

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BELÉM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÊRLAN QUEIROZ DIAS

**Realismo traumático na novela *Na colônia penal***

BELÉM – PARÁ  
2019

ÊRLAN QUEIROZ DIAS

**Realismo traumático na novela *Na colônia penal***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Belém, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração:  
Estudos Literários

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>: Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja.

BELÉM – PARÁ  
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

D541r DIAS, Êrlan Queiroz  
Realismo traumático na novela Na colônia penal / Êrlan  
Queiroz DIAS. — 2019.  
106 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Carlos Augusto Nascimento Sarmento-  
pantoja

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras,  
Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará,  
Belém, 2019.

1. Kafka. 2. Realismo Traumático. 3. Realismo Abjeto. 4.  
Violência. 5. Corpo. I. Título.

CDD 807

---

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BELÉM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**Realismo traumático na novela *Na colônia penal***

Êrlan Queiroz Dias

Conceito: \_\_\_\_\_

Aprovado em: 31/08/2018.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: \_\_\_\_\_

Drº. Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja (Presidente)  
Universidade Federal do Pará

Avaliador: \_\_\_\_\_

Drª. Tânia Maria Sarmiento-Pantoja (Membro Interno)  
Universidade Federal do Pará

Avaliador: \_\_\_\_\_

Drº. Karl Erik Schøllhammer (Membro Externo)  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-Rio

Suplente: \_\_\_\_\_

Drº. Carlos Henrique Lopes de Almeida (Membro Interno)  
Universidade Federal do Pará

A Deus,  
À minha família,  
Ao meu esposo Ramon Diego Correa Dias,  
Ao meu orientador Dr<sup>o</sup> Carlos Augusto  
Nascimento Sarmento-Pantoja.

## AGRADECIMENTOS

A Deus que permitiu que eu percorresse e concluísse esse longo caminho em rumo ao saber, dando-me força para eu enfrentar os obstáculos da vida e sempre me ajudando a persistir na realização dos meus objetivos.

Ao meu orientador o Professor Dr<sup>o</sup> Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja, que me repassou um pouco de seu saber, mas que contribuiu bastante para que eu desse mais um passo fundamental em minha vida acadêmica e futuramente profissional.

A professora Dr<sup>a</sup> Tânia Sarmiento-Pantojae ao professor Dr<sup>o</sup> Luís Heleno Montoril Del Castilo, pelas contribuições valorosas.

A minha mãe Joana Darc de Oliveira Queiroz por ser sempre forte, dedicada e incentivadora na educação de seus filhos.

Ao meu filho Ramon Isaque Queiroz Dias pela sua compreensão nos momentos não compartilhados com mais intensidade.

Ao meu esposo Ramon Diego Correa Dias, por me incentivar a lutar pelos meus sonhos, sendo sempre paciente, compreensivo e amigo, mesmo nas horas mais difíceis...

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL).

A todos os meusirmãos que me motivaram e me deram o maior apoio para que pudesse alcançar um resultado positivo e gratificante nessa longa trajetória.

As minhas grandes amigas, Andressa Hungria, Márcia Pinheiro, Sara Alves, que sempre me animavam e me confortavam nos momentos de dificuldades, e que me mostraram o valor em amar o conhecimento e o curso de Letras.

Aos meus companheiros de mestrado e aos professores que me auxiliaram nessa jornada, (seja de perto ou de longe) e pelas boas lembranças que guardarei na memória e no coração.

Aos amigos da minha turma de Mestrado, Clara, Dione, Fabrício, Francisco, Ivânia e Messias. E a todos que de alguma maneira fizeram parte desse sonho e me ajudaram a realizá-lo.

Cada livro de Kafka é um pesadelo que deixa uma cicatriz no espírito. É impossível lê-lo e não se sentir afetado, ainda mais pelo tom quase profético que sua literatura acabou ganhando com o passar do tempo.

Lucas Duschain <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>(DUSCHAIN, 1998) Posfácio da obra *Na colônia penal*. KAFKA, Franz. **Na colônia penal**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## RESUMO

Esta dissertação abordará o realismo traumático focalizando como objeto de estudo a novela ficcional em prosa intitulada *Na colônia penal*, publicada em 1919, de Franz Kafka e a novela gráfica, publicada no ano de 2011, por Sylvain Ricard e Maël. Essa análise busca comparar os objetos de estudo para compreender como o realismo traumático se expressa nessas novelas. Sendo este produzido pela manifestação da violência pela figura autoritária e opressora (Oficial) e é direcionada ao personagem martirizado (Condenado), através da presença de uma sentença que o levará à violência, a opressão, a tortura, ao trauma e a morte. A análise percorrerá para além do texto e da novela gráfica, o que potencializa a percepção as características do realismo traumático. Para isso, consideramos algumas abordagens teóricas a respeito das novelas gráficas e dos realismos: traumático e abjeto, a partir dos estudos de Hal Foster (2017), Karl Erik Schøllhammer (2013) e Julia Kristeva (1982). E no que se refere à relação da novela gráfica com as temáticas do trauma e do choque, empregamos as concepções de Gina Ross (2014), Sigmund Freud (1980) e Walter Benjamin (1986).

**Palavras-chave:** Kafka. Realismo Traumático. Realismo Abjeto. Violência. Corpo.

## ABSTRACT

This dissertation will address traumatic realism focusing on the fictional prose novel entitled *In the Penal Colony*, published in 1919, by Franz Kafka and the graphic novel, published in 2011, by Sylvain Ricard and Maël. This analysis seeks to compare the objects of study to understand how traumatic realism is expressed in these novels. This is produced by the manifestation of violence by the authoritarian and oppressive figure (Official) and is directed to the martyred character (Condemned), through the presence of a sentence that will lead him to violence, oppression, torture, trauma and death. The analysis will go beyond the text and the graphic novel, which enhances the perception of the characteristics of traumatic realism. For this, we consider some theoretical approaches about graphic novels and realisms: traumatic and abject, from the studies of Hal Foster (2017), Karl Erik Schøllhammer (2013) and Julia Kristeva (1982). And regarding the relation of graphic novel with the themes of trauma and shock, we use the conceptions of Gina Ross (2014), Sigmund Freud (1980) and Walter Benjamin (1986).

**Keywords:** Kafka. Traumatic Realism. Abject realism. Violence. Body.

## Lista de Ilustrações

|   |    |
|---|----|
| Figura 01: Condenado preso pelas correntes.....                               | 36 |
| Figura 02: Andres Serrano. Semen & Blood III, 1990.....                       | 48 |
| Figura 03: Red Pope I, II e III. Andres Serrano, 1990.....                    | 51 |
| Figura 04: Arte do fotojornalista sul-africano Kevin Carter, em 1993. ....    | 54 |
| Figura 05: Série Retirantes (1944) – Cândido Portinari.....                   | 55 |
| Figura 06: Cindy Sherman, Untitled #250, 1992.....                            | 63 |
| Figura 07: Campo Escópico lacaniano (adaptado).....                           | 65 |
| Figura 08: Condenado acorrentado e vigiado pelo Soldado.....                  | 74 |
| Figura 09: Soldado e Condenado.....   | 77 |
| Figura 10: Condenado na máquina de tortura.....                               | 79 |
| Figura 11: Oficial na cama da máquina sendo perfurado por agulhas.....        | 89 |
| Figura 12: Condenado e seu olhar penetrante .....                             | 92 |
| Figura 13: Oficial perfurado pelas agulhas da máquina de tortura e morte..... | 97 |

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....   | 12  |
| <b>CAPÍTULO 1 - CORPO VIOLADO</b> .....   | 17  |
| 1.1 Temporalidade e contexto da novela gráfica .....  | 17  |
| 1.2 Violência na novela de partida e na novela de chegada.....                                  | 23  |
| 1.3 Distinção entre a novela em prosa e a novela gráfica.....                                   | 35  |
| <b>CAPÍTULO 2 – REALISMOS, TEÓRIAS E CONCEPÇÕES</b> .....                                       | 45  |
| 2.1 Realismo Abjeto .....   | 45  |
| 2.2 Realismo Traumático .....   | 56  |
| 2.3 Apropriação do Realismo Abjeto pelo Realismo Traumático .....                               | 59  |
| <b>CAPÍTULO 3 - REALISMO TRAUMÁTICO POSSIBILIDADES ANALÍTICAS<br/>EM NA COLÔNIA PENAL</b> ..... | 70  |
| 3.1 A visão autoritária do Oficial versus a apatia do Condenado .....                           | 70  |
| 3.2 Crítica contra o autoritarismo .....  | 85  |
| 3.3 O corpo martirizado do prisioneiro e a eliminação da figura autoritária.....                | 91  |
| <b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 99  |
| <b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | 103 |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação tem como objetivo analisar o realismo traumático como categoria para discorrer a respeito dos comportamentos do corpo violentado, traumatizado e torturado na novela *Na colônia penal*, escrita por Franz Kafka em outubro de 1914 e publicada em (1919)<sup>2</sup>. E a sua adaptação contemporânea realizada por Sylvain Ricard e ilustrada por Maël, no formato novela gráfica<sup>3</sup> publicada em 2011. Composta por cinquenta e cinco páginas, essa adaptação de *Na colônia penal* nos chama atenção pelo fato de demonstrar um nível elevado de violência e de evidenciar cenas de autoritarismo, tortura e de morte.

Nesse sentido, torna-se imprescindível conhecermos a noção de realismo traumático<sup>4</sup> e abjeto. O primeiro é uma categoria que visa atingir o poder estético negativo, que segundo Hal Foster esse conceito refere-se às obras narrativas que demonstram a barbárie, o holocausto, o sofrimento e outros termos que expressam crueldade para com o ser humano. Nesse sentido, esse tipo de narrativa não é uma literatura de embelezamento, de contos de fadas da qual estamos habituados, e sim uma literatura preocupada em identificar a realidade traumática manifestada na vida do ser humano.

Já o realismo abjeto é destacado por expressar imagens comuns, porém estranhas, geralmente envolvendo cenas cotidianas. Ele visa mostrar acontecimentos recorrentes da “vida real”. Por revelarem na sociedade uma grande carga negativa, alguns autores, procuram amenizá-las, ao ponto de evitá-las, justamente por essa grande carga de negatividade que é ocasionada graças à ênfase dada ao horror. Segundo Tânia Pellegrini (2004, p. 32) “Esses textos são representações de uma realidade traumática inescapável, tal como ela se configura, com alguns matizes, na maioria dos países do terceiro mundo”. Além disso, essas ilustrações/fotografias/pinturas abjetas conversam com as imagens da novela que será analisada, na medida em que exploram as expressões do abjeto/grotesco com a evidência do corpo sendo torturado e executado e

---

<sup>2</sup> Obra original intitulada *In der Strafkolonie*, publicada em 1919. Para análise será utilizada a obra traduzida por Modesto Carone para o português: KAFKA, Franz. **O veredicto e Na colônia penal**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>3</sup> Nessa dissertação utilizaremos a expressão novela gráfica ao invés de histórias em quadrinho, pois o termo torna-se mais adequado, uma vez que o objeto de estudo se tratar de uma novela ficcional.

<sup>4</sup> Hal Foster (1994, p. 147) “caracteriza como ‘realismo traumático’ uma tendência na arte moderna de expressar eventos com a menor intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror”. Esse autor nos assegura ainda que, esse realismo traumático visa expressar o inexprimível e presentificar o irrepresentável, indo em direção ao mais repugnante e intolerável da nossa realidade em que a eficiência da experiência se evidencia na impossibilidade de representação.

com a exposição da carne perfurada e do sangue do personagem, este sendo derramado por todos os lados, deparamo-nos desta forma, ao contemplarmos essas imagens, a presença do choque<sup>5</sup>.

A obra de partida foi escrita três meses após desencadear-se a Primeira Guerra Mundial. Conforme nos afirma Michel Löwy (2005, p. 90), esta guerra seria para Kafka “um maquinismo desumano e mortífero, uma espécie de engrenagem cega e reificada, que escapa ao controle de todos”. Nessa novela percebemos que Kafka utilizou a ficção para representar a violência dos processos históricos-sociais referentes ao final do século XIX e início do século XX, incluindo dessa forma a Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918).

Eric Hobsbawn salienta em *A era dos extremos*, que esse período - do século XX - foi marcado pela guerra, e por esse motivo a humanidade vivia e pensava fixamente em temas relacionados com o combate mundial, “ainda que os canhões não estivessem em funcionamento e as bombas não viessem a explodir” (HOBSBAWN, 1995, p. 29). Diante dessa constante ameaça geral, que rondou a Europa no fim do XIX e início XX, a produção de Kafka, realizada entre os anos de 1907 a 1921, também traziam essa sensação de violência e inquietude da sociedade.

Desta forma, encontramos na novela temas que abordam a violência e o autoritarismo, pois evidencia uma mescla de personagens autoritários, arrogantes, apáticos, submissos. Sendo assim, compreendemos que a análise desta produção encontra diversos caminhos a seguir no âmbito dos estudos Literários, entre elas, podemos citar o autoritarismo, a violência, o trauma, o grotesco, o abjeto e outras possibilidades de trabalhar com essa novela literária.

É interessante destacar que esse processo de mudança do veículo do texto para o veículo da novela gráfica, deu-se pelo objetivo de se conhecer mais profundamente algumas características (aproximações e distanciamentos) entre elas. Vale lembrar que prestigiaremos o diálogo entre as duas, para, desta maneira, analisarmos a categoria do realismo traumático e sua amostra na obra *Na colônia penal*.

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud em *Além do princípio do prazer* (1976) explica que o horror/choque poderia ser definido como o efeito de surpresa que experimentamos diante da irrupção de um acontecimento traumático, sem nenhum sinal que nos proteja ou nos previna. O horror é, para Freud, o afeto do trauma ou do choque. Se os estímulos são excessivos, não conseguimos dar um sentido ou produzir uma representação acerca do que vivenciamos, não conseguimos integrar esses estímulos ao conjunto de nossas experiências passadas.

Os capítulos estão organizados da seguinte maneira: primeiro capítulo, intitulado **Corpo violado**. O segundo capítulo, denominado **Realismos, teorias e concepções** e o terceiro capítulo **Realismo traumático possibilidades analíticas em *Na colônia penal***.

No primeiro capítulo apresentamos as novelas, preocupando-se em evidenciar as suas diferenças e destacando a temática do corpo violado. Também enfatizamos narrativas gráficas do mesmo autor, destacando-se temas da violência e crueldade para com o ser humano. Entre as principais fontes de pesquisa utilizamos: Gina Ross (2014), Hal Foster (2017), Michel Foucault (1987) e Sigmund Freud (1996).

No segundo capítulo expomos o referencial teórico em relação ao realismo, teorias e suas concepções. Nele realizamos uma breve conceituação do realismo abjeto em seguida do realismo traumático e os limites entre esses realismos e a apropriação do primeiro pelo último. Em seguida perpassamos por uma abordagem expressa por Hal Foster (2017) e Karl Erik Schøllhammer (2013) para tratar do realismo traumático. Utilizamos a proposição expressa por Julia Kristeva para conceituar o realismo abjeto e os limites e apropriação de um pelo outro.

No terceiro capítulo perpassamos por uma discussão teórica, sobre o autoritarismo e a violência que caracterizam o enredo das novelas, buscando-se analisar o *corpus* de pesquisa, identificando-se a presença de um personagem autoritário e averiguando a postura arbitrária, as decisões e os castigos impostos ao personagem subjogado. Discutimos como se dão as manifestações do realismo traumático em narrativas ficcionais e como ele se configura na literatura e nas produções artísticas visuais, como ele se expressa na imagem, pois buscou-se relacionar imagens expostas em quadro, tira e sequência gráfica<sup>6</sup> da obra *Na colônia penal*. Como auxílio teórico temos os estudos de Hannah Arendt (2004), Jaime Ginzburg (2010), Michel Foucault (1987) e Walter Benjamin (1986), realizamos a análise do realismo traumático no *corpus* selecionado no nosso objeto de pesquisa.

---

<sup>6</sup>Desde já fazemos uma breve diferenciação desses três termos amplamente utilizados na novela gráfica e destacado nessa dissertação. Observemos que o *Quadro* deve ser bem desenhado, cujo plano seja capaz de revelar um perfeito enquadramento na página, o que significa dizer que o leitor deve compreender, se possível, com bastante simplicidade o que os elementos inseridos dentro desse quadro, como: as imagens, os balões, querem realmente expressar, favorecendo dessa maneira o entendimento dos outros quadros que virão, e, conseqüentemente, de toda a sequência gráfica. Já a *Tira* é uma noção que admite diversos significados. Desta vez, importa-nos a sua abordagem enquanto historieta: uma sucessão de desenhos que, no seu todo, desenvolve um conto. Por fim, a *Sequência gráfica* para Álvaro de Moya (1977) é constituída por um conjunto de cenas postas em sequência, na medida em que cada quadro faz sentido depois de ter sido visto o anterior.

É necessário que haja uma dinâmica estrutural entre todos os quadros, criando movimento e ação formais. (CIRNE, 1974, p. 43)

Assim, consideramos que este trabalho está voltado para a análise dessas duas categorias estéticas literárias específicas como vimos: realismo traumático e realismo abjeto. O realismo traumático será compreendido a partir das reflexões centrais de Hal Foster (2017), crítico que associa o termo à realidade violenta e repugnância referente à sociedade; e Schøllhammer (2013), que comenta e explica essa categoria proposta por Foster. O realismo abjeto será evidenciado a partir do termo proposto por Julia Kristeva, o qual afirma que ele causa o horror e o choque ao leitor, pois este se sente sujeitado, em demasia à experiência do choque manifestado por essas imagens que expõem tanto o grotesco quanto o sublime.

Sob o olhar da categoria estética “realismo traumático”, apostamos o personagem figura autoritária e as estratégias utilizadas por esse personagem para praticar a violência. Sendo que esta é frequentemente evidenciada na novela a partir de cenas abjetas e também grotescas, termo o qual utilizaremos considerando o percurso que dele traça Wolfgang Kayser (1957), para quem o grotesco, na história da arte, traz o monstruoso como principal característica. Vale destacar que Kafka escreve sobre o monstruoso com alguma intensão de riso, como na posição patética e ridícula do personagem do Oficial *Na colônia penal*.

Posteriormente, o *corpus* de pesquisa foi igualmente analisado a partir da perspectiva da categoria estética “realismo abjeto” que se refere às práticas, comportamentos e imagens que podem ocasionar repulsa e atração, gosto e desgosto e que podem levar ao sujeito a condição sublime, como expõe Wolfgang Kayser. Os estudos de Julia Kristeva (1982), Hal Foster (2017), e Sigmund Freud (1996) corroboram para esta análise.

A novela apresenta um enredo bastante interessante, pois impressiona a frieza com que o Oficial, responsável por levar adiante as práticas do procedimento judicial instituído pelo antigo comandante, coordena tudo. Ele acredita cegamente naquilo que pratica, por isso que toda essa técnica penal continuava a ser adotada nesse lugar, graças à crença e à insistência desse Oficial, mesmo sendo bastante impugnada por outros sujeitos, pois estava se tornando antiquada. Com a visita de um estrangeiro à ilha onde se localizava a colônia penal, que ao longo da novela fica conhecido apenas como Explorador, o Oficial apresenta uma longa e detalhada explicação sobre o procedimento judicial adotado, em meio aos atos preparatórios para a execução da sentença. O Explorador viajava para diferentes locais com a finalidade de conhecer, não modificar, procedimentos judiciais. Esse procedimento penal, tratava-se de um arcaico modelo de

punição estabelecido autoritariamente e sem direito à defesa. Havia uma máquina capaz de inscrever de modo rebuscado no corpo do Condenado, a sentença a ele conferida e por ele ignorada, a punição originada de uma condenação sem o prévio conhecimento do Condenado e sua postura dócil, qualificando a confusão ilimitada entre soberania e disciplina e, conseqüentemente, a exposição da violência e do trauma. Porém, o procedimento era lento, durava aproximadamente doze horas, para que o Condenado tivesse tempo suficiente de descobrir, a partir de suas feridas, qual era a sua sentença.

A obra *Na colônia penal* apresenta e remete a cenas de violência e tortura que evidenciam o corpo violado, ensangüentado, martirizado, por um sistema penal que tem como comandante um sujeito violento, dominador e prepotente, capaz de impor com crueldade o extermínio de muitos sujeitos indefesos no campo social. Por sua vez, para a análise do “realismo abjeto” consideramos a hipótese de que a presença dessas imagens chocantes, ao mesmo tempo, que causa repulsa/choque ao sujeito, pode também atraí-lo e direcioná-lo ao acompanhar a novela até o seu desfecho.

Como vimos, *Na colônia penal* apresenta um cenário caracterizado pelo autoritarismo e pela violência. Neste contexto, o poder arbitrário exercido por determinado personagem proporciona uma postura indefesa naquele que está subjugado pelo poder. Essa postura é motivada pela incapacidade e impossibilidade do Condenado reagir a essa situação extrema, uma vez que o personagem se encontra preso (algemado) por esse sistema jurídico, e, além disso, o personagem não expõe nenhuma esperança de liberdade, aceitando dessa maneira a sua punição conferida pelo Oficial.

Nessa dissertação, observaremos que essas novelas (ficcional e gráfica) apresentam alguns aspectos do enredo que é bastante fiel da obra de partida para a obra de chegada, quanto à tensão que ambas podem transparecer ao sujeito/leitor. Desta maneira, nossa abordagem procurou mostrar que as novelas apresentam, de um lado, um personagem que exerce um poder autoritário e, de outro, um personagem reprimido por este poder. Esta característica nos chama a atenção devido à relação que o poder estabelece com práticas de violência e a forma em que se manifesta o realismo traumático e abjeto, precisamente, nessas novelas ficcionais. Enfim, podemos dizer que essa novela foi o cerne da nossa pesquisa, que nos levou ao objetivo de destacar problematizações que possibilitaram a articulação com as ideias propostas por Hal Foster.

## I CAPÍTULO – CORPO VIOLADO

### 1.1 Temporalidade e contexto da novela gráfica

As histórias em quadrinhos são textos em que a relação palavra-imagem – a verbovisualidade – é explorada ao máximo. Além disso, são um meio de comunicação em massa e têm grande circulação popular no mundo inteiro. Quando a tecnologia digital ainda não fazia parte do cotidiano do ser humano, várias gerações cresceram lendo gibis. Heróis da DC Comics, Marvel e, notadamente no Brasil, as simpáticas personagens da Turma da Mônica encantavam e envolviam a imaginação de jovens e crianças que, muitas vezes, até mesmo aprendiam a ler neste tipo de material. Era uma leitura despreocupada, que dava prazer e trazia momentos de fruição.

Nesse sentido, a novela gráfica é recurso criativo, já que ela enfatiza o campo visual por meio das imagens, e desta forma visa ampliar o universo do leitor e acaba potencializando a fixação da leitura da narrativa. Vale ressaltar que esse campo imagético o qual nos deparamos ao ler uma novela gráfica é manifestado graças a determinados elementos característicos, como: as ilustrações (desenhos de personagens, cenários) os balões de diálogo, os formatos, as cores, a legenda, a onomatopéia, os quadros narrativos, entre outros subsídios, que nos auxiliam na interpretação de uma novela gráfica.

Para entendermos um pouco mais desse universo das novelas gráficas, primeiramente necessitamos realizar um percurso histórico resumido de seu surgimento. Sabemos que as novelas gráficas, passaram a existir em meados do século XIX, quase simultaneamente na Europa e nos Estados Unidos. Nesse primeiro momento de seu nascimento, o conteúdo da novela gráfica era predominantemente humorístico, com pouco destaque. Logo, os produtores de obras gráficas com o intuito de conquistar leitores, recorreram a inúmeros artifícios, como: a impressão em cores e o lançamento de suplementos dominicais. Desta forma, as novelas gráficas foram apresentadas no formato tablóide, ou seja, no espaço equivalente a uma página de suplemento dominical, haja vista que esse formato chamou a atenção dos donos de jornais, principalmente por esse novo formato ser considerado na época algo novo, por isso esses empreendedores buscaram investir em obras gráficas que despertasse interesse ao leitor e que resultassem no incremento das vendas. (IANNONE, 1994, p. 30-42)

Marceli Santos Ferreira destaca que as novelas gráficas durante muito tempo foram consideradas como técnicas marginais de arte e literatura, porque, de início, esse tipo de literatura era voltada, principalmente, para o público infantil, sendo bastante utilizada como entretenimento, por isso, considerada uma espécie de passatempo, sendo mal vistas pela sociedade.

Por terem surgido em jornais populares, durante décadas, desde sua origem, tais publicações não eram bem vistas. *Em 1954, foi publicado um livro, nos Estados Unidos, intitulado A sedução dos inocentes*, que reforçou tal visão negativa; o autor, o psiquiatra Fredric Werthman, afirmava que os quadrinhos de aventura “emburreciam os leitores” e que o perfil intelectual de um leitor de gibis era o de uma criança de dez anos (FEIJÓ, 1997, p. 56). Com o passar do tempo, os quadrinhos começaram a ser publicados em jornais de maior prestígio, atingindo um novo público. Num lento processo, os quadrinhos foram conquistando seu espaço e o preconceito foi diminuindo. Eles passaram a ser considerados, então, assim como a Literatura e o Cinema, uma forma de arte.

Antes uma leitura marginalizada pela escola, hoje com o advento dos Parâmetros Curriculares Nacionais (MEC, 1997), sobretudo, as histórias em quadrinhos ganharam espaço também dentro na educação formal, já que tais diretrizes pedagógicas passaram a privilegiar um ensino de língua que trabalha com a mais variada gama de gêneros discursivos. E ainda segundo a revista *Tv escola* o canal da educação, em sua matéria intitulada *História em quadrinhos: um recurso de aprendizagem* (2011), as novelas gráficas, atualmente são valorizadas como gênero literário que conjuga imagem e palavra, símbolos e signos. Sua linguagem se insere nos campos da cultura e da arte. Autores como Humberto Eco e Nestor Canclini, entre outros, estudiosos da chamada cultura de massa valorizam o potencial das novelas gráficas.

A novela gráfica está a cada dia ganhando seu espaço, segundo o PNBE – Plano Nacional Biblioteca da Escola, em 2006 a novela gráfica foi prioridade a adaptação de clássicos da literatura brasileira e mundial (61% versões de clássicos). E de acordo com essa visão, com esse mercado editorial só aumentando, diversas editoras que nunca se preocuparam com a produção de novela gráfica, passaram a lançá-la como se não houvesse amanhã.

A transformação de romances em novela gráfica é uma constante na história dos quadrinhos. Desde seu começo, a novela gráfica balizou seus roteiros nas estantes dos livros. Esse procedimento fez aflorar algumas questões, persistentes até hoje, tanto por

parte dos espectadores/leitores, quanto por parte da crítica especializada em literatura, que leva em consideração a qualidade da novela gráfica adaptada, a qualidade da adaptação, a fidelidade ao original impresso e se a adaptação pode ser superior a obra original.

É inquestionável que a nona arte, em todas as suas formas de expressão, constitui-se em um importante instrumento de descobertas e socialização, sendo a novela gráfica uma forma de representação literária capaz de promover uma reflexão social que mobiliza toda humanidade através de seus desenhos.

A escolha em se trabalhar com o novela gráfica deu-se pelo motivo de se contemplar o realismo do trauma nas figuras do Oficial e do Condenado, uma vez que por meio das imagens podemos observar com mais clareza, o sofrimento e a dor, não que a narrativa se abstenha dessa função, haja vista que ela servirá como estrutura primordial desse estudo, porém a narrativa gráfica chama a atenção do leitor por meio de seus desenhos.

Importa enfatizar que a novela gráfica em destaque nessa dissertação teve como roteirista Sylvain Ricard, nascido em 11 de dezembro de 1969 em Boulogne-Billancourt na França. Ele é formado em engenharia - biologia molecular. A partir de 1990, trabalhou em pesquisa médica aplicada à genética humana. Em 2000, ele co-fundou com Frederic Fejard um site dedicado aos quadrinhos e também se tornou presidente de uma associação de promoção de jovens autores. Em 2001, ele conheceu Christophe Gaultier, com quem escreveu "Banquise" (2002), álbum premiado nos festivais Tours e Chambéry, e nomeado em Angoulême, e "Kuklo" s (2003).

Em 2004, junto com seu irmão Bruno, ele escreveu a história de sua viagem ao Líbano durante a guerra. No mesmo ano, ele lançou, em Treize Étrange, a série "The Random Circle", novamente com Gaultier. Em 2005, ele assinou "Os Sonhos de Milton" em Dupuis, em colaboração com Maël, com quem ele decidiu retrabalhar para "Na colônia penal". Em 2006, para Futuropolis, ele lança com Jean-David Morvan e Christophe Gaultier "Civil Wars", cujos dois primeiros volumes aparecem simultaneamente durante 2006. Em paralelo, ele trabalha em outros projetos, incluindo uma nova série co-roteirizada com seu irmão.

Em 2007 publica a obra "Garota do nada", com Arnü West em Futuropolis, e "Brothers of the coast" com Yuio e CV7 nas edições Caravelle. Depois de ser um cientista de pesquisa por quase vinte anos, ele deixou essa carreira em 2008 para se dedicar aos quadrinhos. Em 2011 ele assinou "Death in the soul" com Isaac Wens. Em

2012: "20 anos fazenda, uma história para testemunhar a indignidade de um sistema", projetado por Nicoby. Depois de ter publicado cerca de trinta álbuns, ele se juntou em 2013 ao time de *La Revue Dessinée*, ao qual ele se dedica em tempo integral, do qual ele é um dos editores. Sylvain é conhecido por seu ilustre trabalho no mundo dos quadrinhos, sendo autor de numerosas novelas gráficas.

Em parceria com Sylvain Ricard temos ainda o ilustrador Martin Lecler que nasceu em 24 de abril de 1976, na França – Paris, mais conhecido pelo pseudônimo de Maël. Este além de ser líder de uma banda de Folck-rock chamada de HitchcockGoHome!, exercendo a função de cantor e músico, é cartunista/desenhista, passou a maior parte de sua infância copiando as histórias de Lucky Luke. Seus pais mesmo sendo do lado progressista, encorajaram-no no caminho e profissões que escolheu. Foi também ouvindo os discos de seu pai que ele descobriu o amor pela guitarra, o banjo e outros instrumentos folclóricos. Em 2004 e 2005, publicou a obra *Tamino*, uma adaptação do livro de *A flauta mágica de Mozart*, a partir de um roteiro escrito por Nathal e Marie Gibert. E em 2007 publicou junto com Sylvain Ricard a obra *Na colônia penal*, baseada na narrativa de Franz Kafka. Além de ter participado com a ilustração de várias obras realizadas por este roteirista e por outros. Ele desenha dia e noite, incansavelmente, para atender às exigências de seus colaboradores, que são principalmente Sylvain Ricard e Frédéric Féjard e nessa parceria foi produzido o drama *Les Rêves de Milton* (Sonhos de Milton, Europa Comics).

Para adaptar a novela de Kafka os autores tiveram que relacionar as duas linguagens (textual e visual), para isso tiveram que mergulhar no texto impresso para fazer que dali surgisse a razão de suas escolhas no momento de adaptá-la. Por meio dessa releitura que pode conter algumas omissões e acréscimos, alguns elementos estruturadores do texto de origem podem se evidenciar e, por consequência, apresentar, ou até mesmo reapresentar, a estrutura do texto original e sua relação com o conteúdo, trazendo uma nova, porém não definitiva, leitura.

Sua excelente adaptação da obra *Na colônia penal* para novela gráfica junto com os traços marcantes dos desenhos ilustrados por Maël, foi lançada no Brasil pelo selo Quadrinho na Cia no ano de 2011. Em concisas e expressivas 52 páginas, o álbum não inventa nada que não esteja no original de Kafka e acrescenta tons ainda mais assombrosos, ao transpor com fidelidade não apenas o enredo, mas o tom sufocante da obra.

Os desenhos de Maël acompanha a perfeição e o ritmo de Sylvain Ricard. Se este manteve respeito ao original, o desenhista não precisou se ater a nada criado antes. Os traços ficam entre o realista e o caricato, e ele faz do Oficial a imagem de um homem sempre seguro de si, desenhando-o bastante magro, mais alto de postura sempre altiva. A adaptação de Ricard e Maël segue a risca a cartilha Kafkiana. Numa esplendida arte e com um roteiro competente, os principais elementos da obra original não perdem sua força quando transformados em quadros e balões. A novela gráfica se torna desconfortável e desconcertante. Portanto, a quantidade de momentos decisivos para a narrativa é bastante parecido nas duas obras.

Nessa nova adaptação da obra de Kafka, percebemos que o desenhista Maël apresenta a máquina em seus mínimos detalhes. Ele faz jus a uma das características marcantes de Kafka, a de transformar objetos em personagens e personagens em objetos. Relação de intercâmbio entre homens e coisas que faz a genialidade de sua obra, talvez a mais poderosa sobre a desumanização da espécie. Os textos de Kafka são bastante densos, sendo assim exigem um traço preciso, que passe ao leitor toda a carga emocional que o texto carrega, e isso Maël soube fazer convicentemente. Nessa nova adaptação, observamos os detalhes, os desenhos coloridos envolvem o leitor naquele clima *Noir* das obras de Kafka.

Importante deixar claro que essa dissertação não pretende diminuir ou engrandecer qualquer uma das obras analisadas, mas de fato explorar alguns de seus limites nessa aproximação entre os dois meios bastante diferentes. Isso revela a intenção do autor da adaptação de apresentar uma história bastante similar àquela do conto. As funções são fortemente ligadas ao enredo. E esta alteração de enunciado carrega consigo diferenças na recepção por parte dos leitores, afinal, cada meio usa de um determinado recurso para impressionar o leitor. Os enunciados são alterados na tentativa de manter o efeito desejado. Cada meio, por sua própria natureza, tem recursos próprios e ao mesmo tempo abre mão de outros. Quando se pensar em adaptações, se houver intenção da proximidade com a obra fonte, a substituição de um recurso por outro é guiada pela similaridade na recepção. Essa necessidade de diálogo estético pode fazer com que alterações no enredo sejam imprescindíveis para uma adequada similaridade entre a adaptação e sua obra de origem.

Sylvain realizou um esplêndido trabalho ao adaptar a obra de Kafka, uma vez que não deixou de enfatizar um dos temas principais que é a Violência, esta muito mencionada pelo sistema midiático. Assim como na época de Kafka a sociedade já era

influenciada pela mídia, principalmente no que diz respeito a temática voltada para a violência, no período da escrita dessa nova adaptação também podemos perceber segundo Sylvain Ricard que

um olhar para a atualidade, para nossas telas de televisão, pode indicar que o homem colocou com frequência a sua inventividade a serviço da destruição do outro e que a fascinação diante da dor é cada vez mais banalizada. Não há sombra de dúvida de que uma execução pública no *Place de La Concorde* teria mais sucesso e mais telespectadores que qualquer outra festividade. O que explica como a obra fascinante que é *Na colônia penal* se torna o espelho na sociedade em que vivemos e daquilo que somos (RICARD, 2011, p. 6 )

Percebemos por meio do trecho que mesmo a obra de partida ter sido escrita em 1914, e divulgar a presença constante da banalização da violência por meio de seu enredo, sua contigência histórica continua sendo atual, tanto é que sua adaptação para novela gráfica não foi modificada e seu enredo não sofreu quase nenhuma alteração, porque continuou promulgando as cenas chocantes de violência para com o ser humano, comprovando desta forma que a banalização da violência permanece atual em nossa sociedade.

A adaptação da obra original para a obra atual foi realizada por artistas considerados modernos com uma visão mais contemporânea, até porque a sociedade do ano de 2011(ano que foi publicada a versão - novela gráfica) possui outras prioridades, voltadas para a área tecnológica e virtual que visa abranger o leitor jovem e “atenado”. Contudo, essa nova obra que une três grandes especialistas. O primeiro, da literatura e os dois últimos das artes gráficas. Obteve um resultado dos mais belos e profundos em relação à novela gráfica.

Vale lembrar que nessa era moderna existem várias obras adaptadas excelentes, feitas por profissionais reconhecidos pelo mercado, no entanto, não podemos nos enganar a respeito da existência de vários títulos “sob encomenda” apenas para o lucro imediato, sem preocupação com a qualidade. A novela gráfica contemporânea de Sylvain e Maël, torna-se sólida, pois busca resguardar a essência dos conceitos inseridos na obra original, passando ao leitor pelo menos uma parte de toda a riqueza contida na obra escrita. A partir do momento em que esse propósito é perdido em favor de outros interesses, daí a validade da representação da literatura em outra arte perde-se, inevitavelmente.

Por outro lado, fica evidente que essa novela gráfica que facilita o gosto pela leitura, por parte dos jovens/adultos e afia habilidades desenvolvidas pela prática dela, não empobrece a obra literária de partida que tem muito a dizer em seu texto original. Haja vista que através da novela gráfica é possível absorver as idéias centrais da obra por sua manifestação em quadros e desenhos, ainda mais em tão competente produção.

Vale lembrar que literatura e quadrinhos são diferentes formas de arte e toda arte educa, pois reflete o mundo das pessoas. Além disso, os artistas são observadores sensíveis do mundo e, por meio de sua ótica, o homem pode se tornar cada vez mais "humano". Além do mais, a habilidade de ler textos em que palavra e imagem se integram na construção de sentido possibilita a ampliação da capacidade de compreender/interpretar o mundo ao seu redor e, conseqüentemente, a plena participação social do indivíduo, pois é por meio da linguagem que "o homem se comunica, tem acesso à informação, expressa e defende pontos de vista, partilha ou constrói visões de mundo, produz conhecimento" (MEC, 1997, p. 23).

Enfim, depois dessa contextualização importante de informações relevantes sobre o processo de adaptação de uma obra literária, percebe-se que adaptar obras literárias para a novela gráfica é uma prática que seduz muitos quadrinhistas atuais, pelo desafio e prazer que é colocar no papel através de ilustrações e adaptações, textos já popularizados e celebrados. A união da literatura e novela gráfica sempre rendeu bons frutos. Para se obter um bom resultado depende muito da visão do desenhista, aliado à de quem adapta o texto para que ele execute seu trabalho.

No subtópico a seguir enfatizaremos alguns detalhes que expressam conceitos e atos violentos presentes na novela de partida e na novela de chegada e que permitiram com que pudéssemos analisar algumas distinções e aproximações entre elas.

## 1.2 Violência na novela de partida e na novela de chegada

Essa dissertação visa, por meio da violência extrema exposta nessa novela, pensar como as linguagens artísticas<sup>7</sup> são capazes de desencadear efeitos de realismo traumático, enfatizando as violações sobre o corpo. Vale expor que, em relação à obra de chegada, a análise da novela será focalizada, preferencialmente, nas imagens de violência, ressaltando a linguagem visual e a linguagem verbal.

---

<sup>7</sup> Principalmente a linguagem artística: literária.

Na novela *Na colônia penal* percebemos a presença da desumanização do processo punitivo, da realidade prisional e da existência de um Estado militar hierarquizado, que usa a tortura e a execução cruel como normas correntes. Deve-se ter claro, antes de tudo, que os personagens kafkianos não têm nomes próprios, mas são identificados e denominados pelas suas funções hierárquicas (Oficial, Soldado e Comandantes) ou funções dentro da trama (Viajante/Explorador, Condenado, Gente e Senhoras). Por isso os nomes dos mesmos serão escritos com a inicial maiúscula para ressaltar que são denominações próprias.

A forma narrativa principia com a explicação e descrição do aparelho jurídico pela figura autoritária. Logo, podemos comparar o texto quase como um manual de instruções, com detalhes construtivos e funcionais do equipamento. O Oficial o descreve como um técnico deslumbrado com o invento, tentando explicar como funcionava o aparelho para o Explorador. Este aparelho, na visão do Oficial, é baseado em um sistema tão rígido e tão hermético que seus sucessores teriam imensas dificuldades para realizar quaisquer mudanças por ser esse tão perfeito. Na verdade, o único defeito do aparelho, segundo comentário feito pelo Oficial, era ficar muito sujo após o funcionamento. Diante disso, o personagem não vê qualquer espécie de falta de moralidade no seu trabalho que pode ser considerado como um espetáculo. Esse “espetáculo” se evidencia por meio de uma passagem em que se compreende passo a passo esse processo de funcionamento da máquina e aplicação do suplício:

Assim ele vai escrevendo cada vez mais fundo durante as doze horas. Nas primeiras seis o condenado vive praticamente como antes, apenas sofre dores. Depois de duas horas é retirado o tampão de feltro, pois o homem já não tem mais força para gritar. Aqui nesta tigela aquecida por eletricidade, na cabeceira da cama, é colocada papa de arroz quente, da qual, se tiver vontade, o homem pode comer o que consegue apanhar com a língua. [...] seja como for exige muito trabalho; ele precisa de seis horas para completá-lo. Mas aí o rastelo o atravessa de lado a lado e o atira no fosso, onde cai de estalo sobre o sangue misturado a água e o algodão. A sentença está então cumprida e nos, eu e o soldado, o enterramos. (KAFKA, 2011, p. 44)

Mediante o fragmento, a Máquina descrita minuciosamente na obra é usada tanto para a execução quanto para a condenação, sendo destruída ao executar o Oficial. Além disso, esse método demorava cerca de doze horas, até que os escritos penetrassem na carne do martirizado, logo depois a máquina terminava seu serviço, exterminando o sujeito, de maneira extremamente violenta e desumana.

Ainda de acordo com o enredo, percebemos a caracterização dos personagens na novela da seguinte maneira: O Condenado é “uma pessoa de ar estúpido, boca larga, cabelo e rosto em desalinho [...] agrilhado pelos pulsos e cotovelos bem como pelo pescoço [...] parecia de uma sujeição canina” (KAFKA, 2011, p. 29). Até um determinado momento na narrativa, ele não conhecia qual seria a sua punição e não foi dada nenhuma condição, portanto, de se defender. Outro personagem destaque da obra é o Oficial, este por sua vez é digno de admiração “na sua farda justa, própria para um desfile, carregada de dragonas, guarnecida de cordões” (*Idem*, p. 32). Este personagem corresponde a um guardião das tradições punitivas instauradas na colônia penal pelo antigo comandante, sendo seu ardoroso e solitário defensor, porém era o único a aceitar esse tipo de processo penal, uma vez que os outros moradores da colônia consideravam esse equipamento de conservação da “justiça”, antiquado e cruel. Desta forma ele não poderia confiar em mais ninguém na colônia se quisesse dá prosseguimento aos seus planos de extermínio utilizando essa maquinaria. Para isso ele necessitava preservá-la e, assim, daria continuidade no procedimento penal inventado pelo seu comandante a quem admirava.

A descrição que o autor faz desse personagem é mais intensa: seus gestos, suas vestimentas, seu tom de voz são todos apresentados para caracterizá-lo como um cumpridor fiel da lei. E ele como figura autoritária, traduz-se por atos arbitrários e tom de voz autoritário para se afirmar como superior, assim, ele é capaz de defender ardorosamente um ponto de vista e de se entregar completamente aos seus princípios. Ele dá o direcionamento para os demais personagens, os quais “orbitam” em torno de seus gestos e palavras.

Podemos considerar que o Oficial ainda obedecia aos mandamentos do antigo comandante, e isso lhe trazia a certeza de dever cumprido. Em alguns casos a obediência pode ser praticada como justificativa para o crime e, assim, cumpre duas funções como a instalação do ódio e da destrutividade e, ao mesmo tempo, apaga o traço da ambivalência, obtura o terreno da dúvida e permite que o assassino volte para a sua casa e durma em paz, e era assim que o Oficial se comportava como se estivesse apenas cumprindo ordens e estava executando-a muito bem como observa-se na novela.

O narrador em terceira pessoa explana a respeito desse sistema penal. Ele expõe a presença dessa Máquina que fica isolada num local da ilha, e que o Explorador foi convidado pelo novo comandante a assistir à execução do Condenado na Máquina de tortura. O motivo da condenação se deve ao fato do soldado submisso ter cochilado em

serviço. Sem passar primeiro por um julgamento, o Condenado será punido pelo crime, para isso será escrito no seu corpo com agulhas da engenhoca o mandamento que violou, de modo que a escrita fique clarividente e o próprio corpo possa decifrar a culpa desconhecida.

Percebemos que na novela o processo punitivo/tortura é realizado por meio da escrita executada pela Máquina, notamos que é um procedimento violento e cruel, uma forma de infligir definitivamente no corpo do Condenado toda humilhação e dor, com o intuito de servir como exemplo para os outros que mirassem infringir a ordem daquele lugar. Essa escrita se dava através de um componente da Máquina chamado de rastelo, ele começa a escrever e quando o primeiro esboço de inscrição nas costas está pronto, a camada de algodão rola, fazendo o corpo virar de lado lentamente, a fim de dar mais espaço para o rastelo. O trecho a seguir descreve a sentença promovida pelo rastelo:

O rastelo posiciona-se de modo a tocar o corpo apenas de leve com as pontas; quando o ajuste se completa, este cabo de aço retesa-se e fica rígido como uma barra. Então começa o processo. Os não-iniciados não percebem nenhuma diferença na execução de diferentes sentenças. (KAFKA, 2011, p. 33)

Diante desse fragmento, podemos considerar que esse ritual de tortura em que o Condenado iria enfrentar é bastante chocante e fere com o direito de defesa que todo indivíduo necessitaria possuir perante a essa sociedade antes de ser executado. Observamos essa insensibilidade em não permitir com que o “ser supliciado” tenha direito de defesa, no momento em que o Oficial indica a culpa ao Condenado e quer a qualquer custo com que ele cumpra com a sua sentença que é a pena de morte.

Diante disso, podemos reconhecer que a violência imposta pela figura autoritária era estimada, organizada de forma perceptível a fim de disciplinar o corpo. Para Foucault (*Idem*, p. 119) “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados “corpos dóceis”. A disciplina atua como um tribunal de consciência, impondo penas leves e severas. A função da disciplina não pode ser confundida com a do suplicio/tortura. Enquanto este sacrifica e destrói o corpo, a disciplina apropria-se dele com a finalidade de aproveitar ao máximo. Por isso, acompanhar um relato de uma tortura é considerado uma experiência muito dolorosa, porque nos deparamos com a crueldade humana elevada a altíssima potência. São pessoas abusando de seu poder para ferir outras pessoas que não podem se defender. A tortura é a expressão máxima da covardia humana, por isso é tão doloroso lidar com esse assunto.

Para Pellegrino, “a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insustentável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. (...) O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa, enquanto ser encarnado. (...) o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto” (PELLEGRINO, 1996, p. 282). Essa tortura/punição e até mesmo a morte ocasionada pela violência tem um caráter exemplar desse poder que puni, porém tem um propósito por traz dessa violência imposta. Desta maneira, podemos compreender que esse poder tem como propósito primordial, disciplinar outros sujeitos para que não realizem atos incorretos deferidos por esse poder. Segundo Foucault

Se a reparação do dano privado ocasionado pelo delito deve ser bem proporcionada, se a sentença deve ser justa, a execução da pena é feita para dar não o espetáculo da medida, mas do desequilíbrio e do excesso; deve haver, nessa liturgia da pena, uma afirmação enfática do poder e de sua superioridade intrínseca. E esta superioridade não é simplesmente a do direito, mas a da força física do soberano que se abate sobre o corpo de seu adversário e o domina: atacando a lei, o infrator lesa a própria pessoa do príncipe: ela — ou pelo menos aqueles a quem ele delegou sua força — se apodera do corpo do condenado para mostrá-lo marcado, vencido, quebrado...: se são necessárias penas severas, é porque o exemplo deve ficar profundamente inscrito no coração dos homens. (FOUCAULT, 1987. p. 67)

Mediante a assertiva, nota-se que o ser superior que é a figura do soberano se apropria da força física para abater o corpo de seu adversário e ao mesmo tempo o dominar e garantir, assim, que a lei seja “executada”, porém para isso ele precisa impor a sua vontade cometendo punições que, segundo esse sistema disciplinar, contribuirão para influenciar outros indivíduos a não cometerem nenhum delito. Esse sistema disciplinar poderia ter como base o exemplo dos romanos que supliciavam seus condenados, matavam-nos com requintes de crueldade, expunham seu suplício à vista de todos, transformavam sua morte em espetáculo. E esse espetáculo tinha um, caráter exemplar do poder que precisa punir para mostrar a sua força do ser superior.

Essa maneira de punir e disciplinar utilizando violência tem uma finalidade judicial, pois para Michel Foucault (1987, p. 37) “o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial”. Nota-se que o espetáculo da tortura e do suplício, essa forma como é

aplicada a pena na colônia penal, exige todo um procedimento particular, característico do poder disciplinar, que busca a conformação dos corpos, de modo que sejam úteis e dóceis. Isso fica muito claro quando se evidencia a postura do Condenado: muito obediente. Percebemos, segundo a proposição de Foucault que em algumas circunstâncias extremas, segundo a visão de alguns indivíduos, os sujeitos só aprendem a se comportar, a conviver na sociedade, a respeitar as regras, quando enfrentam, primeiramente, uma punição e que nela seja utilizada a força física, isto é, a violência com o propósito desse sujeito não desejar mais burlar as leis daquele lugar.

Percebemos em *Na colônia penal* que a pena cometida pelo Condenado ao invés de ser registrada no papel, documento que tem como responsabilidade o processo jurídico, a sentença passa a ser gravada no corpo do prisioneiro e torna-se, no ato, literalmente, a própria punição. É o “sentir na própria pele” aquilo que deveria ser sentido na alma. Dessa maneira, o aparelho corresponde à criação literária perfeitamente acabada da metáfora “sentir a culpa na pele”. Na novela o corpo do Condenado aparece como uma amostra do sujeito violado, cujas algumas partes são expostas como resíduos de violência e/ou vestígios de trauma: as pernas e braços prendidos, corpo esquelético, que posteriormente iria sofrer perfurações nas costas, sendo assim um corpo humilhado.

Ao se adentrar na temática do trauma é necessário compreendermos que o conceito de trauma dentro da psicanálise está atrelado ao conhecimento ligado à histeria e foi influenciado pela ideia de Josef Brauer. Freud procurava estudar a origem da histeria e delimitá-la no campo das neuroses, o trauma psíquico é compreendido nesse momento como essas experiências emocionais foram originadas na histeria, quando o trauma psíquico vem a ser toda a impressão ou toda a vivência que provoque vergonha ao sujeito e que o sistema psíquico vai encontrar dificuldade para resolver esse problema apenas por meio de uma reação motora, e é nesse momento que o pensamento associativo vai reagir.

Através de traumas psíquicos essas minúcias e particularidades de cada um dos sintomas histéricos serão explicadas a partir de uma relação com a cena traumática. Diante disso, podemos pensar e estudar essa novela levando em consideração os conceitos psicanalíticos. Sendo assim, consideramos a teoria de Freud (1996) sobre as neuroses traumáticas em relação ao trauma. Para esse fim ele selecionou, principalmente, o fator guerra. Como expôs na sua *conferência sobre fixação em traumas – a respeito do inconsciente*, que trata sobre as neuroses traumáticas:

As neuroses traumáticas dão uma indicação precisa de que em sua raiz se situa uma fixação no momento do acidente traumático. Esses pacientes repetem com regularidade a situação traumática, em seus sonhos, onde correm ataques histeriformes que admitam uma análise, verificamos que o ataque corresponde a uma completa transportação do paciente para a situação traumática. É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda tivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada. (FREUD, 1996, p. 325)

Desta maneira reconhecemos que o paciente ou sujeito que traz sintomas dessa neurose traumática poderá apresentar, posteriormente, a sensação de ‘angústia’, esta se manifesta por meio da antecipação e da evasão acarretadas por uma situação traumática, com isso, esse ato traumático se tornará uma inacabável repetição, mesmo que se tente integrar a história desse sujeito, esse acontecimento traumático vivido acaba por se tornar o fator dominante dessa problemática.

Esse ato traumático se configura em dois tempos: é preciso acontecer um evento vivido no qual esse evento vem a ser experimentado de uma forma submissa, de uma maneira passiva pelo sujeito que sente o impacto. Esse sujeito sente o conflito, porém nessa ocasião ele não compreende seu sentido e aí em um segundo momento ele passa a resignificar o evento primário, ele vem compreender, entender o que ele viveu naquela época e é nesse momento que começa a instalar-se o trauma propriamente dito. Então, o segundo momento não é mais o evento que age traumáticamente, não é o evento em si, mas a sua lembrança. Quando o sujeito é capaz de compreender o evento, quando essas experiências vêm a se organizar e adquirem uma significação traumática é aí que ratificamos que o trauma refere-se a um fato realmente acontecido e que teve alguma importante repercussão no psiquismo do sujeito.

Percebemos no decorrer da novela que o Condenado pode ser comparado com alguns soldados que estiveram em combate e que viram de perto a banalização da violência, apresentando o que chamamos de neurose de guerra. Ela ocasiona ao sujeito um trauma, exprimido principalmente em seu sistema nervoso central, que o leva a permanente repetição, agitação e exaustão da cena traumática, deixando-o em um estado de confusão e apatia. Segundo Freud (1996) muitos soldados se queixavam de irritação, dores de cabeça e insônia. Enquanto a guerra se alastrou, os médicos começaram a ver casos cada vez mais graves, os homens estavam tremendo da cabeça aos pés, chorando incontrolavelmente ou caíam em estado de apatia e de um minuto para o outro estavam

olhando para o espaço, vendo-se em um estado de confusão. Outros foram atingidos com o distúrbio da fala, deficiência visual, auditiva e perda de memória. Esses homens pareciam ter perdido totalmente o controle sobre seus corpos. Mediante a isso, para Freud

os neuróticos eles sofrem de reminiscência, ou seja, eles sofrem de uma recordação vaga do passado, eles sofrem de uma recordação de resíduos do passado e que a cura consistiria em lembrar o que estava esquecido. A resposta do psiquismo a um acontecimento traumático é muitas vezes, mas não sempre a ativação da repressão, como um mecanismo de defesa principal, quanto mais grave for o trauma infringido e vivido, mais intensa será a força dessa repressão. (FREUD, 1996, p. 217)

Pelo exposto, esses pacientes ainda se prendiam no momento exato do acidente traumático. Pois, devido a esse acontecimento traumático os alicerces da vida desses sujeitos se abalavam, a ponto de abandonarem todo o interesse pelo presente e pelo futuro e manterem-se permanentemente absorvidos na concentração mental do passado, como se ainda estivessem enfrentando essa situação traumática como tarefa imediata que não foi cessada. Desse modo, esse trauma, destacando o psíquico, é incluído através do surgimento dessa “Histeria”, que seria definida como toda a vivência que origine afetos penosos de medo, susto ou vergonha que se fixam na memória, seja por meio do pensamento associativo ou por reação motora.

Sendo assim, Freud (*Idem*, p. 3442) relaciona a situação traumática com a neurose e esta “poderia equivaler a uma doença traumática, e apareceria em virtude da incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso”. Pelo exposto, aquelas experiências nas quais o Condenado pode ter se fixado, experiências do momento em que estava na Máquina de tortura e que são descritas como traumáticas, podem contribuir para o aparecimento da doença traumática, e esta administra a maneira pela qual esse prisioneiro pode vir a adoecer e como pode vir a adotar a atitude neurótica em relação à vida - o que é um problema clínico. Apresentando os sintomas patológicos, a partir das causas da neurose - o que constitui um problema de dinâmica mental. O Condenado dá-nos a impressão de se ter “fixado” em uma determinada parte de seu passado como se não conseguisse libertar-se dele, e por essa razão, é como se estivesse alienado no presente e no futuro.

Além da temática sobre trauma é muito presente nessa novela gráfica a sondagem sobre o tema da violência, pois quando nos deparamos no final da novela com um Explorador que vai embora deixando os outros sozinhos desamparados é uma

evidência de que a sociedade ainda continuará a mercê da violência, sendo banalizada pela crueldade dos homens opressores que pensam que todas as situações extremas são resolvidas por meio da violência. Desta forma, ao invés de mantermos a ilusão de que o Condenado sairia ileso desse sistema penal e ser um indivíduo livre, a realidade que a novela expõe/transpassa implicitamente é que isso está distante de acontecer, pois a tendência da humanidade é se autodestruir, como Freud (1996) argumentou na carta endereçada a Albert Einstein:

De forma que, quando os seres humanos são incitados à guerra, podem ter toda uma gama de motivos para se deixarem levar - uns nobres, outros vis, alguns francamente declarados, outros jamais mencionados. Não há por que enumerá-los todos. Entre eles está certamente o desejo da agressão e destruição: as incontáveis crueldades que encontramos na história e em nossa vida de todos os dias atestam a sua existência e a sua força. A satisfação desses impulsos destrutivos naturalmente é facilitada por sua mistura com outros motivos de natureza erótica e idealista. (*Idem*, p. 4688)

Freud continua o seu discurso com várias indagações a respeito da origem da guerra que, para alguns, parece ser uma coisa muito natural, parece ter uma base biológica e ser dificilmente evitável na prática. O psicanalista tenta responder a essas perguntas e expõe que a guerra põe um término a vidas plenas de esperanças, porque conduz os homens individualmente a situações humilhantes, porque os compele, contra a suas vontades a matar outros homens e porque destrói objetos materiais preciosos produzidos pelo trabalho da humanidade. Em todo caso, não há maneira de eliminar totalmente os impulsos agressivos do homem; pode-se tentar desviá-los num grau tal que não necessitem encontrar expressão na guerra.

Mediante ao exposto, reconhecemos que a banalização da violência não é um assunto que se esgotará tão facilmente em nossa sociedade e, conseqüentemente, o corpo do ser humano que está veiculado a essa banalização também não deixará de sofrer algumas mudanças. Assim, nos últimos cinquenta anos, muita coisa mudou em relação à forma de se perceber o corpo; essa mudança foi astuciosa, imperceptível, pois foi possível conhecer os atributos do sangue, do esperma, surgiram formas de reprodução assistida, os embriões *in vitro* e as pesquisas científicas invadiram cada vez mais o corpo humano. Se no Renascimento se dissecou o cadáver, atualmente, o corpo vivo passa a ser continuamente dissecado, decomposto, fragmentado e explorado por cientistas dentro de seus laboratórios. O corpo está cada vez mais distante da “alma”, da

mente, e vem tomando ares de algo estrangeiro ao ser que o habita. O corpo, velho companheiro, tornou-se um elemento de valor sobre o qual são calculados apenas seus rendimentos e aproveitamentos; na medida em que os corpos se resumem a um valor de troca, a preocupação com eles é objetiva àquele que deve suportar todas as dores oriundas da repressão. Importa destacar que as técnicas que se voltam ao corpo procuram racionalizá-lo de acordo com uma economia de poder, desse modo, surgem formas de sujeição dos indivíduos.

Foucault trabalha com questões especificamente referentes ao poder disciplinar, que está centrado nas técnicas voltadas ao corpo individual, com o objetivo de conformá-lo e vigiá-lo. O autor aborda a técnica disciplinar como aquela que manipula os corpos a fim de os tornarem “úteis e dóceis ao mesmo tempo”.

Para o autor, a disciplina na sociedade burguesa intensifica-se no momento em que a vadiagem, a prostituição, a mendicância, e outras formas de desordem social, ferem os pudores morais e a organização político-econômica do sistema. Então, passa-se a demarcar a natureza das relações, regulando a qualidade da expressão do corpo e de seus efeitos produzidos nos comportamentos e nas relações sociais. Nasce, então, uma “arte do corpo humano” não somente para sujeitá-lo e torná-lo obediente, mas para torná-lo útil.

Ela aparece em todos os locais, como por exemplo: em colégios, conventos, fábricas, quartéis, hospitais, manicômios, prisões, casa de detenção, etc, e funciona como controle do comportamento fiscal e administrativo, entre outras coisas. Pode codificar tudo sobre todos, e, conforme a característica da atividade desenvolvida em cada um desses locais, ela aplica sanções de regulamentações e de normalizações deste determinado espaço.

A disciplina segundo o autor pode ser identificada como práticas disciplinares que se consolidaram a partir do século XVIII para poder pensar a produção de um tipo específico de corpo, esse corpo seria reconhecido como um corpo dócil que estava à disposição da tirania, do excesso e da sede de vingança do monarca. Desta maneira o corpo do supliciado tinha um papel central em todo o processo ritualístico da execução da pena e também no aspecto político, pois o crime atacava a lei e a força do soberano. Do corpo do condenado, portanto, se faz o local de aplicação da retaliação soberana, o ponto sobre o qual se manifesta o poder e onde se afirma a assimetria das forças.

A emergência da disciplina remonta à época clássica e à descoberta do corpo como objeto e alvo do poder. Nesse período, há um grande enfoque ao corpo, um corpo

passível de ser manipulado, modelado, treinado, “que se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam.” (FOUCAULT, 2008 p. 117).

Como vimos a disciplina tem como finalidade produzir comportamentos úteis e efetuar um treinamento geral da força, da habilidade e da docilidade. Portanto frente à situação anormal, é o soberano e sua decisão que assumem o lugar do jurídico, permanecendo este vigente, mas sem validade. É o que Agamben designou de força de lei sem lei. Nesse ponto reside um dos maiores paradoxos do estado de exceção, a inscrição no jurídico de algo que lhe é intrinsecamente alheio: a suspensão do direito.

A disciplina tem o objetivo de causar mudanças no comportamento do sujeito, através desse controle que vai investir nos corpos disciplinando seus movimentos, hábitos, gestos e, até mesmo o jeito de falar. A disciplina se organiza articuladamente em todos os espaços do corpo social com a intenção de reeducar a conduta corporal, a sua habilidade e docilidade devem ser uma consequência dessa reeducação. Desta forma é necessário adestrar os corpos, reeducando os “desajustados”, retirando-os da convivência social e dando uma nova aplicabilidade nesse novo modelo que se desenvolve.

O corpo deve estar sempre aplicado a fazer comportamentos ajustados para que se possa tirar deles o melhor emprego do seu tempo. A estratégia do poder disciplinar é tomar o indivíduo como objeto e instrumento para adestrá-lo, dando-lhe utilidade, fabricando novos indivíduos.

Para que se alcance esse objetivo, devem-se seguir alguns procedimentos disciplinares como a distribuição dos indivíduos no espaço. Cada indivíduo tem o seu lugar, e em cada lugar um indivíduo. O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quanto o número de corpos que há a repartir. A ideia central consiste em evitar as distribuições por grupos e aglomerações. Os aparelhos disciplinares ao fixar o indivíduo em um espaço quadriculado, bem delimitado, criam também um espaço útil. Assim, há toda uma série de corpos singulares e uma força de trabalho que pode ser analisada em unidades individuais. As disciplinas, ao se organizarem em “celas”, “lugares” e “fileiras”, criam espaços complexos que fixam e permitem a circulação. No interior de um dispositivo disciplinar, todas as atividades são rigorosamente controladas, vigiadas e bem determinadas em função do tempo. A boa qualidade do tempo supõe que, durante todo o seu transcurso, o corpo deve estar vinculado ao seu exercício.

O controle disciplinar não consiste em simplesmente determinar uma série de gestos definidos, mas também em impor a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e rapidez. Há, portanto, uma prática voltada para o estabelecimento de uma correlação entre o corpo e determinados gestos, buscando sempre o resultado mais preciso.

Para Foucault (1987, p. 43-44), “punição deve-se compreender tudo o que é capaz de fazer as crianças sentir a falta que cometeram, tudo o que é capaz de humilhá-las, de confundi-las. [...] Castigar é exercitar”. Como vimos o castigo disciplinar tem a função de reduzir os desvios, por isso, era essencialmente corretivo. Ao lado dos castigos copiados ao modelo judiciário (multas, açoite, masmorra), os sistemas disciplinares privilegiam as punições que são da ordem do exercício — aprendizado intensificado, multiplicado, muitas vezes repetido, com o intuito de fixar o aprendizado no comportamento dos submissos.

Observa-se que *Na colônia penal* o objetivo da disciplina não é somente o de infligir a dor, mas sim produzir uma verdade, na medida em que os desenhos nas costas servem para que o condenado entenda a sentença. A finalidade dessa aplicação de pena é, ao menos para o executor, de caráter educativo, e isso é mostrado na preferência que as crianças tinham para assistir ao "espetáculo". Partindo desse entendimento pode-se inferir que o objetivo não é uma tortura vazia, mas reafirmar que o poder que se exerce sobre a vida nua, o poder que rasga a pele do sujeito, é o mesmo poder que se exerce em todos, uma vez que não existindo mais o inimigo, todos são corpos biológicos aptos ao exercício do poder.

Nesse sentido, *Na Colônia Penal*, evidencia-se o procedimento de inscrição da lei no corpo e que apresenta ao mesmo tempo manifestações típicas do exercício do poder soberano – como a presença de uma lei que se confunde profundamente com o castigo e a morte –, e da dimensão disciplinar – que se utiliza de normas procedimentais, capazes de instruir o esquadramento do espaço, das horas, com gestos precisos, com temor reverencial e uma fortíssima hierarquização – exemplo muito presente de docilização dos corpos que a disciplina visa obter por meio de um controle virtual e contínuo sobre as forças de insubordinação e de obediência que definem um corpo.

Enfim, até esse momento conhecemos um pouco sobre o enredo da novela, vimos algumas proposições a respeito da punição e da disciplina que é uma norma aplicada ao corpo individual, mas que serve de exemplo para o coletivo, legitimada

pelo procedimento, que objetiva diminuir a sua liberdade e a sua potência de resistir. Abrangemos o conceito de trauma e neurose traumática exposto por Freud levando em consideração os conceitos da psicanálise e as proposições de Foster em relação ao realismo traumático e o abjeto e, estes, relacionando com o corpo. A seguir veremos algumas diferenças entre as novelas.

### 1.3 Distinção entre a novela em prosa e a novela gráfica

Compreendemos que a novela possui algumas diferenças que foram baseadas segundo as atitudes dos personagens e a visão e versão dos autores. Essas diferenças foram divididas em: contradições e supressões de informações entre as novelas, e esta foram fundamentadas no tema violência para analisar os realismos: traumático e abjeto.

Como já vimos a primeira categoria expõe o fato de vivermos em um mundo no qual o “outro” entrou em colapso, o que nos assegura claramente a ocorrência de uma crise na contemporaneidade. Segundo Foster o que estava em crise seria o próprio campo simbólico. O autor parte das proposições de Jacques Lacan sobre a relação entre sujeito, objeto e olhar para comentar o ataque do real pelas estéticas extremas e abjetas a este campo. A segunda categoria é verificada quando em todo momento sentimos repulsa e procuramos expulsar o que não aceitamos como sendo parte de nós, tentamos nos purificar enquanto sujeitos íntegros e integrais.

Percebemos ainda que as novelas possuem algumas diferenças relacionadas ao tema da violência. A primeira diferença entre elas é que na novela gráfica percebemos um enxugamento de alguns “detalhes” por parte do adaptador, então podemos entender que houve uma supressão de informações, porém quando lido na obra de Kafka esses “detalhes” são enfatizados, pois expressa maiores pormenores sobre a violência que nos permitem adentrar e entender melhor o enredo da obra, deixando bastante claro que, isso não significa que uma obra seja mais importante que a outra, e que a primeira tenha mais valor e prestígio que a segunda (adaptada), haja vista que cada uma tem o seu valor se considerarmos as suas características e seu público-alvo, pois o que determina a qualidade de uma adaptação não é o quanto ela leva ao pé da letra tudo o que está escrito no livro, mas sim a mensagem central, aquele elemento que fez a novela de origem ser o sucesso que é.

Quando, por exemplo, na obra de Kafka é narrado que o Condenado está acorrentado nos pulsos, cotovelos, tornozelos e pescoço, estando (violentamente preso, sem chances de se libertar), na novela gráfica não consta o acorrentamento dos cotovelos do Condenado. Como observamos no quadro a seguir:



Figura 01: Condenado preso pelas correntes.  
Fonte: KAFKA, 2011, p. 24.

No quadro percebemos um sujeito acorrentado no pescoço, pulsos e tornozelos, está indefeso, sem auxílio de alguém, está com uma expressão assustada, porém atenta a qualquer movimento de quem está a sua volta. Seu corpo está encolhido com uma atitude de alguém que está tentando se proteger de algum ato violento, retrai-se mesmo sabendo que se fosse submetido a uma atitude violenta não poderia fazer nada para se livrar do que viria. Sua camisa e calça encontram-se rasgadas, jogadas no chão em um local deserto, esse ato nos faz ver que esse sujeito foi privado de suas vestimentas pela força. Sua roupa rasgada lembra um mendigo que vaga pelas ruas pedindo esmolas. Seu cabelo bagunçado lembra alguém que não tem tempo para cuidar da sua aparência física. Seus pés descalços e os pulsos presos por algemas nos faz ter a certeza de que esse sujeito está sendo culpado por algum crime para está sendo aprisionado desta maneira.

Em seu rosto não percebemos nenhum traço de alegria, pelo contrário, constatamos uma expressão tristonha e séria, seu braço fino e magro nos dá a indicação que ele é um homem que não possui uma alimentação em abundância, dessa forma não

tem chances de ter um corpo forte e encorpado, com músculos. Sua posição é de um homem caído rebaixado e humilhado. Verificamos explicitamente a manifestação da violência para com o Condenado, pois é retirada a sua roupa sem compaixão e, essa atitude, o deixa em uma condição de fragilidade, “despido” de sua força e liberdade.

Ao primeiro momento, encontramos uma cena de crueldade que pode remeter ao que chamamos de realismo traumático que parece uma cena impossível de representação, porém o adaptador conseguiu chamar a atenção para esse ato cruel através dessa imagem. No entanto não é possível saber, ou dizer, a dor que essa vítima desse sistema penal sofreu. E essa violência observada na imagem, por meio do uso das algemas e da exposição do corpo nu, esquelético e vulnerável do Condenado, nos remete ao trauma. Nesse sentido, o Condenado não conseguia lutar e nem reagir a esse acontecimento traumático. Seu corpo limita-se a sobrevivência, não conseguindo recobrar o equilíbrio. Essa sensação de espanto do Condenado pela experiência traumática vivida por ele permite reproduzir as atitudes negativas e extremas na sua consciência.

Por meio dessa imagem e de outras presentes na novela é que nos fizeram reconhecer a manifestação da categoria denominada realismo traumático que foi evidenciado, principalmente, na figura do prisioneiro como afirma Ross (2014, p. 25) “os efeitos negativos dependem de como o corpo de alguém em particular reage a um acontecimento estressante específico, em determinada época [...] diversos mecanismos de resposta para lidar com uma gama de fatores geradores de estresse”. Assim, pode-se ainda presumir, que foi o horror a violência imposta pela Máquina, produzido contra a vontade do Condenado que tornou traumático aquele momento para ele e permitiu com que se fixasse a apatia em si, como um sintoma mnêmico somático de toda a cena traumática. Talvez o caráter do próprio tique nervoso, que consiste numa sucessão de olhares tristes e sem direção, revela traços da situação traumática vivida pelo prisioneiro. De acordo com o enredo, o Condenado não queria ser torturado, o que o levou a ter esse comportamento, esse tique nervoso ou mania, que o induziu a esse estado de apatia, já que ele não falava e seu olhar era triste e perdido, sem foco.

Esse tique nervoso que domina o Condenado em diversos momentos do enredo pode ser adquirido por diversos fatores, a saber, pelo medo de ser torturado, pelo medo da morte, pela dor que está sentindo e também pela angústia de saber que a qualquer momento sua vida será tirada através de atos bárbaros. E mesmo depois que ele veio a ser liberto dessa maquinaria, ainda assim, ele pode passar por um processo de

lembança desses acontecimentos traumáticos. Diante disso, pode-se dizer que durante os dias que se seguem esse momento traumático, o Condenado poderá voltar a vivenciar suas experiências assustadoras, tanto dormindo como acordado, e sempre com o afeto renovado de pavor, até que afinal, depois desse período de “elaboração psíquica” ou de “incubação”, ocorre a transformação num acontecimento somático.

Esse fenômeno somático pode ser atribuído a configuração do corpo, pois o termo “somático” deriva de um vocábulo grego que se pode traduzir por “corporal”. Este adjetivo é usado para se referir, no caso de um ser animado, àquilo que é corpóreo físico ou material. Na biologia e na medicina, um sintoma somático é aquele cuja natureza é eminentemente deste tipo (corpóreo), ao contrário dos sintomas psíquicos, indicações colhidas pelo médico mediante o exame do corpo.

Grosso modo, compreendemos nessa análise mais detalhada das novelas que ambas revelam a impotência do ser humano diante de um mundo sem piedade. As atitudes de alguns personagens diante da máquina de tortura evidenciam a incapacidade deles de refletir sobre os próprios atos. Como o novo Comandante, que deseja abolir o aparelho de tortura, mas o mantém funcionando de forma discreta e o Explorador viajante, revoltado com os métodos de execução da colônia, mas que não faz nada para impedir que o sistema continue em funcionamento. Desse modo, a sociedade torna os homens indiferentes aos sofrimentos alheios.

Mediante ao exposto é que nos baseamos na reflexão de Hal Foster, pois o autor defende que as imagens podem ser ao mesmo tempo referenciais e simulacrais, profundas e superficiais, se forem entendidas a partir de uma terceira perspectiva (realismo traumático), e é sobre ela que essa dissertação se desenvolve. Pelo que compreendemos essa terceira perspectiva seria a observação dessas imagens pelo viés das duas proposições, haja vista que as imagens chocantes são analisadas tanto como representável ou como irrepresentável, porém propomos visualizar e destacar a imagem acima pelo fato dela ratificar situações traumáticas que muitos sujeitos enfrentaram e encaram ainda nos dias atuais.

Diante disso, podemos compreender que o efeito de real se dá pela invasão de várias imagens extremas<sup>8</sup>, e que na maioria das vezes, essas imagens extremas acabam

---

<sup>8</sup> que seriam imagens de algo desagradável e pouco acolhedor, normalmente essas imagens extremas tem relação com coisas, objeto e lugares que possuem características pouco acolhedoras. São imagens que não oferecem segurança e causa uma sensação psicológica de desamparo e incômodo. Essas imagens extremas possuem o sinônimo de algo que expressa o extremo ou limite da violência que um leitor/telespectador pode observar.

virando míticas, como exemplo temos a cena bastante cruel que envolve a presença de corpos enfileirados e olhares perdidos dos prisioneiros dos campos de concentração, e que por causa da cansada divulgação proporcionada pela mídia, ocasionou desta forma o que podemos chamar de impacto da indiferença. Por meio da observação dessas imagens repletas de crueldade podemos considerar que as repetições dessas imagens já não chamam mais tanta atenção do indivíduo moderno, por estarem banalizadas.

Essa cena de corpos enfileirados causa uma perplexidade perante um sujeito que escutou argumentos a respeito da perseguição aos judeus, das deportações, dos campos de concentração e da solução final como se fossem assuntos banais, como se fossem uma ação qualquer do Estado, como se escutasse sobre políticas de abastecimento, de transporte, de educação. Essa banalização leva-a a observar que nos projetos e nas ações que promoveram a ascensão do Estado liderado por Hitler, a questão dos judeus, como tudo, era racionalmente administrada.

Observa-se que a banalização se refere ao ato em que um assunto importante é tratado de modo trivial. Este tipo de circunstância pode acontecer de diversas maneiras, mas em geral envolve a desvalorização de um determinado assunto ou tema. Os meios de comunicação publicam e transmitem assuntos sem escrúpulos de situações delicadas. Este tipo de manifestação existe por causa do público que aprecia este tipo de notícia. Infelizmente, no mundo existe uma clara tendência em banalizar alguns tópicos considerados importantes e que impunham o maior respeito.

Para a filósofa Hannah Arendt o totalitarismo pode promover e instaurar tanto a banalização do mal – a violência generalizada, a difusão e disseminação do terror –, quanto o mal radical, a face mais perversa, cruel, sádica da violência e do sofrimento. Hannah Arendt, com o conceito banalidade do mal, procura traduzir e expressar uma situação na qual a crueldade e violência assumem e tomam o cotidiano da existência. A banalidade do mal se torna realidade quando a perversidade passa a se constituir como algo comum e costumeiro, que deixa de causar estranhamento. A violência passa a fazer parte do cotidiano de maneira tão intensa que não produz espanto algum. O mal se torna banal quando os homens passam a agir sem raciocinar, perdendo o horizonte das consequências e do significado das ações de violência extrema.

Nas novelas percebemos a banalização da violência que se sobressai através da atitude “espetacularizada” com que o Oficial trata a sentença do Condenado, pois esta “espetacularização” busca do que há de estético na destruição, na guerra, na morte, anulando, por sua transformação em show, tudo aquilo que essas situações possam ter

de insuportáveis. O morticínio, que vai se tornando crescente na medida em que a história avança, termina por embrutecer o espectador, que não sofre ou não se choca com o que vê na tela. Aliás, algumas vezes o formato como tudo é mostrado, visa, explicitamente, a atenuar qualquer desprazer ou choque.

Neste caso, a banalização da violência emerge como desdobramento da própria ausência de justiça. A impunidade, a total falta de consequência, a certeza da não punição desvela-se como responsáveis por fazer girar o ciclo bestial de violência. O homicida, ao sair impune e ileso após desferir – de maneira covarde, perversa e cruel – o golpe brutal e fatal, normalmente por meio de arma de fogo, sobre o outro indivíduo, privando-lhe do direito à vida, não experiencia as consequências de seus atos, tornando-se pronto, apto e disposto a novas ações brutais e violentas, ceifadoras de vidas inocentes.

Sentimos impotência diante de acontecimentos que ultrapassam nossa compreensão. Queremos fechar os olhos, inventar razões para justificar a violência. Os mecanismos de autodefesa começam a atuar e, de repente, deslocamos a violência da nossa consciência. Ela atinge os outros, acontece por reações descontroladas, por imprudência, por circunstâncias infelizes; manifesta-se na periferia, bem longe da nossa própria realidade. Assim, banalizamos a violência, mas não a eliminamos. Ela tem mil e uma faces. Às vezes sua presença é sutil, escondida, mas não menos perigosa. Começa com a violação dos direitos das pessoas e termina nas dimensões estruturais.

De modo mais drástico, a mesma suposição pode ser sugerida pela reflexão, quantas vezes a figura do “grande” bandido não suscita a secreta admiração do povo, por mais repugnantes que tenham sido seus fins. O corpo humano foi reduzido à condição de ser vivente e destituído totalmente do lugar de pertencente ao mundo, manipulado pela crueldade extrema. O ataque à vítima, mesmo após sua morte, tem como meta um ganho pelo assassino, que continua a viver sem ser afetado pelo crime que praticou. Mas apenas por causa do poder que se manifesta nesses feitos. A violência tornou-se tão banalizada que instituiu-se a existência de uma vida matável, aquela que pode ser aniquilada sem que se configure um crime. Isso se mostra justamente nos casos em que, mesmo segundo a ordem judiciária atual, o emprego da violência ainda é admitido. Esse herói e o poder jurídico do mito incorporado por ele que o povo tenta tornar presente, ainda nos dias de hoje, quando admira o grande bandido.

Como analisamos a violência vem acompanhada do espetáculo em que o bandido é o principal representante, pois é ele que mantém firme a punição do

“delinquente” e junto com esse castigo vinha também o suplício desse condenado. Nesse sentido, o corpo do condenado seria servido para demonstrar o poder do sujeito superior. Michel Foucault (1987, p. 48) já mencionava o suplício como um ritual de um grandioso espetáculo. “Se o carrasco triunfa, se consegue fazer saltar com um golpe a cabeça que lhe mandaram abater, ele a mostra ao povo, põe-se no chão e saúda em seguida o público que o ovaciona muito, batendo palmas”.

Em *Na colônia penal*, o condenado estava em uma condição de suplício, já que ele seria exterminado pela máquina. Para Foucault (1987, p. 37) a condição de suplício: “deve ser marcante: destina-se, pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima”. De acordo com a assertiva, reconhecemos que a aplicação da pena pode permitir o suplício, apenas se o ato mortífero proporcionar para o sujeito condenado momentos longos de agonia e sofrimento; então desta forma ela é denominada como morte-suplício, haja vista que essa morte não é simplesmente um ato de privação do direito de viver, mas um período designado para proporcionar um final à vida de alguém de maneira calculada, em forma de espetáculo e com o objetivo de disciplinar a coletividade para não infringirem as leis locais.

Nessa linha, segundo Foucault, o suplício de outrora não restabelecia a justiça, apenas reativava o poder, eis que a finalidade da punição era afirmar incontestavelmente a superioridade do poder do soberano e sua desmedida em relação àquele que ousou desafiar-lo violando a lei. O povo, então, tornava-se a personagem principal do suplício, pois pouco adiantaria torturar alguém na clandestinidade, quando o que se queria era dar o espetáculo do exemplo de que o menor deslize correria sério risco de ser punido.

A novela de Franz Kafka apresenta um método de punição já considerado antiquado para a época, pois, como relata o Oficial, ninguém mais assistia às execuções; aquela forma de punição que já estava ultrapassada, não se tratava mais de um espetáculo. O procedimento judicial não interessava nem àqueles que faziam parte da colônia penal. O procedimento da tortura e do suplício é altamente característico da sociedade soberana, pois retoma o enunciado de que o soberano é quem tem o poder de decidir sobre a morte do súdito. No entanto, ao mesmo tempo, nota-se que o espetáculo da tortura e do suplício, a forma como é aplicada a pena na colônia penal, exige todo um procedimento particular, característico do poder disciplinar, que busca a conformação dos corpos, de modo que sejam úteis e dóceis. Isso fica muito claro quando se evidencia a postura do condenado: muito obediente.

A escrita no corpo (*Honra o teu superior*) feita pelo aparelho é a tentativa de servir como exemplo para que outros sujeitos não desobedecessem às leis impostas pelos superiores. A escrita aparece como forma de sentença e cumprimento da lei, a subordinação cega aos superiores. A frieza envolvida na apresentação da máquina nos remete à alienação do Oficial diante do horror da cena. Nesse processo reconhecemos como uma solução final que é um termo empregado para se referir ao plano de aniquilação total do povo judeu, e não se sabe ao certo quando os líderes da Alemanha nazista decidiram implementá-la. Para Arendt essa solução final é cultuada como espetáculo, evidentemente, o espetáculo cerimonial com a presença do povo é importante para ratificar o suplício das vítimas e o poder que pune. O sistema torna todos cúmplices quando assistem aos suplícios como um espetáculo. Este por sinal é garantido principalmente quando há a presença de máquinas, pois estas representam a supressão do suplício, ou seja, são elas que permitem com que a pena se mantenha por determinado tempo e que o condenado seja torturado até que seja morto, acabando de vez com a sua angústia. Segundo Benjamin (1986, p. 165) esse tipo de suplício voltado para a pena de morte suscitou críticas na sociedade: “Dentre elas, mais do que qualquer outra, a pena de morte suscitou críticas, desde o momento em que se questionou a validade do direito positivo”. Pelo exposto, esse tipo de ritual de execução "feria" os próprios direitos constitucionais e as formas de poder originais, pois essa prática da pena de morte, nesse sentido, era justificada pela manifestação da violência, considerada como forma terrível de poder tirano e radical.

Na novela gráfica vemos que o carrasco que era o Oficial possui um principal papel nesse ritual juntamente com o Condenado, pois este último é a grande atração do espetáculo. Percebemos, ainda, a progressiva desqualificação da morte, que se despoja do seu caráter de rito público, de quem participava não só os indivíduos e as famílias, mas, de certa forma, toda a coletividade, e se transforma em algo que deve ser escondido, em uma espécie de vergonha privada. O caso penal passa a ser tratado como uma mercadoria que deve ser atrativa para ser consumida. A consequência mais gritante desse fenômeno passa a ser a venerabilidade a que fica sujeito o vilão escolhido para o espetáculo.

Na assertiva reconhecemos que a pena de morte passa a ser tratada como uma mercadoria que deve ser atrativa para ser consumida pela sociedade local. Na observação feita por Guy Debord (1997) em relação ao espetáculo, trata-se de uma relação social mediada por imagens que transforma em representação o que é vivido

diretamente. Quando ocorre essa inversão, de maneira simultânea, a realidade que se vive, é invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular que é assumida de forma positiva. Assim a realidade surge no espetáculo que através das imagens se torna real.

Observamos que em nome do espetáculo punitivo o homem passa a ser o meio e mero objeto dos fins penais para satisfazer os espectadores. Em *Na colônia penal* enquanto pessoa sem direito, o Condenado não merece ser informado ou ter notícia do delito. O Oficial, por sua vez, como um dedicado adepto, queixa-se do descaso do atual comandante para com a máquina. Esta não recebe a devida manutenção, segundo o Oficial e, por esta razão, o espetáculo antes oferecido não acontece mais.

O espetáculo cerimonial com a presença do povo é importante para ratificar o suplício das vítimas e o poder que pune. O executor não é apenas aquele que aplica a lei, mas que demonstra ter a força. Desse modo, a sociedade torna os homens indiferentes aos sofrimentos alheios. O castigo assume um caráter festivo. O suplício da máquina kafkiana é apresentado como um espetáculo disputado: “era impossível atender a todos os pedidos para ficar olhando de perto”, conforme afirma o Oficial (KAFKA, 2011, p. 50). Em virtude da disputa, o comandante determina que, ”sobretudo as crianças deviam ser levadas em consideração”. Com essa determinação, o Oficial, graças à sua profissão, podia ver o “espetáculo” de perto, agachado e “com duas crianças pequenas no colo, uma à esquerda e outra à direita” (KAFKA, 2011, p. 50).

Nessas novelas a violência do sistema jurídico é explícita. Os homens são transformados em simples objetos. Como Foucault (1987, p. 287) expõe que “O povo vem também contemplar tipos de criminosos, tentar distinguir pelo traje ou pelo rosto a “profissão” do condenado, se é assassino ou ladrão”. Percebemos a presença marcante do povo no espetáculo punitivo. Um suplício escondido era um suplício de privilegiado e, portanto, suspeito. O povo reivindica o seu direito de constatar quem é o supliciado e o direito de tomar parte nele. Nesta vingança ao supliciado pelo soberano, que na caminhada da via dolorosa o horror do seu crime era repetidamente lembrado, o povo trazia a sua participação ao rei, insultando ou atacando o supliciado. Esta era a ocasião que se procurava inculcar a lei, a diferença entre o crime abominável e o poder invencível.

Essa indiferença em relação à dor do outro está incorporada em *Na colônia penal*, pois o Oficial tem a característica de um déspota, por não permitir com que o prisioneiro se defenda da acusação imposta pelo seu capitão (patrão) e por deixá-lo a mercê da

Máquina de extermínio, sem expressar nenhuma piedade. Fazendo uma analogia desse indivíduo fictício com um sujeito real e que fez parte desse cenário violento presente no campo de concentração, temos Otto Adolf Eichmann, que segundo nos afirma a autora Hannah Arendt (1999), sempre procurou respeitar e executar as leis que eram ordenadas por Adolf Hitler da melhor forma possível, possuía “força de lei” no Terceiro Reich. Esse sujeito preferia “ser enforcado publicamente como exemplo para todos os anti-semitas da Terra” do que se arrepender do que tinha feito, pois “arrependimento é para crianças”, para ele o que fez estava feito, não pretendia negar o que aconteceu e nem o mal que cometeu.

Mediante o excerto, podemos considerar que da mesma forma age a figura autoritária, pois procura cumprir toda sentença que o seu antigo comandante lhe ensinou antes de morrer e essa sentença é baseada em punições e pena de morte, e se a sua doutrina não é mais aceita em sua colônia, para que não venha ir contra a sua preparação de oficial daquele lugar, ele prefere a morte a não ser mais ouvido pelos seus insubordinados e por uma parcela considerável da coletividade.

Percebemos que é difícil ler *Na colônia penal* após 1945 sem pensar no Holocausto e em outras formas de terror dos séculos XIX e XX. A colônia penal de Kafka apresenta características modernas que remetem a Auschwitz, e arcaicas, que lembram a época da guilhotina. Podemos comparar a Máquina de Kafka com outros aparelhos tanto modernos (aqueles utilizados em Auschwitz) quanto arcaicos (aqueles usados na Idade Média) para retratar que mesmo que a sociedade se transforme e a tecnologia avance o ser humano ainda continua se apropriando da maquinaria para punir/torturar aos que transgridem a lei imposta pelas autoridades.

Por fim, ambas as obras, cada uma a seu modo, permitiram com que observássemos a prática de violência entre um sujeito superior sobre um outro ser considerado inferior. O conhecimento em relação às mesmas torna-se importante para que se possa dessa maneira adentrar no próximo subtópico o qual enfatizará o realismo abjeto e o realismo traumático, que contribuirá para se alcançar os objetivos propostos nesta dissertação.

## II CAPÍTULO – REALISMOS, TEÓRIAS E CONCEPÇÕES

### 2.1 Realismo Abjeto

Nesse capítulo a discussão teórica leva em consideração as reflexões dos pesquisadores: Hal Foster (2017), Julia Kristeva (1982), Georges Didi-Huberman (2010), Karl Erik Schøllhammer (2013), para ponderar sobre as categorias: realismo abjeto e realismo traumático.

Para Julia Kristeva (1982, p. 18), “abjeto [seria] a condição na qual a subjetividade é perturbada, ‘em que o sentido entra em colapso’, daí sua atração para artistas de vanguarda que desejam perturbar tais ordenações do sujeito e da sociedade”. Diante disso, o sentido de abjetar possui várias significações, as mais comuns são: expulsar e separar. Agora, se quisermos expressar a respeito de algo ou alguém que se torna abjetado, podemos dizer que ele pode ser: repulsivo e preso.

Para se compreender o realismo abjeto é necessário conhecer a categoria – grotesco. Em relação ao termo “grotesco” podemos ponderar que é usado para adjetivar algo que suscite o riso, o escárnio e o ridículo. No século XVII até meados do século XVIII, tem-se o nascimento de outra concepção de grotesco, conhecida como grotesco romântico. Nessa nova categoria tem-se o desejo de descaracterizar o caráter cômico popular, ou seja, tentavam-se banir as palavras de baixo calão, referências aos órgãos genitais e excrementos.

Wolfgang Kayser foi o primeiro pesquisador do século XX a dedicar-se ao estudo do grotesco, o que faz de sua obra *Grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1957) uma referência obrigatória, tendo como efeito, inspirado boa parte dos estudos mais recentes acerca do assunto, sobretudo, no contexto da teoria literária alemã. Para Kayser as principais características do grotesco são: a hibridização, o sinistro, e o “que nos dá impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, portanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto e angústia perante o inconcebível.” (1986, p. 156). Ele conceitua esta categoria estética como uma arte de mau gosto, pois essa arte se baseava em temas que mostra o lado cômico e desfigurado dos indivíduos, objetos e lugares, buscando o lado mais “negro” do ser humano. Haja vista que nessa arte era evidenciado, essencialmente, “o exagero das formas”, nesse sentido, era mau visto por muitos, porque os que ainda estavam

presos na sociedade considerada “perfeita” ao focar na perspectiva cafona, vulgar, extravagante e espalhafatosa, sentiam-se afrontados.

Para o filósofo suíço Alain de Botton mau gosto é o excesso aplicado em qualquer tipo de atividades. Esses excessos que alguns indivíduos adotam em seus estilos de vida são porque estão tentando lidar com traumas de alguma maneira, como se estivessem preenchendo algo que está (ou que já esteve) fazendo falta na vida. Contudo ainda segundo o filósofo “mau gosto” não é algo que precisa ser consertado, porque é o sintoma, não o problema. Ele, então, define “mau gosto” como um trauma criado por um mundo dividido (pessoas ricas e pobres) e desigual. Se a sociedade fosse mais igualitária, o excesso e o mau gosto desapareceriam. Talvez, gosto assim como a beleza está nos olhos de quem ver. A antiga estética não aceitava a deformação que mostrava a verdadeira face do mundo. E com isso, ignoravam a nova arte chamada de arte grotesca que permitiu com que se originasse uma estética não presa às regras e que mostrasse o outro lado encoberto, o lado “negro”, o lado do “mau gosto” na visão de alguns sujeitos.

Observamos que se trata de um tipo de grotesco muito característico, um grotesco ambivalente. Sendo assim, os movimentos entre contenção e excesso, formas humanas e não-humanas, identidade e dessemelhança são outras características comuns as duas categorias: abjeta e grotesca. Em sua teoria sobre o grotesco, ele demonstra ser cômico do caráter ameaçador assumido por essa categoria na obra de arte romântica ao dizer que:

—O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2003, p. 40).

Sendo assim, estranhamento, surpresa e desorientação constituem conceitos que parecem indicar para o que seria a função ontológica do grotesco e seu lugar dentro do imaginário humano, ou seja, Kayser expõe que as imagens do grotesco correspondem às formas misteriosas, às instâncias ignotas ou secretas e ao mesmo tempo pode causar nojo e alegria ao sujeito e essa reação pode ser identificada por meio de categorias como: grotesca e sublime.

Victor Hugo (1988) mostra-nos a diferença entre grotesco e sublime, no qual se delimita na interdependência de um na existência do outro. Ainda, deixa claro que para se definir um, faz-se necessário entender, ou melhor, ao menos conhecer o outro. Pois, compreendeu-se que no mundo, nem tudo é belo, bom, gracioso e sublime. Que ao lado de um universo aparentemente sem falhas, harmonioso e completo, existe o seu avesso, o grotesco, que ao se rebaixar transporta o sublime à perfeição. Pois, para a exaltação do sublime, foi necessário o rebaixamento do grotesco à condição de inferior. E é mais uma vez em Hugo que nos valemos para fazer essa afirmação, “O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo” (1988, p. 31). Diante do excerto percebemos que existe uma necessidade de rebaixamento, para assim, vir à tona a glorificação de um termo sobre o outro, por isso, quando se tem a imagem do disforme, o sublime torna-se mais puro.

Foi necessário trazer a tona esse assunto sobre o grotesco para se observar que ocorre uma ligação do realismo abjeto com essa categoria, pois nas obras consideradas abjetas, pode-se notar a presença de algo que causa nojo, horror ao sujeito, tornando essa obra uma arte de mau gosto, evidenciando o lado negro da sociedade, mostrando que nem tudo nesse mundo é perfeito, uma vez que essa arte busca escancarar elementos ditos como rebaixados e que para a maioria da sociedade não servem para mais nada.

O realismo abjeto se apropria de representações que destacam informações como: imundície, contaminação, excremento, apodrecimento, infecção, doença, cadáver, entre outros, que geralmente, são elementos que fazem parte da nossa vida em sociedade e do nosso cotidiano. No entanto, para alguns críticos, essas são produções artísticas consideradas, digamos assim, inadequada, justamente por apresentar esses elementos nojentos e obscenos de maneira “escancarada” e “desrespeitosa”, ferindo, desta maneira, a moral da coletividade. Além disso, esse realismo abjeto é bastante complexo porque procura utilizar com bastante frequência temas que remetem à sexualidade, ao horror, ao ritual que envolve a morte, trazendo a tona temas que atizam a curiosidade do leitor por serem tópicos considerados insólitos para a sociedade.

Como modelo de realismo abjeto, temos a imagem a seguir, que expõe uma emblemática imagem que mistura sêmen e sangue,

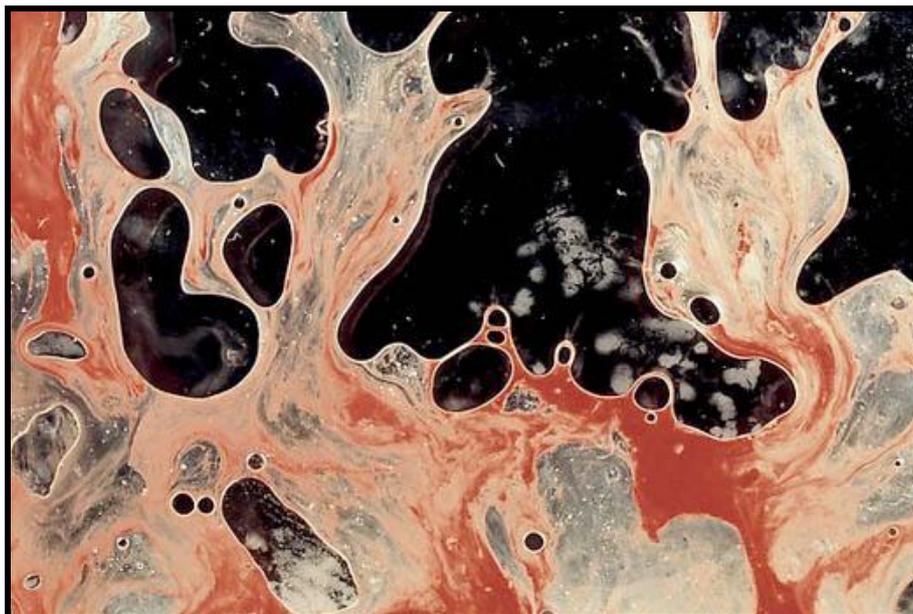


Figura 02: Andres Serrano. Semen & Blood III, 1990.  
Fonte: SANTOS, 2013, p. 34.

De acordo com a imagem intitulada *Semen & Blood III*, compreendemos-a como representante desse tipo de realismo abjeto. Como na fotografia que vemos acima, o artista explora constantemente materiais abjetos. Os líquidos corporais são fotografados por ele permitindo-nos perceber a interação entre os materiais através da sua fluidez, cores e densidades que, ao se misturarem, apresentam-se em formas abstratas ricas em texturas. Estes materiais que têm o poder de provocar o horror e de apontar os limites do Eu, como argumenta Kristeva, são apropriados pelo artista que, com eles, cria imagens que exaltam as suas plasticidades, os conformado em obras que podem ser bastante agradáveis aos olhos dos leitores devido à riqueza de detalhes, variação de tons e conformações espaciais. Se o sangue pode horrorizar e o esperma pode provocar nojo, Serrano mescla estes materiais de forma a praticamente anular o aspecto do desgosto, fazendo com que o que há de atrativo sobressalte-se e revele imagens verdadeiramente “agradáveis”.

Percebemos que Andres Serrano cria essa arte “cristalizando” o abjeto em determinada esfera. Pois, ela sai do nojo e passa para o campo do prazer, permanecendo aí. De acordo com Matheus Araujo dos Santos em sua dissertação de mestrado intitulada *Imagem-Abjeto: um estudo sobre manifestações estéticas da abjeção* (2013) o sujeito observante poderá inferir essa arte somente a partir da visão do abjeto no seu estado “domesticado”. Já que a imagem acima não causa repulsa e nem parece levar a este vão do sentido. Vemos sangue, urina e esperma, mas fotografados de modo para

que possam ser “apreciados” como obras de arte que nos apontam para o abjeto e, ao mesmo tempo, nos afastam do seu perigo.

Vimos que o realismo abjeto pode conter imagens “agradáveis” quando suprimem o aspecto do desgosto, por outro lado essa mesma categoria em algumas cenas pode ressaltar o desgosto. Pois para Julia Kristeva,

Nas salas escuras desse museu que hoje resta de Auschwitz, vejo uma pilha de sapatos de crianças, ou algo parecido que já tenha visto em outros lugares, sob uma árvore de natal, por exemplo, bonecas, eu acho. A abjeção do crime nazi atinge seu apogeu quando a morte que, de toda maneira, mata-me, se mistura ao que, no meu universo vivo, deveria me salvar da morte: à infância, à ciência, entre outras coisas ... (KRISTEVA, 1982, p. 4)

Através do fragmento nos sensibilizamos, pois a autora repercute sobre a abjeção em torno dos crimes comandados pelos nazistas e que atingiram o seu propósito quando, enfim, essa palavra morte, não exterminou apenas aqueles que se encontravam naquele campo de concentração, mas também a todos que de alguma forma escutaram falar sobre essas cenas de extrema crueldade. Kristeva argumenta que escritores a exemplo de Louis-Ferdinand Céline, Fiódor Mikhailovitch Dostoyevski, Antonin Artaud e Franz Kafka através dos seus estilos conseguem evidenciar o realismo abjeto em suas obras, desta maneira, eles são capazes de cumprir uma certa “tarefa estética”, uma vez que a abjeção é uma terminologia que comporta ambigüidades, um lugar onde o significado entra em colapso e que, portanto, se torna um atrativo para artistas que querem perturbar as acomodações do sujeito e da sociedade.

Por apresentar essa imensa complexidade é que esse realismo abjeto recebe bastante destaque, uma vez que permite essa presença do olhar, dos gestos e de outras maneiras de percepções. Encontramos Em *Remontages du temps subi* de Georges Didi-Huberman (2010, p. 71) o qual afirma que, “não existe imagem, sem dúvida, que não implique conjuntamente olhares, gestos e pensamentos”. A relação das teorias de Georges Didi-Huberman com as categorias realismo traumático e abjeto dá-se quando questionamos a tentativa de desvio do olhar que parte das imagens em nossa direção. Com o intuito de pormos em questão o modo como podemos lidar com este olhar que parte dos objetos em nossa direção, cremos ser bastante útil para a nossa discussão a tentativa de interlocução entre o pensamento de Foster e as proposições de Georges Didi-Huberman (2010) a respeito do que vemos naquilo que nos olha.

O pensamento de Didi-Huberman pode também ser de grande valia para pensarmos em estéticas extremas, uma vez que o mínimo e o excesso dialogam intensamente, ambos se distinguindo e afirmando a partir de dimensões econômicas. “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos”. A frase de Didi-Huberman propõe que abramos os olhos amplamente à procura daquilo que, nos objetos, nos mira, dispondo-nos à experimentação daquilo que na imagem não nos apresenta de modo assim tão óbvio. O sujeito, no entanto, poderá fazer da tautologia<sup>9</sup> uma espécie de cinismo, levando em consideração apenas o que está visualizando, não se importando com o resto e nem com as possibilidades de interpretação.

Vemos que o autor Didi-Huberman evidencia o reconhecimento desta cisão aberta pelo que nos olha no que vemos se tornaria possível, especialmente, quando nos pomos diante do que o autor chama de imagem crítica, definida por ele como a imagem marcada pelo signo da crise, imagem que dirige críticas não apenas ao sujeito, mas às próprias imagens. Imagem que põe em jogo, incisivamente, as nossas maneiras de abordar o visível, de enxergar o que nos é dado a ver, de sentir aquilo a que dirigimos o nosso olhar “na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para 'transcrevê-lo', mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171-172).

Assim, conforme o exposto, não nos parece haver outro modo de abordar as imagens de *Na colônia penal* sem que tenhamos em mente os desdobramentos deste olhar que parte dos quadros em nossa direção e sem que levemos em conta a força do realismo traumático e as questões que tais imagens impõem tanto para o pensamento estético quanto para a nossa constituição subjetiva.

Foster (2005, p. 180) assevera que temos duas direções para essas imagens abjetas: “a primeira é a de identificar-se com o abjeto, aproximando-se dele de algum modo – explorando a ferida do trauma, tocando o obscuro olhar-do-objeto no real. A segunda é a de representar a condição do abjeto para provocar sua operação – para pegar o abjeto em seu ato, para torná-lo reflexivo, até mesmo repelente, em sua condição própria”. Mediante a isso, podemos compreender que na primeira condição o leitor deve se aproximar, com paixão na direção dessa imagem abjeta, já na segunda se espera refletir no que se observa no objeto.

---

<sup>9</sup> é um termo que deriva de um vocábulo grego e que se refere à repetição de um mesmo pensamento através de expressões diferentes. Uma tautologia, para a retórica, é uma afirmação redundante (HOUAISS, 2002).

Ao compormos essa temática, buscamos reconhecer certa manifestação de corrupção que remete a cultura judaico-cristã, em que as produções artísticas se centralizam em questões voltadas para o que é santo, isto é, para temas que expressem a santidade. De acordo com Elisabeth Roudinesco (2008) é como se esses artistas quisessem mostrar o lado mais baixo (substâncias inferiores - do baixo-ventre e do monturo) do ser humano e o lado mais alto, mais elevado (substâncias superiores - exaltação, glória, superação de si) dos sujeitos, é como que ao mesmo tempo, em suas inspirações artísticas, pudesse conter essa estranha proximidade, entre a renegação, a repulsa e a atração. Como podemos observar na figura abaixo:



Figura 03: Red Pope I, II e III. Andres Serrano, 1990.  
Fonte: SANTOS, 2013, p. 36.

Ao apresentar-nos o *Red Pope* na forma de um tríptico que “repete” a imagem icônica do Papa, Serrano invoca questões já postas em jogo pela vanguarda pop dos anos 50 e que nos permitem começar a perceber os traços realistas na sua produção. Como nos afirma Matheus Araujo dos Santos, essa atração pela figura do sagrado, ao dizer que,

Ao imergir Cristo ou o Papa em materiais abjetos, o artista ataca a própria estrutura da linguagem; [d]o mito [...] O Papa banhado em sangue remete à toda violência e “impureza” que envolve a instituição Católica, o que contribui para a desnaturalização da mitologia que insiste em associá-la apenas às dimensões sagradas e “superiores” que

sustentam a sua autoridade e legitimidade como representante da vontade de Deus no mundo. (SANTOS, 2013, p. 36)

Ao verificarmos, como Serrano representa essa figura do Papa, que se encontra banhado em sangue, observamos toda violência e “impureza” que o artista relacionou com a imagem do sagrado (Igreja Católica). Esses elementos visuais que compõe a obra podem provocar a inquietação, o fascínio e o desejo, ao mesmo tempo atrai, e causa repulsa, pois essas características são tão horrendas que o sujeito quer se apartar delas. Ao observa as imagens com essas características, podemos nos deparar num momento de perplexidade e rejeitá-las, e é talvez por isso que se busque desviar da presença dessas imagens impactantes e abjetas, que transmitem o nojo.

Podemos tomar como exemplo desse tipo de reação de provocara a inquietação, de causar repulsa e fascínio ao mesmo tempo é o filme intitulado *A Paixão de Cristo* (2004) dirigido por Mel Gibson. Porém, precisamos entender que o “novo” cinema de Mel Gibson é acima de tudo considerado hiper-real e sua inauguração não é nada peculiar. O diretor adentra nesse universo com um filme em que o protagonista é ninguém menos do que Cristo, o filho de Deus, ou melhor, o próprio Deus, o lógos encarnado. Nesse filme constatamos a presença da violência, da tortura, da humilhação, desses categorias que causam um certo nojo ao espectador.

Esse hiper-realismo cinematográfico utilizado por Gibson possui algumas características que visam tentar representar o real minuciosamente e, além disso, criar um espaço virtual em que o espectador passa a se sentir como se estivesse participando do filme, como se ele estivesse inserido dentro das cenas e participasse efetivamente delas.

*A Paixão de Cristo* de Gibson é extremamente carnal, pois a exibição dos castigos físicos recebidos por Cristo não só não é poupada em momento algum, como é mostrada minuciosamente com planos-detelhe de Suas feridas, de Suas mãos que se apertam segurando a dor dos castigos, dos pregos perfurando Suas mãos e pés sendo pregados na cruz, super-closes de Seu rosto desfigurado e a presença maciça do sangue que jorra de Seu corpo. Além disso, o som dos castigos recebidos por Jesus é hiperbolizado: pode-se ouvir com clareza imensa as garras do chicote sendo cravadas e puxadas de Suas costas, espinhos de Sua coroa perfurando Sua pele, o ranger que a cruz produz ao ser arrastada e o estridor do martelo ao bater nos pregos que produzem Suas chagas. Nesse contexto, o espectador não consegue se manter indiferente e sensibiliza-

se em relação aos castigos recebidos por Cristo, passando a “sentir” com Ele o “peso de Sua cruz”.

Mel Gibson passa a explorar exaustivamente, a partir do momento em que Cristo é castigado pelos soldados romanos, o uso de planos subjetivos de Jesus, colocando, definitivamente, o espectador dentro de Seu corpo. Indo mais adiante, nos últimos momentos da vida terrena de Cristo, é possível ouvir com clareza imensa Sua respiração debilitada pela crucificação e, como se tudo até aqui não bastasse, ouve-se, também, as últimas batidas de seu coração.

O filme de Gibson é aquilo de pior que existe no relato da história de um povo, pois é extremamente subjetivo e parcial, procurando, além disso, suscitar essa parcialidade no espectador, mostrando que ele não pode enxergar aquela narrativa com olhos imparciais, mostrando a cada momento que ele também sofre por e com Cristo, que ele é parcial, que ele faz uma escolha, a escolha de sentir nojo ao observar essas cenas violentas. No entanto, percebemos que o nojo não está fora do obscuro, pois é a violência do filme que faz com que ele seja absorvido pelo espectador. Analisamos que o espectador penetra na história do filme e se choca com as cenas violentas, ocasionando uma certa estranheza em seu interior e assume uma posição de repugnância em relação àquele povo, pois, como o plano-subjetivo da cabeça decapitada demonstra, é o próprio espectador que é violentado. Mas a repugnância provocada no espectador produz um efeito ainda maior: intolerância.

Compreendemos a relação do filme com a análise mais detalhada das novelas (prosa e gráfica) que ambas revelam a impotência e intolerância do ser humano diante de um mundo sem piedade. As atitudes de alguns personagens diante da máquina de tortura evidenciam a incapacidade deles de refletir sobre os próprios atos. Como o novo Comandante, que deseja abolir o aparelho de tortura, mas o mantém funcionando de forma discreta e o Explorador viajante, revoltado com os métodos de execução da colônia, mas que não faz nada para impedir que o sistema continue em funcionamento. Desse modo, a sociedade torna os homens indiferentes aos sofrimentos alheios.

Como suporte para entendermos a relação do trauma exposto na novela, veremos, a seguir, uma arte (traumática e abjeta) que, possivelmente, mexe com os sentimentos e emoções dos sujeitos, contudo muitos preferem rejeitá-la por transparecer cenas que causam algum impacto, pois a linguagem visual é considerada bastante violenta e cruel como na imagem abaixo:



Figura 04: Arte do fotojornalista sul-africano Kevin Carter, em 1993.  
Fonte: Jornal de notícias – Global Média Group, 2011. Disponível em: <  
[http://www2.uol.com.br/guiadolitoral/materias/conheca\\_a\\_verdadeira\\_historia\\_por\\_tras\\_da\\_iconica\\_foto\\_do\\_abutre\\_e\\_a\\_crianca-3958-2016.shtml](http://www2.uol.com.br/guiadolitoral/materias/conheca_a_verdadeira_historia_por_tras_da_iconica_foto_do_abutre_e_a_crianca-3958-2016.shtml)>.  
Acesso em 20 jul 2018.

Através da imagem podemos reconhecer de imediato a presença do choque que pode causar uma sensação de inquietação, tristeza e dor ao ser humano. Podemos dizer que essa imagem é chocante, porque tem a intenção de provocar, mesmo que por um breve momento, as sensações mais íntimas do ser humano, sensações como: medo, ódio, piedade, entre outras. E essas sensações, ocasionalmente, são formuladas pelas várias transformações que vivenciamos na nossa vida moderna, como o caso da miséria e fome que muitos sujeitos enfrentam.

Em relação à fotografia acima podemos relatar que Kevin Carter, esse fotojornalista sul-africano, que ganhou o prêmio Pulitzer em 1994 por essa foto feita no Sudão que “fez o mundo chorar” por apresentar em campo de refugiados no Sudão uma criança caída em um estado (esquelética, muito magra) lamentável provocado pela fome. Esta estava próxima a um abutre que estaria à espera de um corpo para saciar a sua fome. Carter declarou que tirar aquela foto representou a experiência mais terrível de sua vida. Dois meses depois de ganhar o prêmio, ele morreu por envenenamento com monóxido de carbono, em sua caminhonete vermelha. Segundo sua irmã, ele estava deprimido e “assombrado pela recordação vivida da matança, dos cadáveres, do ódio e do sofrimento, das crianças famintas e feridas”. (ROSS, 2014).

Essa mesma degradação do corpo e do ser humano é observada na *Série Retirantes* de Candido Portinari, tomemos como exemplo uma dessas telas:



Figura 05: Série Retirantes (1944) – Cândido Portinari.

Fonte: SILVA, 2010, p. 133. Disponível em:

<<https://www.culturagenial.com/quadro-retirantes-de-candido-portinari/>>.

Acesso em: 20 jul 2018.

Nas telas da série *Retirantes* Candido Portinari traz um drama muito comum à sua infância, um drama vivido por milhares de brasileiros que sem o auxílio do governo, são jogados a sua própria sorte. Na imagem acima, podemos observar corpos esqueléticos castigados pela fome de uma família desesperada que leva tudo o que possui para buscar uma vida "melhor" em outro lugar, o que representava a situação do povo brasileiro em meados do século passado e que infelizmente ainda ocorre.

Nessa pintura, identificamos o abjeto através das formas dos corpos (disformes) das personagens, como exemplo tem: o rosto vincado de rugas do velho, o nariz triangular, a boca informe. Já na figura do menino à direita, verificamos características físicas angustiantes, como: olhos arregalados, boca distorcida e uma espécie de interrogação atônita, e o bebê que está no colo de outro indivíduo, esse mais do que todas as outras personagens, choca o leitor, pois este pode ficar estupefocado por ver o quanto o personagem é magro, e logo, associamos a ideia de fome, ali presente.

Apesar desse impacto que o sujeito pode sentir ao se deparar com situações assim, podemos dizer que ao mesmo tempo em que ele sente repulsão pelo grotesco, ele pode também sentir atração, e essa “mania” pode até mesmo permitir com que ele possa

ser considerado como uma pessoa "fora de si", pois pode apresentar uma perturbação de sentimentos em relação à presença da imagem abjeta.

Enfim, o que nos interessa nesta apreciação do realismo abjeto sobre a novela de Franz Kafka, são os elementos característicos que o autor atribui ao grotesco e o sublime, pois é perceptível o rebaixamento ou submissão, ao realçar o corpo nu, magro e fragilizado do prisioneiro e essa atração para o que é considerado informe o que é considerado linguagem abjeta, para proporcionar àquele que está sendo elevada a sua submissão.

No próximo subtópico iremos conhecer mais uma concepção de realismo que é denominado traumático. Tentaremos diferenciá-lo do abjeto e reconhecermos as marcas dessa forma de realismo muito presente nas obras de Kafka.

## 2.2 Realismo Traumático

O termo realismo traumático para Hal Foster, significa “o retorno do real” ou “choque do real”, que vem a ser uma determinada mudança, tanto na concepção quanto na prática da maneira de se fazer arte e literatura contemporânea, a qual se deve tratar a realidade enquanto um efeito de representação que direcionará o leitor para a realidade, mas não qualquer uma, e sim a que remete a um trauma que se encontra no campo do irrepresentável. Esse trauma, para Foster é igual ao choque, pois o vocábulo “choque” em suas proposições, geralmente é usado em discursos que evidenciam imagens de acidentes que envolvem essa sociedade de produção industrial. O choque procura ocasionar essa sensação denominada de “efeito do real”, e esse efeito leva o leitor diante de uma imagem a acreditar “que o que vê existiu, ou pôde existir no real”, porém não é verídico dizermos que estamos vendo o *real* propriamente, por ser a representação da “realidade”.

Salientamos ainda que o choque, ao atingir um indivíduo com êxito afetara não apenas a sua experiência, mas também a sua vivência. E são por meio das imagens "extremas" que encontramos na novela *Na colônia penal*, que o leitor irá se debater com a presença do choque, por ver e entender tamanha crueldade para com o ser humano, que é tratado como um “ninguém” por outros indivíduos, e que algumas vezes é comparado a uma máquina, como se servisse apenas para obedecer a ordens provenientes desse sistema totalitário, representado pelo Oficial. Percebemos,

possivelmente, como o ser humano poderá se sentir por viver em uma sociedade repleta de excessos, estímulos e informações cruéis que o levará ao caos.

O indivíduo que transita em meio à multidão evita, tanto quanto possível, o choque, os sobressaltos. [Contudo], Urgência, desorientação, ansiedade, super-estímulo, anestesiamento são estados que identificam a forma de comportamento da grande maioria dos homens modernos. A ele cabe não só suportar o excesso de estímulos e informações, como também saber manejá-los para seu próprio benefício (TRAVASSOS, 2009, p. 81-82)

De acordo com a assertiva o homem precisa saber manejar esses estímulos provenientes da vida moderna, porém, nas últimas décadas, com o advento da mídia global trazendo notícias traumáticas vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana, para dentro de casa, desenvolvemos uma tolerância sensorial ao macabro. Ao observar e relatar a tragédia e a violência, a mídia ficou presa em um turbilhão de hiperestimulação.

Karl Erik Schøllhammer procura mostrar como se desenvolve essa presença do real em nossa sociedade, e para demonstrar esse “efeito do real”, ele se aproveita do exemplo de escritores contemporâneos como Rubem Fonseca, que em seu texto denominado *O caso Fonseca: a procura do real*, procura esboçar algumas mudanças na prosa das últimas décadas e estabelecer diferenças entre os tipos de realismos, dando preferência para o realismo traumático.

De acordo com Schøllhammer é a partir dos estudos de Foster que podemos compreender o realismo traumático, essencialmente quando lemos *The Return of The Real (1994) – O retorno do real (2017)*, no qual o historiador de arte norte-americano Hal Foster (1994, p. 147) “caracteriza como ‘realismo traumático’ uma tendência na arte moderna de expressar eventos com a menor intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror”. Esse autor nos assegura ainda que, esse realismo traumático visa expressar o inexprimível e presentificar o irrepresentável, indo em direção ao mais repugnante e intolerável da nossa realidade em que a eficiência da experiência se evidencia na impossibilidade de representação.

Vale enfatizar ainda que, cada sociedade vai entender a realidade contida numa produção artística da forma que ela está acostumada a crer, seguindo seus costumes e ideologias de sua época, por isso, uma sociedade, terá ou não, o mesmo entendimento de sentido de realidade que a outra, uma vez que essa forma de entender essa definição

vai se modificando ao longo do tempo por conta dos aspectos socioculturais, identitários e subjetivantes.

Importa destacar que o realismo traumático tem várias outras denominações como: hiper-realismo, fotorrealismo, super-realismo, realismo extremo, entre outras. Andres Serrano, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, João Gilberto Noll e Cristóvão Tezza, Cecília Giannetti, João Anzanello Carrascoza, Michel Laub, Andy Warhol, Kenji Nakazawa e Marcelino Freire são autores simpatizantes desse tipo de realismo.

As produções artísticas (visuais ou literárias) se apropriam do realismo traumático e da estética do desgosto na sua grande maioria explorando o corpo, visando aquilo que ameaça a integridade desse corpo, por expor aspectos como: dissolução, penetração ou desmembramento.

Nesse sentido, Hal Foster sugere dois modelos de representação de imagens “chocantes” que podem expressar o trauma, ambas predominantes na crítica das últimas décadas, o modelo referencial e simulacral:

O primeiro modelo entende as imagens e os signos como ligados a referentes, a temas iconográficos ou a coisas reais, situadas no mundo da experiência, e o segundo, entende todas as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema de representação, inclusive o Realismo, em um sistema autorreferencial. [...] é essa possibilidade de coexistência simultânea dos dois modos de representação que constitui o que denomina o Realismo traumático, uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e ao mesmo tempo índice e arquivo dessa mesma impossibilidade. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 166-167)

Schøllhammer sugere a impossibilidade de se estabelecer uma negociação que torne o real representável - qualidade da arte contemporânea, que vai contra a representação, não simplesmente para rescindir com ela enquanto imagem, mas para sugerir que ela por si só se constitui em um rompimento com o real enquanto probabilidade de intervenção, uma vez que o trauma só pode ser repetido. Isso quer dizer que se propaga uma reprodução da realidade superficial como um signo codificado ou como uma superfície fluida que desrealiza o *real* com efeitos de simulacro, criando grandes profundidades e distâncias que o sujeito não pode reprimir e que o tornam membro desse simulacro, ora por concentrarem no sujeito mais do que dele se estenderem, protegendo-o do real traumático e, assim, falhando ao não nos lembrar dele.

Em uma entrevista realizada por Guilherme Freitas na qual o crítico Schøllhammer fala sobre *o Realismo e violência nas artes brasileiras*, expõe essa presença do trauma e sua importância dentro dessas narrativas do Holocausto,

O trauma ganhou centralidade a partir das leituras e releituras importantes de narrativas do Holocausto iniciadas na década de 80. Rapidamente se popularizou no cinema e na mídia [...]. Também no Brasil, o trauma é central nos relatos e testemunhos de experiências sociais e pessoais extremas que ganharam espaço na literatura, tanto na ficção quanto no documentarismo, a partir da década de 90. (SCHØLLHAMMER, 2014, p. 2)

Percebemos que o trauma é o tema mais destacado nos relatos de testemunhos “chocantes” que tomam como base as experiências sociais, acionado ao realismo traumático de Foster que acredita nesta apropriação estética das imagens extremas, tão em voga na contemporaneidade para enfatizar o estranho, o anormal, o chocante e essas imagens que expõem o realismo traumático devem ser observados e lidos, tanto como imagens referenciais, quanto imagens simulacrais. Nesse sentido, realizando uma associação com a proposição de Georges Didi-Huberman, a imagem pode ser dialética e crítica, e essas imagens do realismo traumático poderiam assim, ser lidas como imagens críticas, haja vista que essas imagens perpassam a crise do campo simbólico e que se completam ao passo que tocam o sujeito com o seu olhar devastador em todo o seu horror.

Depois dessa demarcação entre as duas categorias: realismo abjeto e realismo traumático que esclarece suas principais características. Veremos no próximo subtópico as restrições e apropriações entre esses realismos e em qual situação os dois podem se ajustar no campo literário, destacando a novela *Na colônia penal*.

### 2.3 Apropriação do Realismo Abjeto pelo Realismo Traumático

Nesse subtópico tentaremos delimitar onde começa e onde termina o realismo abjeto e o realismo traumático, já que possuem características aproximadas que algumas vezes podem ser confundidas, pois as imagens realistas não imitam a realidade, mas expressam uma relação que podem ter semelhança com a realidade, vivenciada enquanto trauma. O termo trauma passou a ser utilizado em um sentido metafórico,

correspondendo a uma ferida no psiquismo, ou, mais exatamente, uma ferida na memória. É deste modo que a dimensão do trauma aparece na psicanálise.

Creemos ser necessária uma breve definição da trilogia sustentada na relação entre o Imaginário, o Simbólico e o Real proposta por Jacques Lacan, a fim de que compreendamos mais nitidamente a associação de suas ideias com as teorias de Didi-Huberman e Foster sobre a questão do real, sempre imbricada na visão das imagens que, pelo último, são categorizadas como pertencentes aos realismos: traumático e abjeto. Sendo assim, verifica-se que Hal Foster parte das proposições de Jacques Lacan sobre a relação entre sujeito, objeto e olhar para comentar o ataque do real pelas estéticas extremas e abjetas a este campo característico do realismo traumático.

É importante salientar que Lacan evolui ao som do imaginário para o imaginário da linguagem, nesse sentido o sujeito é iludido de que existe uma compreensão de que a fala vem da sua “cabeça”, passa para a sua linguagem e é decodificado pelo interlocutor que entende ou não o que se é dito em função de certos problemas de comunicação. Então essa expectativa de entendimento, essa expectativa de completamento entre um e outro compreende o campo do que Lacan chama do imaginário da linguagem. É o campo da alienação, é o campo das identificações, é o campo em que o sujeito fala a partir do ego, seria, então, uma instância paranóica de desconhecimento.

O Imaginário estaria associado essencialmente à fase do espelho, momento no qual a criança começaria a apreender as imagens espacialmente, reconhecendo o seu reflexo nesta superfície, entendendo-o como fazendo parte do seu corpo para, depois, perceber que por mais que lhe diga respeito, ele não o constitui de fato. A criança teria, assim, de deixar a compreensão de si formada a partir do Imaginário - este pensar primário através da imagem - para adentrar o reino da linguagem compartilhando socialmente os seus símbolos.

Já o simbólico é um sistema, é um conjunto de imposições, de lugares onde nenhum elemento tem uma significação, tem um significado em si tudo é inferido a partir das relações que aquele elemento tem com o conjunto, tem com a totalidade. Então quando Lacan diz que o consciente é estruturado com uma linguagem ele quer dizer que o inconsciente corresponde às formas simbólicas.

E finalmente o real, essa terceira dimensão que vai ocupando mais e mais importância no final do ensino de Lacan e que tem distinção importante em relação à realidade. Segundo o autor, o real não é a realidade, mas o real é aquilo que a gente tem de tirar da realidade, subtrair da realidade para que a realidade que é um composto

simbólico e imaginário apresente-se para nós como uma totalidade integrada, harmoniosa, unida e dotada de sentido, já que o real é aquilo que não tem sentido, que não se integra que é o abjeto. Constitui-se como heterônimo, como impensável, o que não pode ser nomeado, aquilo que resiste e aparece para nós a partir de repetições. Essas repetições acontecem na vida de uma pessoa e que podem perturbá-la e isso então é chamado por Lacan de real. É o encontro com aquilo que é o impensável, o impossível e justamente essa impossibilidade de representação que vai designar o que escapa ao simbólico e ao imaginário. No fundo, a clínica lacaniana, notabiliza-se, por essa espécie de direção ou de orientação para uma experiência que reacomoda as relações simbólicas, comprime a dimensão imaginária, dimensão assim narcísica e a confronta com os limites, com o impossível, com a castração, a isso tudo Lacan chama de real.

No entanto, uma vez que o real é entendido como experiências impossíveis, os realismos traumático e abjeto, direcionam-se a rumos paradoxais, daí surge a pergunta: Como representar o irrepresentável? A tarefa destes realismos parece ser diante desta impossibilidade, a de criar códigos simbólicos que engendram em “efeito do real”. Através do trauma e do abjeto estes códigos realistas são novamente ativados apontando para o real sem, no entanto, deixar de transitar pelo campo simbólico da linguagem socialmente compartilhada.

Na novela captamos a presença do realismo abjeto, pois ocorre a representação de elementos que nos causam repulsão, em especial aqueles relacionados aos corpos humanos e suas funções fisiológicas, evacuações, sangramentos, decomposição física. Sendo que esse realismo abjeto é uma arte que trata de termos e imagens que, por razões culturais ou outras, causam nojo e aversão; que ao senso comum parecem impróprios e impuros que não deveriam ser matérias de estudos artísticos, nem de aproximações e análises estéticas. Por isso, são tópicos que geralmente não se abordam, inadequados para se exporem publicamente, porque nosso costume social, algumas vezes, recusa-se a emitir comentários sobre eles.

Diante disso, percebemos na novela que a estrutura do visual é tensionada até o ponto de implosão, de colapso sobre o leitor, reproduzindo a realidade aparente como uma superfície fluida, desrealizando a realidade e o real com efeitos de simulacro. Entretanto, às vezes as duas categorias se cruzam (realismo traumático e realismo abjeto): quando a arte da apropriação envolve o observador de um modo hiper-realista, que se dá pelo simulacro. Ambas, aproximam-se uma da outra. Sendo que no realismo traumático a realidade é apresentada como sufocada pela aparência, como as imagens de

*Na colônia penal* que refletem a realidade da natureza violenta da tortura através das cenas grotescas e abjetas expressas no corpo dos personagens (Condenado e Oficial). Da mesma maneira o realismo abjeto, evoca o corpo virado pelo avesso, o sujeito tornado objeto, descartado, sem nenhum valor perante a sociedade. Podemos observar a apropriação do realismo abjeto pelo realismo traumático, segundo Foster, nas fotografias de Cindy Sherman quando:

Em algumas fotografias da história da arte, a desidealização é levada ao ponto de dessublimação – com bolsas cheias de cicatrizes no lugar de peitos e furúnculos no lugar de narizes, esses corpos põem abaixo as linhas verticais da própria representação e das próprias condições de ser sujeito. (FOSTER, 2017, p. 143)

De acordo com o excerto, o realismo abjeto pode ser vislumbrado nas obras artísticas de Sherman que denunciam lugares estereotipados destinados à mulher em nossa sociedade. Em *desastre* temos uma produção que coloca em evidência, de forma cada vez mais contundente, a questão da farsa implicada na idéia do desmascaramento. É assim que vemos se intensificar o seu uso explícito dos artifícios nas *History Portraits* até o ponto em que a artista sai de cena, deixando em seu lugar apenas um amontoado de bonecos, próteses, manequins e máscaras. O sexual se revela oco, maquínico, os olhos presos aos rostos não são passagens para a alma, mas um artifício, as bonecas mutiladas mostram o sexual como horror, dor, aniquilação.

Em outras fotografias, atribuídas à fase “bulímica” da artista, vemos imagens disformes, como a junção da comida, vômito e produtos de beleza que compõem *Untitled #175*. Imagens que aproximam o seu trabalho ao conceito de abjeto como pensado por Kristeva e permite-nos associá-lo ao realismo abjeto. Nesta fase, Sherman parece expurgar os estereótipos femininos dos *Film Stills*, dando atenção ao papel “sujo” e “baixo” da feminilidade. O grotesco, no entanto, aparece no seu trabalho de forma mais presente na série de fotografias dos anos 90, quando a artista emprega vários manequins para compor corpos híbridos a partir da ligação de partes heterogêneas, como em *Untitled #250*, apresentada na *Abject Art*.

A obra de Sherman para muitos causa uma perturbação, pois acaba por enfatizar o estranho, pois divulga cenas que causam estranhamento ao sujeito. Esse sentimento estranho que o sujeito pode apresentar no ato da contemplação das fotografias de Sherman, é visto na contemporaneidade pelos psicanalistas, como uma reflexão clínica que se ocupa do real, do traumático e da repetição como viéses que buscam dar voz ao

que permaneceu estrangeiro à possibilidade de inclusão no campo do psíquico por excelência, que se sustentam nas formas de sofrimento e mal-estar individuais e coletivos, bem como na própria constituição das subjetividades. A fotografia abaixo retirada pela artista Cindy Sherman pode expressar esse sentimento de estranheza no sujeito:



Figura 06: Cindy Sherman, Untitled #250, 1992.  
Fonte: SANTOS, 2013, p. 73.

Na imagem temos um corpo grotesco que nos olha abertamente, os olhos abertos não nos permitem ignorá-los. Um corpo fragmentado; uma mistura de partes humanas. Aí estão unidas a constituir um corpo estranho. A disposição parece ser a de alguém que, a despeito do caráter perturbador da imagem, recosta-se tranquilamente em repouso, com os braços cruzados sobre os quais se apóia uma cabeça idosa.

Ao vislumbrar esse rosto, depara-se com a pele enrugada, sobrancelhas grossas e marcas do tempo. Apesar da calvície ratificada pela amplitude da testa, a figura também ostenta longos cabelos brancos atirados para trás, como numa pose de modelos se preparando para tirar uma fotografia. Um meio-riso com um tom de escárnio também nos chama a atenção. Seios um tanto machucados fazem parte do tronco, formado em conjunto com uma barriga proeminente, como se estivesse grávida, o umbigo parece saltar, como é comum que aconteça por causa do inchaço corporal incitado pela gestação. Mais abaixo, vemos um quadril de pernas amputadas e, na terminação inferior esquerda, observamos uma vagina com pêlos escuros que se espalham ao redor do órgão

abundantemente. O que chama a atenção é que da vagina, que está aberta, despontam elementos negros difíceis de serem reconhecidos. Segundo a assertiva de Foster (2017, p. 143) essa fotografia chama a atenção, uma vez que pode apresentar “imagens de contos de fadas e de desastres, algumas das quais mostram horríveis deformações congênitas e aberrações da natureza (uma jovem com focinho de porco, uma boneca com a cabeça de um velho asqueroso)”.

Pelo exposto, o realismo abjeto nessas obras artísticas e na novela mostra o terror e este significa, antes de qualquer coisa, o terror da maternidade, do corpo materno tornado estranho, repulsivo até mesmo repressivo. Nesse sentido o corpo é o local onde podemos verificar com mais precisão sinais de abjeção, pode ser ambivalente: sujeito e objeto, ou, nem um nem o outro. Isso irá depender do ponto de vista de cada indivíduo. Por isso torna-se necessário conhecermos algumas discussões propostas por Jacques Lacan que aborda o diagrama lacaniano para podemos entender esses pontos de vistas em que se depara um objeto que também nos mira. Em *Na colônia penal*, essa aproximação para o abjeto é despontado nas imagens de vômito, sangramento e nudez, pois observamos nelas algumas cenas das quais mostram a crueldade de as figura autoritária, ao ponto de realizar inúmeras atrocidades a figura submissa.

Com o intuito de contribuir para o melhor entendimento das categorias realismo traumático e realismo abjeto e explicar as limitações entre essas duas categorias é interessante a compreensão do diagrama lacaniano, pois através desse reconhecimento é que identificaremos que o sujeito é ameaçado pelo olhar dos objetos, assim como propõe Didi-Huberman e nesse momento ele se depara tanto com o realismo traumático como o abjeto. Veremos a seguir o realismo traumático discutido por Foster a partir do diagrama lacaniano.

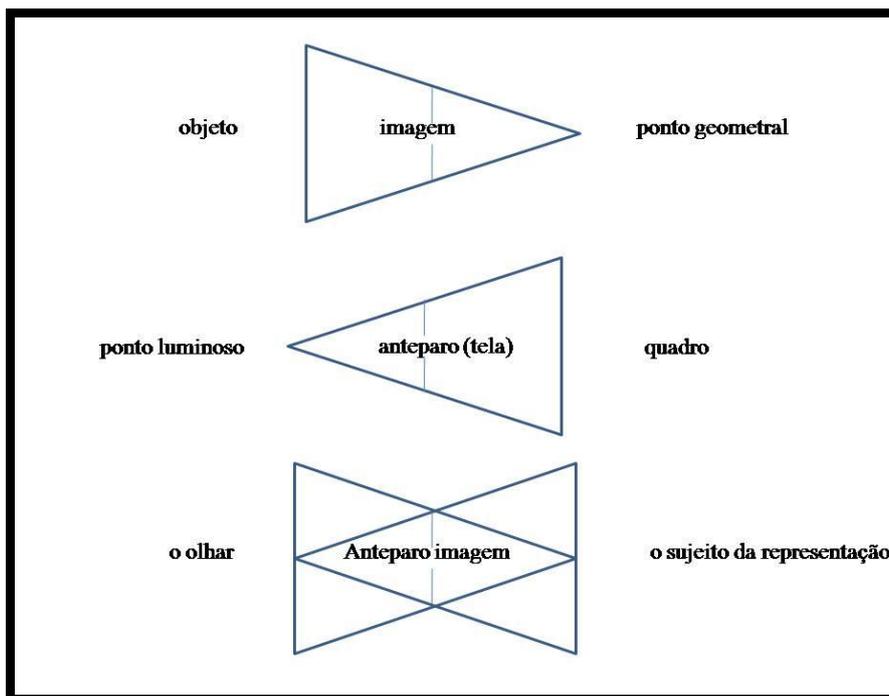


Figura 07: Campo Escópico lacaniano (adaptado)  
 Fonte: FOSTER, 2017, p. 134.

De acordo com o diagrama lacaniano, o sujeito está fixado numa dupla posição, que direciona a superpor ao cone que provém do objeto, no ponto luminoso, chamado de olhar. Segundo Lacan, o primeiro cone é bastante conhecido na arte renascentista que tinha como elemento essencial a “perspectiva”, essa técnica era muito presente na pintura do período do Renascimento, era usada para representar diferentes dimensões de profundidade de um mesmo espaço. Na obra denominada *Flagelação de Cristo* de Piero della Francesca é bastante nítido o uso dos recursos de perspectiva. Dentro das artes visuais, a perspectiva é entendida como uma técnica de pintura que consegue criar um efeito ilusório (ilusionismo traumático), nas pessoas que visualizam determinada imagem a partir de um ângulo específico.

Estando o sujeito nessa posição do primeiro cone ele é referido como o mestre do objeto, que posicionado num ponto de vista geométrico, é focalizado como uma imagem. Lacan afirma ainda que o sujeito não é simplesmente esse ser puntiforme (que tem forma ou aparência de ponto) que se refere ao ponto geométrico, isto é, esse ponto coloca o sujeito frente ao quadro/imagem, no plano da perspectiva desde onde é apreendida a perspectiva. A partir desta referência da consciência de si fundada no escópio, ver-se vendo-se, Lacan chama o sujeito cartesiano de sujeito da representação e o correlaciona ao ponto geométrico da perspectiva. Nesse sentido, percebe-se que Lacan

argumenta que essa técnica de representação tridimensional, possibilita a ilusão de espessura e profundidade das figuras vista ao longe, até onde os olhos alcançam.

Pode-se dizer que o sujeito está também debaixo do olhar do objeto, fotografado por sua luz, figurado por seu olhar. A partir desse momento ingressa a superposição<sup>10</sup> dos dois cones, que tem o objeto também no ponto luminoso compreendido como “olhar”, o sujeito também se encontra no ponto do quadro e a imagem também nivelada com o anteparo. Esse anteparo está disposto no lugar em que se faz e se visualiza o quadro, onde podemos manipular e mediar o olhar, que seria o lugar de intercessão entre eles. Dessa maneira o anteparo permite que o sujeito, no ponto do quadro, contemple o objeto no ponto luminoso. De outro modo, seria impossível ver sem esse anteparo, pois o sujeito seria cegado pelo olhar ou tocado pelo real.

Esse anteparo faz a interposição do olhar-objeto para o sujeito, mas também protege o sujeito desse olhar-objeto, capturando o olhar aberto e o amansa, modificando-o em uma imagem. Então, assim como o olhar pode aprisionar o sujeito, o sujeito pode domesticar o olhar.

Segundo Lacan algumas obras de arte possuem um *trompe-l'oeil* (enganar o olho) esse termo cunhado somente no século XIX, como jargão técnico referente aos murais do período barroco, a origem do *trompe-l'oeil* remonta ao século 5º a.C., mas todos aspiram a um *dompte-regard* (domesticação do olhar). Vale lembrar que o *trompe-l'oeil*, engana o humano no que diz respeito ao que se encontra por trás. O que se encontra atrás da figura, para Lacan, é o olhar, o objeto, o real, com o qual “o pintor, enquanto criador, dialoga” (LACAN, 2008, p. 112), trata-se do “trunfo, sobre o olho, do olhar” (*Idem*; p. 104). O artifício do *trompe-l'oeil*, é conduzir o olho de tal forma que, ao percorrer o plano ilusório da pintura, passe para outro plano, no qual é surpreendido pelo real, pelo olhar do objeto que, não raro, tenta romper o anteparo.

Já o *dompte-regard* que significa uma domesticação do olhar, formula-se em teorias que defendem que mesmo que algumas das imagens tentem um *trompe-l'oeil*, um engodo do olho, no entanto o ilusionismo por vezes excessivo da arte realista, ou super-realista, cujo caráter apolíneo busca apaziguar o olhar no anteparo, por vezes parece ansioso para encobrir o real traumático. A arte contemporânea é marcada por uma mudança na concepção de representação, não se fixando apenas na produção de imagens que simulam ou mesmo tentam aprisionar o real, mas que representem o real

---

<sup>10</sup> Superposição é a impressão simultânea num mesmo pedaço de filme de duas imagens fotografadas separadamente, ou o efeito resultante dela; sobreimpressão (HOUAISS, 2002).

como uma coisa do trauma. Numa leitura lacaniana, tal intento corresponderia a uma mudança de foco da imagem-anteparo para o olhar do objeto.

Pode-se dizer que uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse não responderia à questão do real, que, atrás ou além, está sempre a nos seduzir. Isso porque o real não pode ser representado; de fato, ele é definido desse modo, como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido. Diante disso, o que caracteriza o *trompe-l'oeil* não se basta no realismo exacerbado, na semelhança entre a imagem da pintura e a realidade, mas naquilo que está por detrás da representação. Na novela temos um enredo que evidencia um cenário de tortura e morte, aparentemente o autor parece não ter nenhum propósito com a divulgação da novela, porém por trás de toda essa inocente ficção, deparamo-nos com todo um contexto de autoritarismo e violência espalhados em todo o mundo. Podemos, então, defender que a semelhança das cenas da obra é baseada na vida real, isto é, daquilo que está por trás da simulação, está além da reprodução.

Observamos que as imagens da *Na colônia penal* seria segundo Foster (1996, p. 110), um movimento atual nas artes que abriria mão de uma antiga demanda de “pacificação do olhar”: “Esta arte quer que o olhar brilhe que o objeto dure, o real exista em toda a glória (ou horror) do seu desejo pulsátil ou, ao menos, evoque esta condição sublime”. Ao se analisar as imagens abjetas/horrorosas o sujeito poderá sentir o que é ocupar a impossível terceira posição no diagrama lacaniano, que é o realismo traumático, como se pudesse tocar o objeto obscuro, sem uma defesa.

Percebemos que em *Na colônia penal* se evoca o realismo traumático de duas maneiras: a primeira implica em um ilusionismo. Nesse caso, ele é empregado não para encobrir o real com superfícies simulacrais, mas para descobri-lo, evidenciando-o como “coisa” esquisita, muitas vezes, incluída também em performances. Com esse fim, alguns artistas modificam objetos relacionados ao corpo, causando certo estranhamento ao sujeito que o observa. A segunda maneira busca rechaçar o ilusionismo traumático para isso devemos conhecer que o ilusionismo traumático quer antes ocultar que revelar esse real; assim, ele estende suas camadas de signos e superfícies extraídos do mundo das mercadorias não só por cima da profundidade representacional, mas também por cima do real traumático. Porém, procuraremos abordar o ilusionismo traumático como uma arte do “olho como desesperado pelo olhar” (FOSTER, 2017, p. 116), e esse desespero aparece quando observamos *Na colônia penal* o processo de pena de morte, comandado por um Oficial que evidencia uma profunda e ingênua sinceridade, que

demonstra um engajamento irrestrito e uma fidelidade animal por seu defunto comandante e por seu amor pela máquina de tortura.

A novela *Na colônia penal* aproxima o atroz e o cruel com a obstinação do homem em se autodestruir, pois ressalta que o homem usufruiu da sua criatividade a serviço da destruição do seu semelhante e que essa destruição acaba fascinando-o diante da dor do outro, tornando-se com isso, cada vez mais banalizada. Ao mesmo tempo em que traz a leveza, a suavidade e a beatitude. Em consequência, essa ilusão proposta por esse ilusionismo fracassa não só porque não consegue enganar o olhar do sujeito, mas também porque não consegue domesticar esse olhar, que serviria como uma proteção contra o real traumático, contudo *Na colônia penal*, não encontramos essa proteção, essa ilusão da realidade, mas sim, reconhecemos esse ato cruel e banal como parte da nossa realidade em sociedade já que no século XX reconhecemos muitos casos de barbárie para com o ser humano.

Esse ilusionismo chamado de traumático é mais do que um engodo do olho. É um subterfúgio contra o real, uma arte empenhada não só em pacificar o real, mas em selá-lo atrás das superfícies, embalsamá-lo nas aparências. Ele procura mostrar a realidade da aparência. O ilusionismo traumático empreende esse selamento de três maneiras: a primeira consiste em representar a realidade aparente como um signo codificado. Como exemplos têm: fotografias ou cartão postal, já que mostra esse ilusionismo o real já absorvido no simbólico. A segunda é produzir a realidade aparente como uma superfície fluida. Mais ilusionista que o primeiro, esse realismo traumático desrealiza o real com efeitos de simulacro. Por último a terceira busca representar a realidade aparente como um quebra-cabeça visual com os mais variados tipos de reflexos e refrações, desta maneira a estrutura do visual é tensionada até o ponto de implosão, de colapso sobre o sujeito.

Como exemplo de ilusionismo traumático tem, em várias imagens na novela, um cenário em que aconteceria um espetáculo, onde um Oficial está incubido em levar um sujeito submisso a uma Máquina, contudo ao depararmos com esse aparelho contendo componentes de tortura que eram as agulhas. Logo, o que estava escondido por trás de um grande espetáculo, já não é visto como um acontecimento grandioso e esperado, muito pelo contrário, seria algo que mexeria com os espectadores e seria considerada agora uma situação fatal e cruel. Aqui o prazer imaginário das cenas de espetáculo é estragado, torna-se violento, deslocado por um êxtase real de desejo imbuído de morte,

um deleite que surge por atrás do princípio do prazer da imagem de crueldade, ou ainda do anteparo-imagem em geral.

Deste modo se nos esforçamos para fazer um paralelo entre as ideias e as proposições de Didi-Huberman, tendo sempre em conta os limites dessa relação, podemos entender os argumentos de Foster como também direcionados a pensar este lugar “entre”, em detrimento da localização fixa destas imagens, como dizendo respeito apenas àquilo que vemos ou que acreditamos existir, de modo completo e verdadeiro, no mundo, ou como se dirigindo unicamente a uma outra coisa pertencente a uma esfera distinta, seja ela transcendental ou puramente representacional e, neste sentido, “falsa” (crença/simulacro). As imagens do realismo traumático poderiam assim, serem lidas como imagens críticas no sentido posto por Didi-Huberman, imagens que dizem respeito às próprias imagens, que expõem a crise do campo simbólico a que se refere Kristeva e que tocam o sujeito com o seu olhar devastador em todo o seu horror, como proposto Foster.

Depois da apresentação das seções trabalhadas nesse segundo capítulo, no qual procuramos realizar essa síntese das diversas concepções de realismo, adentraremos ao terceiro capítulo, com a análise do *corpus* que possibilitou a escrita dessa dissertação.

### III CAPÍTULO – REALISMO TRAUMÁTICO POSSIBILIDADES ANALÍTICAS EM NA COLÔNIA PENAL

#### 3.1 A visão autoritária do Oficial versus a apatia do Condenado

Neste capítulo resgataremos algumas teorias expostas nos capítulos anteriores por autores como: Arendt, Didi-Huberman, Freud, Foucault, Ginzburg, Kristeva, Warhol, principalmente Foster e Schøllhammer para tentarmos defender a relação da categoria do realismo traumático com a novela *Na colônia penal* de Franz Kafka.

É importante salientar que algumas obras de Kafka comprovam a violência de um ser superior para com um sujeito inferior e nessa novela, *corpus* de pesquisa, não é diferente. Temos a exposição de um Condenado sofrendo as piores torturas impostas por um Oficial que admira a máquina de tortura. Nesse cenário de violência nos deparamos com imagens fortes e traumáticas, imagens que podem ser interpretadas por dois viéses. O primeiro quer impor que o sujeito venha abrir bem os olhos para reconhecer essas imagens extremas. O segundo induz o sujeito a banalizá-las, ignorá-las para não ser afetado com a presença delas, desse modo, a sociedade torna os homens indiferentes aos sofrimentos alheios. Esses dois lados vêm a ser categorizados dentro da teoria do simulacro analisada por Didi-Huberman que defende que devemos abrir bem os olhos à procura daquilo que nos chama a atenção buscando interpretar o que há de mais profundo e extremo nas imagens.

Importa destacar que na novela propomos estudar e analisar as imagens extremas de violência exposta, mas não querendo banalizá-las, ao contrário, visamos questionar essas cenas traumáticas de tortura e morte nas imagens abjetas que segundo Julia Kristeva causa repulsa e nos traz a presença do perigo, da violência, pois não visa domesticar o olhar, mas tenta mostrar a realidade “nua e crua” de um prisioneiro que terá que sofrer as consequências de sua desobediência para com seu capitão. Aqui entra o diagrama laciano, pois por meio de seu entendimento podemos identificar que o sujeito pode sentir ameaçado por essas imagens extremas de violência, é como se essas imagens abjetas estivessem “olhando” para ele sem nenhuma barreira, sem nenhum anteparo e é esse anteparo que faz a mediação entre o olhar-do-objeto e o sujeito, mas também protege o sujeito do olhar-do-objeto. Isto é, ele capta o olhar, “pulsante” e o domestica em uma imagem mais pacífica. Quando não ocorre essa domesticação dessa imagem é nesse momento que ele se depara com o realismo traumático.

Podemos dizer que essa novela pode evidenciar elementos: referencial e simulacral. O primeiro é a referência ou tautologia que procura fixar a atenção para imagens que “aparenta” ou acreditamos que existam no mundo, já que para nós elas são reais. Ao mesmo tempo em que podemos observar essas imagens no sentido do simulacro, que é algo puramente representacional e, neste sentido, considerado “falso”, pois nas cenas ainda podem haver sujeitos que venham dizer que isso é falso não aconteceu e quer ver o mundo com o olhar pacífico, apenas buscando observar as coisas boas e nunca as ruins, isso só é possível através do ilusionismo traumático que domesticaria o olhar do sujeito, tentando ocasionar uma proteção contra o real traumático tentando pacificar o real, buscando enganar o sujeito com as aparências indefinidas dessas imagens. Podemos dizer que *Na colônia penal* esse ilusionismo traumático falha, pois ao invés de encobrir o real com superfícies simulacrais ele acaba por descobri-lo em ocorrências esquisitas e violentas.

Porém, nos fixaremos nas proposições de Foster em relação à categoria realismo traumático que, como já vimos, é aquilo que provoca repulsa, desgosto e horror indo em direção ao mais repugnante e intolerável da nossa realidade. Foster propõe que nos atentamos para as imagens que poderiam ser lidas como imagens críticas, isto é, que critique essa barbaridade e crueldade imposta nessa sociedade. Observamos essas imagens cruéis que podem tocar o sujeito através desse “olhar” que saem delas e devastam os sujeitos por trazer uma manifestação do horror. E Schøllhammer se aproxima de Foster por tratar de formas literárias que visam aproximar a “realidade” de experiências comuns como crônicas da vida como ela é. Temas como: exclusão, desigualdade, miséria, crime e violência que surgem em foco ou como pano de fundo das narrativas das últimas décadas, esses temas são seu ponto forte. Principalmente no que se refere ao tema denominado “violência”.

A sociedade evidencia desde sua existência a apatia à violência que caracteriza as mais diversas relações de poder existentes na coletividade sejam elas de gênero, raça, classe, econômicas, políticas e culturais, seria consequência, portanto, de um processo histórico marcado pela violência, proveniente da condição autoritária, regedora de uma série de dispositivos presentes na existência.

Nesse sentido, conviveríamos com um “excesso de realidade da morte” que onipresentemente assola nosso cotidiano e banaliza a violência. Perdeu-se assim a capacidade de se deixar afetar pela morte e de ter contato com seus limites. Sem os

tradicionais rituais e simbolismos que envolviam a morte, a apatia prevalece e a culpa se esmaece, o que restringe as possibilidades de reparação e de elaboração dos lutos.

Desta maneira Tânia Pellegrini (2004, p. 25-26), nos chama a atenção quando expressa que as cenas de violência estão ligadas também ao que se pode chamar de "uma pedagogia da violência gerida pela indústria da cultura, sobretudo pelos meios visuais, cujo principal método é a espetacularização". Podemos enfatizar que essa espetacularização para a autora está relacionada ao "valor de culto", o qual representa, por um lado, todas as formas de violência e crueldade passíveis de se transformar em valiosa mercadoria e, por outro lado, a exposição da morte, da destruição, da tortura e da violação exacerbada; fatores que excluem qualquer pretensão literária que vise à neutralidade ou moral na forma de representação. Neste sentido, o objetivo desta pesquisa não é primar pela beleza, mas chocar o sujeito com as cenas objetivas, explícitas e frias de violência.

Violência é uma palavra latina, derivada de vis, força, e nós a empregamos em um sem-número de sentidos: a força da natureza, do mar, do vento, dos elementos, a força física que obriga um ser humano a fazer o que não quer, a força social que mantém os oprimidos e explorados em seus lugares, a força moral, intelectual, que domina nossas mentes e nos faz achar nosso próprio mundo normal. É muito freqüente a associação com agressões corporais que deixam profundas marcas no desenvolvimento, podendo comprometer toda a vida mental. Então, a violência, sob todas as suas formas, desrespeita os direitos fundamentais do ser humano, sem os quais o homem deixa de ser considerado como sujeito de direitos e de deveres, e passa a ser olhado como um puro e simples objeto.

A violência não é um estigma da sociedade contemporânea. Ela acompanha o homem desde tempos imemoriais, mas a cada tempo, ela se manifesta de formas e em circunstâncias diferentes. Visto que a ação geradora ou sentimento relativo à violência pode ter significados múltiplos e diferentes dependentes da cultura, momento e condições nas quais ela ocorre. Na Idade Média, por exemplo, certos procedimentos violentos eram formas de demonstração de amor a Deus. Nessa mesma época, havia a prova do ordálio, que consistia em submeter o suspeito de crime ou de falso amor a Deus a ter que segurar uma barra de ferro em brasa para provar sua inocência.

A violência é encontrada também em *Na colônia penal*, pois, ela se origina do autoritarismo institucionalizado pelo personagem Oficial daquele lugar. Pois ela remete, historicamente à acontecimentos que se passaram nos séculos XVII ao XIX e serviram

como alegorias da experiência autoritária dessas épocas. Contudo a violência no texto de Kafka ainda continua presente na sociedade do século XXI, por isso, podemos considerá-la novela com temas atemporais.

Assim com a novela é atemporal, alguns temas como autoritarismo e autoridade também são assuntos bastante presentes em nossa sociedade contemporânea, mediante a isso, necessitamos compreender um pouco sobre esses temas. Vale enfatizar que autoritarismo e autoridade, entendidas nestas duas dimensões, são conceitos diferentes, porém interligados pela forma como a autoridade é exercida. Podemos dizer que o autoritarismo é o modo ruim ou desqualificado de se exercer a autoridade quando se está numa posição de liderança ou comando, pois esta posição não confere à pessoa ou à organização a condição de idônea, sem risco algum de se corromper em determinado momento, em determinada área. Nesse sentido, o Oficial representa uma estrutura de poder que se julga sabedora e guardiã do que seria o certo e, portanto, o que constituiria a Lei daquela colônia. Por isso, qualquer indivíduo que realize uma atitude que se configure como uma ruptura à obediência é considerada inapropriada naquele lugar. Assim, constatamos que os prisioneiros da colônia penal eram vistos como “violadores” das ordens e normas estabelecidas pela figura autoritária, quando não obedeciam as regras impostas.

Por outro lado, podemos identificar a figura submissa, mais relevante da novela, que é o prisioneiro, logo era reconhecido, pois usava algemas que prendiam tanto suas pernas quanto seus braços e pescoço. Consideramos que as algemas, tornam-se um símbolo de dominação por parte do Oficial. Retirar essas correntes significa privar a liberdade do Condenado. Podemos dizer que essas correntes eram um método de controle minucioso do corpo e que realizavam a sujeição constante de suas forças, impondo ao "ser martirizado" uma relação de docilidade, alcançada por meio do que chamamos de “disciplina”, tornando-se desta forma como um corpo dócil, para total agrado de seu dominador. No quadro abaixo, observamos o Condenado aprisionado pelas algemas:



Figura 08: Condenado acorrentado e vigiado pelo Soldado.  
Fonte: KAFKA, 2011, p. 7.

Percebemos, na imagem acima, que o Condenado estava acorrentado por algemas presas nos tornozelos, braços e pescoço, através desse dispositivo de controle que são as algemas, evidenciamos que ele não tem o direito de ir e vir. Desta forma o Oficial mantém o subordinado em situação de aprisionamento e preocupa-se somente com a manutenção da condição de submissão por meio de um mecanismo de violência que é a prisão. Podemos considerar que estando preso, o “condenado parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era de que se poderia deixá-lo vagar livremente pelas encostas, sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse” (KAFKA, 2011, p. 29-30). Diante disso, compreendemos que o prisioneiro se encontrava em um estado de total submissão ao que estava acontecendo ao seu redor.

Como vimos, podemos identificar, de um lado, um personagem que ocupa uma posição de superioridade no interior das novelas (Oficial) e, de outro lado, um personagem que ocupa uma posição de inferioridade e submissão (Condenado). O outro personagem que é o Explorador aparece em *Na colônia penal* de certa maneira para auxiliar o personagem Oficial que se considerava como uma autoridade influente daquele local, contudo mostrava sua autoridade de maneira autoritária.

De acordo com o enredo o Condenado foi sentenciado porque dormiu no seu posto de trabalho e, por isso, foi julgado e sentenciado, pois segundo as regras daquele

lugar não se podia cochilar quando sua obrigação era vigiar a residência de seu patrão, desta maneira ele foi um servidor desobediente ao seu superior, pois não cumpriu com a tarefa exigida por seu capitão. Segundo Ronaldo Roth o sujeito que “dormir em serviço” não tem escapatória, havendo dolo responde pelo crime, se provado que agiu com culpa responde disciplinarmente. Se a conduta praticada não se enquadra em nenhuma dessas situações e for provado que o sujeito não resistiu ao sono em consequência de algum estado patológico ou por razões de fadiga, inexistente o dolo e por consequência, o crime. Caso o sujeito venha a dormir em situações diversas das especificadas pela Lei Penal Militar, ou vier a dormir culposamente, responderá disciplinarmente em todas as hipóteses, sob o fundamento de quem em todas as suas atividades o sujeito tem dever de permanecer acordado, como pressuposto da regularidade da própria função.

Observa-se que o ato de dormir em serviço é um delito doloso e sua ocorrência também pode coincidir com a infração disciplinar de mesma natureza, ou pode existir singularmente se o sujeito vier a dormir em atividades diversas das especificadas pela Lei Penal Militar. Partindo da suposição de que o Condenado foi vencido pelo sono em decorrência de fadiga - suponhamos essa situação já que não é esclarecida na novela a causa do sono do Condenado - não cabe ao Estado infligir nenhuma pena/castigo de caráter educativo, e sim isentar o acusado de qualquer responsabilidade penal e disciplinar encaminhando-o para tratamento médico. Em *Na colônia penal* a atitude de dormir no trabalho do Condenado deixou o Oficial insatisfeito. E este precisava tomar alguma decisão, pois naquele ambiente ele era o responsável pela ordem, desta maneira, ele representava a imposição e manutenção das leis sociais e, pelo que vemos, ele não agiu de forma pacífica para com o Condenado. Haja vista que não procurou saber a causa do sono do Condenado e por que ele dormiu em serviço, o Oficial apenas impôs a sua vontade que devia ser acatada.

Nesse momento evidenciamos que o Condenado não sabe por que está sendo sentenciado, pois o Oficial não lhe deu chance para se defender, como comprovamos na seguinte assertiva “Se eu tivesse que ouvir o homem, ele teria mentido, eu teria refutado suas declarações, ele teria inventado outras asneiras, e assim por diante” (KAFKA, 2011, p. 17) e pelo que compreendemos na narrativa o sujeito foi julgado a morte por uma atitude, que pode ser considerada como "simples" se compararmos a outros tipos de crimes bárbaros. O ato de não obedecer ao seu capitão foi o que ocasionou a sua sentença a morte, pois o capitão “o encontrou estatelado, exatamente às duas horas da

manhã, em pleno sono. O capitão foi buscar uma chibata e o açoitou no rosto” (*Idem*, p. 17). Segundo esse trecho, podemos nos remeter a sociedade que é herdeira da experiência dolorosa, violenta e autoritária, de sujeição e agressão à pessoa humana e aos valores coletivos. Esse passado violento se dá pelo fato de termos na sociedade sujeitos que usam da sua autoridade para massacrar e humilhar o povo inferior, com baixo patrimônio intelectual e financeiro, sem pelo menos proporcionar uma oportunidade de defesa.

Nesse cenário de violência extrema é bastante comum que apareça algumas conseqüências negativas nos sujeitos daquele lugar. E segundo Freud (1996) as conseqüências mais comuns são as neuroses traumáticas, pois a violência infringida ao Condenado pode ter gerado um trauma a esse “corpo martirizado”. O prisioneiro pode apresentar uma cegueira rodeada por ameaças e incertezas, caracterizando um trauma psíquico. Nesse sentido, (*Idem*, p. 325) “É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda tivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada”. Isto quer dizer que o trauma psíquico vem a ser toda a impressão ou toda a vivência que provoque vergonha ao sujeito e que o sistema psíquico vai encontrar dificuldade para resolver esse problema apenas por meio de uma reação motora, e é nesse momento que o pensamento associativo vai reagir.

Como esse processo não se dá de maneira habitual, ocasionará algumas inquietações que podem se perpetuar e se fixará negativamente no Condenado conforme essa energia venha se propagar nas lembranças do prisioneiro. Sendo assim ele poderá apresentar posteriormente, algumas sensações como: susto, medo e ansiedade. Estas estão relacionadas com o perigo e com a violência. O susto é o nome que damos ao estado em que alguém fica, quando entrou em perigo sem estar preparado para ele, dando-se ênfase ao fator da surpresa. O medo exige um objeto definido de que se tenha temor. A ansiedade descreve um estado particular de esperar o perigo ou preparar-se para ele, ainda que possa ser desconhecido.

Essas neuroses traumáticas dizem respeito ao sujeito que enfrentou uma situação traumática extrema. Porém, temos no campo das produções artísticas o trauma proposto por Foster (2017) afirma que o trauma é a repetição de um evento que aconteceu, vem a ser uma fixação obsessiva e melancólica sobre o objeto (imagem) e pode causar o esvaziamento de sentido, pois muitas vezes o que se vê é algo que prejudica o entendimento, permitindo com que os indivíduos se tornem vazios, sem domínio do que observam, pelo fato da imagem/escrita ser tão impressionante e ferina que chega até a

“cegar” o sujeito, porque não quer ver esse tipo de imagem e ter conhecimento desse tipo de atrocidade. Ao nos depararmos diante dos detalhes presentes em cada imagem, é preciso com que nós nos perguntamos: como ela (imagem) também vai nos olhar? Como ela também vai nos fazer raciocinar? E como ela também irá nos tocar? Em relação à provocação dessas imagens abjetas. Hal Foster (*Idem*, p. 173), ressalta que “permanece uma arte “do olho, feito desesperado pelo olhar”, e o desespero aparece. Como resultado, sua ilusão fracassa não só enquanto um truque do olho, mas enquanto uma domesticação do olhar, uma proteção contra o real traumático, isto é, ela falha em não nos lembrar do real e, nesse sentido, ela também é traumática”.

Para Marcelo Viñar O trauma no indivíduo decorrente da imposição de ruína física e psicológica, também compreendida como tortura, é produzido pelo autoritarismo de estado e obedece três fases: a destruição dos valores e convicções do indivíduo; a desorganização da relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo; e por fim, a resolução desta experiência limite. A primeira corresponde à destruição da pessoa, dos seus valores e convicções. Observamos no quadro abaixo:



Figura 09: Soldado e Condenado.  
Fonte: KAFKA, 2011, p. 19.

Percebemos a destruição do sujeito nesse quadro em que aparece o Condenado sendo derrubado pelo Soldado. O Condenado não reage, pois não estava compreendendo o que acontecia naquele instante. Nesse momento, segundo a narrativa, o Soldado puxou o condenado com tanta força para trás que ele caiu no chão e se

contorcia fazendo as correntes rangerem. Antes de cair o “corpo martirizado”<sup>11</sup> estende os braços para se apoiar e não se machucar ao cair ao chão, uma tentativa que não deu certo. Podemos ponderar que esse ato de cair ao chão nos remete a decadência do sujeito, ou seja, é o fim de sua existência como um homem livre, pois ele se encontra sem proteção, sem defesa, sem poder se impor contra o que foi julgado e apresentava um aspecto destruído, não tendo escolha a não ser aceitar a situação de dominação. Nesse sentido, percebemos que o Condenado se encontra nessa situação de desamparo ocasionado pela angústia que sinaliza o perigo e que evoca o trauma no aparelho psíquico, estar desamparado é estar à mercê. Assim, falta de amparo, ou ausência de sustentação só se configura como desamparo, em psicanálise, na medida em que evoca no sujeito a experiência subjetiva de estar submetido a uma intensidade pulsional excessiva, que o deixa à mercê do outro; isto é, sujeitado aos caprichos do outro, que pode ou não auxiliá-lo a lidar com esse estado emocional. Sendo assim, podemos dizer que o Condenado se encontra em um estado de desamparo, já que ele está à mercê do Oficial que age de modo autoritário.

A segunda fase visa à desorganização do sujeito consigo mesmo e com o mundo, fazendo-o negar quem ele é; é a demolição propriamente dita, ou "esvaziamento" - quando o torturador se apodera da identidade, dos valores e da história do sujeito. Podemos analisamos essa fase ainda utilizando a imagem acima. Nela compreendemos que o Condenado aparenta um aspecto de esvaziamento, ou seja, percebe-se que ele se encontra em um estado de desorganização consigo mesmo, parecendo que está desorientado, dando a impressão de que não sabe o que está acontecendo, sendo dirigido pelo Soldado e pelo Oficial. Sendo assim, observamos que o Condenado depara-se desprotegido, acorrentado sendo comandado por sujeitos que exercem certa dominação. Então, não há escolha para ele, a não ser aceitar o seu “destino” cruel, sem nenhuma piedade.

No quadro abaixo compreendemos a terceira etapa expressa por Marcelo Viñar que é a substituição da conduta da vítima por outra em maior conformidade com os

---

<sup>11</sup> A expressão "corpo martirizado" designada na novela foi “emprestada” da denominação grega *mártir* (sobrevivente) que designa alguém que sobreviveu a uma catástrofe e que não consegue dar conta do vivido – porque ficou traumatizado, ou ainda, pode ser comparado como alguém que sofre perseguição e morte por defender, renunciar ou por recusar a renúncia, ou ainda por recusar a defender uma causa exigida por uma força externa, por isso ele acaba enfrentando o suplício e o sofrimento intenso e prolongado.

valores impostos pelo torturador e também pelo Soldado que era o guardião do Condenado.



Figura 10: Condenado na máquina de tortura.  
Fonte: KAFKA, 2011, p. 25.

Observamos que o ser subjugado que estava nu foi colocado sob o rastelo. As correntes foram substituídas por amarras pertencentes às correias da engenhoca. Logo depois o rastelo foi aproximado ao corpo do Condenado e as pontas das agulhas encostavam ao corpo magro do ser martirizado causando arrepios ao mesmo. Ainda desacatando as ordens do Oficial, o Condenado tenta pedir “ajuda” ao explorador que nesse momento não se manifestou, não quis interferir nos planos do Oficial. Quando o tampão de feltro é colocado em sua boca o ser subjugado aceita tentando resistir, porém acaba “concordando” com a vontade do Oficial, porém sem que ele tivesse escolha acaba vomitando, num acesso irresistível de náusea. De acordo com Freud (1996, p. 529) “Às vezes, porém, algumas circunstâncias coincidentes acarretam um fenômeno somático anormal em que a excitação é descarregada. Assim, pode haver vômitos quando o sentimento de impureza produz uma sensação física de náusea”. Percebemos que o Condenado se sente um ser impuro ao introduzir a sua boca nesse componente pertencente à Máquina, elemento em que muitos outros prisioneiros já haviam colocado suas bocas, e por causa disso, acaba provocando uma sensação de náusea que o sujeito não consegue suportar e necessita depositar para fora.

Quando lemos *Na colônia penal* encontramos essas três fases, uma vez que o Condenado não tem valor perante aos outros sujeitos daquela colônia, ele já não se reconhece enquanto cidadão, não tem identidade, não tem vontade, a única vontade que prevalece é a do seu superior, este pode mandar e dizer o que é melhor para o prisioneiro, pois este é apenas um corpo marcado e apático.

Notamos que o Oficial estava convencido de que seus atos baseado no uso da máquina jurídica, eram para manter a ordem local, no entanto, como compreendemos as ações nem sempre visam o bem estar do povo, mas os interesses da figura autoritária, pois temos como exemplo um estudo realizado por Hannah Arendt, correspondente para a revista *The New Yorker* durante o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém, presenciou atitudes e falas, tanto de Eichmann quanto de seus advogados, desinvestidas totalmente de qualquer traço de afeto, ancoradas em uma objetividade burocrática e desprovida de qualquer inquietação que pudesse denunciar um conflito moral. Eichmann declarou à exaustão estar cumprindo ordens e alheou-se totalmente de qualquer traço e sutil gesto que exprimisse sua culpa frente à maquinação assassina e o extermínio em massa. A atitude de Eichmann era dizer que não era culpado. Seu argumento era: em primeiro lugar, a acusação de assassinato estava errada: “Com o assassinato dos judeus não tive nada a ver. Nunca matei um judeu, nem um não-judeu — nunca matei nenhum ser humano. Nunca dei uma ordem para matar fosse um judeu fosse um não-judeu; simplesmente não fiz isso”, ou, conforme confirmaria depois: “Acontece [...] que nenhuma vez eu fiz isso” — pois, segundo a autora, não deixou nenhuma dúvida de que teria matado o próprio pai se houvesse recebido ordem nesse sentido.

Entendemos que Eichmann usou sua dominação e autoridade para justificar os interesses dos cidadãos daquele lugar, no entanto muitos sofreram com atos bárbaros de tortura/morte, remete ao que acontece com a figura do Condenado que é martirizado pela figura cruel do Oficial que usa de autoridade para manusear ainda mais a vida desse ser “martirizado”. O Oficial visa elaborar estruturalmente, com seus aparelhos de controle, manifestações de desejos destrutivos, associadas a mecanismos ideológicos legitimadores de autoridade, e dessa maneira fazer prevalecer os seus desejos absurdos e cruéis. Conseqüentemente, ainda na sociedade só se acredita no testemunho da barbaridade/crueldade do indivíduo autoritário quando o mesmo se depara com um sujeito traumático, enfermo ou deteriorado.

*Na colônia penal* evidencia esse sujeito traumatizado, deteriorado, pois o corpo do Condenado constitui esse testemunho de verdade contra o poder, representado pela figura autoritária o Oficial daquele "campo solitário" e esquecido pela "balança da justiça". Para Ginzburg (2010), ainda que a sociedade reconheça que exista a presença da violência, mas a recuse, criticamente e que, diferentemente do darwinismo social e de outras correntes, não a justifique ou a legitime, desta forma a humanidade está permitindo a destruição de valores referentes à sustentação do pensamento racional, cria condições para a sua própria aniquilação. Percebemos que desde a guerra fria os indivíduos experienciam uma sensação de extrema vulnerabilidade: criminalidade globalizada; terrorismo em rede; armas químicas e biológicas; violência gratuita, acidentes automobilísticos, cadáveres de crianças assassinadas ou multidão de corpos não identificados após uma tragédia natural sendo flagrados nos mínimos detalhes e com tamanha precisão que o virtual e o real se confundem. Todos esses fatos esboçam o que Fuks (2006) chamou de "civilização do trauma".

Os estudos de Fuks auxiliam também os argumentos de Foster que analisa, no campo das artes, uma virada na direção do abjeto, ele aponta a mudança na concepção da realidade que se verifica também na literatura que ele chama de realismo traumático sob forma de choque, expresso pelo horror ao abjeto que para ele é "percebível" em vários movimentos artísticos, mas, certamente, é no realismo traumático que ele se torna mais expoente. Nesse sentido, o realismo traumático está expresso na novela por meio de experiências de horror e choque como em uma das cenas em que a figura autoritária expõe que a sentença que o Condenado terá que cumprir será escrita através de agulhas que perfurariam o corpo do Condenado até que este fosse morto. O horror da cena consiste na imposição do carrasco, e no fato de que ele exercera o papel do matador intransigente, sem escrúpulos e que feriria o seu semelhante apenas para "manter a lei e a ordem do local" não dando nenhuma chance de arrependimento e nem de mudança no comportamento.

Conforme Foster (2017) o realismo traumático é simbolizado por uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e ao mesmo tempo índice e arquivo dessa mesma impossibilidade, porém baseamos na proposição de que as imagens podem ser lidas criticando a realidade da sociedade industrial. Nesse sentido, percebemos que Kafka busca mostrar a extrema violência ocasionada para com o ser humano, através do exemplo do Condenado, apropriando-se de aspectos cruéis.

Mesmo evidenciando com bastante precisão essas cenas por meio de uma escrita bastante expressiva, elas ainda não são capazes de se aproximar do real, da sensação que este sujeito sentiu quando estava prestes a sofrer sua sentença. Desta forma, há a impossibilidade de se chegar a uma cena bem realista do ato em si que é bárbaro e sem compaixão. Enfim, não há palavras que possam expressar o que sente um sujeito que se encontra nessa situação de crueldade. Porém, reconhecemos que foram muito bem descritas essas cenas/momentos, ou seja, muito bem representadas pelo autor.

Vale lembrar que essa situação de crueldade é ocasionada principalmente pelo autoritarismo e pela banalização da violência. De acordo com a teoria psicanalítica, a afirmação freudiana de que a destrutividade é inerente ao humano e, ao mesmo tempo, o principal empecilho à cultura, materializam-se paradoxalmente nesta concepção: a violência é um ato humano que estabelece uma fenda no próprio campo da humanidade. Uma fenda que não se fecha. Sendo assim a violência torna-se algo banal, como quando Freud conversou com Einstein sobre a guerra em 1933, disse sem meias palavras que o ódio e destruição na guerra materializam-se quando o organismo preserva sua própria vida, destruindo uma vida alheia.

E por enquanto as manifestações de destrutividade insistem e estão coladas no trânsito que os homens fazem pela sua própria história. É nesse momento que visualizamos o poder disciplinar que vem na maioria das vezes exposto por meio da violência e da tortura e que acaba por ocasionar um determinado trauma ao sujeito que nessa obra literária se manifesta através da categoria de realismo traumático, logo percebemos que estas inscrições não são mensuráveis, não há recurso técnico para medir a dor do desamparo, a lembrança da humilhação, a desconstrução da própria imagem perpetrada a cada momento dentro das salas de tortura. Não se extinguem estas lembranças. Muitas vezes retornam, incidem sobre o corpo, materializam-se como adoecimento precoce e intermitente. Escorrem pelas lágrimas, em palavras liquefeitas. E pior, abraçam a morte como último refúgio do apagamento da dor. Desta maneira para se compreender como essa categoria esta relacionada com o poder disciplinar precisamos adentrar nas concepções de Michel Foucault sobre a categoria denominada disciplina.

Michel Foucault na obra *Vigiar e punir* (1987) se detém as práticas disciplinares para pensar na produção de um tipo específico de "corpo", a saber, um corpo dócil, pois "esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-

utilidade, são o que podemos chamar as disciplinas” (*Idem*, p. 4). Essas técnicas disciplinares concentraram-se no corpo comparado a uma máquina, no entanto, para se chegar a esse objetivo, necessitou-se focar no adestramento, na ampliação das aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano.

Reconhecemos que nessas novelas ocorre a dominação de um sujeito sobre os outros submissos e vulneráveis, distinguidos como "descartáveis", sujeitos propícios ao desaparecimento a qualquer momento, por isso, todo tipo de poder controlado pela figura autoritária, deve ser analisado como um movimento indefinido das relações de dominação (*Idem*, 1987). Neste caso, a figura autoritária usa a autoridade para alcançar os seus objetivos e vontades que prevalecem acima de tudo e de todos, além de julgar o que vale a pena resguardar e o que é indesejável para ele, logo, o que prevalece é a vontade individual e não coletiva de um sobre os outros. Por isso, vale ressaltar, que a novela reflete a temática do autoritarismo e da violência. Haja vista que essa violência remete ao que chamamos de realismo traumático, pois este é acionado no momento em que causa susto, medo e angústia ao sujeito quando se depara com essas cenas de violência.

Nesse sentido, ao se aplicar a prática da disciplina, o homem é visto como corpo que deve estar a serviço da produção capitalista; e tal submissão demanda por instituições disciplinares, que o tornaram fonte econômica e força útil para o seu "superior". Quando o sujeito é "adestrado", pela figura autoritária, ele passa a realizar atividades de acordo com os desejos do seu superior, nesse sentido, o "ser submisso" é comparado a uma máquina de produção que visa vantagens para o seu proprietário. Percebemos que há uma inversão de valores comportamentais em *Na colônia penal*, já que o Condenado era tratado como uma "máquina vegetativa", passível de dominação/submissão e a máquina jurídica era exaltada como se fosse superior a um ser humano, pois o cuidado minucioso que o comandante tinha com ela, era extremo e exagerado.

Essa submissão do prisioneiro é obtida pelo aparelho da violência, isto é, o Oficial usava a força e a autoridade para alcançar os seus objetivos, baseando-se no abuso do poder. Diante disso, podemos reconhecer que a violência imposta pela figura autoritária era estimada, organizada de forma perceptível a fim de disciplinar o corpo.

Essa sociedade disciplinar, é caracterizada por dispositivos, técnicas e modalidades de controle bastante específicos, que têm como objetivo o controle e a gestão da vida por meio das práticas de disciplinas aplicadas ao "corpo" humano.

Assim, para que a disciplina alcance o seu objetivo é necessário utilizar de diversas técnicas, uma delas e o caso do aprisionamento desse "ser imbecializado e sem vontade", como descrito por Kafka, ser miserável e submisso, neste caso, o Condenado. Para Foucault (*Idem*, p. 123) o espaço disciplinar deve ser um ambiente onde impere a "solidão necessária do corpo e da alma", e esse lugar deve ser adequado a fim de impedir a fuga de indivíduos, a circulação difusão destes, evitando, dessa maneira, a vadiagem, a reunião em massa e, dessa forma, facilitando o modo de encontrar os indivíduos e poder vigiá-los a cada instante, e sancioná-los quando necessário.

Segundo o Departamento de Saúde e Serviços Humanos dos Estados Unidos a tortura é a imposição da dor física ou psicológica por crueldade, intimidação, punição, para obtenção de uma confissão, informação ou simplesmente por prazer da pessoa que tortura. Também tem, como uma definição mais abrangente, o dano físico e mental deliberado causada pelos governos contra o indivíduo para destruir a personalidade individual e aterrorizar a sociedade.

Mediante a assertiva a tortura é concebida como violência física aplicada com um dos intuitos arrancarem uma verdade que, de qualquer maneira, para valer como prova, tem que ser em seguida repetida, diante dos juízes, a título de confissão "espontânea". No fim do século XVIII, passou a ser denunciada como resto das barbáries de outra época: marca de uma selvageria denunciada como "gótica". Ela tem seu lugar estrito num mecanismo penal complexo em que o processo de tipo inquisitorial tem um lastro de elementos do sistema acusatório; em que a demonstração escrita precisa de um correlato oral; em que as técnicas da prova administrada pelos magistrados se misturam com os procedimentos de provas que eram desafios ao acusado; em que lhe é pedido - se necessário pela coação mais violenta - que desempenhe no processo o papel do parceiro voluntário; em que se trata em suma de produzir a verdade por um mecanismo de dois elementos - o do inquérito conduzido em segredo pela autoridade judiciária e o do ato realizado ritualmente pelo acusado. (FOUCAULT, 1987)

Reconhecemos que esses procedimentos: a disciplina e a tortura procuram o corpo como alvo principal. Uma vez que a disciplina é uma norma aplicada ao corpo individual, legitimada pelo procedimento, que objetiva diminuir a sua liberdade e a sua

potência de resistir, já o suplício ou a tortura é um espetáculo de crueldade aplicada ao corpo.

Enfatizamos que em *Na colônia penal*, encontram-se tanto a disciplina quanto o suplício. No momento em que reconhecemos que o Condenado estava sendo julgado a pena de morte. Esse julgamento tinha como propósito servir como exemplo para outros sujeitos daquela colônia, desta forma, esses sujeitos estavam sendo “adestrados/disciplinados” a não irem contra as normas impostas pelo Oficial, uma vez que a disciplina é uma norma aplicada ao corpo individual, legitimada pelo procedimento, que objetiva diminuir a sua liberdade e a sua potência de resistir.

Como explana Foucault (1987), o poder disciplinar é um poder que tem como função maior “adestrar”, ou sem dúvida, adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor do trabalho do ser apático, desse modo, quando se obtém a total submissão desses sujeitos martirizados, o perpetrador poderá tirar vantagem dessa situação, alcançada pela aplicação da disciplina. Portanto, o suplício ou a tortura são um espetáculo de crueldade aplicada ao corpo.

Assim, no subtópico a seguir, podemos compreender como se aplica esse poder disciplinar, a prática do suplício nessa colônia penal e a crítica contra o autoritarismo do Oficial.

### 3.2 Crítica contra o autoritarismo

Em *Na colônia penal* o corpo do Condenado foi martirizado como exemplo para que outros sujeitos não viessem cometer os mesmos ou outros erros que “aborresesse” o superior da colônia, temos, portanto, através disso uma forma de domesticação desses sujeitos. Diante disso, adentraremos na discussão de um corpo dócil, que obedece a um senhor. E esse exemplo traumático no qual é imposto por torturas tenha transformado-se em “salvação” do povo da colônia penal, pois se intui que com esse testemunho disciplinar conseqüentemente, não haveria tantas desobediências por parte dos “desocupados” da colônia.

*Na colônia penal* a figura que representa o poder autoritário é o Oficial. No lugar em que acontece a narrativa, ele é a autoridade que emprega com autoritarismo a noção de “certo” e “errado”. De acordo com Carlos Gomes (2010) autoridade é algo que um indivíduo possui quando tem um determinado conhecimento de certos assuntos. Está ligado à liderança, postura, comando. É a base de certos tipos de organização

hierarquizada. Ela refere-se a uma prática pró-social que tem como objetivo levar as pessoas a perceberem e respeitarem as normas da sociedade, julgando sua legitimidade e avançando no desenvolvimento da democracia, no estabelecimento de bem maior. Já autoritarismo está ligado às práticas antidemocráticas e antissociais; é a imposição de algo pela força, e geralmente as decisões se restringem às vontades do próprio indivíduo ou de pessoas estritamente ligada a ele – seja no âmbito pessoal, profissional, acadêmico e governamental.

Para compreendermos essa questão envolvendo o tema do autoritarismo necessitamos entender que Franz Kafka trata em suas narrativas algumas situações absurdas pautadas na construção jurídica autoritária e violenta, pois suas obras visam mostrar o vazio, a destruição e a presença sempre incomoda de mecanismos de poder. Percebe-se que a lei apresenta-se como pura forma vazia e sem conteúdo, cujo objeto permanece incognoscível, desta maneira, a lei só pode enunciar-se em uma sentença, e a sentença só pode ser aprendida em um castigo gerado pela violência.

Esse autoritarismo vem representado por meio da tortura que transita no campo dos interditos, seu amálgama é o segredo, seu *locus* privilegiado a prisão ou outro lugar qualquer em que a vítima é totalmente privada de sua liberdade. Neste local a figura autoritária exerce seu poder sobre um semelhante assimetricamente imobilizado, vedado, amordaçado e nu. A figura autoritária precisa de duas confirmações: primeiro, arrancar a confissão do ser submisso como prova, e exigir nesta missão a obediência do ser supliciado a ele.

No entanto, para que essa figura autoritária continue exercendo o seu poder necessita de seguidores que possam auxiliá-lo em sua “missão”, esses são os chamados torturadores. Na história possuímos dois torturadores mais abominados: Eichmann e Rudolhf Höss, ambos não tiveram qualquer constrangimento em afirmar que obedeciam a Hitler, e que esta maneira era a única alternativa de que dispunham para viverem.

Segundo eles a realização dessas torturas era cumprimento de ordens de seu superior, porém o psicólogo e pesquisador norte-americano Stanley Milgram observou que as pessoas obedecem a ordens para praticar atos violentos por medo de perder a estima de quem dá a ordem, e sentem-se desresponsabilizadas frente ao que executam. Milgram diz que:

A essência da obediência é que uma pessoa passa a se ver como o instrumento que executa os desejos de outra e que, portanto, deixa de se considerar responsável pelas suas ações. Uma vez que ocorre essa mudança crítica de ponto de vista, seguem-se todos os fatores

essenciais da obediência. A consequência mais distante é que a pessoa se sente responsável perante a autoridade que a dirige, mas não sente nenhuma responsabilidade pelo conteúdo das ações prescritas pela autoridade. (MILGRAM, 1963, p. 371-378).

Mediante a assertiva, além da obediência que lhe traz a certeza de ter cumprido um dever, o torturador tem também uma vitória íntima, sem proclamar e sigilosa, uma vitória interna, sem qualquer traço de ambivalência ou de culpa. Haja vista que o torturador demonstrou o seu poder destrutivo e, ao exercê-lo, sente-se recompensado.

Nas novelas compreendemos que o Oficial já percebia, mas nunca se convencia que esse tipo de tortura não era algo "bem visto" por muitos sujeitos da colônia e de outros países. Segundo Ginzburg (2010, p. 14) "deixa aqui aberta a possibilidade de que atos cruéis, em sua opinião, em alguns contextos, possam ser reprováveis", desta maneira, é bem evidente que o Oficial soubesse que muitos especialistas não concordavam ou aceitavam esse tipo de julgamento para disciplinar e punir aqueles que transgredirem a lei local quando expõe "um grande especialista, encarregado de estudar os procedimentos judiciais neste país, acaba de declarar que nosso método é desumano" (*Idem*, p. 31). Entendemos que por mais que o Oficial desejasse fazer prevalecer a sua vontade em manter esse tipo de maquinaria em detrimento da vontade do seu comandante, como vemos no excerto: "as coisas acontecem da seguinte maneira: Aqui, na colônia, eu exerço a função de juiz / o princípio segundo o qual eu sentencio é de que a culpabilidade nunca deixa dúvidas" (KAFKA, 2011, p. 16), percebemos nessa afirmativa que as suas ordens eram leis, por isso, o povo tinha a obrigação de cumpri-las. Consideramos esse comportamento explosivo e violento da figura autoritária, quando ele decide se autocastigar.

Verificamos que ocorreu a ameaça e repressão por parte do Oficial, que simboliza a sociedade que se baseia no autoritarismo, arbitrário e na violência para alcançar seus objetivos, pois o poder é absoluto, seguindo os princípios do absolutismo que é uma teoria política que defende que alguém deve ter o poder absoluto, isto é, independente de outro órgão. É uma organização política na qual o soberano concentrava todos os poderes do estado em suas mãos. As vontades do rei, mesmo que fossem pessoais e nada tivessem a ver com interesses do povo, deveriam ser seguidas sem contestação. Não entrava em questão aqui a opinião do povo, pois as decisões deviam ser tomadas por aqueles que estão no poder e obedecidas por aqueles que estão subjugados a este poder, desta maneira o Oficial age de maneira arbitrária e inflexível.

Através desse comportamento explosivo e abusivo, temos compreensão de que o Oficial dessa novela não é “adequado” para exercer a função de juiz local, já que quando se deparou com uma situação extrema, ele agiu de maneira desesperada ao tirar a sua própria vida daquela forma grotesca. Isso caracteriza uma real decadência e superação do procedimento do suplício, em que aquele que coordenava e decidia sobre os rumos da colônia penal é voluntariamente engolido pela própria máquina, num procedimento infeliz e com uma infinidade de falhas, o que era para ter sido uma tortura se transformou em morte fria. O Explorador, o Condenado e o Soldado se viram obrigados a ajudar a retirar o cadáver daquele instrumento fatal.

Em *Na colônia penal* a figura do Oficial não possuía força física, porém sua força era proveniente da máquina que realizava as torturas, e ele também se julgava “inteligente” e “superior” por ter em seu domínio essa maquinaria jurídica e enquanto ela existisse aos seus cuidados, seu poder se perpetuaria. Reconhecemos esse apoderamento quando o Oficial expõe: “Sou o seu único defensor e ao mesmo tempo o único que defende a herança do antigo comandante”. (KAFKA, 2011, p. 48). Podemos dizer que ele vive para a existência da máquina e não de sua própria vivência, pois se ela não existisse ele também não teria mais por quem viver, pois não teria como impor as suas vontades, não teria como manter o poder, considerando que os cidadãos não o respeitariam como antes, não viveriam mais no estado de subserviência extrema.

Entendemos que o Oficial possuía um comportamento obsessivo pela máquina, já que este personagem possui uma idéia fixa e doentia desse sistema punitivo. Notamos que sua expressão se altera quando ele fala dessa engenhoca, ele fica eufórico, transparecendo a sensação de pleno bem-estar, um entusiasmo incontido, mostrando toda a sua excentricidade, sua esquisitice e enquanto figura do sistema punitivo, não corresponde à personificação mítica da justiça, já que esta estaria mais próxima da descrição feita do antigo comandante, mas corresponde ao funcionário burocrático e fiel cumpridor da lei. A admiração sem fim pela máquina permite-lhe ver como único defeito o fato dela precisar ser limpa novamente para se repetir o trabalho.

Reconhecemos que a motivação para que o Oficial se autocastigasse foi de fato, tentar se apresentar como um ser absolutamente íntegro, fiel à lei, a ponto de praticar uma sentença autocondenatória, sob a sua própria acusação de não ter sido fiel ao princípio: “Seja justo”, pois na novela evidenciamos que ele furtou lenços presenteados ao condenado, esse ato poderia ser um das razões para que ele tenha se autocondenado, isso é apenas uma suposição já que o motivo de sua decisão não fica claro na narrativa.

Mediante a assertiva, percebe-se que por trás da firmeza draconiana do oficial da lei, esconde-se um homem sujeito às tentações de pequena monta presentes nos outros seres humanos. Esta sua pequena infração serve, para caracterizá-lo dentro de uma esfera mais realista, menos idealizada ou esquematizada da lei. Para o Oficial, a execução das leis, era motivo de orgulho e não de vergonha, pois a sociedade deveria sentir-se orgulhosa dos métodos de aplicação da lei em seu país, considerando-os humanos, corretos e dignos.

Destacam-se, na elaboração da cena, os efeitos de abjeção que, de forma impactante, são resultantes da punição violenta sofrida, neste caso, pela figura "superior", responsável por manter a ordem daquela colônia. No quadro abaixo da novela gráfica podemos observar esse momento:



Figura 11: Oficial na cama da máquina sendo perfurado por agulhas.  
Fonte: KAFKA, 2011, p. 48.

Na imagem, observamos a violenta morte do Oficial, com o seu corpo sendo perfurado por agulhas e o sangue escorrendo, remetendo ao realismo abjeto e o abalo que traz consigo ao provocar cenas que chocam, as quais podem gerar efeitos de medo e compaixão, esses efeitos poderiam ter “uma consequência tanto prazerosa quanto útil”. Em *Na colônia penal*, como vimos, a morte é evidenciada com bastante destaque, e com ela observamos o deleite em momentos em que deveria causar repugnância, tranqüiliza quando deveria ameaçar, provoca asco e prazer, simultaneamente, atrai com a aversão. Pode provocar gozo com o desgosto. Arrebata, fascina e satisfaz com o desagradável.

Contudo, vale esclarecer que essas obras direcionam para o lado da aversão, já que trazem cenas bastante chocantes e traumáticas. O quadro se utiliza tanto da abjeção quanto do trauma, por evidenciar a extrema violência para com o ser humano.

Na imagem acima, temos o Oficial que deseja morrer para, digamos assim, se "deteriorar" junto com a "ilustre" criação. Desta forma, podemos considerar que, no seu corpo inscrevem-se a solidão e a dor da perda de uma história de vida que vai se apagando e esvaindo-se à medida que vai sendo consumida pela perda da sua autoridade e do seu prestígio em relação ao povo. Como reconhecemos, o Oficial manifestou sua sinceridade em se manter fiel a essa maquinaria, pois ia "falecer" junto com ela.

Percebemos que o Oficial comete suicídio. A figura representada pelo adaptador, tenta manter semelhança com a obra de partida, contudo como se trata de linguagem não verbal, o tradutor buscou utilizar a cor vermelha em tonalidades mais escura para redesenhar o momento da morte do Oficial. Esse quadro da novela gráfica enfatiza o momento da morte, tanto do Oficial quanto da Máquina, pois esses dois personagens eram como se fosse apenas um, como já enfatizamos. Vale destacar que foi uma ocasião *sui generis* porque o Oficial não passou por toda aquela cerimônia composta pelo suplício/tortura, pois a máquina estava bastante desgastada e suas engrenagens não funcionavam como antigamente, o que era para ter sido uma tortura se transformou em morte quase imediata do Oficial. Essa é apenas uma das imagens que traz uma carga negativa para o sujeito, pois ela tranparece o realismo traumático uma cena como esta pode causar desgosto por apresentar um indivíduo que por mais perverso que tenha sido, o mesmo sofreu com uma morte cruel.

Substancialmente, percebemos a presença do sangue, pois este é o responsável pela vida e, ao mesmo tempo, sob outro enfoque, provocador do efeito da abjeção, por corresponder drasticamente e tragicamente à violentação do corpo. O sangue é levado a outro patamar, no momento em que uma lesão vascular fica exposta, como nesse caso, do sangue que escorre do corpo do Oficial, este ocasionado pelos furos provenientes das agulhas, este mesmo sangue torna-se negativo, provocando um efeito de abjeção aos que observam e/ou entram em contato com ele. Desta maneira, nessa novela gráfica percebemos o exagero que comporta o uso das imagens que despertam aversão e trauma, já que o abjeto não é a ausência de limpeza, sem limites e sem regras.

Entendemos que para o personagem autoritário, o Explorador podia fazer algo para manter em exercício esse aparelho jurídico. O seguinte fragmento evidencia esse pensamento de superioridade e autoridade do Explorador por parte da figura autoritária

local: “gostaria de acrescentar que ela se desenrolou na presença de um grande especialista, cuja presença todos nós sabemos que representa uma honra para nossa colônia” (KAFKA, 2011, p. 36), entretanto, para total desgosto do Oficial, o Explorador era hostil a este tipo de procedimento (*Idem*, p. 39). Percebemos que o Explorador veio para conhecer esse tipo de punição baseada no ato do suplício, não concordou com o mesmo ato bárbaro. Essa não aceitação do Explorador em relação a esse procedimento, permitiu com que o Oficial ficasse solitário na realização de seu plano. Nesse sentido, sozinha a figura autoritária não podia manter funcionando essa máquina de tortura, ou seja, não poderia manter sua autoridade e, conseqüentemente, seu poder.

A seguir compreenderemos a relação mantida entre realismo abjeto e realismo traumático, a fim de se entender como se dispõe o corpo martirizado do prisioneiro e como se dá a eliminação do Oficial, enfatizando cenas "chocantes" que podem "mexer" com o sujeito, levando-a a participar do evento traumático.

### 3.3 O corpo martirizado do prisioneiro e a eliminação da figura autoritária

Inicialmente nesse subtópico iremos analisar a temática que enfatiza o corpo martirizado do prisioneiro e logo depois evidenciaremos como se realiza o processo de eliminação do Oficial, relacionando esses temas com as categorias do abjeto e do traumático, pois percebemos em *Na colônia penal* que o realismo traumático e o abjeto se relacionam “como acontece na cultura, mesmo que teoricamente sejam distintos, desenvolvidos em diferentes linhas da psicanálise” (FOSTER, 2017, p. 158), uma vez que ambas estão interligadas, além de que, para se entender uma, faz-se necessário conhecer a outra.

Sabemos que o abjeto se manifesta por meio da realidade bruta e radical e o traumático de forma “chocante” e “repetitiva”, reconhecemos que ambos alcançam um estágio bastante complexo em relação à sensibilidade do sujeito ao visualizar as cenas cruéis ocasionadas pela violência imposta pelo Oficial.

Como vimos, em *Na colônia penal* temos a exposição exagerada de violência, pois nela mostra como é realizado o ritual do suplício/disciplina no martirizado, esse ato chega a ser considerado abjeto e traumático, tornando-se algo que choca, que se expressa, evidentemente, pelo excesso de imagens abjetas. Por abjeção, temos o conceito fornecido pelo próprio dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2002) que apresenta o significado da palavra “abjeto” como sendo um adjetivo e

substantivo masculino que se pode atribuir para o que é desprezível, baixo, ignóbil e “traumático” como verificamos em algumas cenas de *Na colônia penal*.

Nesse sentido, podemos dizer que assim como Condenado, o qual pode fazer analogia a uma pessoa perturbada por ter vivido uma experiência traumática, reflete a dor e o sofrimento do ser martirizado, a sua desorientação sobre o que está para acontecer. Principalmente quando nos deparamos com o quadro abaixo que expõe a figura martirizada do Condenado, porém o olhar que ele transmite é um olhar atento e alerta, um olhar fixo e que demonstra insegurança. Observamos a seguir esse olhar penetrante:

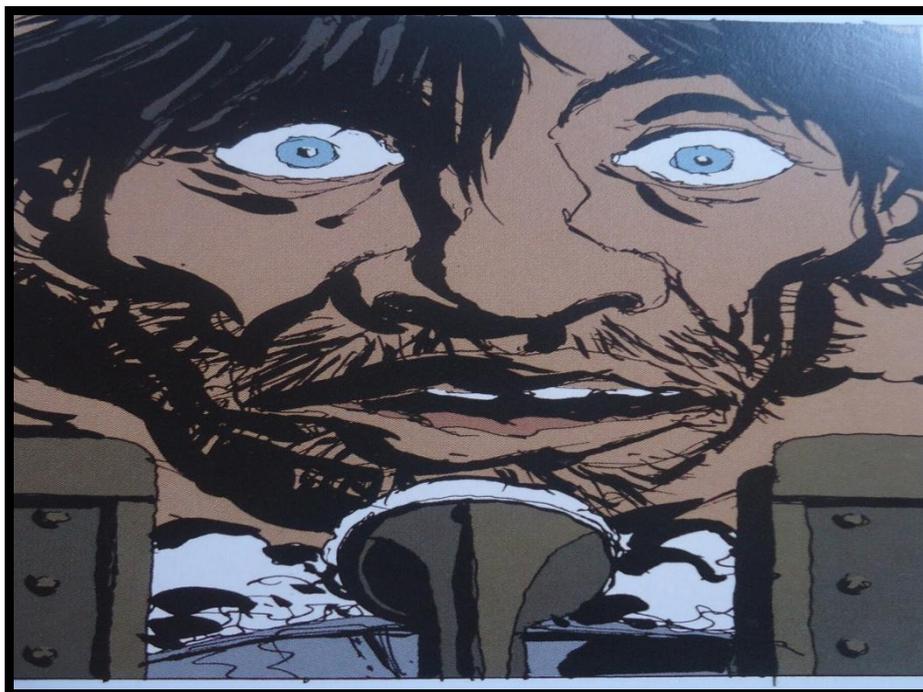


Figura 12: Condenado e seu olhar penetrante.  
Fonte: KAFKA, 2011, p. 41.

Propondo que nos ponhamos de frente a esse olhar, Didi-Huberman, prefere que, ao invés de fecharmos os nossos olhos em busca do que não vemos, façamos o movimento inverso; abramos-os amplamente a procura daquilo que, nos objetos, nos mira, dispondo-nos à experimentação daquilo que na imagem não nos apresenta de modo assim tão óbvio. Nessa imagem nos deparamos com um sujeito que está prestes a inserir sua boca nesse tampão de feltro e que está assustado com essa situação. Sua boca meio aberta expõe vagamente o reflexo dos dentes, com uma expressão de susto e angústia, seu corpo está deitado de barriga para baixo na cama da Máquina que a qualquer momento pode entrar em funcionamento e sua costa já está em posição para receber as agulhas. Essa imagem mais uma vez lembra a categoria realismo traumático,

pois induz o sujeito leitor a se horrorizar com essa expressão desse olhar penetrante de uma pessoa que terá seu corpo perfurado.

Até esse momento quem estava na cama era o condenado, no entanto, entendemos que a figura autoritária “dotada de vontade autônoma agindo de acordo com convicções pessoais” (GINZBURG, 2010, p. 42), visa seguir suas próprias vontades, quando decide libera o Condenado e se põe na cama da máquina para padecer no lugar dele. Percebemos que o prisioneiro se depara sem rumo, desorientado, não compreendendo o que estava acontecendo naquele momento, pois, podemos elucidar que ele já esperava resignado pela sua sentença.

Em *Na colônia penal* os choques se tornam cada vez mais intensos e o real é experimentado de maneira cada vez mais escancarada. Pois, nessa cena de sujeição a morte por parte da figura autoritária, leva-nos a presenciar o retorno do real que implica no retorno do abjeto. Aludindo a um estado de indiferença, ou seja, o corpo do Oficial, nem humano nem inumano, nem morto nem vivo é comparado ao abjeto ao corpo experimentado enquanto resto, dejetado. Nesse sentido, essa cena abjeta mostra a deformidade, a decadência e a morte da figura autoritária. Quando a abjeção está em jogo, o real invade a cena de forma escancarada, rompendo toda a proteção que as imagens poderiam oferecer ao leitor. Sendo assim, a presença do corpo abjeto é questionadora e corrosiva e traz a sensação traumática ao sujeito.

Em *Na colônia penal* é possível observarmos determinadas cenas de torturas, que narradas sem preocupação de mascarar ou/ e chocar, trazem uma narração de conhecimentos próprios daquilo que segundo Foster chama de realismo traumático. Pois o choque faz parte do realismo traumático, já que se trata de um tipo de realismo que trabalha com “duas reações contemporâneas e essa dupla inflação de imagem: uma virada para o real, evocada através do corpo violado e/ou do sujeito traumático, e uma virada para o referente fundamentada numa identidade dada e/ou numa comunidade localizada” (FOSTER, 2017, p. 16-17).

Nesse sentido, percebemos na imagem de execução um grau de horror que nos remete a cenas de violências reais, isto é, aquelas que não se encontram apenas nas folhas de um livro, mas que fazem parte da vida em sociedade. Identificamos em *Na colônia penal* não a higienização das imagens das catástrofes, e sim o terror, a morte e toda a fealdade que delas poderia extravasar, representados o mais próximo possível da realidade, de modo que nessas imagens abjetas e traumáticas não há mais escrúpulos em

mostrar cenas que ofenderiam a sensibilidade por provocarem asco, repulsa ou escândalo.

Podemos ponderar que essas novelas, não poupam as cenas que "escancaram" a presença do mal causado pelo próprio ser humano, por isso são obras que permitem a análise do abjeto e do traumático, pois não podemos imaginar um corpo abjeto sem pensar em algo mal, que provoque náuseas, repulsa ou, no mínimo, alguma estranheza.

Nessa perspectiva Foster, salienta que certos artistas, principalmente Warhol trabalham a imagem na revelação de certos efeitos traumáticos, através de uso da repetição da imagem que consegue refletir algo que é próprio ao trauma, a repetição compulsiva, a obrigação repetitiva que, na análise de Lacan, é o que define o trauma. Percebemos em *Na colônia penal*, principalmente nas últimas páginas a repetição de cenas violentas que tinham como principal alvo o corpo do Condenado, porém, vale esclarecer que as imagens não são idênticas, são diferentes, mas a violência inseridas nelas se repetem. Vale lembrar que as repetições de Warhol não só reproduzem efeitos traumáticos, também os produzem.

Com os procedimentos de repetição que a televisão adota, as imagens de violência se tornam densas, de maneira a se fazer presente na memória das pessoas, são imagens que causam alguns impactos no momento em que revela e convocam determinados atores a produzir um discurso a partir da posição social que ocupam. Na novela a repetição da figura ensangüentada e violentada do Oficial, esse detalhe repetido, expõe a violência e evidencia um ato ruim e irritante.

Mas se a repetição é um efeito do choque, ela pode ser compreendida como uma defesa contra o choque, e isso estaria em jogo nas famosas séries de Warhol: "Quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito" (FOSTER, 2005, p. 166). Ao mesmo tempo, Warhol afirma que "quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios". (*Idem*, p. 165). Desse modo, as imagens repetidas de Warhol, por um lado, funcionam como defesa contra o trauma, pois banaliza as imagens; por outro, elas produzem uma sensação de vazio e de perda de sentido. Por este motivo, Foster analisa que as repetições de Warhol, assim como todas as obras que se adéquam à perspectiva do realismo traumático, são contraditórias: elas são, ao mesmo tempo, "uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção". (*Idem*, p. 166)

Hal Foster, em seu texto, usa a noção de choque e de trauma. O que ocorre no realismo traumático, enquanto tendência artística, é que a vivência do trauma seria

expressa – ainda que não representada – através de imagens. Ele ainda exemplifica o realismo traumático tanto com a obra quanto com o discurso de Andy Warhol, que afirma, em certo momento: “quero ser uma máquina” (*Idem*, p. 165). Foster entende que essa declaração aponta para um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que a choca, “como uma defesa mimética contra o choque” (*Idem*, p. 165). Ao colocar-se como uma máquina, funcionando como uma máquina, Warhol estaria também apontando para a compulsão à repetição que a sociedade de produção e de consumo em série põe em jogo. Portanto, dois efeitos fundamentais de uma vivência traumática estariam sendo expressos por Warhol, tanto em suas declarações quanto em suas obras: “a subjetividade em choque e a repetição compulsiva”. (*Idem*, p. 165)

O constante retorno de evento com valor de trauma teria exatamente a função de tentar dominá-lo e integrá-lo na organização simbólica do sujeito, atendendo à finalidade de sempre submeter ao princípio do prazer. Para Freud, a repetição, é então, consequência do trauma, uma tentativa inútil de anulá-lo e também uma forma de lidar com ele, levando o sujeito a um outro registro, diferente do princípio do prazer.

Perante o exposto, podemos dizer que diferentemente das imagens encontradas em *Na colônia penal*, o pintor Andy Warhol se expressa a respeito dessa estratégia em se apropriar da repetição “Não quero que seja essencialmente o mesmo. Quero que seja exatamente o mesmo. Porque quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido escapa e melhor e mais vazio você se sente”. (WARHOL, 1980, p. 50). Diante disso, percebe-se que esse sujeito ao observar com frequência cenas de violência, o mesmo não sentirá mais tanto abalo quando se depara com uma obra ou imagem que traz cenas de autoritarismo e violência e, conseqüentemente, a presença de imagens abjetas e traumáticas, como corpos sendo torturados com a presença do sangue escorrendo pelo corpo perfurado pelas agulhas, elemento pertencente à máquina, e a exposição do corpo nu dos personagens, pois quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito ao sujeito.

Diante do exposto, podemos compreender que as cenas traumáticas, como vimos, podem causar desprazer para um sistema e, simultaneamente, satisfação para outro. No caso de Warhol, Foster assegura que a repetição de imagens traumáticas expostas nas suas séries de imagens de acidentes, ou da cadeira elétrica, causa vazio e eventualmente o sujeito poderá sofrer um "choque" ao se deparar com cenas reais de violência.

As imagens provocam diferentes reações mesmo sobre situações violentas. Quando duas pessoas vivem uma mesma experiência de agressão, uma pode ficar traumatizada, enquanto a outra retoma a sua rotina em pouco tempo. Cada pessoa tem uma história singular de agressões e estresses em sua vida, cada uma associa o evento agressivo atual a experiências específicas de seu passado. Uma série de fatores como estes tornam alguém mais vulnerável a determinadas agressões, determinando os limites entre o assimilável e o excessivo. O traumático pode se lembrar repetidamente do evento, com as lembranças invadindo a sua consciência, muitas vezes lembranças dos mínimos detalhes. Há também pessoas que não conseguem lembrar nenhuma imagem da situação, ficando apenas com o efeito emocional do que ocorreu, como se tivesse sido algo doloroso de mais, que o faz esquecer. Daí, podemos pensar que a novela assim como parte da produção contemporânea nas artes visuais, se recusa a construir uma mediação e nos traz o real sem anteparo através do realismo traumático.

A ideia de imagem como anteparo havia sido bastante utilizado por Lacan para pensar o esquema da visualidade através da relação entre a imagem, o olhar do observador e o real. Ao situar a imagem como anteparo, como Lacan tinha feito, Foster coloca em primeiro plano a relação do observador com o real através da imagem. Pode-se dizer que em *Na colônia penal* o real invade a cena de forma escancarada, rompendo o anteparo, isto é, a tela de proteção que certo jogo com as imagens oferece ao leitor. Foster diz que o objeto pode se aproximar do informe e do obscuro, na medida em que “o olhar-do-objeto é apresentado como se não houvesse uma cena para encená-lo, nenhuma moldura representativa para contê-lo, nenhum anteparo”. (FOSTER, 2014, p. 148)

Em *Na colônia penal* a repetição da figura ensanguentada e violentada do Oficial, esse detalhe repetido, expõe a violência e evidencia um ato ruim e irritante. Através disso, reflete uma quebra da cultura da imagem que é um tipo de realismo que emerge aí como um trauma, como um choque, como algo que se manifesta com tanta força que desestabiliza não só as certezas representativas, mas as certezas subjetivas do sujeito. Podemos observar essa assertiva logo abaixo através dos quadros.



Figura 13: Oficial perfurado pelas agulhas da máquina de tortura e morte.  
 Fonte: KAFKA, 2011, p. 49.

Percebemos nos quadros ou seqüência gráfica que nessas imagens há uma repetição compulsiva do corpo do Oficial já perfurado pelas agulhas e dessas partes surgem o sangue escorrendo que é bastante enfatizado. São cenas que Kafka evidencia com aspectos bastante realistas uma morte sem compaixão que se seguem em três quadros, como um “ciclo”. Pois, como Lacan afirma compulsão à repetição diz respeito exatamente a um “ciclo” (LACAN, 1998) de comportamento determinado – e não outro – que equivale a certo significante que se repete, pouco importando que ele seja exatamente o mesmo ou que apresente pequenas diferenças. Este ciclo pode ser concebido, de acordo com Lacan, sobre o modelo da necessidade de satisfação. O que se repete está lá, não apenas para preencher a função de representar uma coisa que estaria ali atualizada, mas para presentificar como tal o significante que esta ação se tornou.

Na novela gráfica, podemos perceber um pouco a repetição por compulsão apresentada por Freud: O Explorador estava muito inquieto; obviamente a máquina estava se destruindo; seu andamento tranquilo era um engano; ele tinha o sentimento de que agora precisava se ocupar do Oficial, já que este não podia mais cuidar de si mesmo. Mas enquanto a queda das engrenagens exigira toda a sua atenção, ele havia deixado de observar o resto da máquina; entretanto, depois que a última engrenagem tinha saído do desenhador, ele se inclinou sobre o rastelo e teve uma nova surpresa,

ainda pior. O rastelo não estava escrevendo, só dava estocadas, e a cama não rolava o corpo, apenas o levantava vibrando de encontro às agulhas. O explorador queria intervir, se possível fazendo o conjunto parar, já não era mais uma tortura, como pretendia O oficial, e sim assassinato direto. Ele estendeu as mãos. Mas o rastelo já se erguia para o lado com o corpo espetado, como só fazia na décima segunda hora. O sangue fluía em centenas de fios. E então deixou de funcionar a última coisa: o corpo não se soltava das agulhas longas, seu sangue escorria, mas ele pendia sobre o fosso sem cair. O rastelo queria voltar à posição antiga, mas como se percebesse por si mesmo que ainda não estava livre da sua carga, permanecia sobre o fosso. (KAFKA, 2011, p. 66-67)

Na passagem acima de *Na colônia penal*, analisamos que pode se manifestar o choque nessas imagens excessivamente violentas que podem gerar uma sensação de desprazer, realidade e a vivência de um excesso, semelhante, ao trauma. Freud define o trauma, como vimos, como “uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (FREUD, 2007, p. 325). Sendo assim, esse estímulo é tão grande que não conseguimos assimilá-lo de maneira rápida, pois necessita de um certo tempo de preparo.

Enfim, em *Na colônia penal* compreendemos que algumas passagens/cenas, criam a sensação incômoda de pavor. Ao representar o real, parte do trauma para causar (ou desenterrar) um trauma. Revela como aquela colônia penal e a sensação de estar em uma prisão pode, de fato, pertencer à mesma categoria de instituições alienantes. O enredo de *Na colônia penal*, inicia-se desde os murmúrios e gritos do Oficial para com os outros personagens, proferindo frases imperativas e autoritárias até o confronto que se dá entre o silêncio e a apatia do Condenado e a indecisão do Explorador em relação a esse tipo de sentença. Neste contexto, o objeto literário atinge o real quando consegue provocar efeitos sensoriais e afetivos parecidos ou idênticos com aqueles sentidos durante as experiências chocantes da realidade a que o personagem vivência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação verificamos que para discorrer sobre as categorias estéticas selecionadas, precisou-se compreender sobre os modos de produção do autoritarismo e da violência em objetos estéticos: realismo traumático e realismo abjeto. Nesse sentido, encontramos nesta produção em relação às novelas *Na colônia penal*, aspectos da dominação.

De forma geral, as novelas *corpus* de pesquisa apresentam, de um lado, a figura de um personagem autoritário e violento e, de outro lado, a presença de um personagem que se entrega à determinada força opressora. Nesse lincear, a violência se evidencia de duas maneiras: pelo realismo traumático e pelo realismo abjeto. Estas categorias foram analisadas separadamente no capítulo 2, como estratégia metodológica, contudo, podemos verificar que elas se conectam mutuamente, para alcançar a hipótese proposta nessa discussão.

Nesse sentido, o realismo traumático não é somente uma manifestação do autoritarismo e da violência, mas também uma categoria que visa ressaltar produções artísticas que contenham imagens consideradas distorcidas pelo artista. Imagens essas incapazes de serem representadas, causando repugnância por parte da sociedade, por serem produções artísticas desconectadas da realidade, imagens artificiais que causam estranhamento. Nesse momento é que o realismo traumático necessita incluir o realismo abjeto, isto é, nesse ínterim o realismo abjeto ganha destaque, pois essas imagens proporcionam a repulsa e a atração ao mesmo tempo que o envolve em uma condição sublime. Uma vez que elas evidenciam a realidade “crua” de maneiras distorcidas levando em consideração elementos cruéis, abomináveis, violentos que fazem referência a temas como: sexo e morte, e que espelham o realismo traumático.

Devemos considerar que as novelas foram publicadas em momentos diferentes. A obra de partida em 1919 e a sua adaptação em 2011, contudo apesar de algumas diferenças, podemos notar que ambas mantiveram o caráter de violência e autoritarismo, sempre discorrendo sobre o corpo violado.

Percebemos que a adaptação utiliza discurso direto para evidenciar a fala dos personagens. Esse recurso confere uma vivacidade à novela gráfica, a qual formalmente marcada pela concisão e rapidez, expõe as posições ideológicas dos personagens.

Por meio da análise literária verificamos a possibilidade de refletir sobre as categorias: realismo traumático e abjeto que caracterizam as cenas de suplício/tortura,

condições que fazem parte, até hoje, das relações sociais. Nesse sentido, devemos considerar a reflexão de Bosi (1996, p. 27) “É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”.

Diante disso, consideramos que o caráter autoritário e violento na novela configura-se também como uma representação literária da época histórica em que a obra de partida foi publicada. Esse período foi quando aconteceu a Primeira Guerra Mundial que sucedeu na Alemanha. Esse momento histórico não consta explicitamente na temática *Na colônia penal*, mas surge de forma imanente à escrita, estratégia utilizada pelo escritor para discorrer sobre a violência.

Compreendemos que a versão adaptada da novela, no primeiro momento, nos chamou a atenção mais do que a versão original de Franz Kafka, devido ao acesso ao material gráfico, já que a versão em novela gráfica evidencia com “ardor” as imagens chocantes que remetem a violência e ao autoritarismo, porém no segundo momento, depois de realizada uma análise mais crítica, percebemos que a obra de partida é mais detalhada e inclui no enredo passagem importantes que a novela gráfica deixa de lado, sendo que esses detalhes favorecem o entendimento da narrativa, e conforme já exposto, o autor, talvez, tenha projetado o período violento de sua sociedade, pois a época da escrita dessa obra foi em 1914, período em que estava ocorrendo a Primeira Guerra Mundial. Diante disso podemos apreender que este autor organizou a sua obra tendo como base a experiência dos acontecimentos cruéis que estava vivenciando.

Entendemos que a fortuna crítica subsidiou esta análise e desempenhou um papel fundamental, principalmente às reflexões teóricas elucidadas no capítulo 3 desta pesquisa, as quais perpassaram pelos conceitos de violência trabalhados por Hannah Arendt e Michel Foucault. O pensamento arendtiano ofereceu uma via produtiva para a reflexão sobre a questão do uso concreto da violência. O tema da utilização da violência por parte do Estado foi central para um entendimento das tramas que se desenvolveu *Na colônia penal* para colocar em evidência noções de legitimidade ou de ilegitimidade do recurso à violência exercido pelo poder estatal e pela própria implicação ética em tal uso.

Enquanto nos estudos de Foucault encontramos a fundamentação teórica que permitiu a reflexão sobre o sistema prisional e punitivo. Isso através da conceituação de suplício e disciplina, compreendidos no contexto das questões envolvendo a violência

imposta por um sistema jurídico penal, que se apropriava de uma máquina de tortura e pena de morte para aplicar a lei, e tendo em vista que essa aplicação penal se dava no corpo do Condenado e, desta maneira, comprova cenas de crueldade para com o sujeito desamparado, evidenciado por meio do realismo abjeto que mostra a realidade “crua” desta relação de dominação entre o Oficial e o Condenado. Observamos que apesar do suposto desaparecimento do suplício e da saída do corpo como objeto de espetáculo e de sofrimentos com a dor causados pelos métodos punitivos anteriores, nota-se na novela que o corpo não perdeu o seu posto de personagem relevante das políticas estatais.

Para abordar a categoria realismo traumático, apropriamo-nos da proposta de Hal Foster, principalmente, salientando as teorias extraídas da sua obra *O retorno do real* (2017). Para tratar do realismo abjeto nos respaldamos nas teses de Julia Kristeva, desvendadas na obra *Poder do horror* (1982). Essas dimensões distintas que se entrecruzam na pesquisa contribuíram para a defesa da temática indicada. Assim, tentamos realizar um diálogo entre essas categorias e fazer dessa transação algo produtivo para a nossa discussão.

Em tempos de violência a reflexão sobre o autoritarismo sempre será uma atividade necessária, pois será capaz de nos esclarecer sobre os resquícios de um passado histórico violento existente na experiência das relações de poder estatal, bem como, nas experiências das práticas cotidianas. Diante disso, as novelas evidenciam um texto crítico que mostra a realidade violenta que se manifesta no âmbito jurídico da sociedade e, por meio desta visão, podemos compreender como as dimensões étnicas relacionadas à violência e ao autoritarismo foram representadas tendo como categorias o realismo traumático e realismo abjeto, representadas pelo campo literário.

A análise e interpretação dos personagens permitem uma aproximação entre os dados empíricos – um sujeito torturado, indefeso – e os dados literários, da presença do Condenado e da violência sob o olhar estrangeiro condenatório do que lhe está sendo apresentado. Os personagens que se inter cruzam na novela kafkiana possuem uma realidade por demais explícita, pois os eventos narrados são de uma clareza que choca e incomoda os leitores de Kafka acostumados a personagens que se dão tão obliquamente a se conhecer.

Na novela, percebe-se a interligação com os aspectos psicanalíticos e com as produções artísticas (neste caso na literatura) que tratam a respeito da condição traumática. Temos Freud e Lacan no campo psicanalítico. Serrano e Sherman no campo

artístico. Esse estudo aproveitando aspectos psicanalíticos e artísticos só foi possível por meio da categoria denominada realismo traumático, esta legitimada por Hal Foster, juntamente com o emprego de outro tipo de realismo: abjeto, adotado por Kristeva. Em relação à temática violência foram imprescindíveis as ideias de determinados autores como Hannah Arendt, Michel Foucault, entre outros, verificou-se por meio da postura do perpetrador e pela insubordinação de uma figura dependente e quase sem vida, atitudes autoritárias do primeiro impostas no segundo.

Esta leitura de *Na colônia penal* não esgota as possibilidades de interpretações e permite ainda outros desenvolvimentos, pois a cada contato com essa leitura passam a existir novos juízos que podem ser melhorados, tornando complexa a conclusão das pesquisas em relação a essa novela. Nesse sentido, não apenas essa novela, mas a fortuna crítica de Kafka é digna de ser explorada e contemplada pela olhar crítico dos especialistas que sabem apreciar boas obras literárias. Certamente, o nosso tema poderia ser abordado de formas distintas das quais fizemos, porém é notório que com este trabalho não pretendemos encerrar uma discussão, pois muitos aspectos foram negligenciados e que ainda necessitam de mais investigação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARENDDT, Hannah. **Da violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Eichmann em Jerusalém**: Um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Sobre a Violência**. RJ: Relume-Dumará, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie**: escritos escolhidos I seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa et al. - São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BOSI, Alfredo. **Narrativa e resistência**. Itinerário, Araraquara, n10, 1996.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa. Edições Mobilis, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. ano. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.
- \_\_\_\_\_. **Remontages du temps subi. L’Oeil de l’histoire**, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.
- DUSCHAIN. Lucas – 26 de maio de 2011. **Na colônia penal (Franz Kafka)**. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2011/05/26/na-colonia-penal-franz-kafka/>>. Acesso em: 15 jan 2017.
- FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação**: um século de história. São Paulo: Moderna, 1997.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- \_\_\_\_\_. O retorno do real. In: **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo, Cosac Naify. 2014.

\_\_\_\_\_. O Retorno do Real. In: **Revista Concinnitas**. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Ano 6, Vol.1, número 8. Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. **Obscene, Abject, Traumatic**. In: *October*, Vol.78. MIT Press: Massachusetts, 1996a.

\_\_\_\_\_. **The Return of Real: The Avant-Garde at the End of the Century**. London: Mit Press, 1996b.

\_\_\_\_\_. (1996). **The return of the real**. Cambridge: MIT, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund (1917) Fixação em traumas – O inconsciente. In: **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud V. XVI**. Rio de Janeiro, Imago. 1976.

\_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas da edição Standard Brasileira. Fetichismo (1927). In: **O futuro de uma ilusão**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980.

\_\_\_\_\_. (1917 [1916-1917]b) **Conferências introdutórias sobre psicanálise, parte III, Teoria geral das neuroses**: conferência XXI – O desenvolvimento da libido e as organizações sexuais. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund F, .

\_\_\_\_\_. **Conferência XVII: fixação em traumas – o inconsciente**. v.16. In: ESB. Rio de Janeiro: Imago, 2ª Ed., 1996.

GIBSON, M. **Christ's Passion**. Icon Productions, 2004.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, 2010.

HOUAISS, Antonio (Ed.). **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. CD-ROM.

HUGO, Victor. **Do Sublime e do Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

IANNONE, Leila Rentroia & IANNONE, Roberto Antônio. **O mundo das histórias em quadrinhos**. Moderna, 1994.

KAFKA, Franz. **Na colônia penal**. Roteiro Sylvain Ricard; desenho Maël; cores Albertine Ralenti; Tradução Carol Bensimon. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O veredicto e Na colônia penal.** Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco; configuração na pintura e na literatura.** Tradução de J. Guinsburg. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **O grotesco.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: An Essay on Abjection.** Tradução Allan Sena. Capítulo I. New York: Columbia University Press, 1982.

KUPER, Peter. **A metamorfose / Franz Kafka;** adaptado por Peter Kuper. Tradução Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

LÖWY, Michael. **Franz Kafka, sonhador insubmisso.** Trad.: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

MEC. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa.** Brasília, 1997.

MILGRAM, Stanley. **Behavioral study of obedience.** Journal of Abnormal and Social Psychology, 6, 245-254 9 (67, 371-378), 1963.

MONTELLIER, Chantal. **O processo.** Traduzida por Leila de Castro. São Paulo: Editora Veneta, 2013.

OLIVEIRA, Janete da Silva. **O corpo como memória: os filhos de Hiroshima.** Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba - PR – 04 a 09/09/2017.

PELLEGRINO, Hélio. **Brasil: nunca mais.** São Paulo: Vozes, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. **No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004.

RICARD, Sylvain. **Na colônia penal / de Franz Kafka;** roteiro Sylvain Ricard; desenho Maël; cores Albertine Ralenti ; Tradução Carol Bensimon. — São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSS, Gina. **Do trauma a cura: um guia para você.** 1º ed. São Paulo: Summus, 2014.

SANTOS, Matheus Araujo dos. **Imagem-Abjeto**: um estudo sobre manifestações estéticas da abjeção. S/E: Rio de Janeiro, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

\_\_\_\_\_. A procura de um novo realismo: teses sobre realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, H. K. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC/Rio, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Do delicioso horror sublime ao abjeto e a escritura do corpo**. In: ANDRADE, C. et al. (orgs.). *Leitura do ciclo*. Florianópolis: Abralic, 1999.

SILVA, Antonio Almeida Rodrigues da. **Análise da “Série Retirantes” de Cândido Portinari à luz dos estudos tillichianos sobre as artes plásticas**. São Paulo: Revista <<http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/12430/8061>>. Acesso em: 19 set. 2017.

TRAVASSOS, Milena de Lima. **Estética do choque** – arte e política em Walter Benjamin. Editora: Fortaleza, 2009.

VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

WARHOL, Andy & HACKETT, Pat. **POPism**: The Warhol 60s. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

