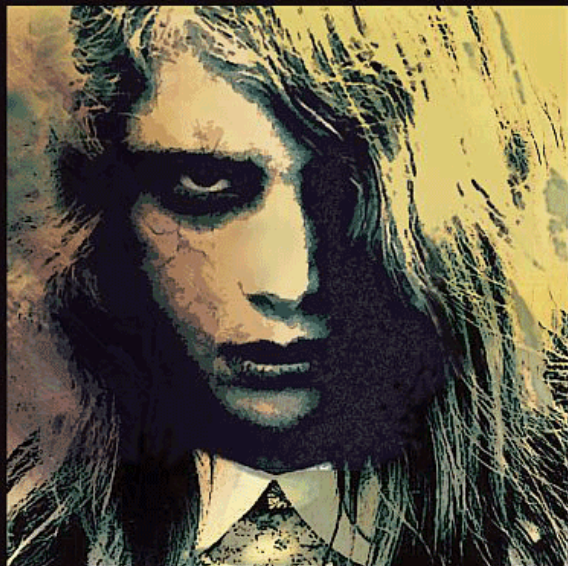




SOPRO⁶²

Jorge Fernández Gonzalo



Filosofía zombi

Finalista Premio Anagrama de Ensayo


ANAGRAMA
Colección Argumentos

O **SOPRO** apresenta a tradução (feita por Alexandre Nodari) das páginas iniciais de *Filosofia zombi*, livro de Jorge Fernández Gonzalo (Madri: Anagrama, 2011).

FRAGMENTO

Filosofia zombi

Jorge Fernández Gonzalo

TRAILER

Introdução

Zombies won't be able to do philosophy.
Owen Flanagan, "Zombies and the Function of Consciousness"

A zombie has a different philosophy. That is the only difference. Therefore, zombies can only be detected if they happen to be philosophers.
Jaron Lanier, "You can't argue with a Zombie"

As produções sobre zumbis muitas vezes se apresentam como um barômetro de certas inquietudes sociais. Filmes, séries televisivas, *videogames*, quadrinhos e mesmo desfiles ou *zombie walks* animam o circo mediático e as práticas do transcultural, punk ou anti-sistema a partir de uma perspectiva lúdica e, ao mesmo tempo, perturbadora. Todavia, as páginas que lerão a seguir não pretendem abordar de maneira sistemática o fenômeno histórico-cultural do zombi em sua relação com o cinema e outras artes, nem oferecer uma leitura moral ou paródica de seus estilemas e dos enredos icônicos preferidos do gênero. Trata-se de conceber uma filosofia zombi, de autorizar o zombi como conceito, como metáfora a partir da qual se pode entender o entorno mediatizado que nos rodeia: desequilíbrios financeiros, paixões reduzidas ao pastiche de sua expressão hiper-real, modelos de pensamento assegurados pelo poder e consolidados pela implementação da maquina-

* [Os zumbis não serão capazes de fazer filosofia]

** [Um zombi tem uma filosofia diferente. Esta é a única diferença. Portanto, zumbis só podem ser identificados caso sejam filósofos.]

ria capitalista. Porque, como nos filmes lado B, sempre se está falando de outra coisa, ainda que não se queira: Jorge Martínez Lucena assinalava a relação entre *A invasão dos ladrões de corpos*, de 1956, em pleno auge do macarthismo, e o medo diante de uma possível alienação comunista. Ou como aponta Serrano Cueto, “no caso de George A. Romero, o zumbi é utilizado como instrumento para articular uma crítica social, uma análise dos conflitos humanos, que, com pouco esforço, pode ser associado com momentos históricos determinados (a guerra do Vietnã em *A noite dos mortos-vivos*), situações comumente aceitas, mas não por isso menos doentias, como o consumismo exacerbado (*O despertar dos mortos*) e a informação sensacionalista (*Diário dos mortos*), o abuso do poder militar (*O dia dos mortos*) ou a luta de classes (*Terra dos mortos*)”. O próprio Romero havia deixado isso claro em uma entrevista a *SciFiWorld*: “todos meus filmes sobre zumbis surgiram a partir de idéias, ao observar o que está ocorrendo no plano cultural ou político, no momento em que o filme está sendo rodado”.

A semiótica do zumbi é a do desvio, a de uma ocultação indiscriminada. Só quem achar necessário poderá ver aqui um ensaio sobre mortos vivos: no entanto, nosso intuito é oferecer uma análise relativa à linguagem, à hiper-codificação do mundo atual, aos vícios do capitalismo ou da moda e os farrapos afetivos que foram despedaçados pelas modernas sociedades computadorizadas. A relação entre os capítulos ou fases é pouco mais que anedótica: a partir da filmografia de George A. Romero, encadeamos uma série de temas que não concernem somente a seus filmes, mas que também permitem articular toda uma crítica, mais ou menos sistemática, à ordem estabelecida, a seus discursos, suas quimeras aceitas. Não faltarão tropeços nem hesitações, tateares no escuro, estrondos, dribles para esquivar os avanços da infecção. Assim, uma parte [do livro] nos remete ao poder do desconhecido que a mitologia zumbi põe em jogo através do medo e da espetacularidade de suas imagens, outra nos previne contra a ameaça de nossas próprias servidões hiper-consumistas, aquela psicanalisa o zumbi, a mais além desconstrói a horda e suas práticas grupais, em outra se exploram as formas de afetividade degradadas e a última das partes apresenta uma análise do fenômeno da cópia e da subversão literária. Tudo ocorre ao modo de uma praga, por infecção e dentada dos temas, os quais, pouco a pouco, encadeiam o corpo desfiado da narração. Corpo incompleto, com zonas expostas ao olhar e vazios que nos mostram a visibilidade do fundo, buracos através dos quais se pode pensar, escrever, dizer aquilo que os grandes relatos da filosofia tinham ocultado até pouquíssimos anos. Pois, como dizia Michel Foucault, o objetivo do pensamento não haveria de ser, como até agora, o de preservar obras, autores ou modelos de esquematização do real; antes, corresponde à filosofia sempre ir além, pretender, de algum modo, mostrar novos caminhos, abrir sendas, espaços intransitados e dependências desconhecidas de nossa razão – ainda que, para tanto, se tenha de decapitar uma torrente de zumbis.

Contudo, quem quiser se empenhar em procurar nestas páginas essas entranháveis e pútridas criaturas poderá fazê-lo. E as encontrará em quase todas as páginas. Centenas delas, legiões de

mortos vivos. O único problema será que, nessa busca intrépida, o leitor possivelmente se deparará com um espelho ao final do labirinto, e que a imagem destes andarilhos esfomeados não lhe devolva nada além de seu reflexo deformado, tudo aquilo que acreditava ser seu visto agora em estado de decomposição como efeito desta outra praga, muito mais velada que todos os cadáveres do mundo levantando-se da terra, mas igualmente virulenta, trazida pelo desenvolvimento de um novo capitalismo afetivo e mediático que assistimos expectantes.

Fica o aviso.

ROLO I: “A noite dos mortos vivos” (1968)

O horror do indizível

Não há nada que o homem mais tema do que o contato com o desconhecido. Ele quer ver aquilo que o está tocando; quer ser capaz de conhecê-lo ou, ao menos, de classificá-lo. Por toda parte, o homem evita o contato com o que lhe é estranho. À noite ou no escuro, o pavor ante o contato inesperado pode intensificar-se até o pânico. Nem mesmo as roupas proporcionam segurança suficiente – quão facilmente se pode rasgá-las, quão fácil é avançar até a carne nua, lisa, indefesa da vítima.

Elias Canetti, *Massa e poder*

O zumbi representa essa força do ignoto a qual Canetti se refere. *Não há nada que o homem mais tema do que o contato com o desconhecido*. O impulso do irrepresentável, o traço sem figura que nos obriga a fugir da realidade, a repudiá-la, a negar sua proximidade grumosa, mas indiferenciada. O imediato que carece de nome, a presença que não termina de se concretizar no sortilégio da unidade, que não se refugia na linguagem, mas se sustenta por uma dispersão, entre os vãos e labirintos do vero. Ai está o medo, a angústia, o desassossego humano. H. P. Lovecraft afirmava na abertura de seu famoso texto *O horror sobrenatural na literatura*: “O medo é uma das emoções mais antigas e poderosas da humanidade, e o medo mais antigo e poderoso é o temor do desconhecido”. E prossegue: “Os primeiros instintos e emoções do ser humano formaram sua resposta ao ambiente em que se encontrava. Os sentimentos bem definidos baseados no prazer e na dor cresceram em torno aos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto que em torno daqueles que ele não entendia se teciam aquelas personificações, interpretações maravilhosas, e sensações

de medo e terror tão naturais em uma raça que tinha poucas idéias elementais e uma experiência limitada”. Até hoje, a ciência ou a filosofia trataram de suprir esses feixes irrepresentáveis através do delírio das classificações, das leis da identidade, como se o nome, o gênero ou a familiaridade de conceitos fosse suficiente para romper com essa angústia premente do ser da que falava o Heidegger de *Ser e tempo*. O *temor*, por um lado, encontra o material que o tortura, sabe o que é aquilo que teme, frente à desolação da *angústia*, que desconhece o que o atenua e nos situa perante o que não podemos experimentar. Uma filosofia zumbi, portanto, aceita o desafio: pensar a rasgadura. Pensar estes farrapos de presença, as purulentas deformações do real, o que não chega ao nome, os ramais de corpos, espaços ou texturas, que se vêm forçados a uma desmedida irrepresentável. Zumbi é essa estranha palavra para o que não tem nexos, identidade, fisionomia, corpo. Pensar o zumbi é também pensar o impensável.

Foucault, em seu famoso ensaio *As palavras e as coisas*, falava de como havíamos perdido a capacidade de *referir* através da linguagem. As palavras haviam se ofuscado, nos deixando com o aroma de sua presença, dos desvios e diferenças substanciais, dos artefatos semióticos. A linguagem não é um cristal, mas um colorido vitral, um túnel de uma infinidade de labirintos. Mallarmé escreve estes signos sobre o papel: não há mundo. As palavras que antes ditavam a lei do que se podia ou não dizer agora recaem na sorte de um lance de dados. Nas últimas décadas, essas propriedades haviam se intensificado, chegando ao ponto de não sermos capazes mais de sentir nenhuma das fórmulas de inserção ou presença. Perdemos o contato com o mundo e nadamos nas diferentes produções de signos, as múltiplas linguagens e simulações do real. Baudrillard ou McLuhan fixam o olhar nesta exposição dos signos, nos mostram as entranhas (“o meio é a linguagem” [“o meio é a mensagem”], insiste McLuhan) como se não houvesse corpos, superfícies sem vernizes, espaços descobertos. Tudo hoje é percebido a partir de uma galáxia de códigos e signos, por uma hiper-estruturação no olhar, na linguagem, em cada tentativa de pensar o real.

Não por acaso, na primeira das obras de George A. Romero a ameaça não tem nome, nem causa, mal pode ser designada ou concebida. Nem o rito vudu sobre o qual já haviam falado livros como *The Magic Islands* em 1929, de W.B. Seabrook, ou filmes como *White Zombie*, de 1932, com um sempre sinistro Bela Lugosi, ou *I Walked with a Zombie*, de Jacques Tourneur, em 1943; nem perigos espaciais, como acontecia em *Plano 9 do espaço sideral*, de 1959, dirigida por Ed Wood e considerada uma das piores produções da história do cinema. Romero nos apresenta o terror do indizível, a massa persistente e enlouquecida. O zumbi não tem nem razão de ser, nem discurso, nem mesmo receber o privilégio da denominação. De fato, ao longo do filme, não se utiliza uma única vez a palavra *zumbi*, razão pela qual se deve necessariamente perceber a importância do batismo popular que quis que esses peculiares canibais coincidisse com os autômatos clássicos do cinema. Os famosos zumbis de Romero não eram tais, mas uma massa de homens alienados, provavelmente renascidos da morte ou acometidos por uma obscura maldição espacial, com um

apetite monstruoso por carne e desprovidos de sua capacidade de raciocínio. Ainda que não totalmente: o primeiro destes vorazes carrascos é capaz de apanhar uma pedra e utilizá-la para atingir a janela do carro no qual o personagem de Bárbara pretende se esconder; entretanto, ele e seus congêneres só se movem de maneira instintiva, retrocedem com certo pavor diante do fogo (instinto de conservação que nem sempre será retomado na saga) e são incapazes de lembrar qualquer vestígio de sua existência passada. Os zumbis anônimos, duplamente anônimos da obra de Romero (não conhecemos nem o que são, nem, em muitos casos, quem foram) iniciam uma das mitologias mais interessantes do panteão do fantástico na cultura de massas pós-moderna, muito distante do rito haitiano do vudu, cuja análise antropológica terá pouco espaço nesse trabalho.

Vemos neste primeiro filme da saga alguns dos pontos-chaves da condução do fenômeno zumbi. Sentimento de aflição, proximidade crescente da ameaça, ausência de razões que nos indiquem qual é o motivo que acarretou o apocalipse. E, claro, zumbis, zumbis de grande sobriedade, de essencial mutismo, que pretendem atacar os protagonistas. É, contudo, a conduta destes sobreviventes o que se destaca na primeira produção do mestre do gênero. Um filme em que o espasmo de medo fosse total e continuado seria insustentável tanto para a própria integridade do roteiro, como para a recepção por parte dos espectadores. Entretanto, Romero reveste estes espaços vazios com situações complexas e conflitos tão ou mais interessantes que as cenas de ação propriamente ditas. Discussões entre personagens, jogos de poder e territorialidade, decisões, desavenças, pactos. O espaço da casa se converte em cenário para a descarga dos fantasmas interiores dos protagonistas, que, se certamente têm medo, realmente são o medo, representam o horror e o desgaste das relações interpessoais nos momentos de dificuldade. De certo modo, o desenvolvimento narrativo dos acontecimentos os impele a desfiar a tessitura dos pactos sociais (metáfora de alianças familiares em desintegração como nas modernas famílias americanas), de modo que os personagens não conseguirão se pôr de acordo, do mesmo modo que, diante da proximidade da ameaça, é impossível coordenar gestos, discursos, raciocínios (estes são a torpeza de um corpo diante do espanto), e fazer frente a um horror que nos supera em todos os sentidos. Mesmo da falta de sentido.

O filme causou um grande impacto à época, mesmo que não tenha sido tanto por seu realismo (há poses, atitudes e efeitos de maquiagem realmente inverossímeis) quanto pelo efeito de velamento proposto. Os personagens são a máscara de nosso medo. Máscara do choque, como a pobre Bárbara, comocionada pelo desaparecimento de seu irmão; a máscara de Bem, que pretende assumir a liderança e utilizar a razão, ainda que acabe também se desdizendo e se refugiando no sótão, contrariando o que havia proposto a princípio; a máscara de Harry, despótico pai de família que, a despeito de sua hostilidade, não quer outra coisa senão defender sua esposa e filha, ou os apaixonados Tom e Judy, sempre um atrás do outro. Máscaras, todos eles, de um corpo, de uma massa semelhante à horda que se amontoa às portas da casa, em que cada um parece simbolizar de algum modo os fantasmas interiores, as respostas frente ao medo (paralisia, frieza e raciocí-

nio, ira, empatia e instinto de proteção), que nem sempre coincidem, e que, geralmente, alcançam desmembrar a tipologia de nossas respostas frente ao pesadelo, apesar de levarmos conosco, em nossa bagagem de emoções aprendidas, cada uma destas formas de reação. Todos eles são o medo, nosso medo, suas diferentes manifestações, as variações e gradações prototípicas. O medo convertido em muitos e em nenhum, medo tentacular, abismal, em constante ruptura consigo mesmo. Máscaras do medo, do horror humano, não reações com pretensão de verossimilhança, mas jogos de contrastes que abrem ainda mais a objetiva a partir da qual olhar a condição humana.

Haveria, portanto, um baile de máscaras que será muito interessante quando desenvolvermos em nosso estudo outros fenômenos de caráter distinto. Dissemos baile justamente pela acumulação de representações a que temos contato durante a visualização de um filme. De um lado, as máscaras de nosso medo e da decomposição dos núcleos afetivos dos personagens. De outro, as “máscaras da vida”, a espetacularidade do zumbi como aquilo que nos excede de nós mesmos, como aquilo que sou e que, contudo, é mais que eu, uma representação que me transborda e que supera a própria narrativa que tece em torno a mim. Nas palavras de Borja Crespo, “o lado obscuro da condição humana fica descoberto frente ao nosso horror, mostrando-nos o verdadeiro perigo de uma sociedade em decomposição: nós mesmos. Os corpos sem vida que se arrastam diante de nossos olhos são nossa projeção”. *Projeção* seria um bom termo para definir a mitologia dos silenciosos carrascos do filme de Romero. O zumbi me projeta, projeta meus afetos, meus discursos, serve de tela para ampliar essa especularidade insuportável do ser humano. Não deve nos surpreender, portanto, que este recurso especular em um plano não possa se dar em outro. A narração, assim, encobre também uma velada correspondência com uma circunstância, um determinado acontecimento social, um clima histórico-econômico que transcende a tela de reprodução e que conecta a dimensão fictícia com os acontecimentos reais.

Filosofia zombi

Jorge Fernández Gonzalo
Madri: Anagrama, 2011



Notas para a reconstrução de um mundo perdido é um conjunto de 65 textos de Flávio de Carvalho publicados no *Diário de S. Paulo* entre janeiro de 1957 e setembro de 1958. Os primeiros vinte e quatro textos da série aparecem sob o título *Os gatos de Roma*. A partir da nota 25, a série passa a ser intitulada como *Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. A republicação dessas *Notas* no **SOPRO** (que começou no número 49) não pretende trazer um material de arquivo morto, ao contrário: a aposta é lançar esse pensamento intempestivo e fascinante para que ele produza efeitos no presente. O que podemos adiantar é que se trata de um trabalho ambicioso realizado por um “arqueólogo mal-comportado”, como Flávio mesmo se definiu. As *Notas* foram reproduzidas e transcritas por Flávia Cera, a partir de pesquisa realizada no Arquivo Público do Estado de São Paulo

XIV - OS GATOS DE ROMA O Bailado e o crime

O primeiro chefe não somente foi o primeiro bailarino mas também foi o primeiro criminoso. O Soluço abriu caminho para a Visão Geográfica e para a volúpia do mundo.

A floresta plasmara e abrigara todas as grandes forças do começo do homem orientando o seu comportamento e a sua evolução.

A delinqüência e o crime constituem o comportamento fundamental do homem-bailarino se exibindo na floresta antes de aprender a andar.

Há uma grande identidade entre os movimentos do homem no começo, do criminoso, do bailarino, do histórico e da criança.

Em todos esses elementos encontrados na vida observam-se os movimentos que aparecem como fator comum e que são: tremores e convulsões, paralisia e contrações, sacudidas da epilepsia e relaxamento flácido dos músculos. Aparentemente esses movimentos são oriundos do aparelho reflexo com formação vegetativa e por conseguinte seriam da maior antiguidade filogênica.

Os movimentos do bailado e a sua exibição teatral são os movimentos e a exibição da histeria e ambos se associam aos estados de hipnose e de sonho. A histeria é considerada por Dide uma sobrevivência da atividade infantil. Acredito que seja mais uma sobrevivência da infância do mundo.

O bailarino desenvolvendo os seus movimentos se encontra isolado dentro de um mundo imaginário inacessível à novas impressões sensoriais. A sua agitação e o seu exibicionismo teatral nada tem que ver com o mundo da consciência em redor e faz do bailarino um ator e como ator ele é a fonte dinâmica do sonho cabendo à assistência o papel de sonhador mesmo como acontece com o hipnotizado e com o homem sonhando: ambos assistem a um espetáculo. O seu mundo representa uma ilha circunscrita que não pode ser perturbada como acontece com o mundo do sonho e da hipnose e do estado crepuscular histórico.

Na Idade Média, a dança de São Guido aparece com os sintomas da histeria; tremores, sacudidas da epilepsia e movimentos convulsivos e quando se manifestou a epidemia no século XIV conduzia à morte.

A rigidez cataléptica em forma de pose estatuesca que ocorre na pausa repentina no Fandango e na Seguidilla é de natureza histérica e é uma simulação de morte repentina num momento de perigo. O Fandango e a Seguidilla são de grande antiguidade.

Na dinâmica da histeria, os movimentos de tremores, convulsões, paralisia, contrações e relaxamento flácido interrompem o plágio mimético teatral da crise de nervos e é sempre um movimento contrário que sucede o anterior.

Seria essa interrupção a mesma pausa rígida do Fandango e da Seguidilla e uma simulação da morte e uma necessidade de defesa do organismo do homem?

Sem ela o plágio mimético continuaria se multiplicando “ao infinito” com desdobramentos de imagens iguais e indistinguíveis.

O bailarino em atividade se encontra sempre histericamente, rígido com os músculos tendidos ao máximo e toda a sua atenção presa ao mimetismo teatral do seu tema-sonho.

Todos os movimentos primitivos que são os movimentos de histeria, do bailado, do crime, e da criança, visam uma defesa própria, da mesma maneira que a tempestade de movimentos e a escolha de um movimento abreviado visa a defesa do indivíduo.

Referindo-se as manifestações motoras da histeria, Maurice Dide focaliza bem este mecanismo de defesa quando diz: “Todos concorrer à organização automática de um sistema de defesa por mutação, substituição, equivalência psicológica. Eles agem pelo mimetismo das emoções de outros, eles dramatizam os êxtases e os fervores religiosos ou então procuram um refúgio para a sua fraqueza na piedade ou na simpatia inspiradas pelos déficits aparentes...”

A histeria encontrada ainda nas religiões de hoje, como plágio mimético sexual, conduzindo a dança enfurecida, às vezes com atentado lúbrico, como com os mahometanos, é uma indicação da antiga origem criminoso da dança. Através da história, com frequência, o homem intuitivamente marca a dança como estigma do crime. O regime Puritano na Inglaterra eliminou a dança que só reaparece com a Restauração.

Lombroso acha que o gosto imoderado pela dança é estigma de criminalidade constitucional e acha também que as anomalias dos criminosos surgem em parte da degeneração e em parte do atavismo.

Essas observações de Lombroso concordam com o que foi dito anteriormente e conduzem a localizar a dança e o crime como sendo as primeiras manifestações dinâmicas do homem.

Lombroso coloca o criminoso entre o alienado e o selvagem. Esse selvagem de Lombroso na realidade é um personagem muito antigo e se encontraria em uma das suas fases, no começo do homem. As anomalias desse selvagem seriam as mesmas do criminoso e encontraríamos todo o crime instalado no homem do começo.

A simulação de imbecilidade infantil encontrada com frequência no criminoso, o aproxima do bailarino e do homem situado na infância do mundo. A importante observação de Lombroso torna-se mais conspícua ainda quando consideramos que a predileção pela dança intensiva é encontrada principalmente entre pessoas com tendências históricas e que a manifestação histérica é uma coisa estruturalmente primitiva e de começo do homem.

O crime pertence à floresta e ao cenário de penumbra da floresta. O crime pertence ao Bailado do Começo. O homem só passa a distinguir entre o assassinato e a morte natural uma vez que ele separa claramente o sono da vigia, e isto só acontece quando ele abandona a floresta.

XV - OS GATOS DE ROMA A alegria e o Crime

A alegria está ligada ao Crime, como também o estão as manifestações de liberdade. Alegria e crime tem as suas origens dinâmicas nos Bailados do Começo, antes do homem aprender a andar.

A alegria é uma consequência do Crime. O advento da Alegria precede o advento da virtude. O Bailado está antes do andar como o Crime está antes da Virtude. O andar e a virtude são consequências de maior Visão do homem. O andar é um problema de Visão Geográfica e a virtude um de Visão Ética. A evolução traz o abandono do crime que se encontra no Começo. As Forças Fundamentais da História impõe esse abandono.

As manifestações de Alegria de hoje surgiram do mundo do crime no Começo do homem. O conceito de liberdade e independência está intimamente relacionado à escala zoológica. Observa-se que os recém-nascidos dependem menos dos seus semelhantes adultos, se libertam depressa, à medida em que recuamos na escala zoológica. O animal homem recém-nascido é, entre todos os animais recém-nascidos, aquele que tem o maior período de dependência aos seus semelhantes. Esta verdade zoológica nos aponta para um Começo com um grau máximo de liberdade e de independência.

Quanto mais independente é um homem mais curta é a sua existência e mais animal ele é. Os homens de épocas recuadas atrás da história tinham a existência curta. Quanto mais evoluído e dependente, mais longa seria a sua existência.

O sentimento de liberdade obtido com a execução do Crime é o mesmo sentimento de liberdade que tem o alienado ao afastar-se do mundo coletivo e ao perder o uso do instinto gregário. A sucessão lombrosiana selvagem-criminoso-alienado representa um ciclo evolutivo: nascimento, vida e morte da liberdade onde o criminoso é o conquistador da liberdade e o alienado o último a usá-la.

Na sua qualidade de conquistador da independência e da liberdade pelo uso do crime, o homem que praticava a Marcha Hesitante prepararia o terreno para o advento do alienado, que é um ser eminentemente plástico e que se encontraria à vontade no ambiente da floresta. As condições físicas da floresta impunham uma certa dinâmica de movimentos e uma predisposição mental adequada. Era o ambiente do Sonho e da Quimera.

O Crime e a consequente Alegria aparecendo com a Marcha Hesitante e o Soluço, é a primeira reação violenta contra a Tristeza contida no Bailado do Silêncio, que era ao que parece o bailado do homem surdo, cego e mudo, condições naturais da infância do mundo.

As condições sociais que periodicamente provocam o aparecimento do crime nas sociedades civilizadas de hoje são repetições em miniatura das condições sociais dos povos subdesenvolvidos e são também miniatura das condições sociais dos povos primitivos e das do começo homem do Começo.

A pobreza, a falta de emprego, a falta de casa, a falta de alimentos, o deslocamento nômade, provocam o advento do crime e são as condições características dos povos subdesenvolvidos e são também as condições em que se encontrava o homem do Começo. Observamos, pois, uma repetição de condições de vida do Começo no advento de um fenômeno que Lombroso classifica de atávico e, ao que parece, acertadamente. Esta volta em miniatura a um passado antigo é suficiente para reviver no homem de hoje com predisposições marcadas do homem antigo, o comportamento dinâmico do crime e, oferece ao homem antigo uma oportunidade de aparecer e intervir na consciência do homem moderno.

Observamos aqui que o homem antigo da estratificação Criminosa pertencente ao período da Marcha Hesitante tinha como condição social de vida o Crime, isto é, todos eram criminosos e quando hoje um estigma constitucional de crime aparece, significa isto: que este estigma é uma sobrevivência de uma época em que todos eram criminosos. O criminoso congênito apenas reproduz um traço comum a todos os homens de certa época antiga, o crime, e que se encontra latente em todos os homens atuais de maneira mais ou menos aparente. Para provocar o aparecimento desse traço comum, o crime é, às vezes, só necessária a aplicação de um estímulo exterior tal como a condição adversa da vida.

As condições sociais adversas funcionam como reagente catalítico perfurando o comportamento estereotipado proveniente dos reflexos condicionados do mundo da consciência e permitindo que os velhos anseios de liberdade e alegria pertencentes ao mundo antigo do crime e da Marcha Hesitante se manifestem hoje pelo crime.

Analisando a situação social do criminoso de hoje e do homem do Começo, observamos que é em essência a mesma situação social encontrada na criança. Tanto o criminoso como a criança, são irresponsáveis pelas suas manifestações exuberantes de independência e se apresentam desprotegidos dos fundamentos da vida e necessitam de proteção e dependência para viver.

Freqüentemente, o comportamento da vida infantil aponta para períodos esquecidos atrás da História, reproduzindo em movimentos e emoção aquilo que foi encoberto pelo fluxo do tempo e esclarecendo, de certa maneira, o que aconteceu com o homem do Começo.

Ao aprender a andar, os gestos da criança com os braços e mãos são de grande importância, porque reproduzem os gestos do homem antigo e esquecido. A criança estica as mãos para tudo quanto aparece.

O mesmo acontece no começo com o homem que havia abandonado o Bailado do Silêncio e que penetrava nos mistérios da Marcha Hesitante, esticando o braço para tudo e tudo agarrando com as mãos.

É o início do Crime e da satisfação de um desejo de posse.

O fato de ter o gesto de agarrar da criança e o gesto de agarrar do criminoso ocorrido com a aprendizagem da marcha pela criança e hipoteticamente com o início da Marcha Hesitante pelo homem do Começo, que era todo ele criminoso, não constitui mera coincidência, mas sim uma confirmação de que a vida da criança reproduz os fatos da evolução do homem.

XVI - OS GATOS DE ROMA

O Crime, a Floresta e a Memória da Espécie

Voltar à floresta é um convite ao Crime. O momento antigo reproduz o ambiente do homem antigo. Esta reprodução de um ambiente e de uma paisagem é o suficiente para provocar o desejo e a execução do Crime. O Crime é um fenômeno de Reversão. A Reversão ao “modus vivendi” esquecido, provocada pelo aparecimento súbito da paisagem antiga, é um fenômeno que se processa mecanicamente como se processa a memória. A reversão é pois um fenômeno de memória da Espécie que aparece no momento em que é reproduzida de maneira brusca, a paisagem antiga.

A memória da espécie torna-se assim o fato dinâmico do Crime atual. Sem a memória da espécie não pode haver Crime porque não há identificação de condições adversas, porque não há Reversão e o homem sem memória está alheio ao Crime que existe só como condição fundamental do passado. A Memória da Espécie coloca o homem face a face com o seu mundo do Crime, situado no Começo.

Desta maneira, o Crime torna-se uma reprodução de caracteres de há muitos perdidos e aparece na consciência do homem moderno de maneira semelhante como os caracteres antigos e perdidos se reproduzem no elemento jovem de cada geração. Aqui temos o elemento jovem apontando de novo para uma vida antiga. O Crime aparece na consciência do homem moderno com os fenômenos de reversão aparecem nos animais. O Crime do homem moderno são pequenas amostras da vida toda de crime do homem antigo.

As listas da zebra, observadas nas pernas dos cavalos, mulas e asnos – após milhares de gerações sem listas – constituem uma reversão Idêntica à Reversão do Crime. Os animais domesticados quando submetidos a uma brusca mudança de paisagem, passando da paisagem doméstica para a paisagem da selvagem da floresta se tornam “criminosos” e selvagens. A paisagem bruscamente revelada incita o animal ao crime antigo. Um cachorro e um gato situados no interior doméstico e cultivando, um pelo outro, uma amizade polida e circunspecta, quando se atiram bruscamente para um exterior composto de árvores, capim e mato, se tornam repentinamente os maiores inimigos e

em selvageria avançam um contra o outro, reproduzindo, impedidos pela paisagem, o drama do Crime do Começo. O gato refugia-se no topo da árvore para sobreviver ao ódio do amigo cachorro e quando este desaparece, o gato volta ao interior doméstico e lá se encontra de novo com o seu velho amigo, em termos circunspectos e polidos como dantes.

A influência da paisagem apresenta-se no caso de tal importância que uma simples mudança de paisagem reaviva a Memória da Espécie e provoca a ação do Crime e o retorno à paisagem doméstica é igualmente forte e de ação imediata, a ponto de encobrir os caracteres do mundo antigo do Crime e de obliterar o fenômeno de Reversão antes constatado.

A instabilidade da Reversão é uma função da paisagem. A intensidade da Reversão também é uma função de paisagem. A medida que a paisagem varia rumo ao doméstico ou a medida em que a evolução se processa, os instintos criminosos são afastados.

Rancor e ódio acontecem quando o homem é privado das aquisições da civilização que são os Direitos do Homem e, enfrentando condições adversas de vida, ele é obrigado, por um processo estimulante de imitação, a reverter a um estado antigo e selvagem e se tornar um criminoso exibindo os caracteres do Mundo do Começo e a Memória da Espécie.

A execução do crime é uma tentativa de volta para as condições de vida existente na floresta antiga. O ato de executar o Crime satisfaz pois aos desejos mais antigos do homem, desejos estes comuns a todos os homens. O ato de executar o Crime tornar-se, portanto, uma fonte de prazer e de alegria e como tal é exercido com brevidade.

É interessante constatar que essa Brevidade se encontra no Crime, na alegria, na histeria, nas ações do primitivo e da criança e no movimento reflexo. O Crime torna-se uma manifestação de histeria. A execução do Crime é uma dramatização extrema da vida, uma manifestação teatral que se processa de maneira abreviada; o desejo de possuir é levado a uma realização direta e imediata sem nenhum movimento intermediário e funciona com a mesma brutalidade direta de um reflexo.

O reflexo nos diz, P. Janet, é uma ação que tem a natureza brusca do “tudo ou nada do primitivo. Não há intermediário, o reflexo se realiza total e explosivamente e independente dos impulsos psíquicos”.

A fase de execução do Crime pode ser localizada na fase de tremores e convulsões. Todas essas formas de movimento são características do mundo do Começo. As explosões motrizes do histórico aparecem tão repentinamente e tão rapidamente, que são consideradas como surgindo de um mundo anterior antigo e não sofrem influência subjetiva. A rapidez com que aparecem esses movimentos bruscos é uma demonstração da sua grande antiguidade e do seu caráter reflexo. Pertencem a infância do mundo e efetivamente se associam ao modo de agir da criança.