

CAPÍTULO VIII

O corpo e a tessitura textual: uma (outra) anatomia de Frankenstein

Marcos N. Beccari

“[...] this nameless mode of naming the un[n]ameable is rather good.”

Mary Shelley (*apud* Haggerty, 1989, p. 37)

1. Todo livro é um Frankenstein?

No início de *A Arqueologia do Saber*, para introduzir a discussão sobre as disciplinas, Foucault (2008) discorre sobre a aparente unidade formal do livro impresso como protótipo para a unidade do discurso disciplinar. Segundo o filósofo, grosso modo, aquilo que designamos amplamente por “saber” não é como um livro enorme sendo continuamente escrito, mas sim como um “sistema de dispersão” (p. 43). Do mesmo modo, um livro, embora pareça ser um objeto completo e autônomo, está, na verdade, disperso ao longo de uma rede de outros textos:

[...] além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases [...] Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos. (p. 26)

Um livro, com efeito, nunca é meramente lido em seus próprios termos, posto que seu “corpo” depende de conexões dispersas com outros corpos. No linguajar do design editorial e da tipografia, referimo-nos ao *corpo* de um livro como tudo o que compõe o seu miolo substancial. Esse termo sugere um conjunto de órgãos internos revelados por sob a “pele” do livro, quando percorremos suas páginas.

Ellen Lupton e Abbott Miller (2011, p. 51) listam alguns desses componentes “orgânicos” do livro em analogia com os do corpo humano:

- *Cabeça*: 1. Divisão superior do corpo que contém o cérebro, a boca e os principais órgãos sensoriais. 2. [*cabeça* + *-alho*] cabeçalho: palavra ou série de palavras posicionadas no topo de uma página com o objetivo de contextualizar ou localizar alguma seção, parte, capítulo etc.
- *Capa*: 1. Tudo o que envolve, cobre, protege alguma coisa. 2. Rosto ou semblante do livro, contendo o nome do autor e o título da obra.
- *Espinha*: 1. Coluna vertebral. 2. Aquilo que dá sustentação ou estrutura a um objeto ou organismo. 3. Lombada ou dorso: é a parte que liga as folhas do livro, onde se encontra a costura e encadernação.
- *Orelhas*: 1. Órgãos responsáveis pela audição. 2. Abas que se excedem da capa e dobram-se para dentro. Contêm um texto pequeno (como uma sinopse, um extrato do texto ou uma apresentação do autor) e podem servir como marcador de páginas. 3. Orelha-de-cachorro (do inglês *dog-ear*): é o canto dobrado de uma página do livro.

- *Glosa*: 1. Do grego *glossa* e do latim *glotta*: “língua”, órgão muscular responsável pelo paladar e pela articulação vocal. 2. Breve anotação marginal e manuscrita após a publicação. Nas bibliotecas, é comum que os livros sejam poluídos pelas glosas de múltiplos leitores, indicando que o livro foi lido e (re)escrito por muitos. 3. *Glossário* (ou *elucidário*): lista alfabética de termos incomuns ou pouco conhecidos.
- *Pé*: 1. Extremidade inferior da perna vertebrada sobre a qual o indivíduo se assenta no chão. 2. *Nota de rodapé*: Nota de referência, explicação ou comentário posicionada abaixo do texto; é aquilo que serve de apoio a um texto, relacionando-o muitas vezes a textos externos.
- *Apêndice*: 1. Saliência ou processo corporal, como o *apêndice vermiforme* (cuja extração cirúrgica é comum). 2. Material suplementar acrescido ao fim de uma obra escrita, podendo incluir tabelas, diagramas, glossários etc.

Embora o corpo de um livro seja geralmente atribuído a um único autor, órgãos como glosas, apêndices e notas de rodapé são com frequência importados de fora, operando um intercâmbio discursivo com outros autores e documentos. São os órgãos alheios que nutrem, impregnam e por vezes se sobrepõem ao corpo do livro. As notas de rodapé, por exemplo, não servem apenas como suporte passivo ao texto, mas antes como “[...] um sistema vital de raízes que alimentam a obra através de uma rede subterrânea de outros textos. As notas de rodapé podem servir como âncoras mínimas ou como redes loquazes que ampliam imensamente o alcance do corpo” (idem).

Corpo, órgãos, organismo. Ao documentarem a troca de fluidos entre os textos, os livros são também um vestígio material do corpo humano. Nos termos de Jacques Derrida (*apud* Ulmer, 1985, p. 55), “O texto é cuspidor. É como um discurso no qual as unidades adotam para si o modelo do excremento, da secreção”. Assim, a escrita é como saliva, suor e outras substâncias que o corpo produz e elimina periodicamente; por conseguinte, as páginas impressas de um livro assemelham-se a cabelos e unhas, isto é, restos mortos, descartáveis e destacáveis de um corpo que se regenera.

O livro é, nesses termos, um organismo simultaneamente vivo e morto. Trata-se do protótipo de Frankenstein, não como monstro ou fantasma, mas como corpo que nasce para perecer, como criatura que brota inerte para fenecer como impulso vivo. É esse duplo aspecto que circunscreve a figura do *moderno Prometeu*: de um lado, a existência do livro de Mary Shelley, cuja primeira edição não continha o nome da autora; de outro, a criatura anônima feita a partir de pedaços de outros seres, um mito que se consolidou no imaginário ocidental a partir dos “vestígios” de outros mitos.

Livro e imagem que lançam fios para a tessitura orgânica e dispersa que compõe os nossos corpos – físicos, imaginários e impressos. Porque em todo corpo reverbera certo eco de Frankenstein. O corpo do livro, em especial, é uma costura de palavras alheias a fim de dar corpo ao incorpóreo, de dar nome ao que não tem identidade, de dar vida ao que é inerte. Nesse processo, o texto pode ser alterado e reescrito indefinidamente; e mesmo a partir do momento em que é publicado e lido, sua (re)escrita se desdobra diante do olhar alheio, possibilitando novos corpos e costuras.

2. O imaginário oitocentista do corpo humano

O contexto da publicação, em 1818, de *Frankenstein: or the Modern Prometheus* foi aquele em que o corpo humano emergia, na esteira da fisiologia, como um novo “continente” a ser explorado e mapeado. Só que a fisiologia, enquanto ciência da vida, era bem diferente da disciplina especializada que viria a se tornar já na segunda metade do século XIX. Ela não dispunha, até então, de qualquer identidade formal, advindo do trabalho acumulado de cientistas não relacionados que atuavam em diversas áreas do saber (como química, ótica, medicina etc.). O que ali havia em comum era um grande entusiasmo, e certo assombro, em relação ao corpo.

De acordo com Jonathan Crary (2012, p. 82), “a importância real da fisiologia relaciona-se menos com quaisquer das descobertas empíricas do que com o fato de que [...] o corpo estava se tornando o lugar tanto do poder como da verdade”. A fisiologia,

não obstante, é uma das ciências que compõem a ruptura que Foucault (1999, p. 318-320) sugere entre os séculos XVIII e XIX, na qual o humano se define como um ser cuja transcendência é localizada no plano empírico.

Por ora importa retermos como a própria imagem do corpo é *fabricada* por códigos e linguagens sempre sujeitas aos discursos, práticas e saberes de determinado contexto. Nesse sentido, é útil compararmos duas ilustrações anatômicas de momentos distintos, uma do século XVII e outra do século XIX (Fig. 01).

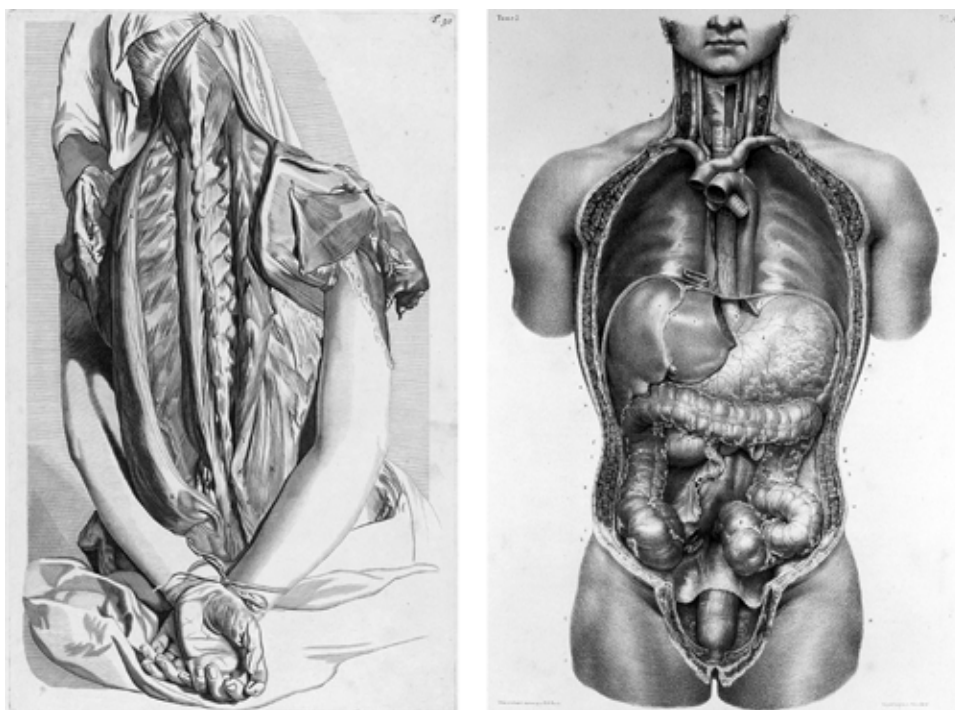


Figura 1: (esquerda) Desenho de Gottfried Bidloo, Amsterdã, 1685 / (direita) Desenho de Nicholas-Henri Jacob, Paris, 1839. Fonte: Wikimedia Commons.

A imagem da esquerda, de Gottfried Bidloo, apesar de ter sido considerada inútil tanto para os médicos quanto para os artistas, representa, nos termos de Mario Perniola (2000, p. 112), “um dos vértices do erotismo barroco”. Nesse caso, o teor erótico não consiste na insinuação da nudez por meio das vestes (como nas esculturas de Bernini), mas na representação do próprio corpo como despojo vivo, abrindo-se e desdobrando-se em camadas finas de tecido. “Nada nessas lâminas leva a pensar na decomposição, na matança, no esquartejamento” (ibidem, p. 121), uma vez que tudo ali é veste, pano e pele; até mesmo os ossos são desenhados como tecidos. A mão morta parece estar quase viva, ainda que sob amarras, deixando o corpo descobrir-se sozinho para pôr à mostra não suas “vísceras”, e sim a delicada superfície dos músculos e órgãos internos.

Em contrapartida, no desenho da direita vemos um cadáver genericamente dissecado, com cortes calculados para uma visualização adequada do “objeto de estudo”. Nesse corpo imóvel e anônimo, a nudez é mantida em suspenso ou, mais precisamente, recoberta pela transparência das formas substanciais. Distinta da linguagem fotográfica, que remeteria ao teor abjeto do corpo esfolado, a ilustração anatômica pretende servir de modelo “realista” de um corpo universal. Assim, despojado de sua aparência de carne, o corpo reduz-se um boneco neoclássico embalsamado em formol.

Compreender tal disparidade entre as duas representações requer um breve recuo histórico. Com o aumento pelo interesse na anatomia humana durante o Renascimento (em grande medida decorrente dos estudos de Da Vinci e Andreas Vesalius), a prática da dissecação difundia-se junto ao desenvolvimento da prensa de tipos móveis. Mas é apenas a partir do século XVII que as técnicas de preparação e conservação dos cadáveres (bem como as matrizes de impressão tipográfica) foram aperfeiçoadas, possibilitando a disseminação das demonstrações públicas de dissecação humana (sobretudo na Holanda, conforme Rembrandt retratou em *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*).

Já no século XVIII, com a descoberta de novas espécies provindas de uma geografia desconhecida (explorada por desbravadores como James Cook e Charles Darwin), o estudo do corpo humano deixava de ser uma atividade essencialmente descritiva para tornar-se comparativa e sistemática. Segundo Foucault (1999, p. 222), ao abrir mão da

operação inventiva e porosa da observação para privilegiar a *nomeação* das coisas vistas, o naturalista do século XVIII “perdia a vida”. Isso porque “a disposição fundamental do visível e do enunciável não passa mais pela espessura do corpo” (p. 188), e sim pelo espaço abstrato das classificações.

No século XIX, por conseguinte, os manuais de anatomia já assumiam a feição que conhecemos hoje, subdividindo o corpo em elementos e sistemas cada vez mais pormenorizados. Tal anseio por uma taxonomia universal coincide com o aprimoramento dos meios de observação (como o microscópio) e de representação (como os avanços na produção de pigmentos e nas técnicas de impressão), culminando no inventário da fisiologia europeia e na premissa de que “o conhecimento era condicionado pelo funcionamento físico e anatômico do corpo” (Crary, 2012, p. 82).

A questão é que no século XIX o corpo adquire contornos abstratos. Ele é o signo de um olhar que, acima de tudo, interessa-se pelo que não pode ver: a eletricidade, o magnetismo, o calor etc. Em seu *Manual da fisiologia humana*, publicado em 1833, Johannes Müller revela uma imagem do corpo como algo “semelhante a uma fábrica, constituído de processos e atividades diversificados, gerenciados por quantidades mensuráveis de energia e trabalho” (Crary, 2012, p. 90). Ou seja, não é mais o olhar que precisa do corpo físico, contingente, para existir. Ao contrário, trata-se agora de um olhar que confere ao corpo a estruturalidade ou a gramaticalidade que faz com que ele se torne visível, pensável, dissecável.

Nesse sentido, é significativo o fato de que, em meados do século XIX, o anatomista Giovanni Aldini lotava plateias após ter adotado, em suas dissecações públicas, técnicas de galvanização. “A estimulação dos corpos através de correntes elétricas comumente causava reações musculares involuntárias, de modo que [suas] dissecações públicas foram palco para tentativas de ‘ressuscitação’ momentânea” (Talamoni, 2014, p. 36-37) – algo que certamente inspirou a obra-prima de Mary Shelley, que tomou a eletricidade como fonte propulsora da vida.

Entre os impulsos elétricos e a (im)precisão científica, entre o corpo vivo e o olhar que o elaborou, é a palavra escrita que dava voz à fisiologia nascente. E não se tratava

apenas da palavra científica, cuja linguagem ainda não se isolava de um discurso muitas vezes místico, mas em especial da palavra literária do terror gótico britânico. Pois junto à transparência dos corpos vinha o aspecto estranho e inóspito daquilo que, devendo permanecer oculto, poderia se revelar. Tal temor, ao mesmo tempo em que afastava o olhar, também o atraía. Desse modo, o corpo humano, ao deparar-se com sua própria natureza exposta e catalogada, passou a conglomerar novos estímulos físicos, visuais e simbólicos que reescrevem a realidade que o envolve. Ciência e fantasia se contaminam; corpo e palavra são costurados em uma nova reescrita do mundo.

3. O corpo tipográfico e o corpo textual

O livro e seus caracteres tipográficos, analogamente à imagem do corpo humano, também respondem historicamente a mudanças na filosofia, na tecnologia e nos usos sociais da escrita. Em *Modern Typography*, Robin Kinross (1992) mapeia a progressiva racionalização das formas e usos das letras ao longo de vários séculos, relacionando esse processo ao estabelecimento de estruturas formais e corpos coerentes do saber. Por sua vez, Johanna Drucker (1994) escreve, em *The Visible Word*, sobre o lado experimental e transgressor (em oposição ao racional) da tipografia moderna.

Embora a escrita ainda seja muitas vezes encarada, na esteira de Saussure, como uma cópia secundária e mais pobre que a palavra falada, podemos partir do pressuposto de que, ao contrário, a escrita é o que *dá corpo* à língua falada. Basta pensarmos, quanto a isso, nos hieróglifos egípcios ou nos pictogramas/ideogramas orientais, formas de expressão que imiscuem palavras e imagens, mostrando que a grafia simbólica de uma cultura pode prescrever, dentre outras coisas, sua língua falada.

Mesmo a escrita ocidental está repleta de elementos e funções não fonéticas, ao menos sob o viés pós-estruturalista. Em *Gramatologia*, Derrida (2008) argumenta que não há qualquer conceito ou fonema a ser representado, por exemplo, nos sinais de pontuação, nos grifos em negrito ou itálico e nas formas de espaçamento. Essas marcas são elementos

essenciais da escrita, pois, segundo Derrida, é por meio delas que “a escrita *habita* a fala” (p. 39). O alfabeto romano, afinal, aprendeu a confiar nesses “silenciosos servos gráficos” (idem) que, como a moldura de um quadro, parecem estar “fora” do conteúdo e da estrutura interna de um texto e, contudo, são condições necessárias para sua escrita e interpretação. Algo similar pode ser dito em relação à tipografia e ao design gráfico, como nos termos de Lupton e Miller (2011, p. 14):

Espacejamento e pontuação, fronteiras e molduras: esses são os territórios da tipografia e do design gráfico, aquelas artes marginais que tornam legíveis os textos e as imagens. A substância da tipografia não está no alfabeto em si – as formas genéricas de caracteres e seus usos convencionados –, mas no contexto visual e nas formas gráficas específicas que materializam o sistema da escrita. O design e a tipografia trabalham nos *limites* da escrita, determinando a forma e o estilo das letras, os espaços entre elas, e sua localização na página.

Nesse ínterim, a própria história da escrita poderia ser *reescrita* como uma história das estruturas formais que exploram a fronteira entre o interior e o exterior do corpo textual. A começar pelos números, que pairam na fronteira entre o corpo e a escrita: em praticamente todas as culturas, a recorrência da convenção *decimal* sugere que os sistemas numéricos não derivam da expressão verbal, mas das próprias mãos humanas, equipadas com dispositivos convenientes para contar e calcular. Com a ascensão do sistema indo-arábico, nossos dígitos tornaram-se graficamente abstratos, analogamente à abstração do próprio pensamento humano com a ascensão da língua escrita.

A pontuação, por sua vez, deriva da leitura em voz alta: os termos *comma* (vírgula), *colon* (dois-pontos) e *periodus* (ponto final), conforme usados por Aristófanes, referem-se a unidades rítmicas da fala. É somente após a invenção da imprensa que a pontuação será ordenada de maneira gramatical, como estruturação de uma sentença. A imprensa também ressignificou o uso das aspas (ou “vírgula dupla”, antes adotada em manuscritos para destacar frases importantes), uma vez que a reprodução em massa incentivava os escritores a incorporarem material de outras fontes.

Tanto o alfabeto grego quanto o romano eram originalmente maiúsculos: todas as letras deveriam ter a mesma altura em prol de uma leitura linear e horizontal. O uso de letras minúsculas impõe-se com a escrita carolíngia, difundida na Europa entre os séculos VIII e XII, sendo posteriormente condensada no estilo gótico dos copistas medievais. No século XV, as letras góticas passaram a ser usadas em combinação com maiúsculas romanas. Ao passo que os tipos móveis de Gutemberg ainda simulavam a gestualidade da escrita à mão, os tipógrafos humanistas do século XVI distanciaram-se da caligrafia para resgatar os tipos romanos, redesenhando-os a partir das proporções do corpo humano e de relações matemáticas dotadas de importância divina.

As grades racionais e as matrizes em metal do século XVII, por sua vez, serviram como plataforma (na esteira das normas epistemológicas então vigentes) sobre a qual a sombra de um alfabeto ideal pudesse ser projetada, tão clara quanto uma imagem em uma câmara escura. Do século XVIII em diante, no entanto, “A noção dos caracteres como estruturas essenciais e arquetípicas deu lugar ao reconhecimento das letras como unidades dentro de um sistema maior de características formais” (ibidem, p. 57). É o que possibilitou, no século XIX, o advento das famílias tipográficas, isto é, variações de uma mesma fonte em estilos diferentes: itálico, negrito, condensado etc.

De modo análogo, a aparente unidade do corpo textual também se diluía, num movimento que talvez seja mais visível na história do jornal. Os primeiros jornais, que surgiram como meio literário de elite no século XVII, eram diagramados como se fossem livros, ou seja, pressupondo uma leitura linear, do início ao fim. Mas na medida em que, durante o século XIX, o jornal se tornava um meio popular, suas páginas assumiam dimensões maiores e incorporavam diversos elementos, como reportagens, anúncios, colunas de opinião etc. Assim o jornal impresso assume sua feição moderna, como uma colcha de retalhos que reflete a disputa de interesses editoriais, publicitários e de produção. Enquanto os primeiros jornais pareciam ser, nos termos de Lupton e Miller (2011, p. 17), “um objeto coerente e completo, a aparência do jornal popular era resultado de acordos comerciais apressados e de condições arbitrárias”.

Mas não foi apenas com os jornais e com a profusão tipográfica do século XIX que a aparente unidade formal dos textos teria sido dissolvida. Na verdade, a costura textual de ideias alheias percorre toda a história do pensamento: a própria escrita de Platão, como se sabe, é marcada pela retórica dos diálogos, valendo-se de vozes alheias para validar suas ideias. Em contrapartida, Demócrito, um de seus inimigos, pregava que não há uma única verdade, há apenas interpretações. O homem é a medida de todas as coisas (máxima de Protágoras, discípulo de Demócrito) porque o homem é quem *nomeia* todas as coisas. De um lado, a noção de um céu inteligível de onde se possa extrair um texto verdadeiro; de outro, a noção de um único mundo visto a partir de interpretações diversas a serem continuamente retomadas, mescladas e reescritas.

Uma oposição similar pode ser vislumbrada nas páginas abaixo (Fig. 2), ambas do século XV, que representam duas abordagens distintas de diagramação:

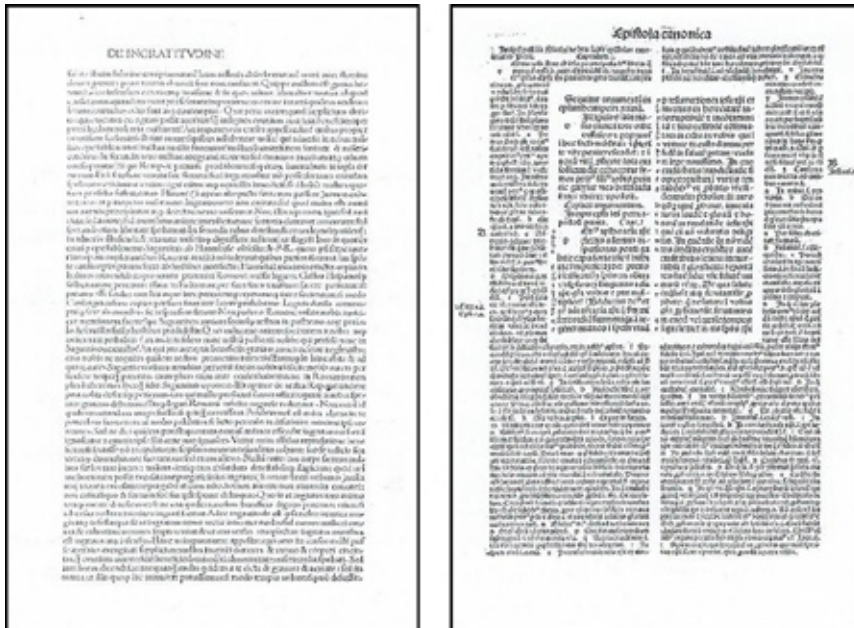


Figura 2: (esquerda) Página de *Campanus Opera*, impressa em 1445 / (direita) Página da *Biblia Latina*, impressa em 1497. Fonte: Lupton; Miller, 2011, p. 16.

Na primeira, as margens servem como uma moldura transparente para o bloco de texto, cujo alinhamento justificado reforça seu aspecto linear e coeso. O segundo caso recorre à tradição dos comentários bíblicos, que invadem o corpo textual por meio de lacunas e diferenças gráficas. No primeiro caso, as fronteiras entre interior e exterior, bem como entre leitor e escritor, estão seguramente definidas, ao passo que no segundo caso esses limites são atenuados, tanto pelo centro quanto pelas bordas.

Esse modo de justaposição gráfica e conceitual motivou Derrida (1986) a tomar a tipografia como um meio privilegiado pelo qual a escrita *invade* o pensamento e a fala. Foi sob tal premissa que o filósofo elaborou o livro *Glas* (Fig. 3), com design de Richard Eckersley, que lança mão de layouts fora dos padrões acadêmicos para compilar um conjunto de textos aparelhados de maneira dispersa (com diagramação e fontes distintas), indicando assim vozes e modos de escrita heterogêneos. *Glas* constitui um Frankenstein que incorpora, como estratégia deliberada de escrita, tanto as glosas dos manuscritos medievais quanto o layout caótico dos jornais modernos.



Figura 3: Páginas do livro *Glas*, de Jacques Derrida. Fonte: Derrida, 1986, p. 114-115.

Margens, alinhamento, estilo de tipos e outras estruturas gráficas não apenas exploram a fronteira entre o interior e o exterior do corpo textual, mas o consolidam propriamente. Os signos linguísticos não existem fora dessa superfície tipográfica, cuja dispersão interna e absorção de elementos externos caracterizam toda forma de expressão humana – inclusive a manifestação aparentemente espontânea da fala, bem como as lentes supostamente translúcidas da câmera fotográfica. A escrita é sempre uma reescrita tanto quanto a leitura é sempre uma releitura. Como no organismo de Frankenstein, as palavras e as estruturas do pensamento podem ser embaralhadas e reabitadas.

4. A anatomia de Frankenstein

Note-se como, em se tratando de corpos, é inevitável o cruzamento de questões de ordem material e simbólica, aqui enredadas desde o início. Metáforas como “corpomáquina” (que internaliza algo externo ao organismo) e “coração da cidade” (que externaliza um componente corporal) refletem nosso modo “corpográfico” de lidar com o mundo. Como propõe a linguista Elaine Scarry (1987), tudo o que circunscreve o corpo, desde roupas e utensílios até uma casa e uma comunidade, não apenas funciona como extensão do corpo, como também torna-se parte dele. E de acordo com o neurocientista Gerald Edelman (1992), nossas sensações e percepções não precedem nem sucedem o processo de categorização conceitual que se desenvolve no cérebro. Em termos fisiológicos, segundo ele, uma coisa não é separada da outra.

Com isso em vista, qual poderia ser a relação entre a escrita, o livro e o corpo? A escrita, em primeiro lugar, pode ser encarada como um subproduto físico do pensamento humano, assim como a fala. Mas, diferente desta, a escrita deixa uma marca visível no mundo. O livro, por sua vez, tal como um carro que transporta o corpo, potencializa a capacidade do corpo falar: é duradouro em vez de efêmero, é capaz de se movimentar no espaço e no tempo, e permanece legível mesmo na ausência de seu autor.

Segundo Christine Greiner (2012, p. 17), “O substantivo corpo vem do latim *corpus* e *corporis*, que são da mesma família de corpulência e incorporar”. Já a carne ou o carnal (em grego *sarx* e em latim *caro*) se associa a *keiro*, do grego cortar, destacar, “dividir a carne das bestas, os sacrifícios para a refeição comum” (Dagognet, 1992, p. 10). O que se pode apreender dessas nomeações é uma concepção corporal como intercâmbio recursivo entre o interno e o externo, como uma tessitura viva que, em sua aparente coesão, ora incorpora, ora se desprende de elementos diversos.

Eis a anatomia de Frankenstein, um corpo estranho ou anormal que instaura, como contraparte integrante, a aparente coesão da escrita, dos livros e dos corpos. Em seu curso *Os anormais*, Foucault (2001) retomou o corpo psiquiátrico em sua relação com o direito penal, focando-se na construção discursiva dos “anormais” no decorrer do século XIX. O anormal se desdobra aqui em três figuras principais: o monstro humano (como Frankenstein), o indivíduo a ser corrigido e o onanista. O que nos importa reter é a ideia, defendida por Foucault em vários textos, de que o corpo é o lugar onde ocorre a construção do sujeito. O corpo do prisioneiro (indivíduo a ser corrigido), por exemplo, é aquele que incorpora os signos de transgressão, culpa e (re)normalização – enunciados que, por sua vez, são formados através da matriz discursiva do sujeito médico-jurídico. Tal enquadramento discursivo-corporal, vale dizer, não implica uma relação de causa ou determinação, tampouco a afirmação de que o corpo é feito pura e simplesmente de discurso. Ao contrário, trata-se de uma designação que produz identidade, tornando o indivíduo coerente com um modelo de sujeito.

Em outras palavras, o corpo depende de certa gramática que, por sua vez, depende dos corpos para se materializar. Essa materialização é coextensiva ao corpo. Por isso o sujeito não é produzido instantaneamente pelo discurso, mas está em permanente processo de reescrita. Uma abordagem contemporânea da reescrita corporal consiste na obra do artista argentino Jorge Macchi, cujo olhar tipográfico é comparável ao de um anatomista. De maneira breve, atendo-me a duas de suas obras (Fig. 4):



Figura 4: (esquerda) Cartaz da 27ª Bienal de São Paulo, 2006 / (direita) Detalhe de *Monoblock*, 2003.
Fonte: <http://www.bienal.org.br/>; <http://www.jorgemacchi.com/>. Acesso: 04 fev. 2018.

O cartaz da 27ª Bienal é, de modo geral, quase uma dissecação textual: recortes de jornal que expõem apenas as aspas de citações subtraídas. Ambivalente, é uma imagem que alude, de um lado, à convivência (ou disputa) de vozes recortadas e, de outro, à transitoriedade dos corpos que as enunciam. No segundo caso, trata-se de uma série de avisos de obituários do jornal, com a informação textual também subtraída, recortados e colados em uma pilha que remete a um cemitério abstrato. Aqui, as possibilidades de leitura parecem ser tão intermináveis quanto são os corpos desconhecidos e anônimos que estão ali vagamente aludidos, como arquivos de uma biblioteca.

Palavras, imagens, corpos e livros não ocupam classes separadas, pois instauram o sentido cultural e historicamente circunscrito que caracteriza a linguagem como um todo. No contexto de Mary Shelley, em meados do século XIX, a criação de *Frankenstein* refletia um acúmulo de saberes emaranhados e dispersos sobre o funcionamento de um

corpo então aberto a procedimentos de normalização, estimulação e hibridação. O corpo assim concebido compatibilizava-se com o processo de modernização da escrita, que diluía paulatinamente a aparente unidade essencial do livro impresso.

Ao explicitar-se como um terreno de exploração científica, literária e tipográfica, o corpo, já virado do avesso, reafirmava-se como um meio privilegiado para a leitura e a escrita do mundo. Quanto aos livros, tiveram também sua carne exposta e (re)costurada: as estruturas gráfico-textuais que se justapõem e se dispersam encarnavam, a cada leitura, um novo corpo de mundo. Em suma, todo tipo de organismo requer uma anatomia, e essa anatomia não pode ser elaborada sem que o campo discursivo a partir do qual ela se torna visível seja revelado em sua estranheza sintética.

“Por que arquivos e cemitérios são tão parecidos?”

Giselle Beiguelman (2016, p. 187)