidade, a monstruosidade concentra-se nesta inescapabilidade; e aqui Kafka deixa muito claro as limitações da linguagem “sob pressão”, isto é, em constituir empatias culturais, sociais, civilizatórias e existenciais e de convivência em face do poder das alteridades que emanam das aparências; a partir das alegorias no texto de *A Metamorfose*, Franz Kafka também nos apresenta, de modo incomum e precursor, um esboço pessimista munchiano⁸ da condição do judeu na Alemanha do século 19 – talvez um dos maiores trunfos desse texto, e isto, por meio de sua “notação obsessiva e naturalista do detalhe que cumpre a tarefa de cercar a fantasmagoria, conferindo-lhe a credibilidade do real [...]” (CARONE, 2015, p. 92). Desse Kafka profeta, percebemos que a alegoria do inseto se converteria em uma brutal realidade, ideológica, racista - anos depois, sob a perseguição nazista - e de morte legitimada pela propaganda contra os judeus, contra outras etnias, modos de

circunscritiva de humanidade, a linguagem; uma barata falante é um disparate e uma ofensa absurda a minha humanidade historicamente constituída sob condições difícilísimas de adaptação ao mundo e ao outro em sociedade. Por causa disso, nas décadas de 30 e 40, a propaganda nazista, por exemplo, tratou de associar, sobretudo no cinema, a figura do judeu a de um inseto, a um rato, a uma praga, causando assim esse tipo de ódio misto de nojo, de medo, violação da condição humana e principalmente de ultraje.

⁷ É possível perceber essa estética do indumento do corpo na alusão à imagem na moldura dourada no quarto pequeno de Gregor Samsa, cujo pesado regalo de pele escondia o antebraço da moça (KAFKA, 1997, p. 7-8).

⁸ Figurativamente e de modo amplo, no que tange à transversalidade da subjetividade psíquica no social tal qual a monstruosidade sempre exteriorizada no Expressionismo *Die Brücke*, vejamos, *O Grito* (1983), Edvard Munch.

vida e concepções políticas diferentes – isso confirma a crescente ofensiva outrofóbica em solo alemão⁹.

Sob a condição de inseto - uma representação obscena da taxonômica das diferenças - Gregor Samsa dá continuidade ao seu intrínseco papel de pessoa humana, confirmado e recalcado pela linguagem e pelo hábito em seu cotidiano cívico, mas é de dentro para fora que essa normalidade, esse convencionalismo “assumido” nas relações humanas acentuam o diferente como um monstro: quanto mais diligentemente preserva seus hábitos, mais o inseto se destaca; quanto mais se esforça para subsumir-se no todo da normalidade, mais a sua subjetividade vem à tona no inseto, como singularidade em contraste. O inseto representaria uma hipérbole daquilo que fora frustrado em mim? O policiamento intensivo da *diferença aparente* em nossa sociedade nos faz pensar, de um ponto de vista estrutural, que a negação *essencial* da normalidade é muito menos ameaçadora que a negação *figurativa* da normalidade. O inseto é sempre visto de fora, por outrem; se não há um artrópode exterior, a condição essencial de barata interior pode ser preservadas se nas relações sociais esta não mostrar a pata. Quando Gregor Samsa ignora, por assim dizer, sua nova figura, ao perceber que está atrasado para o seu cansativo trabalho está mais se esforçando para manter a *essência* da normalidade, a infra-instrutora tênue e oscilante da condição humana moderna: a dedetização burocrática das subjetividades e das exterioridades diferenciadas – mas, a todo tempo, a barata recorta, de um canto a outro, com suas cerdas, essa abstração da realidade. Talvez esse esforço por normalidade seja uma luta por adaptação, travada muito antes da metamorfose. Há uma “adequação fingida” em vista dos direitos e deveres que regem a sociedade, como o *emprego* de Gregor Samsa, o qual ele detestava; assim, entre o inseto que esquece a sua forma por obediência aos compromissos do trabalho, talvez Kafka quisesse nos mostrar uma “vaguidade”, uma

⁹ Mas o que nos assusta é a compulsiva perseguição ao *corpo-diferente*, ou uma negação agressiva às diferenças do corpo, abstratamente chamadas de *diferenças físicas*, gestando nos dias de Kafka. Os nazistas parecem ter uma fixação pelo corpo como modelo de perfeição instituintes; muito mais para além dos aspectos étnicos, dos modos de vida e das concepções políticas, as diferentes do corpo em relação a um padrão ariano demasiado subjetivo de *corpo-similar* à raça ariana foi o que constituiu o inseto político e ontológico nos demais corpos de alteridade (pessoas com necessidades especiais físicas e cognitivas, ciganos, judeus, homossexuais, comunistas, eslavos, negros); Através da figura da barata, a essencial condenatória na morfologia do *corpo-diferente*, em face do *corpo-similar*, do corpo-normalizado sobre o corpo-anormal, Kafka parece ter captado a feição mais preconceituosa da burocracia alemã de antes e durante o nazismo.

espécie de “dupla lealdade”¹⁰, “dupla marginalização, ou automarginalização”¹¹ da condição do judeu na Europa Central do seu tempo. Muito embora, essa sociedade negue peremptoriamente o diferente, Gregor Samsa insiste num círculo vicioso, naquilo que desperta-lhe o inseto: o emprego cansativo que detesta (*anstrengenden Beruf*) para a mínima sustentação da família que por sua vez nega o inseto; é na cotidianidade dessa condição inescapável da sociedade que a diferença essencial, a alteridade é sufocada, vista pela sociedade através de um olhar inseticida talvez, no fundo, esse emprego, de caixeiro viajante, suscitasse uma esperança tênue de ascensão; diante do *mal du pays*¹², a diferença reluta em adaptar-se, subsumir na cultura, arraigar-se, de ser um igual; Um exemplo emblemático fora a própria experiência de Kafka na Alemanha; o autor vivenciou essa vaguidade existencial, essa inadequação; era sabedor de sua gravidade quando escrevia ao pai sobre a proporção de suicídios de colegas no Liceu Alemão de Praga. A velha frase *Es iz schver tzu zain a id* (é difícil ser judeu) ganhou contornos assombrosos e delirantes na narrativa de Kafka¹³.

Um momento emblemático ocorre quando Gregor consegue, com tamanha dificuldade, abrir a porta; sua presença assusta a todos; o gerente corre daquele lugar. Sei pai, chocado com a imagem do diferente, força-o a entrar no quarto pequeno, lugar do circunscrito; ora, o quanto como espaço da vida privada pode se tornar, para aqueles que enclausuram, o lugar dos monstros¹⁴; Gregor torna-se, deste modo, um ente solitário e inútil, condição da qual não consegue escapar. E, por não poder trabalhar ou

¹⁰ Martha Robert definiu a presença do judeu, ou “ex-judeu” na Europa Central do século XX por uma condição de desarranjo infecundo existencial em face da nostalgia, da inadaptação (*mal du pays*), reforçadas sobretudo diante do preconceito, da negação do diferente, por parte tanto do europeu nativo quando do próprio judeu que buscava uma vida melhor.

¹¹ Arnoldo Liberman (2010, p. 84) denominou essa duplicidade de “hipocrisia”, pela paixão do judeu pela cultura alemã, sobretudo como um sinal de “hierarquia social” e, por conseguinte, abandono da sua cultura natal, a cultura judaica – negada na Europa Central, como o exótico, o diferente, a grande alteridade, um *ungeheueren Ungeziefer*; Liberman nos fala aqui de um rompimento duplo que culminava com o estereótipo do judeu perseguido, leitores superficiais do Talmud e de Goethe pela necessidade de arraigamento, transitando entre duas culturas díspares. E é nesse entrecruzamento absurdo que o *ungeheueren Ungeziefer* pode vir à tona.

¹² A expressão que significa um mal-estar sentido por algumas pessoas que deixaram o seu país ou região de origem. Inadaptação.

¹³ Acerca disso, ou melhor, do homem europeu e a destruição das nações, especificamente no caso judeu, Nietzsche nos advertiu que quanto maior o nacionalismo dos Estados nacionais, maior o extermínio, sob amplas formas e sutilezas (2005, §475).

¹⁴ A feição animal do humano, advinda das pulsões, é salvaguardada nos espaços da vida privada: a morte, o sexo, as respostas fisiológicas do corpo, com seus sons e gestos animalescos, são escondido do mundo organizado para que perdurem os sentidos e as impressões lógicas de civilidade e de humanidade – e isso, para que digamos uns aos outros, “somos humanos!”. Por outro lado, a aparência de inseto, essa feiúra sobrenatural, hiperbolizada pelo olhar preconceituoso, que vê de mais, reproduziria, nos espaços abertos da cidade, o animal intrínseco ao ser humano.

decidir sobre qualquer situação em que tenha que se expor em sociedade, torna-se um prisioneiro cuja prisão se justifica por sua aparência; por não ter voz e vez perdendo seu protagonismo quase total, Gregor se angustia. As tentativas de rever o mundo exterior são frustradas pelo pai que o ataca com maçãs (símbolo ocidental da traição, do logro e suspeita do diferente), uma delas penetra em suas costas causando dores insuportáveis e desmaio. Certa vez, na hora da janta, ouve Grete tocar algumas melodias em seu violino, para os inquilinos do quarto ao lado, alugado; Gregor encantado com a irresistível melodia segue em direção à sala de jantar; mais uma vez, o que se sucede é uma tentativa de ofuscar os sentimentos nobres de inseto-Gregor¹⁵, descritos em *A Metamorfose*. Na sala de jantar, imperceptível nos primeiros momentos logo é visto pelos inquilinos que o denunciam aos gritos. Samsa pai tenta afastar os inquilinos ao mesmo tempo em que busca fazê-lo retornar ao quarto do qual não consegue escapar. Depois desse incidente Grete, a única que insiste em piedade sobre Gregor Samsa, desiste de protegê-lo, deixando-o à inevitável condenação. Kafka nos direciona, sem adjetivações emotivas, para fato de a maçã estar apodrecendo nas suas costas do inseto-Gregor, causando-lhe, sem piedade, imensa dor, acentuando, pois, as simbologias da falsidade e traição de cuja família toma parte contra ele; é justamente falsidade e traição, a *maçã* que causará em breve a morte de Gregor – e Kafka insiste nessa pungência como que nos alertando a condição de “demasiada humanidade” nisto tudo. Após a morte de Gregor, Ana acaba de limpar seu quarto e a família sai da casa feliz, já não pensando na morte do membro; na verdade, sua ausência desperta neles uma possibilidade de esperança num futuro próximo, onde poderia comprar uma casa mais confortável até.

Em *A Metamorfose* encontramos uma tríade de relações familiares em contexto de estranhamento, como na Europa Central do século XX. Num primeiro momento, os familiares sentem forte medo da figura monstruosa rebelada na alteridade do filho que, por assim dizer, é obrigado por forças desconhecidas, a se emancipar, a assumir sua feição inconsciente, outrora sublimada, sua personalidade indesejável; num segundo

¹⁵ Geralmente as descrições de humanidade na personagem principal vêm acompanhadas do nome que o humaniza, “Gregor Samsa” e, portanto, busca distanciar-lo do inseto; por outro lado, quando se refere ao inseto asqueroso, a maioria dos interpretes e mesmo o autor, relacionam-no as ações que o caracterizam e aos substantivos que configuram seu aspecto: “andando com as patas”, “ventre castanho”, “inúmeras pernas” “duros seguimentos arqueados”, etc., portanto, exista, por questões aparentemente pudicas, uma separação entre o inseto e Gregor Samsa. Disso, a questão é bastante complexa e não pode haver até aqui um hibridismo, quando o texto é muito claro; a diferenciação muito contrastante de certas alteridades não pode conviver com a humanidade constituída nos valores e na faculdade da linguagem?

momento, a identificação e o reconhecimento de parentesco constituem a aceitação de Gregor Samsa, num regime de conveniência social, enclausurando-o no espaço privado do quarto – lugar onde, ao menos durante os séculos XVIII, XIX e metade do século XX, eram escondidos os filhos da vergonha: filhos bastardos, filhos portadores de “anormalidades” físicas, mentais ou morais; no terceiro momento, a presença inútil e trabalhosa de Gregor Samsa, do filho que demanda cuidados, que não produz, desperta grande aversão e vontade de livra-se dele. O inseto em Gregor é uma síntese figurada do cruelmente indesejável e do inconveniente, da negação absoluta do outro onde se anulam com facilidade os significados de pertencimento a uma família, a uma sociedade e a uma nação; a representação do inseto em Gregor diz respeito à *outrofobia*. Assim, tempos depois, a maçã atirada pelo pai no dorso de Gregor Samsa desencadeia um longo e doloroso sofrimento causando-lhe a morte e o alívio dissimulado da família. Ana inicia uma limpeza geral no quarto onde vivia seu irmão, e essa limpeza, quanto mais realizada se torna, mais parece um exorcismo para o afastamento definitivo do inconveniente Gregor Samsa; com a opacidade da memória de Samsa e a total ausência de sua presença a família sai de casa feliz; sua morte desperta esperança de um futuro melhor e de projetos para a sua realização, visto que sua família também o carregava, como dependência parasitária, amontoando desgraça e vergonha (SOKEL, 2011, p. 68). Em *A Metamorfose*, a monstruosidade não reside na feiura do inseto asqueroso, mas na inescapabilidade de condições de vida opressivas nas quais Gregor Samsa se encontrava enredado; a Monstruosidade se configura na amplitude de alcance da inescapabilidade dos fatos nos quais os homens são vitimados; assim, talvez o *ungeheueren Ungeziefer* represente a vontade humana por libertação que no final se frustra. E disse Kafka: “Sim. Há esperança. Mas não para nós”.

3 O Golem, o Ciclope, o castigo de Nabucodonosor e a redenção de Gregor Samsa

Nessa seção transitiva, faremos uma breve descrição desses seres no intuito de relacioná-lo ao conceito de feiura - no sentido de diferença, de anomalia -, e ao conceito de monstruosidade, no sentido de gigantesco; nesse sentido, o mal pode está relacionado ou não à fealdade. No contexto humano, pensamos que o homem não é monstro nem algoz em si mesmo, ainda que se revista de fealdade de aparência; talvez, qualquer aparência de feiura venha a ser muito mais uma tentativa de “figurar”

as subjetividades humanas dentro de certos regimes de antagonismos, de utilitarismo moral, nos quais se engajam.

Assim, de modo geral, o Golem é um gigante pedregoso, de cor e forma terrosa, advindo da tradição mística e cabalística, no contexto do judaísmo medieval, em que se destacaram as perseguições cristãs anti-semitas na Europa, no entanto, o mais conhecido foi o do gueto de Praga, do século XVI, criado pelo rabino Judah Loew ben Bezalel, a partir de instruções existentes no Livro da Criação de Eleazar de Worms (1160-1230). Um Golem podia ser fabricado apenas por alguém de elevada hierarquia social teocrática¹⁶, um santo judeu, isto é, um rabino, que por sua *proximidade* de Deus adquiria sabedoria e poder, sobretudo dos segredos da criação. No entanto, apenas como uma sombra de qualquer criação divina, o Golem poderia ser criado; não podia ter a forma demasiadamente análoga ao homem, apenas a sua alusão; mesmo sendo formado da mesma matéria da qual o homem fora criando, o pó, sua fealdade consistia da *diferença* essencial da autoria: o homem fora criado à imagem e semelhança do Demiurgo, portanto superior ao Golem que por sua vez deveria ser uma imitação caricata do homem, mais semelhante à imperfeição do fazer humano; com efeito, seria um mimetismo que destacasse a imperfeição do fabrico humano, por causa disso, era tido como uma espécie de monstro; sua fealdade estava na sua condição de transitoriedade: nem morto nem vivo, nem homem, nem anjo; essa fealdade seria uma representação da condição humana essencial em atos, de pecado, maldade e barbarismo. Em síntese, a “monstruosidade” do Golem era atribuída ao seu tamanho descomunal e à sua forma, à sua aparência; apesar do seu aspecto assustador, de modo algum seria inimigo do homem; este ser, mesmo não possuindo intelecto, e por isso, vontade própria, tinha a responsabilidade de trazer a normalidade social, pois, trazia a função de proteger os judeus perseguidos ou acusados; pela ausência de vontade própria podemos encontrar nele a síntese da *animália* e, por causa dessa condição “pura” de *animal*, (no sentido de simplesmente animado), fosse compreendido tendenciosamente como monstro, sobretudo pela ausência de linguagem – o que o distava essencialmente dos humanos. De todo modo, a fealdade é, no Ocidente, uma forma legitimada de diferença para a submissão, às vezes para fins radicais. Aqui, o monstro está a favor de uma comunidade aparentemente desprotegida.

¹⁶ “El rabí lo miraba con ternura y con algún horror. ¿Cómo (se dijo) pude engendrar este penoso hijo y la inacción dejé, que es la cordura?”. El Golem. Jorge Luis Borges.

Na Odisseia¹⁷ relata-se que na ilha dos ciclopes, Ulisses é capturado com mais doze dos seus homens pelo gigante Polifemo; segundo Grimal (2000, p. 384), ficaram todos aprisionados numa caverna - a moradia do monstro - e alguns desses cativos foram devorados de pronto; disse Ulisses em seguida: “Ciclope, bebe o vinho, depois de engolir a carne humana! Saiba que bebida nossa nau maturava!¹⁸, por causa disso, o ciclope havia, pois, assegurado a Ulisses que este seria o último a ser devorado em agradecimento ao ótimo vinho que oferecera; no escuro da noite, depois que vomitou vinho e resto humano goela a fora¹⁹, o gigante cai em a embriaguês sonífera; Ulisses e os demais homens, aproveitam para furar-lhe o único olho com a ponta endurecida de uma estaca; de manhã, aqueles remanescentes saíram da caverna agarrados ao ventre dos carneiros do ciclope, segundo o hábito de saírem às pastagens locais; no final, mesmo tendo o ciclope tateado os animais nada havia desconfiado da ausência dos prisioneiros até Ulisses gritar da nau algumas palavras de escárnio contra o monstro. Dito isso, há, ao mesmo até aqui, alguns aspectos característicos de monstruosidade que ultrapassam a figura assustadora do Polifemo, em maior grau de ameaça e pela ausência de espaço; assim, muito de passagem, diríamos: a) Ulisses permite, por assim dizer, a morte de alguns dos seus companheiros certamente confiantes nos códigos morais da fidelidade e de renúncia superiores do seu líder; b) para escapar, Ulisses oferece vinho, “como acompanhamento”, após o ciclope ingerir carne humana, demonstrando assim, um estado de loucura e indiferença adquiridos nas experiências bélicas e marítimas da Odisseia, condição de fundo constituinte da civilização em contraste com os códigos e a sobriedade afirmadas linguisticamente na história do Ocidente.

O que dizer da monstruosidade inerente à caverna? Quando as pessoas estão submetidas ao regime da caverna elas tornam-se vítimas do Ciclope – em nenhum outro lugar, fora da caverna, elas foram devoradas pelo Ciclope; a caverna é o regime de *siege*, de *siège*, de *Belagerung*, de cerco, ou ainda um espécie de “aprisco” – aqui elucidativamente, um lugar onde é simulada condições, outrora desconhecidas, de estabilidade - em face das intempéries, por exemplo -, em que e por causa disso a

¹⁷ A *Οδύσσεια* é um dos poemas épicos gregos, da Antiguidade, mais importantes da Literatura Universal; faz parte do cânon textual fundador do espírito do Ocidente; a tradição atribui à autoria desta obra a Homero.

¹⁸ *Κύκλωψ, τῇ, πῖε οἶνον, ἐπεὶ φάγες ἀνδρόμεα κρέα, ὅφρ' εἰδῆς οἶόν τι ποτὸν τόδε νηῦς ἐκεκεύθει ἡμετέρη.* (Canto IX, § 347-349).

¹⁹ [...] *φάρυγος δ' ἐξέσσυτο οἶνος ψωμοί τ' ἀνδρόμεοι.* (Canto IX, § 373).

vítima permanece ali sob a crença de que poderá escapar); portanto, de alguma forma a *monstruosidade da caverna* inspira o Ciclope a efetivar suas pulsões e, ao mesmo tempo, todo o cerco, onde se possa estar, ou conviver, propicia uma fachada psicológica de habitabilidade e de familiaridade: condição tamanhamente monstruosa que as ovelhas do ciclope vivem sem desconfiar da morte inerente ao cerco, bem como atrai Ulisses e os seus amigos – é preciso desconstruir a segurança da Caverna, bem como destacar o *télos* do aprisco. Dito isso, a inescapabilidade está mais patente na circunscrição da caverna, e menos na fome e na violência do “monstro” que amplificam-se, prontamente, em conformidade com as oportunidades circunscritivas da caverna – essa constituição de latência (sem queremos excluir a ferocidade do Polifemo). O quarto de Gregor Samsa apresenta essas duas dimensões, portanto não seria noutro lugar a não ser nesse *tópos* de segurança simulada e de recolhimento pessoal que o protagonista tenha sido alcançado pela monstruosidade; o quarto de Samsa, no mais estrito sentido de vida privada, é o lugar do propício onde, nesse regime de propiciatório, se realiza plenamente a metamorfose. No cujo regime da caverna-quarto o ser humano é levado a diminuir a si mesmo diante das circunstâncias, sejam elas de iminência fatal ou de segurança aparente: ambas o devora, numa sequência quase exata: perde-se ou deixa-se perder, antes de tudo, a identidade e, ao ser ninguém, sobrevém o fim. Nas palavras de Anders:

[...] este é o dilema básico da nossa era: nós somos menores do que nós mesmos. Em outras palavras, somos incapazes de criar uma imagem de algo que nós mesmos tenhamos feito. Nesta medida, que somos *utopistas invertidos*: enquanto *utopistas* somos incapaz de fazer as coisas que outros imaginam, nem somos capazes de imaginar as coisas que fazemos (1981, p. 96).

Acerca da monstruosidade enquanto um Mal inevitável, da inescapabilidade dos fatos nos quais os homens são vitimados, é preciso analisar dois casos radicais cujo imenso contraste moral é exemplar, quando postos lado a lado, mesmo por meio de análise comparativa simples, a saber, a metamorfose de Nabucodonosor e a de Gregor Samsa. Vejamos o contexto *determinado* do primeiro caso: enquanto Nabucodonosor se vangloriava de ter edificado Babilônica com a força do seu poder²⁰, [...] caiu uma voz do céu:

²⁰ “Falou o rei, dizendo: Não é esta a grande babilônia que eu edifiquei para a casa real, com a força do meu poder, e para glória da minha magnificência?” Daniel 4:30.

A ti se diz, ó rei Nabucodonosor: Passou de ti o reino.[...] e foi tirado dentre os homens, e comia erva como os bois, e o seu corpo foi molhado do orvalho do céu, até que lhe cresceu pêlo, como as penas da águia, e as suas unhas como as das aves. Mas ao fim daqueles dias eu, Nabucodonosor, levantei os meus olhos ao céu, e tornou-me a vir o entendimento. Daniel 4:31,34

Vejamos como o outro caso se enquadra num âmbito de acaso: *Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.* (Quando Gregor Samsa acordou uma manhã de sonhos inquietos ele encontrou-se transformado em um monstruoso inseto em sua cama²¹).

Encontramos nestes dois relatos, dois tipos equidistantes de feiura que apresentam uma quase perfeita inversão: temos antes de tudo uma dupla condição, a de Nabucodonosor, rei, e a de Gregor Samsa, proletariado; no primeiro, a determinação de Deus como punição a um pecado preciso e sob regras morais precisas; no segundo, o acaso e a ausência punitiva de Deus²², bem como a ausência de castigo, visto que não encontramos direcionamento, *télos*, justificativas para a metamorfose de Gregor Samsa, mas, se insistíssemos em castigo seria um aleatório, que não buscaria evidenciar ou punir qualquer pecado. Em Nabucodonosor temos um corpo de vergonha como exortação para o mundo, um corpo que é obsceno porque hibridiza o animal com o humano em sua constituição física; um corpo sem consciência nem razão, *conditio per quam* da misericórdia de Deus sobre Nabucodonosor – neste caso, por assim dizer, ele foi poupado de um castigo psicológico e espiritual muito maior, dentro do regime moral no qual é categorizado este caso, as saber: a nudez, imperceptível, ou desconsiderada no animal, só se torna Feiura se for interpretada sob condições morais, isto é, a partir das condições de nudez humanas; a nudez inócua do animal quando hibridizada no humano tem feições duplamente imorais de obscenidade (humana) e de horror (animalesco), que por assim dizer, conectam grande quantidade de sinonímia, num regime de *igualdade de espécie*; a presença do mal é periférica no ser, é apenas um frontispício na totalidade do ser, quando a consciência de Nabucodonosor fora desconectada desse corpo de vergonha, fora poupado de estar consciente da sua nudez obscena e ao mesmo tempo horrorosamente animalizado, por assim dizer, o auge

²¹ Tradução com auxílio da versão de Modesto Carone. Franz Kafka. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²² Até que ponto essa “condição de ausência” no romance de Kafka pode fazer alusão a onda de apostasia do judaísmo por parte dos jovens judeus na Europa Central no século XIX e XX?

da vergonha ocidental. Diferentemente, em Gregor Samsa, vemos um corpo de inseto que não causa vergonha aos seus espectadores, mas asco e horror, porque não afronta a humanidade com a imoralidade da nudez humana, apenas afirma a nudez indiferenciada do animal, nudez amoral, extramoral; a forma total de inseto escondeu-lhe a vergonha da nudez, talvez por isso tenha Gregor Samsa ignorando a metamorfose do seu corpo (sendo-lhe o emprego mais importante); o *ungeheueren Ungeziefer* era um inseto em sua total constituição, num regime de *inferioridade de espécie*, que não causaria vergonha moral para si nem para o outro: num corpo de inseto Gregor Samsa é compelido a tornar-se indiferente ao mundo, encontrado assim a sua redenção pela alheamento deste mundo – e mesmo sendo um anti-herói, acentuado pela metamorfose, distancia-se dele qualquer “abjeção” moral, à qual é indiferente. Assim, os dois casos dão exemplos precisos de dois regimes de inescapabilidade que apontam para a moral judaica. E é somente no regime judaico de condenação da nudez como morte social, sob o qual se encontram as personagens, que a força da moral para a vergonha e o banimento²³ do ser se legitima tornando a nudez aqui um fenômeno monstruoso para além do libidinoso da nudez ocidental.

4 As personagens bestiais *made in Hollywood*

Está muito claro o desejo de aprimoramento de uma colonização estética do imaginário mundial. Isso se torna mais evidente pela constante relação dos conceitos universais do belo e do não-belo com a aparência para a constituição de um universo de personagens midiaticizados como estereótipos; a construção dessa relação através do uso sutil de biótipos latinos, asiáticos e africanos como personagens visualmente hibridizadas aos monstros, demonstra muito bem o desejo de demonização, invertendo certos papéis, de “como um lobo que se esconde num dorso lanoso” (NIETZSCHE, 2005, §470); mais uma vez, a monstruosidade está muito menos afigurada na aparência das personagens do que escondida nas “finalidades políticas” dessas transformações e leituras da aparência.

²³ No caso de Gregor Samsa, não seria possível “banir-se” para nenhum lugar para fora do arcabouço circunscrito do exoesqueleto; nesse regime de aprisionamento há a invalidação do pudor, da nudez e da vergonha como determinantes da feiúra.

Sob o ponto de vista de alguns, algumas personagens Hollywoodianas poderiam ser tornar uma espécie de afronta aos sujeitos-das-diferenças do mundo cotidiana²⁴, na medida em que, por similitude preconceituosa, são subsumidos maliciosamente neste rol de “monstros”, de “vilões”, como justificativa de anulação; em outras palavras, a monstruosidade aparente mimetizada naqueles monstros poderá seguir-se como uma tendência preconceituosa à bestialização do outro por suas diferenças – e certamente, o outro fora profundamente diferenciado pelos acontecimentos trágicos da existência e vitimado pela diferenciação da normalidade. Assim sendo, trataremos brevemente aqui das metamorfoses Hollywoodianas em duas instâncias: da metamorfose desfavorável da personagem do filme *A Mosca* e das metamorfoses controladas de três super-heróis conhecidos, bem como da implícita metamorfose controlada - como escolha - dos vilões.

No filme *A Mosca*, vemos o passo a passo do trágico como resultante da “asepsia da natureza” anti um gênero singular de maldade - o que poderíamos denominar aqui de fealdade universal: o Erro como hibridação genética sob condições experimentais, sem *télos*; consequência da falha inevitável em face da *crença* na precisão da experiência científica, o *acidente*, que por assim dizer, se configura pela confluência exótica de forças contingentes, pode receber o nome de *imoralidade*; no filme, a impossibilidade de síntese entre *insectum* e humano e suas consequências de morte materializa o conceito abstrato de “imoralidade”, e ao mesmo tempo ratifica a “crença”: a imoralidade da experiência da máquina do *tempo* (categoria moral do sagrado), em uma figura que sintetiza os componentes ideológicos da feiura historicamente conhecidos²⁵, isto é, que transcende da nudez “pura” do animal em si, mas que pela hibridização com a forma humana aponta à imoralidade de sua nudez, sobretudo feia, agora duplamente²⁶; dali, resta-nos um diálogo nublado entre ética da

²⁴ Diferenças sexuais, políticas, econômicas, comportamentais, entre tantas outras do humano, ser em aberto.

²⁵ Enfim temos um monstro: corpo de homínideo, cabeça de mosca. A construção visual da ideia de terror, de augúrio e de ameaça correlacionados aos tons pretos, aos pelos espessos, às expressões faciais aflitivas e deformadas, aos gestos abruptos, trêmulos, desconexos da loucura e da doença, à postura não ereta do esquelético e do mazelado, pode facilmente ser associado, consciente e inconscientemente, no mundo cotidiano, a qualquer tipo de pessoa fora dos estreitos padrões físicos e estéticos do WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*). São indicativos, no senso comum, que podem orientar a separação entre o que é o que não é sadio, belo, benéfico, pacífico, positivo, asséptico, evoluído. Essa construção visual constituiria uma estereotipação negativa, muito idealizado do animal. Ainda no âmbito do senso comum, a figura do primata, por exemplo, evoca na grande maioria das pessoas, um contraste entre o desejável e o indesejável, os limites entre animalidade e humanidade.

²⁶ A nudez, imperceptível, ou desconsiderada no animal, só se torna Feiúra se for interpretada sob condições morais, isto é, a partir das condições de nudez humanas. Por outro lado, a nudez inócua do

sacralidade gênica verso empirismo científico que não se importa com os porquês do futuro da natureza humana e a liberdade ética de Habermas (2010); essa combinação leva o cientista à morte, um tipo de morte exortativa, porém redentora; a inescapabilidade da morte por degeneração paulatina mostra aqui suas formas de interdição da diferença, da anormalidade, perante as escolhas sob regime das experiências científicas como um limite que em vias das suas possibilidades de transposição restando-nos a intransponibilidade ética e moral.

Diferentemente da *transformação desfavorável*, como em Grego Samsa, de uma *perspectiva controlada de metamorfose*, temos, apenas para citar alguns exemplos, “o aperfeiçoamento do policial ideal a serviço do Estado e de seus valores” em *Batman*, e de toda uma resunitividade conceitual, por assim dizer, interessada e caricaturesca das representações do mal e da maldade através da “ontologia do vilão”²⁷. Da caricaturização do *Übermensch* de Nietzsche, em *metamorfose a favor*²⁸, temos um *Superman* onipotente, onipresente (e quase nada onisciente), enamorado de uma “delicada” jornalista, personagem certamente construída para acentuar a onipotência daquele – muito mais à condição da construção de um estereótipo de feminino fragilizado. Ambos os personagens apresentam uma clara apologia belicista que pode inculcar nas multidões um discurso de normalidade ou mesmo de naturalidade da aplicação do bélico no cotidiano – e é, sobretudo no regime do armamento, no cotidiano, que este fato é banalizado, e assim estruturam-se modos extremamente racionalizados de monstruosidade (em medidas estatísticas tais como calibre, poder de fogo, etc.); quanto a isto, lembremos que a Monstruosidade se configura por meio da amplitude de alcance da inescapabilidade dos fatos nos quais os homens são vitimados,

animal quando hibridizada no humano tem feições duplamente imorais de obscenidade (humana) e de horror (animalesco), que por assim dizer, conectam grande quantidade de sinonímia. Um caso emblemático é o de Nabucodonosor que pelo pecado da arrogância e da soberba fora transformado por Deus em um híbrido de animal e humano em sua constituição física, sendo que o humano se ausentara da sua consciência como um ato de misericórdia do Senhor interpretado por nós como uma das maiores condenações em face da Moral Ocidental: estar consciente da sua nudez obscena e ao mesmo tempo horrorosamente animalizado.

²⁷ É necessário posteriormente fazer uma abordagem Nietzscheana dessas personagens do Mal em *Batman*.

²⁸ A metamorfose do *Superman* em aparência, como anulação do Clark Keith, é mudança de personalidade, de regime de vida e de finalidade de atos; é “idêntica” às metamorfoses no mundo real, quando das diferenças de personalidade, regime e finalidade muito visíveis do soldado fardado que anula o cidadão dentro da farda no sentido de privá-lo do “direito” de portar arma e usá-la, se “necessário”. Na verdade, é certamente pela adoção de uma finalidade de atos, e da racionalização mais efetiva destes atos – do uso das armas – que a metamorfose controlada e indumentarizada se submete.

portanto, quanto maior a racionalização do alcance bélico maior a sua *precisa repetição* em seu *télos* característico – eliminar a Alteridade, e é nisto que efetiva-se o monstruoso e banaliza-se a aparência da monstruosidade estampada na vítima moribunda, que absolutamente passiva é revestida de um discurso de acusação que demoniza, e portanto, justifica o ato – sendo que estes “fenômenos de violência corroboram para o adormecimento” dos juízos (DA SILVA e MIRA, 2015, p. 106).

5 Monstruosidade em correlação com o Mal e com o Inescapável em ato

O problema do mal está presente em todas as obras de Nietzsche, geralmente a partir de um ponto de vista antagônico, de forças opostas, ambas destrutivas; o caso mais emblemático é a relação do mal com a morte como aquilo que advém do próprio homem. Em Nietzsche, esse problema transcende qualquer utilitarismo moral; disso, este filósofo da suspeita nos advertiu que “somos maus expectadores da vida se não enxergamos a mão que cuidadosamente – mata”. (2008, §69), e é no âmbito do problema da morte de onde sobrevém todo o mal e toda monstruosidade como assunto moral fundante da humanidade. Certa vez, no texto de “os abismos e os astros” João Guimarães Rosa (2001) avaliou com uma frase presente o “*shot*” que atingiu o “*presidente Kennedy*”: “[...] era uma das vezes em que, enorme, o que deveria não ser possível sucede, o desproporcionado [...]”. O desproporcionado não se deixar ver em sua totalidade, portanto, a sua complexidade diminui a força e a sagacidade do olhar, da reflexão, sobretudo da capacidade de defesa das mãos da vítima; também, aqui, analisar o monstruoso tem suas limitações: a de deixar escapar - certamente por impotência diante do ato - sua totalidade que nos espreita e cerceia; enxergar “a mão que cuidadosamente – mata” é prerequisite para se saber hoje a importância da vida.

Dito isso, como figura, o Monstruosidade não é uma constituição disforme antropomórfica, um mal personificado; é mais a inescapabilidade diante do Mal provocado ao corpo, a consciência e ao espírito do que a linguagem que a tergiversa; inescapabilidade por sua *potência*, *dimensão* e *circunstância*, em aniquilação, geralmente através de um ritual de metamorfose do outro; essa tríade persegue sua antonímia entre os homens em geral – e é na condição de ser-menor diante do ato e do agente que a inescapabilidade se efetiva, talvez, como exemplo, por uma questão de tamanho apresentada por Kafka (*Ungeheueren*); mas sua figura é sempre muito menor que a sua presença, porque a figura é sempre aqui uma linguagem. Dito de outro modo, a

monstruosidade consiste, antes de tudo, num ato e muito menos em uma representação – mesmo a narrativa kafkiana ou os aforismos nietzschianos apontam para o seu horizonte, apenas. Como monstruosidade, o ato pode ser reconhecido como causa e/ou efeito. O ato, por sua vez, pode ser compreendido por uma conexão das dinâmicas, como dito antes: da potência, da dimensão e da circunstância do ato; essa tríade – nos parece – quer ser a meta alcançada pelas nações na história do Ocidente como instrumentos racionalizados de poder sobre o outro, ou como regime de controle das alteridades. Da perspectiva da vítima, a ausência de um ato de defesa ou a passividade diante de um ato adverso corrobora àquilo que se constituiria aqui em monstruosidade, fenômeno, por exemplo, muito evidente na História da Modernidade, cuja ascensão tecnológica se tornou maior do que próprio o sujeito e quanto mais amplamente se articulava quantidades de pessoas, uniformização de modos de pensar e de agir, concentração de força bélica, ideológica, logro, alibi e justificativas tanto maior o controle e aplicação da sua *potência, dimensão e circunstância*. Portanto, sem ilusões para o futuro, a inescapabilidade diante dos fatos nos quais os homens encontram-se implicados pensava-se não se tornar em generalismo; acreditava-se que todos não fossem levados – por alguma “força desconhecida” – a estarem envolvidos; e isto é o que ocorreu: a inescapabilidade de todos do *mal constituído*, de Auschwitz a Hiroshima e Nagasaki; acerca disso Nietzsche nos diz que “aquele luta contra monstros deve cuidar para que ele próprio não se converta num monstro. E quando olhas fixamente por muito tempo para um abismo, o abismo também olha fixamente para ti” (§146); antes desse encontro, dessa *constituição*, o homem não é monstro nem algo em si, mesmo que se revista de fealdade, como Gregor Samsa; no Ocidente, a fealdade é um fator que se mede, geralmente, pela comparação do *nós* em detrimento do *outro*; por outro lado, a fealdade – num âmbito moral e não de aparência – também se mostra a partir das escolhas dos sujeitos e das avaliações posteriores destas escolhas, sobretudo quanto tais avaliações funcionam precisamente dentro de um regime antagônico de *nós* e de *outros*; é nos interstícios entre o *nós* e os *outros* que a monstruosidade se configura, em Gregor Samsa, por exemplo, isto é muito preciso, especialmente quando a figura do outro se torna tão exótica e ininteligível que sua percepção se configura como um inseto – forma arquetípica do bode expiatório²⁹, o ser

²⁹ O inseto é a representação conceitual do monstruoso, é a presença visível da ameaça num regime de contingência, do ser ou não ser possível efetivar-se como um mal que nos alcança ou do qual nos

que o discurso afirma confluir todo o mal, sobretudo como ameaça - aqui inocência e culpa se constituem em arbitrariedades no regime de monstrosidade, desde sempre.

6 Algumas considerações extemporâneas

Antes, queríamos tratar do conceito de monstrosidade a partir da perspectiva do ato sobre o vitimizado, apenas do ato, tão-somente – porque achávamos óbvio o fato (ao articularmos, ao nosso modo, o conceito nietzschiano de “humano em demasiado”) de que o agente premeditador da violência fosse, “naturalmente humano” e não o monstro – visto que a monstrosidade, entre outras, é uma premeditação, isto é, antes do ato uma abstração que se efetiva como materialidade sobre o outro, ou sobre nós; transferíamos assim, arriscadamente e para além da moral, a culpabilidade do ator para o ato si, ao considerarmos a inerência da violência do homem que perpassa seus discursos de humanidade como outro objeto de pesquisa; queríamos buscá-la em seu feitiço, em suas representações, como um fenômeno “sobre o outro” tal qual uma abóbada que o circunda e o domina. Deste modo e, com efeito, queríamos fugir dos excessos de julgamentos apaixonados de delitização do agente direto da violência, fugir da sua personificação, do sujeito da Modernidade, com efeito, do humano segundo sua capacidade destrutiva de suscitar a inescapabilidade da sua violência “contra nós”, e não contra o outro – e é nesta *primeira pessoa do plural* que reside o problema moral e a fonte da monstrosidade: a alteridade tendenciosa do *nós*. Deste modo, tão-somente *nós* somos vítima e o outro não, deparamo-nos com uma aporia, ou com um problema que apresenta resolução provisória se despersonificássemos a violência e seus agentes, e nos detivéssemos apenas no ato em si, sem o *nós* e sem os *outros*: o ato da violência no intuito de nos aproximarmos da monstrosidade em si, com o prejuízo irremediável da sua redução em linguagem, conceito, narrativa, representação – sem a bagagem exponencial que lhe amplia o senso moral de

podermos livrar. Por sua vez, o bode expiatório é a representação visível de uma ameaça da monstrosidade, logo racionalizada, convencionalizada e, portanto controlada, é a presença visível de sua solução, antes, a partir de um discurso que pensa ou finge com o sacrifício, amenizar ou anular *potência, dimensão e circunstância* da monstrosidade pela imitação do seu ato no sacrifício ritual do bode expiatório; nesse regime de controle da ameaça, da culpa, do logro e da expiação, não é possível pensar o bode expiatório como vítima: a *essência* do sacrifício - a violência – é substituída pela forma: do sacrifício como um formato que urge solução do problema da ameaça. Como discurso que legitima o sacrifício, a ameaça tem sua *potência, dimensão e circunstância* de forma tal a ofuscar plenamente qualquer vitimação do outro: a urgência do bode expiatório é justamente a de escaparmos da monstrosidade quanto mais efetiva for a inescapabilidade sacrificial do outro.

obscenidade: a autoria ou a culpabilidade autoral, colocando a todos, algozes e vítimas numa moldura.

REFERÊNCIAS

ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra; os autos do processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen*, München: Beck, 1981.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Antonio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Editora Vega, 1998.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Kafka e o mundo sem saída. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *O Pensamento Alemão no Século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *O Redemunho do horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

COURTADE, F.; CADARS, P. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972.

DA SILVA, Wellington Amâncio; SILVA, José Londe. *Corpo invertido – a figura do indigente como discurso e como representação*. Lampejo Revista Eletrônica do Apoená (Grupo de Estudos em Schopenhauer e Nietzsche), Vol. 1; Nº 7, 2015, 114 – 127

ELLMANN, Richard. *Ao longo do rio corrente*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIMAL, Pierre; *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Vítor Jabouille. Rio de Janeiro: Berrand Brasil, 2000.

HABERMAS, Jürgen. *O futuro da natureza humana: a caminho de uma eugenia liberal?* 2. ed. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011

KAFKA, Franz. *Die Verwandlung*. In: *Die Erzählungen*. Fischer: Frankfurt 1996.

_____. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIBERMAN, Arnoldo. *Gustav Mahler. Um coração angustiado*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm; *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Além do Bem e do Mal*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico*. RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOKEL, Walter H. Nietzsche and Kafka: The Dionysian Connection. In. CORNGOLD, Stanley; GROSS, Ruth V. *Kafka for the Twenty-first Century*. Rochester, NY: Camden House, 2011, p. 64-74

ⁱ Ofereço este artigo ao Prof. José Londe da Silva, pela disponibilidade e coragem filosófica (*Parrhesía*) quando dos debates acerca da Monstruosidade.