

O CASULO CLAUSTROFÍLICO: RUMO A UMA FILOSOFIA ESPECULATIVA DA PERVERSÃO EM EDOGAWA RAMPO

*THE CLAUSTROPHILIC ENCLOSURE: TOWARD A SPECULATIVE PHILOSOPHY OF PERVERSION IN EDOGAWA RAMPO*¹

*Seth Jacobowitz*²

1. INTRODUÇÃO

Desde sua estreia literária em 1923, Edogawa Rampo tem sido sinônimo com a ascensão da cultura de massa e da metrópole moderna. Seu público leitor consumiu avidamente as histórias de detetive e mistério do autor, que não só deram voz às mudanças chocantes que estavam acontecendo ao redor da população, mas o fez por dentro. Embora Rampo seja mais conhecido por canalizar os desenvolvimentos inéditos em massificação, mobilidade e tecnologia de mídia que aconteciam no período, para a sua ficção, ele também se aprofundou em novas formas de anonimato, privacidade e interioridade, que se revelavam na vida cotidiana.

Não foi por acaso que as histórias de detetive regularmente apareciam lado a lado, no mercado de massa e nas publicações de nicho da época anterior à guerra, como o jornal *Shin seinen* (“Nova Juventude”), com as descobertas mais recentes da sociologia, da sexologia, da psicologia criminal e de domínios científicos correlatos. Embora a principal motivação do público leitor possa ter sido a adrenalina gerada pela observação de experiências fora dos limites da lei e da ordem, essas obras de literatura popular e ciências sociais ofereceram pistas, para os mais astutos, sobre as circunstâncias de sua própria subjetivação.

1 Este artigo é uma versão traduzida do texto originalmente publicado em inglês na revista *Japan Forum* 32:2 (2020): 1-25.

2 Senior Research Associate, CUNY Dominican Studies Institute of the City College of New York. E-mail: sethjacobowitz@gmail.com ORCID iD: 0000-0002-4172-5046.

Em contraposição à maioria das obras de ficção policial japonesa do período pré-guerra, a preocupação principal de Rampo não estava em resolver crimes ou em celebrar o triunfo da razão. Em vez disso, ele procurou revelar o funcionamento do inconsciente, que perpassa a atividade cultural e a aparência de autonomia. O sociólogo Georg Simmel resumiu as tensões da condição urbana em sua célebre frase: “Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida” (SIMMEL, 1976, p.11).

Sob qualquer perspectiva, a explosão inicial de contos de Rampo, na década de 1920, equivaleu a uma série de estudos de caso que investigavam as negociações transgressivas para com essas forças sociais. No entanto, existem limites claros para o que somente a sociologia urbana pode fornecer. Na medida em que se investiga o imaginário literário de Rampo, o padrão que emerge é consistente com uma definição clínica de perversão, segundo a qual a divergência para com comportamentos sociais e sexuais normativos se torna um meio de acesso para os mecanismos ocultos dos desejos e impulsos. Embora os trabalhos de Rampo muitas vezes tenham sido intrinsecamente vinculados aos fenômenos culturais do “erótico, grotesco, absurdo” e da “caça à curiosidade” (*ryōki*), os estudos predominantemente visuais, materialistas e sociológicos de sua obra têm omitido, em grande parte, os tipos de interpretação psicanalítica que ela exige.

Este artigo oferece um conjunto de abordagens, para rastrear a filosofia especulativa da perversão proposta no corpus inicial de Rampo, que representa a caixa preta do inconsciente, por meio de métodos de confinamento tanto literais quanto figurativos. Usando os ensaios críticos e autobiográficos de Rampo como fio condutor, argumentamos que ele procurou alcançar algo mais próximo daquilo que os surrealistas da mesma época consideravam uma ponte entre a realidade e a imaginação, em direção a uma expressão mais pura da mente inconsciente.

Em seguida, apresentamos a tese instigante de Yokoo Tadanori sobre a obsessão de Rampo por espaços confinados, chamada por ele de “claustrofilia”, para destacar uma série de associações simbólicas com a vida, a morte e a sexualidade. Embora Yokoo leia esse padrão em termos explicitamente espiritualistas – ou seja, o desejo da alma de se libertar até mesmo das amarras do corpo humano – procuramos entender a claustrofilia como representação de um impulso semelhante à escopofilia, que é igualmente onipresente em toda a obra de Rampo e subjacente a grande parte dos estudos visuais sobre ele até hoje. De fato, esses dois impulsos estão intimamente alinhados em seu trabalho, de modo que o casulo claustrofilico apenas raramente funciona de forma completamente independente da escopofilia.

Este artigo, então, fornece uma leitura atenta de *Osei tōjō* (A aparição de Osei, 1927) e *Yaneura no sanposha* (O andarilho no sótão, 1926) como textos representativos, nos quais Rampo compreende a interioridade subjetiva e sua cautela para com a

autoridade social. A clausura secreta e erógena manifesta-se em uma variedade quase desconcertante de formas na obra de Rampo, mas em nenhum caso ela é revelada com tanta clareza quanto na manifestação, simultaneamente física e psicológica, do armário da sexualidade moderna. Os usos do armário (*oshi'ire*) feitos por Rampo, como um abrigo em forma de crisálida para a autocontemplação e fantasia, bem como o palco no qual o desejo emerge e é concretizado, em última análise, marcam os limites do casulo claustrofílico.

Qualquer menção ao armário da sexualidade moderna, inevitavelmente, trará à memória o revolucionário “A Epistemologia do Armário”, de Eve Kosofsky Sedgwick. Desde o início, tomaremos o cuidado de observar que, uma vez que as obras canônicas da literatura inglesa que a autora seleciona (como Melville, James, Proust e Wilde), assim como “O andarilho no sótão” e outras obras de Rampo, tratam de questões sobre o desejo homossexual oculto, pode parecer que suas concepções do armário reforçam uma à outra. Da mesma forma, os leitores familiarizados com a tese de Sedgwick reconhecerão imediatamente as maneiras pelas quais Rampo também traz visibilidade para um mecanismo de ocultação e repressão, na literatura japonesa moderna.

Em outros aspectos cruciais, no entanto, a conceituação de Rampo para o armário, como uma incubadora de desejos claustrofílicos ou escopofílicos, se dissocia categoricamente da leitura reparadora de Sedgwick para o *habitus* homossexual no romance inglês moderno. Enquanto ela identifica a possibilidade de uma identidade comunitária, o autor japonês segue um caminho mais solitário, o do sujeito pervertido. Se o armário de Rampo raramente resulta em uma liberdade radical e pode até custar a vida desse sujeito, mesmo assim oferece, ainda que de maneira fugaz, uma esperança de transcendência rica em gozo (*jouissance*). Portanto, é a perversão como uma estrutura clínica, não sintomas ou atos isolados, que identificamos no nível narrativo dos textos de Rampo, embora seja evidente que sintomas ou atos isolados também são abundantes em sua obra. Do mesmo modo, uma investigação mais rigorosa da perversão em Rampo deve ser livre de romantizações excessivas. Uma tendência persistente nos estudos da perversão é reivindicar um potencial emancipatório da perversão, para além da ordem neurótica de sempre. Reiteramos, assim, a cautela da estudiosa psicanalítica Kirsten Hyldgaard contra tais práticas:

É normal se pensar que uma prática perversa abala leis, normas convencionais e morais, que o sujeito pervertido é algum tipo de vanguarda contra uma fanática hegemonia heterossexual. A seguir, gostaria de argumentar que a perversão, quando muito, representa um fator conservador, negando o que a psicanálise chama de a ausência do Outro (HYLDGAARD, 2004).

Postular a perversão dessa maneira pode parecer contraditório. Na medida em que pulsões e desejos são inconscientes e não têm objeto natural, esses objetos devem ser socialmente instituídos e aplicados. A perversão, por definição, colide com a

moralidade convencional. Não menos importante, a máxima de Lacan para a neurose, de que “o desejo é o desejo do Outro”, não se aplica à perversão. Enquanto o neurótico deve perpetuamente questionar se é o objeto do desejo de outra pessoa e procurar suprir essa insuficiência, para o perverso, o desejo do Outro é irrelevante. Em outras palavras, o que o perverso deseja é que o outro se torne um instrumento ou objeto, dentro de sua economia libidinal.

2. O ELEMENTO SUBLIME DA CLAUSTROFILIA

É com esse ponto de partida que o breve artigo *Heisho kyôfushô to heisho aikôshô to* (Claustrofobia e Claustrofilia), do artista contemporâneo e designer gráfico Yokoo Tadanori, ganha uma pertinência acentuada. Yokoo adaptou o corpus de Rampo para cartazes, ilustrações e afins, atualizando de forma espetacular o estilo erótico, grotesco e absurdo do Japão pré-guerra com sua própria sensibilidade vanguardista e eclética, imersa na psicodelia, no misticismo e no fascínio com o sobrenatural, emblemáticos dos anos 1960³. Nesse sentido, e em uma atitude semelhante à dos Surrealistas Franceses, como George Bataille, que procurou inspiração no Marquês de Sade, Yokoo encontrou em Rampo uma imaginação monstruosa, que ia além do discurso racional ou da persuasão moral. Yokoo, então, apresenta três princípios que informam sua compreensão do trabalho de Rampo:

1. Rampo, em suas obras, frequentemente retrata cenários em que alguém escolhe se trancafiar em um espaço confinado/fechado (*heisho*).
2. Porque será que crianças preferem espaços fechados, enquanto adultos os temem? Talvez, em sua origem, a psicologia de buscar e evitar espaços fechados seja a mesma. Seja o sentimento de segurança do útero materno e do sono eterno conferido aos mortos em seus caixões, ou o sofrimento de passar pelo canal uterino e o medo de ser enterrado vivo, essas diferentes experiências da alma transformam o espaço fechado em um local de felicidade utópica ou um inferno sem fim.
3. Com base em nossa forma, transformamos este mundo em um casulo. Pensar no espírito encarcerado no corpo chega a ser insuportavelmente doloroso. O espírito anseia ser libertado deste minúsculo corpo de carne e osso, o mais rápido possível (YOKOO, 1998, p.75).

Em sua evocação do espiritualismo, Yokoo nos lembra as tendências anti-miméticas e anti-Naturalistas que, em diferentes intensidades, estão presentes nos textos de Rampo. Desse modo, ele chega a uma definição de mistério como aquilo que se

3 Outros artistas contemporâneos de destaque, que adaptaram a obra de Rampo, incluem Taga Shin e suas capas de livros, feitas em chapas de cobre, e ilustrações para a editora Shunyôdô, publicadas nos anos 1980, assim como Maruo Suehiro e seus romances gráficos, como *Panorama-tô Kitan* (Kadokawa, 2008) e *Imomushi* (Beam Comix, 2009).

encontra entre a razão e a loucura, ou o estado indefinido da cognição e da percepção que fica entre o mundo desperto e os estados oníricos. Nossa resposta a essa tese provocante é decodificar a natureza recursiva, ou associativa e enigmática, do inconsciente, expressa pelos sonhos e pela linguagem que tem a estrutura, conforme Lacan preconiza, “de uma escrita” (LACAN, 1998, p.268). É precisamente no deslize dos significantes entre essas camadas que é revelada a natureza subjacente dos impulsos.

Rampo introduz, de forma obstinada, sonhos, alucinações, delírios e loucuras, como estados mentais que desafiam a noção de uma realidade objetiva. A impossibilidade de uma verificação empírica está repleta de ansiedade, medo e até mesmo júbilo. “Foi tudo um sonho, ou algum tipo de doença mental?” é uma de suas aberturas favoritas. Do mesmo modo, seu uso dos chamados “truques” (*torikku*), para abreviar os finais das narrativas, inclui o significante flutuante visto em “A Aparição de Osei”, para desestabilizar a certeza epistemológica, e a fluidez da performance de gênero em “Os Canais de Marte” e “O Andarilho no Sótão”, usada para transgredir os limiares sociais e biológicos.

O ilusionismo e a desorientação, enquanto técnicas literárias, abalam ainda mais as faculdades de percepção e cognição. Rampo expressou que, apesar de seguir o exemplo da ficção policial ocidental em certos aspectos, ele também encontrou inspiração nas abordagens do anti-mimetismo e do anti-Naturalismo, da literatura Japonesa na virada do século.

Embora seja verdade que autores como Poe e Doyle me influenciaram, dentro da ficção policial do ocidente, o que me levou a escrever minhas próprias narrativas de detetive, na verdade houve outra fonte de estímulo, completamente diferente. Ela apareceu com a nova literatura, que surgiu em oposição ao naturalismo do final do período Meiji até o período Taishō, e incluiu obras de Tanizaki Jun'ichirō, Akutagawa Ryūnosuke, Kikuchi Kan, Kume Masao e Satō Haruo (EDOGAWA, 1950, p.176).

Essa genealogia, juntamente com dissidentes literários anteriores, como Izumi Kyōka, expressa uma crítica fulminante à razão e à lei natural, contra a totalidade da assimilação da sociedade Japonesa pelos preceitos de “Civilização e Iluminismo” (*bunmei kaika*). No entanto, seria um erro fundamental insistir que Rampo estava apenas servindo de contrapeso para uma preferência por ficção policial ocidental, com alternativas domésticas ou a fantasia de outras modernidades. Seu interesse não estava em deslocar o Ocidente, muito menos em privilegiar as origens literárias autóctones. Se tratava de uma questão de descobrir as técnicas adequadas para realizar sua filosofia da perversão.

Embora não contestemos a validade disso como um modelo sociológico para descrever os fenômenos de massa e os fenômenos urbanos, nossa abordagem aqui deve adotar, necessariamente, um caminho bem diferente. A leitura que fazemos de Rampo o enxerga como alguém que vai contra a tese de racionalidade crescente de Simmel, na

medida em que ele realoca a vida mental do indivíduo moderno das ruas movimentadas para as passagens subterrâneas, os armários, os sótãos, as salas de projeção e os outros espaços de confinamento. Nesse sentido, seu método literário está surpreendentemente em sincronia com a definição de surrealismo de André Breton, em seu “Manifesto do Surrealismo” (1924), que diz:

O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associação desprezadas antes dela, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida (BRETON, 2001, p.40).

Independentemente do quão radical possa ter sido a divergência nos estilos literários dos dois, Breton e Rampo, por volta de 1924, expressaram um interesse paralelo por Freud e a interpretação de sonhos, uma crítica à tirania da lógica sobre o reino livre da imaginação e um desejo de derrubar as paredes da moralidade burguesa. Yokoo adivinhou corretamente que a busca de Rampo era precisamente esse tipo de libertação do espírito, no impulso claustrofílico em direção à “realidade superior” do inconsciente. Foi por essa mesma razão que os colegas de Rampo, escritores de ficção policial, o condenaram por supostamente transgredir a ordem social e a estrutura do gênero.

3. REFORMANDO A EPISTEMOLOGIA DO ARMÁRIO

Em “A Epistemologia do Armário”, Eve Kosofsky Sedgwick identifica o armário como um ponto de repressão e ocultamento. No entanto, o armário, por definição, parece ser paradoxalmente marcado pelo fracasso em conter aquilo que deve manter ocultado. Assim, mesmo em seu estado mais punitivo, o armário não pode conter permanentemente ou negar completamente a agência subjetiva.

Nas obras literárias de Rampo, o armário é um espaço introspectivo, no qual as fantasias são geradas e cultivadas e os desejos tomam uma forma mais tangível. Surpreendentemente, há uma insinuação tentadora dessas possibilidades em “A Epistemologia do Armário”. Entre a introdução crítica e o corpus de análise, há uma página retirada do *Oxford English Dictionary*, listando as etimologias de armário: “um espaço para privacidade ou recolhimento” e, especialmente, “um lugar de devoção particular” ou “especulação isolada”; ou mesmo “*esqueleto no armário*: um problema particular ou ocultado na casa de alguém, ou circunstâncias sempre presentes e suscetíveis a aparecerem”, e assim por diante (SEDGWICK, 1990, p.65). Não há, contudo, qualquer verbete para o termo que traga o sentido de sexualidade moderna. Curiosamente, essa página nunca é contemplada diretamente no argumento de Kosofsky Sedgwick. É como se o leitor tivesse que inferir sua presença, como um registro do silenciamento do armário homossexual; como se sua exclusão

desse registro, o mais distinto e não abreviado da língua inglesa, justificasse, pela ausência, a crítica que se segue⁴.

Rampo, é claro, não era inexperiente no discurso homossexual ou no policiamento e nos deslizos da sexualidade normativa. Juntamente a Iwata Jun'ichi e Minakata Kumagusu, ele fundou o *Nanshoku kenkyūkai* (Grupo de Pesquisas do Amor Masculino), que se encontrou durante o período entre 1927 e 1932. Rampo colaborou com Iwata para organizar um arquivo de obras pré-modernas japonesas sobre a sexualidade entre homens e, ocasionalmente, incorporou temas homoeróticos à sua ficção e seus ensaios, mais notoriamente no romance “O Demônio da Ilha Deserta” (*Kotô no oni*, 1930). No entanto, devemos enfatizar que o interesse norteador deste artigo não é resgatar a verdade sobre a estrutura clínica (neurótico/pervertido) ou a orientação sexual (hetero/homossexual) do próprio Rampo, mas explorar os usos claustrofílicos do armário e a filosofia especulativa que se revela em seu imaginário literário.

4. A APARIÇÃO DE O-S-E-I

Publicado pela primeira vez na edição de julho de 1926 da revista *Taishû bungei* (Literatura Popular), “A Aparição de Osei” é marcado pelo que pode ser chamado de confinamento duplo do armário. Por um lado, o armário significa o local físico onde uma inversão violenta do poder de gênero se manifesta, com a esposa adúltera, Osei, de um lado, e seu marido acometido por tuberculose, Kakutarô, de outro. No entanto, é também o local onde as distinções nítidas entre fantasia e realidade, para os dois, são radicalmente redesenhadas.

Certo dia, quando Osei sai de casa para um encontro com seu amante, Kakutarô se consola se deixando levar por um jogo de esconde-esconde, com seu filho e as crianças da vizinhança. Para pregar uma peça nas crianças, ele se esconde no armário de seu escritório e, no último segundo, entra em um grande e velho baú (*nagamochi*) guardado lá. Apesar de seu plano ser saltar para fora e surpreendê-los, ele logo percebe, horrorizado, que a trava se encaixou no lugar, de alguma forma, e o trancou. As crianças rapidamente perdem o interesse e abandonam a busca, decidindo ir brincar do lado de fora. Em seu estado enfraquecido, ele é incapaz de se libertar ou gritar alto o suficiente para que possa ser ouvido.

É só mais tarde, quando Osei retorna, que ela consegue ouvir seus soluços fracos e decide investigar. Ao encontrá-lo, ela levanta a tampa momentaneamente, antes de colocá-la de volta no lugar e virar a trava, (re)selando seu destino. Kakutarô gasta seu último suspiro e suas unhas, quebradas e ensanguentadas, riscando o nome de Osei na parte de dentro da tampa do baú, deixando assim a única evidência do crime perfeito

4 A tradução para o japonês de “A Epistemologia do Armário”, de Tonooka Naomi (Tokyo: Seidôsha, 1999), omite completamente essa página.

que foi cometido. Isso retoma, sob uma nova luz, o grafite solipsista de solidão que Ramo escrevera na parte de dentro do armário em “O Lorde Fantasma”. Se lermos a cena do armário em “Osei” em termos lacanianos, a morte de Kakutarô ocorre nos limiares da claustrofobia: a incapacidade de escapar o solipsismo é sobreposta por um fracasso em se conectar com o desejo do Outro.

Os elementos de terror e da ficção de mistério devem ser facilmente percebidos, mesmo a partir de um resumo superficial como este, mas os elementos psicanalíticos merecem uma investigação mais aprofundada. O narrador desaprova a auto-infantilização de Kakutarô, que brinca com as crianças. Para ele, o homem perdeu a dignidade de um adulto, ao que parece, contrastando diretamente com Osei, que se envolve em brincadeiras sexuais com seu amante. Além do simbolismo forçado na brincadeira de esconde-esconde, um modelo clássico de ocultação e exposição, podemos perceber a associação homófona de Kakutarô com *kakurenbô*, a palavra japonesa para “esconde-esconde”. Esse jogo de palavras também ecoa na semelhança do nome dele com o de sua condição tuberculosa (*kekakaku*), que é responsável por sua incapacidade de se libertar ou pedir ajuda.

Ao se esconder, como uma boneca russa, em mais um confinamento duplo – os espaços físicos do armário e o baú – ele não só prega uma peça nas crianças, mas também, sem querer, descobre um mundo de fantasia regressiva que, em pouco tempo, é colocado de pernas para o ar de forma aterrorizante. A infantilização inicial é levada adiante pela enxurrada de memórias da infância de Kakutarô, ativadas quando ele entra no baú há muito tempo esquecido:

Os confins intensamente negros do baú, que cheiravam fortemente a cânfora, eram estranhamente confortáveis. Kakutarô foi subitamente tomado por memórias felizes de sua infância. Esse velho baú, antigamente, guardava o enxoval de casamento de sua mãe já falecida. Ele costumava fingir que o baú era um navio e muitas vezes entrava nele, para poder brincar. Ele quase podia ver o rosto gentil de sua mãe, revelando-se na escuridão como um fantasma (EDOGAWA; JACOBOWITZ, 2008, p.283).

Se a implicação é o desejo edípiano de casar com sua mãe, ou simplesmente um retorno ao seu abraço caloroso, esse fantasma reconfortante evapora rapidamente quando ele se percebe preso dentro do baú, a fantasia dando lugar ao horror conforme esse retorno ao útero se torna seu túmulo.

Pelo menos por um momento, Kakutarô está em paz dentro do baú e habita um momento suspenso no tempo e no espaço. Ele regride para as memórias que tem dela e de sua infância e, portanto, de ser o objeto de sua afeição no início do estágio de espelho. Em outras palavras, seu desejo é pela Mãe, não pelo Outro. Osei também é uma mãe, e não é por acaso que Kakutarô só descobre essa fuga do impasse de seu relacionamento ao se esconder de seu filho. Ironicamente, em seu desejo de evitar um triângulo edípiano mais perigoso, em que ele é o Pai a ser morto, ele cai em uma armadilha de

sua própria autoria. O problema, para Kakutarô, não é entrar na caixa ou manifestar desejo em um lugar em que não há a questão do desejo do Outro, mas ficar preso lá.

Em uma inversão de corpos ocultos e personas emergentes, quando Osei encontra Kakutarô no armário, a narrativa chega em seu núcleo climático, pois naquele momento decisivo, Osei descobre sua verdadeira natureza como uma *femme fatale*. Ao sepultá-lo no baú do armário, ela também pode realizar suas fantasias:

Não havia mais como voltar atrás para essa *femme fatale*, envolvida em um caso como nenhum outro em toda a sua vida. Em sua cabeça, o funeral que viria para aquele homem, morto no já mudo armário, foi substituído pela imagem de seu amante. Sem sequer pensar na vida fácil garantida pela morte de seu marido, bastava para ela pensar nos incansáveis divertimentos que ela poderia ter com seu amante, para se livrar do luto (idem, p.287).

Embora o tom do narrador seja inabalável em sua condenação do comportamento descarado de Osei, também há um aspecto validador sugerido pelo título. Há uma vacilação paradoxal em seu tratamento das ações de Osei, ao ponto de ela poder, dependendo da interpretação que o leitor faz sobre a postura do texto quanto ao patriarcado, ser vista ou como uma vilã irredimível ou uma anti-heroína, que aproveita a oportunidade para se rebelar contra um sistema injusto. É claro, contudo, que isso não se traduz em sua emancipação imediata. Após sua morte, ela tem que manter as aparências, para se livrar do irmão e da família de Kakutarô, que podem suspeitar de seu envolvimento na morte misteriosa de seu marido. Por enquanto, ela deve permanecer em seu próprio armário de segredos, que a impede de se encontrar abertamente com seu amante.

Essa cena climática também implica na transferência do que Lacan chama de “nome-do-pai”. Ele define a castração simbólica por meio de uma linguagem em que o pênis é substituído pelo significante do falo – a função de lei e ordem do pai que é, de certa forma, uma brincadeira com a homofonia da palavra francesa *nom du père* (nome do pai) e *non du père* (o “não” do pai). Quando Kakutarô risca as letras do nome de Osei na tampa do baú, este é o seu ato final de acusação e recriminação contra ela. No entanto, nesta segunda “aparição de Osei”, escrita no sangue dele, Kakutarô acidentalmente transfere a posse de seu patrimônio para ela. A pena, sentida pela família dele por sua morte patética, amplificada pelas ferozes paixões que ele claramente possuía por ela até seus últimos momentos, resulta em Osei herdando uma porção considerável de sua riqueza, mais do que o que seria esperado em circunstâncias normais, bem como a custódia única de seu filho. Ao gravar o nome dela, em vez de o seu próprio, o de seu irmão mais novo ou o de seu filho, ele ironicamente toma uma atitude equivalente a passar tudo de seu nome para o nome dela.

Penhorado por Osei para uma loja de móveis, quando sua fuga da família de Kakutarô é concluída, o baú se transforma mais uma vez em um substituto para uma caixa preta do inconsciente, com sua inscrição enigmática. Esse objeto provocou um ato horrível de violência e recriminação, ou ele foi dedicado “a uma donzela inocente

e imaculada pela feiura do mundo”? Essa indeterminação ressalta as tendências antimiméticas e anti-naturalistas da filosofia especulativa de Rampo. Em um último “truque” característico do autor, o significante flutuante do nome de Osei e dos desejos escondidos por trás de sua inscrição violenta é deixado pendente. Isso é provavelmente o significado real do título enigmático do conto: a aparição de Osei seria mais adequada como “A Aparição de O-S-E-I”, como um nome ou significante de transgressão violenta, e não a libertação do sujeito feminino.

5. CLAUSTROFILIA NO ARMÁRIO, ESCOPOFILIA NO SÓTÃO

O casulo claustrofílico em Rampo pode ser entendido como um local de especulação, sonhos e transformação subjetiva, em que desejos que seriam de outra forma inadmissíveis são conferidos liberdade, com consequências inesperadas, se não certamente felizes. “O Andarilho no Sótão”, publicado pela primeira vez na edição de agosto de 1925 da *Shin seinen*, retoma o confinamento duplo do baú e armário, de “A Aparição de Osei”, na forma do armário e sótão. Imerso em associações com a literatura ocidental, tais como as levantadas pelo estudo feminista pioneiro de Gilbert e Gruber, *The Madwoman in the Attic*, de 1979, o armário e o sótão encontrados aqui constituem um meio essencial de exposição da estrutura da perversão.

Se distanciando dos casais heterossexuais de seus dois textos anteriores, “O Andarilho no Sótão” envolve duas uniões entre homens dentro de um campo mais extenso de dinâmicas sociais experimentais. Enquanto o homoerotismo é um elemento-chave inquestionável naquilo que o narrador descreve como a “personalidade patológica” (EDOGAWA; JACOBOWITZ, 2008, p.45) do protagonista, Gôda Saburô, o que deve chamar nossa atenção é o afastamento da vida urbana, nas ruas movimentadas do centro de Tóquio, para as formas emergentes de anonimato, privacidade e interioridade, conferidas pela arquitetura híbrida japonesa/ocidental da pensão onde ele mora. É apenas aqui que a semiologia do armário se torna perceptível como uma incubadora perversa, em vez de um mecanismo repressivo.

Saburô é um nômade urbano inquieto, um habitante de inúmeras pensões e espaços de recreação nos arredores do centro de Tóquio. Ele é forjado no clássico molde do anti-herói de Rampo: um sonhador indiferente que tenta a sorte em vários ofícios e passatempos, mas não encontra seu chamado nem consegue aliviar o desgaste da vida cotidiana. Condizente com o aspecto *queer* do protagonista, sua orientação sexual é sugerida, mas nunca declarada abertamente. “Bem, caro leitor, sem dúvidas você deve estar se perguntando quanto aos dois grandes prazeres desse mundo, vinho e mulheres, que nunca são satisfeitos. Por alguma razão estranha, nenhum dos dois atraía esse tal Gôda Saburô” (idem, p.43). Enquanto isso, uma mesada vinda de sua família fornece dinheiro o suficiente para cobrir suas necessidades.

Em um gesto característico, Rampo estabelece Saburô como um Marquês de Sade de bolso, para quem o desejo de satisfazer uma imaginação monstruosa necessita

apenas de um gatilho para ser posto em movimento. Aqui, isso é concedido pelo encontro ao acaso de Saburô com Akechi Kogorô, o detetive amador de Rampo, que se torna seu mentor no estudo de crimes reais e da ficção policial. No entanto, esse gesto não é inocente da parte de Akechi. O detetive reconhece tendências patológicas em Saburô e passa a explorá-lo como uma espécie de experimento científico. Esta é uma das várias vezes no texto que lembra ao leitor que a ficção policial “irregular” (*henkaku*) não é sobre a solução de um crime ou mesmo, necessariamente, sobre a investigação da psicologia subjacente. Nesse caso, trata-se de instigar ou provocar essa psicologia para que se desenvolva e largue a crisálida de seu confinamento.

A fonte primária de estímulo, para Saburô, segue exatamente os mesmos preceitos da vida mental na metrópole, caracterizada por Simmel, no universo da Tóquio pré-guerra: “Irrompendo de sua caixa de brinquedos em um arco-íris de cores berrantes, o grande parque de diversões que é Asakusa era o palco definitivo para os propensos ao crime” (idem, p.46). Lá, Saburô descobre não apenas a mistura familiar de espetáculos de cultura de massa com os de vanguarda, mas também os prazeres clandestinos de se navegar áreas como becos, parques desertos e banheiros públicos. Nessas ocasiões, ele escreve grafites provocantes e deixa bilhetes enigmáticos, descrevendo assassinatos aterradores, nos vãos dos bancos do parque, esperando para ver a reação dos idiotas que os pegam sem saber sua procedência.

Mais impressionante ainda é a sua decisão de penhorar seu relógio e quimono, para pagar por diferentes disfarces, principalmente perucas e roupas femininas. Durante algum tempo, pelo menos, ele alterna entre o flâneur, que explora o submundo da cidade, e o andarilho travesti, que o permite viver suas fantasias como uma *femme fatale*. No entanto, até mesmo esses atos se provam efêmeros. A partir de então, Saburô se muda das ruas da cidade, se voltando para dentro, para os compartimentos clandestinos da pensão em que ele descobre uma alternativa muito mais saciante. Sozinho, dentro dos limiares de seu quarto, Saburô passa a se esconder no armário e se perder em fantasias e sonhos.

Quando ele fechou as portas de correr do armário e olhou para a fina linha de luz elétrica que entrava pelo vão, ele se sentiu como um personagem em uma história de detetive. Abrir a porta apenas até criar uma brecha e olhar para seu próprio quarto, do mesmo modo que um ladrão espiaria o quarto de um estranho, dava a ele uma explosão de adrenalina. Ele imaginou todo tipo de cenário emocionante e ficou fascinado pelo mero ato de observar. [...] Por volta do terceiro dia, Saburô, facilmente entediado, se cansa de sua cama no armário e, sem nada melhor para fazer, escreve grafites nas paredes ou nas tábuas de madeira do teto do armário, onde quer que suas mãos pudessem alcançar enquanto estivesse deitado (EDOGAWA; JACOBOWITZ, 2008, p.49).

Aqui, também, o armário é um local de inscrição psíquica e física, onde o sujeito escreve seu desejo. Essas atividades solipsistas, que lembram a figura de Rampo

rabiscando “*Einsamkeit*” (solidão, em alemão), por sua vez, preparam o terreno para que Saburô descubra o vão que leva até o sótão.

O sótão representa uma arquitetura perfeita de vigilância panóptica, em que ele pode passar despercebido enquanto espia todos aqueles embaixo, na privacidade de seus próprios espaços confinados. Ele observa aquilo que é geralmente reprimido, escondido ou sublimado em público, mas que aqui aparece de forma completamente espontânea e desarmada. Não é apenas o ângulo do olhar que faz com que os sujeitos pareçam diferentes, mas também o fato de eles acreditarem ter privacidade total, que faz parecer uma liberação grotesca dos comportamentos normais (ou seja, neuróticos). Ele manifesta um interesse acentuado em descobrir segredos, testemunhar hipocrisias e, fora isso, presenciar tudo o que ocorre no cenário diante dele. É claro que também é fundamental ressaltar que não há aqui uma visão “natural”. Por meio dos buracos do teto e seu estranhamento dos outros, que estão empenhados em seus atos privados e ocultos, a vista do sótão se torna um construto altamente artificial.

Enquanto isso, o tema de travestismo anterior continua, quando Saburô se veste para suas jornadas noturnas pelo sótão. Ele se imagina como outra *femme fatale*, dessa vez para o cinema: “ele teria preferido vestir uma blusa toda preta, como a pirata Protea que vira em um filme há muito tempo, mas infelizmente ele não tinha nada assim por perto, então se virou como dava, para aproveitar a situação” (idem, p.53). Aqui, mais uma vez, a estrutura da imaginação fornecida pelos espetáculos do início do período Taishô, que incluía uma crescente indústria cinematográfica, lado a lado com as peças de *kabuki* e os *misemono* (espetáculos improvisadas que datam do período Edo) de sempre, inserem uma lente ou um filtro adicional à vista do sótão.

Saburô repete, sem querer, os experimentos psicológicos de Akechi, ao assediar seus vizinhos munido de um conhecimento clandestino sobre seus comportamentos. Isso coincide com suas “encenações de crime” em Asakusa, com a importante diferença de que agora suas vítimas são conhecidas por ele. Por fim, sua atenção é desviada quando uma descoberta acidental lhe dá a ideia de cometer o crime perfeito: a revelação de que seu vizinho desagradável, o assistente de dentista chamado Endô, não apenas dorme diretamente abaixo de um dos buracos no teto, mas o faz com a boca aberta. Sua reação inicial é o impulso violento e erótico de cuspir dentro da boca logo abaixo, mas ele acaba chegando em um plano melhor: roubar a solução de morfina que Endô tem escondida em seu próprio armário e pingá-la em sua boca para matá-lo.

A insinuação sexual do assassinato, que usa essas gotas de fluido venenoso para penetrá-lo oralmente, só é equiparada pelo repentino e grotesco debater-se dos membros de Endô, quando o veneno entra em sua corrente sanguínea. Na investigação que se dá após a morte, a polícia não encontra qualquer coisa que implique Saburô, fazendo com que ele se deleite por saber que cometeu o crime perfeito. É apenas com a reparação de Akechi, que faz perguntas e encontra inconsistências no caso, que a atmosfera escurece brevemente.

Saburô continua acreditando que sobrepujou Akechi, até que, certa noite, ele volta para seu quarto e encontra a cabeça de Endô, pairando no ar e de ponta-cabeça. Apavorado, ele se afasta do armário mal-assombrado. Em um caso fascinante de um duplo ou *doppelgänger*, Akechi finge ser o homem morto, que voltou para assombrar Saburô, antes de se revelar. O detetive o ridiculariza, dizendo “Eu queria tentar imitar você, pra variar” (idem, p.77). A penetração no armário de Saburô, bem como o espelhamento da vítima e do assassino, por Akechi – que sai literalmente do mesmo armário, para apreender Saburô – ressalta ainda mais a centralidade do armário e a dupla lógica *queer* do texto. Akechi expõe os vários erros de Saburô, como o despertador que havia sido programado para o dia seguinte, uma indicação clara de que o meticuloso Endô não planejava cometer suicídio.

No entanto, ele também fabrica alguns dos seus próprios erros: Akechi alega ter encontrado um botão singular, que ele diz ter sido varado da camisa de Saburô enquanto ele estava no sótão, insistindo em dizer que tem um “formato excêntrico” e que, convenientemente, só pode pertencer a Saburô. O botão perdido no calor do momento – aquele objeto fetichista por excelência, o botão, se torna um substituto para outros tipos de rastros condenatórios (como impressões digitais, manchas de sêmen etc.).

Se retomarmos sua função como objeto fetichista, o botão, que significa ordem e controle, ou seja, o que pode ser mostrado por completo ou exposto como um objeto parcial (por exemplo, um decote, o peito nu), medeia o desejo. O uso do botão como prova falsa, feito por Akechi, não apenas desmente a crença de Saburô de que ele se safou mesmo tendo cometido um assassinato, mas o confronta com um lembrete expressivo (ou excedente) desses objetos parciais e da vista do sótão. O botão regula o grau de visibilidade do corpo humano e o protege da vistoria exterior. O botão ausente, então, é uma perda de controle sobre a ocultação não apenas do corpo nu, mas também de seu movimento pelo espaço, a habilidade de determinar seu paradeiro.

Por fim, há a bolsa de tabaco na qual a morfina caiu, resultando na aversão inconsciente de Saburô ao fumo – um *insight* psicológico que só Akechi percebe e explora. Essas mudanças de última hora, ou mesmo última palavra, tão comuns na obra de Rampo, tentam deslocar ou desestabilizar o bom senso. A conclusão de “O Andarilho no Sótão” coloca ainda mais em dúvida a certeza de Saburô sobre sua própria subjetividade. Não só ele foi incapaz de realizar o crime perfeito, seja em termos de evidência circunstancial ou de manter a pretensão de sua inocência, ao ser confrontado pelo “truque” ardiloso de Akechi, ele também falhou em compreender a causa de sua repentina aversão ao fumo. Esse é talvez o caso mais claro de alguém cujo funcionamento da mente inconsciente permanece desconhecido para o próprio sujeito.

A convergência do despertador, do botão desaparecido e da aversão ao fumo, encontrada no excedente forense da resolução raciocinativa do crime, é claramente mais “irregular” do que “normativa”. Nem é preciso dizer que os leitores e críticos mais astutos deverão reconhecer o crime mais importante aqui, que vê Akechi saindo impune depois de dois assassinatos em que ele foi o mestre manipulador: a morte de Endô pelas

mãos de Saburô, que o detetive não faz qualquer coisa para evitar, e a sentença de morte que vai ser conferida a Saburô, por ser o assassino. Sua claustrofilia é transformada em claustrofobia, nos últimos momentos de seu embate com Akechi, que penetrou seu casulo físico e psíquico do mesmo modo que fez com o de Endô. Ainda assim, o crime e a punição no desfecho mal se comparam ao ponto de desejo do confinamento pervertido. É só nos limiares do armário e, por extensão, do sótão, que Saburô (ou o sádico Akechi) poderia se tornar um lorde fantasma.

REFERÊNCIAS

- BRETON, A. “Manifesto do Surrealismo”. In: **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p.40.
- EDOGAWA, Rampo. “Nihon tantei shôsetsu no keifu”. In: **Chûû Kôron**, vol.65, nº.11. 1950.
- HYLDGAARD, Kirsten, “The Conformity of Perversion”. In: **The Symptom** [online], vol.5. 2004. Disponível em: <www.lacan.com/conformper.htm>. Último acesso em: 20 de setembro de 2019
- JACOBOWITZ, Seth (ed.). **Edogawa Rampo Reader**. Fukuoka: Kurodahan Press, 2008.
- LACAN, Jacques. **Écrits: A Selection**. Traduzido por: SHERIDAN, Alan. Nova York: Norton & Co., 1977.
- _____. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 238-324.
- SEDGWICK, Eve K. **Epistemology of the Closet**. Berkeley: University of California Press, 1990.
- _____. “A Epistemologia do Armário”. Traduzido por: DENTZIEN, Plínio. In: **Cadernos Pagu**, vol. 28. jan. 2007, p.19-54. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>>. Acesso em: 24/02/2020.
- SIMMEL, Georg. “The Metropolis and Mental Life”. In: BRIDGE, Gary; WATSON, Sophie (eds.). **The Blackwell City Reader**. Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2002.
- _____. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio G. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- YOKOO, Tadanori. “Heisho kyôfushô to heisho aikôshô to”. In: Taiyô Henshûbu (eds.) **Edogawa Rampo**. Tóquio: Corona Books, 1998.

Recebido em 07 de junho de 2021.

Aprovado em 10 de setembro de 2021.

Tradução de Gabriel de Oliveira Fernandes.