

FABRÍCIO SAMUEL CARDOSO RUAS

Encenando o *Desengano* à luz do Erotismo

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
MARÇO/2019**

FABRÍCIO SAMUEL CARDOSO RUAS

Encenando o *Desengano* à luz do Erotismo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Telma Borges

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
MARÇO/2019**

R894e Ruas, Fabrício Samuel Cardoso.
Encenando o *Desengano* à luz do erotismo [manuscrito] / Fabrício Samuel Cardoso Ruas. – Montes Claros, 2019.
106 f.

Bibliografia: f. 105-106.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2019.

Orientadora: Profa. Dra. Telma Borges da Silva.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição e modernidade. 3. *Desengano* - Silva, Carlos Nascimento, 1937-. 4. Erotismo. 5. Corpo. I. Silva, Telma Borges da. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



Dissertação de Mestrado intitulada **Encenando o Desengano à luz do Erotismo**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **FABRÍCIO SAMUEL CARDOSO RUAS**, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Telma Borges da Silva – Orientadora (Unimontes)

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa (Unimontes)

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo (UFU)

Prof.^a Dr.^a Ivana Ferrante Rebello
Coordenadora do Mestrado
em Letras/Estudos Literários
Unimontes - Masp 374222-8

Prof. Dr. Ivana Ferrante Rebello

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 02 de abril de 2019.

À minha mãe, que nunca poupou esforços e incentivos.

AGRADECIMENTOS

Ainda que prazerosa, adentrar nas finas malhas da análise literária não é tarefa simples. Tecer os fios dessa missão não é possível, senão com o apoio de mãos dispostas, firmes e experientes, por isso agradeço:

À minha mãe, pelo ânimo e pelo estímulo aos estudos;

À Prof.^a Dr.^a Telma Borges, pela paciência, compreensão e tempo dedicados à orientação desta pesquisa;

Ao Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa e à Prof.^a Dr.^a Ivana Rebello, pelas importantíssimas contribuições no momento da qualificação;

Ao Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo e, novamente, ao Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa, membros da banca examinadora do trabalho final, pela disponibilidade em ler e em avaliar este texto;

Aos colegas e amigos do mestrado, pelo auxílio, companheirismo e cumplicidade;

À CAPES, pela bolsa concedida a esta pesquisa.

Por fim, agradeço a todos que, por algum gesto ou alguma palavra, me ajudaram a manter o ânimo e foco para concluir este trabalho.

Em face dos últimos acontecimentos

*Oh! sejamos pornográficos
(docemente pornográficos).
Por que seremos mais castos
Que o nosso avô português?
[...]*

*Propõe isso a teu vizinho,
ao condutor do teu bonde,
a todas as criaturas
que são inúteis e existem,
propõe ao homem de óculos
e à mulher da trouxa de roupa.
Dize a todos: Meus irmãos,
não quereis ser pornográficos?*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A pesquisa em questão se propôs a analisar o romance *Desengano*, do escritor Carlos Nascimento Silva, a partir da sua tônica erótica, observando primeiramente como as relações afetivas se organizam em torno dos planos temáticos da obra e, posteriormente, quais as implicações dos corpos representados no que tange ao erotismo. Para tal, adotamos em nossa pesquisa o método dedutivo, o qual se caracterizou, inicialmente, pela exposição das principais concepções sobre o erotismo elaboradas pelo francês Georges Bataille (2014) e pelo mexicano Octavio Paz (1994) a fim de embasar teoricamente nossas análises crítico-interpretativas acerca do objeto. Ao discutir questões referentes à estrutura do romance, verificamos que a composição literária possui uma narrativa construída sobre dois bem definidos planos: o afetivo e o social; os quais atuam de forma conjunta, compartilhando entre si uma simetria que enriquece a construção estética do texto na medida em que esses, como em uma espécie de jogo de sombras, se conformam, não de maneira necessariamente idêntica, mas sincronizada. Já com relação ao corpo, os estudos de Michel Foucault são nossa principal base, por compreendê-lo além da sua significação biológica e tratá-lo como objeto discursiva e socialmente construído. Em vista desse aporte teórico, concluímos a partir das nossas discussões que as principais personagens do romance, no momento do jogo erótico, não dispõem de forças simétricas e que o erotismo está sujeito a uma hierarquização dos desejos e dos corpos ali representados.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Carlos Nascimento Silva; Erotismo; Corpo.

ABSTRACT

The research in question set out to analyze the novel *Desengano*, by Carlos Nascimento Silva, from his erotic tonic, observing firstly how the affective relations are organized around the thematic planes of the work and, later, what the implications of the represented bodies with regard to eroticism. To that end, we adopted the deductive method, which was initially characterized by the exposition of the main conceptions about eroticism elaborated by the French Georges Bataille (2014) and by the Mexican Octavio Paz (1994) in order to theoretically base our critical about the object. In discussing questions regarding the structure of the novel, we find that the literary composition has a narrative constructed on two well defined planes: the affective and the social; which act together, sharing a symmetry between them that enriches the aesthetic construction of the text insofar as they, as in a kind of game of shadows, conform, not necessarily identical, but synchronized. As far as the body is concerned, Michel Foucault's studies are our main basis for understanding it beyond its biological significance and treating it as a discursive and socially constructed object. In view of this theoretical contribution, we conclude from our discussions that the main characters of the novel, at the moment of the erotic game, do not have symmetrical forces and that eroticism is subject to a hierarchy of desires and bodies represented there.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Carlos Nascimento Silva; Eroticism; Body.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 1 DIMENSÕES TEÓRICAS SOBRE O EROTISMO	16
1.1 Obscenidade, Pornografia e Erotismo	17
1.2 Amor e Erotismo.....	26
1.3 União e Transgressão.....	32
Capítulo 2 <i>DESENGANO</i>: PERSPECTIVAS CRÍTICAS	41
2.1 A crítica e o social	42
2.2 Entre o plano afetivo e o plano social.....	47
2.3 O entreplano nas fronteiras da história e da literatura	55
Capítulo 3 O EROTISMO EM <i>DESENGANO</i>	70
3.1 As representações eróticas do enredo	71
3.2 O corpo erótico e suas relações hierárquicas	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

Em uma manhã de quarta-feira, dia 6 de setembro de 2017, um pequeno texto era publicado no site “locusonline”, página dedicada, sobretudo, à cobertura de acontecimentos políticos da cidade interiorana de Passo Fundo, Rio Grande do Sul. O texto era assinado por um advogado chamado Cesar Augusto e seu título estampava em letras garrafais: “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre”¹. Segundo a revista *Época*², o texto foi a primeira manifestação pública que despertou uma enxurrada de críticas e protestos contrários à exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, que até então se desenrolava no Santander Cultural, no Centro Histórico de Porto Alegre, sem nenhuma significativa cobertura da mídia nacional. Após a primeira publicação, durante quatro dias, a mostra, os artistas envolvidos e principalmente o banco Santander sofreram incontáveis investidas de grupos ultraconservadores, que acusavam a exposição de promover, segundo eles, “os mais variados ataques à moral e aos bons costumes”. No âmbito digital, vários grupos de cunho religioso estimulavam o boicote ao banco organizador da mostra. Em uma plataforma de rede social, noticiava o jornal *O Globo*³, um perfil com mais de 600 mil seguidores intitulado “Sou feliz por ser católico (a)” postou: “Se você tem cartão ou conta no Santander, feche em nome de Jesus Cristo”. Segundo o mesmo jornal, junto aos perfis religiosos somaram-se outros de combate à corrupção, de impressão militarista e até mesmo de defesa dos animais, todos unidos e na “luta contra a corrupção, contra a degradação da sociedade e a humilhação à família”, como pronunciava o comunicador Bibó Nunes em um vídeo no qual, de frente ao Santander Cultural e apontando para um slogan da exposição, dizia: “o que tem de podre e de sujo está aqui, em nome de arte”. Após quatro dias de intensas manifestações contrárias à

¹ CAVAZZOLA JUNIOR, C. A. Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. *Lócus*, 6 set. 2017. Disponível em: <<http://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/>>. Acesso em: 1 jul. 2018.

² TAVARES, F; AMORIM, D. Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. *Época*, 15 set. 2017. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>>. Acesso em: 1 jul. 2018.

³ HERDY, T. Manifestações contrárias à exposição Queermuseu foram 17 vezes mais vistas nas redes. *O Globo*, 27 set. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/manifestacoes-contrarias-exposicao-queermuseu-foram-17-vezes-mais-vistas-nas-redes-21873107>>. Acesso em: 1 jul. 2018.

mostra, ameaças e até mesmo agressões, como noticiou a *Época*, no domingo, dia 10 de setembro, o Santander Cultural decide cancelar a exposição.

Aberta no dia 15 de agosto de 2017 e com encerramento previsto para 8 de outubro, *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* era uma exposição composta por mais de 270 obras públicas e privadas, que promoviam a reflexão sobre a diversidade cultural e expressão de gênero. Dentre os 85 artistas com obras presentes na mostra, estavam Adriana Varejão, Alfredo Volpi, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Fabio Del Re, Flávio Cerqueira, Gilberto Perin e Ligia Clark.

A torrente de protestos e o cancelamento abrupto da mostra que reunia pintura, gravura, fotografia, desenho, colagem, cerâmica, escultura e vídeo, suscitaram na mídia e em diversos setores da sociedade uma longa discussão, que até então se mantinha adormecida – pelo menos fora dos círculos especializados –, com relação aos limites da arte, sua natureza, sua função e os locais reservados a ela, sobretudo quando destinada às representações da sexualidade humana, fossem elas eróticas, pornográficas ou obscenas – termos muitas vezes utilizados como sinônimos durante os protestos. Se as discussões em torno do assunto não partem de um período recente, os motivos que levaram o atual assunto à emergência são tão antigos quanto. Em janeiro de 1970, visando proteger a instituição da família, preservar os valores éticos e “assegurar a formação sadia e digna da mocidade”, o então presidente da república, general Emílio G. Médici, baixa o Decreto-Lei Nº 1.077, que institucionaliza o combate a todas as publicações da época, fossem em quaisquer meios de comunicação, que atentassem contra a “moral e aos bons costumes”. Doze anos mais tarde, em 1982, outro militar presidente, João Baptista de Oliveira Figueiredo, entraria em rede nacional e em horário nobre para criticar o que ele chamaria de “escalada do obsceno e do pornográfico”. Com vigor e fervor em seu discurso, como cita Jesus Antonio Durigan⁴, o político condenava “o exagero das manifestações eróticas, a ‘pornografia’ que grassava nos principais centros urbanos” que, sob seu ponto de vista, poderiam conduzir a família brasileira a um “desregramento moral”. (DURIGAN, 1985, p. 19).

As largas e temerárias teias da censura, longe de serem um produto genuinamente brasileiro, não foram fiadas apenas neste último século e muito menos circunstancialmente. Para constatação desse fato, Durigan (1985) nos apresenta, como

⁴ DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

exemplo, um breve apanhado de grandes autores que experimentaram restrições sobre suas obras: em 1371, a Igreja Católica, imbuída da noção de que os textos eróticos eram ideologicamente perigosos, proibiu o *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, pois a obra, segundo o clero, além de “mostrar a vida como ela era”, constrangia profundamente a classe sacerdotal; denunciado pela Igreja também foi o poeta Bocage, em 1797, acusado e preso por levar uma vida desordenada e escandalosa. Já no século XIX, com a censura devidamente institucionalizada e contando com legislações específicas, Oscar Wilde viu-se processado, pela Corte Criminal de Londres, por ter produzido o que chamaram de literatura obscena. Igualmente processado foi o escritor Gustave Flaubert, acusado de ofensa à moral e à religião em razão do comportamento de sua personagem, Emma Bovary, naquele que seria um dos maiores romances da história ocidental, *Madame Bovary* (1856). Com muito custo, o escritor foi inocentado em 1857. Vítima também da censura, o irlandês James Joyce precisou editar *Ulisses* (1922) na França e depois contrabandeá-lo para Inglaterra e Estados Unidos até 1933, quando foi por fim inocentado do “grave crime de representar ocorrências eróticas escabrosas”, como lembra Durigan (1985).

Voltando ao Brasil – e novamente ao período ditatorial – talvez o caso de maior destaque nacional com relação à censura de obras literárias seja a proibição imposta pelo ministro da Justiça de Geisel ao livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Após um ano de sua publicação e com uma quarta edição preparada, o livro de contos do escritor mineiro, que até então havia vendido 30 mil exemplares, foi censurado e recolhido com a alegação de que a obra exteriorizava “matéria contrária à moral e aos bons costumes”, como é possível ler na contracapa da obra em sua edição de 2005⁵. Rubem Fonseca moveu um processo contra a União e em 1980 um juiz manteve a proibição, alegando dessa vez que a coletânea de contos incitava à violência. Por fim, a obra só foi liberada no país em 1985, com o fim da Ditadura Militar, porém só recebeu uma nova edição quatro anos depois, quando Fonseca ganhou a ação que movera na Justiça.

Percorrendo os meandros da história ocidental – ciente dos exemplos apresentados anteriormente –, não é trabalhoso notar o esforço das múltiplas instituições sociais em estabelecer um discurso útil sobre os saberes do sexo. A expressão “discurso útil” é uma

⁵ FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2005.

referência direta à reflexão de Michel Foucault presente no livro *História da Sexualidade I: a vontade de saber*⁶, publicado pela primeira vez em 1976. Em sua obra, Foucault põe à prova o discurso de que, a partir do século XVII (especialmente após forte influência da moral vitoriana), o sexo viveria uma fase de repressão, na qual as sexualidades ilegítimas, ou seja, aquelas que não se reduziam à função primordial da reprodução, seriam relegadas ao silêncio pela família conjugal e restritas a lugares específicos dentro da sociedade. Nomeado por Foucault como “hipótese repressiva”, esse modelo de “repressão”, que de maneira geral atuaria em nossa sociedade em função da interdição, da censura e da negação, é questionado enquanto evidência histórica. Em síntese, o filósofo parte de uma questão histórico-teórica para discutir a mecânica do poder que, hipoteticamente, constituir-se-ia sobre uma ordem repressiva.

Esse discurso proposto pelo francês não nulifica o papel da repressão estabelecido em torno do sexo, durante a história, mas essa repressão não pode ser considerada, segundo ele, o elemento essencial sobre o qual a história do sexo se inscreve na modernidade, como muitos afirmam. Para além do silenciamento imposto sobre os saberes do sexo – e o texto erótico contaria aqui, evidentemente, com seu registro –, o que estaria em jogo, na verdade, seria uma regulação do sexo, não por intermédio da proibição, mas mediante um discurso útil enquanto instrumento de gestão.

É por esse terreno repisado por agentes reguladores – que ora banham o solo de defensivos tóxicos, a fim de sufocar certas germinações indesejáveis, ora o fertilizam em favor de culturas convenientemente específicas – que o texto erótico germina, cresce e espalha suas sementes por entre nectários frutos saboreados por leitores e escritores no decorrer da história.

Neste texto, recuperaremos em forma de objeto de pesquisa, um romance recente, no qual questões eróticas essenciais serão suscitadas. Ainda que a obra anteposta não se enquadre, necessariamente, dentro de um gênero e uma temática absolutamente erótica, o plano afetivo construído entre as personagens e as representações eróticas inseridas nesse plano constituir-se-ão elementos fundamentais, como demonstraremos a partir das análises à frente, não só para a elaboração estética do texto, mas também para promover uma discussão a respeito de importantes questões que atravessam as principais teorias

⁶ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

acerca do erotismo. Conforme o título deste trabalho antecipa, o objeto trata-se do romance *Desengano*, do escritor Carlos Nascimento Silva.

Nascido em Varginha, em 1937, e criado no Rio de Janeiro, Carlos Nascimento Silva, ainda adolescente, aos quatorze anos, começa a escrever poemas e pequenos contos e crônicas. Gradua-se em Letras Português-Francês pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP) e mais tarde obtém o título de mestre pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ). Hoje, aos 82 anos, é professor universitário aposentado da PUC/Rio e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Como escritor, publicou quatro romances: o primeiro deles veiculado pela Relume Dumará em 1995, *A casa da Palma*; o segundo, *Cabra-cega*, publicado em 1998 pela mesma editora; o terceiro, *Vale da Soledade: a natureza do mal*, publicado em 2003 pela Record; e, por fim, *Desengano*, publicado em 2006 pela editora Agir. Além dos romances, o escritor também possui dois livros de contos, *A menina de cá*, publicado pela Agir em 2008 e *Las Meninas*, publicado em 2011 pela editora Ponteio.

Vencedor em 2007, na categoria romance, do Prêmio Jabuti em sua 49ª edição, *Desengano* é celebrado pelo enredo cativante que, além de descrever as transformações sofridas pela família brasileira em meados do século XX, conduz o leitor por uma história de paixões inesperadas entre Alberto, nosso jovem herói, e uma família carioca de classe média. Toda trama se desdobra a partir de um inesperado encontro em uma tarde de outono, quando Beto, acidentalmente, vê diante de si – e ao seu alcance – o mundo pela primeira vez através do corpo nu de Júlia, vizinha e mãe dos seus dois amigos de infância, Ana e Neno. Marcado pelo fundo político de um Brasil visivelmente instável das décadas de 1940 a 1960 e pelas tensões econômicas, sexuais e amorosas da família protagonista, o quarto livro do autor mineiro transborda erotismo: seja nas citações que inauguram cada um dos capítulos, seja no enredo forrado por paixões inconsequentes, amor obsessivo e debates sobre desvios sexuais. Os encontros e desencontros de personagens insatisfeitas, descontentes com a insuficiência de como o presente se manifesta, suscitam um sabor melodramático ao texto. Tal insatisfação e inquietude atuam como pujante combustível para os desdobramentos eróticos, que se sucedem à luz de dois movimentos sem os quais o erotismo estaria fadado à inércia: a *união* e a *transgressão*.

Mais do que expor, cotejar e analisar, tentaremos, no palco da crítica, encenar o romance *Desengano* sob o brilho de uma luz específica, a luz do erotismo, pois estamos certos de que, iluminadas por esse espectro, as personagens tornam-se mais atrativas, mais sugestivas, mais sedutoras. De maneira mais formal, nosso principal objetivo com este trabalho foi, então, o de revelar quais as manifestações eróticas incidem sobre as relações entre as personagens representadas no romance em questão e como se apresenta o aspecto da união e da transgressão em tais manifestações.

Quanto ao aspecto metodológico, esta pesquisa se realizou basicamente a partir de revisões bibliográficas. Neste mister, a obra de referência basilar foi, evidentemente, o romance *Desengano*. Como suporte teórico, nossas análises foram fundamentadas, principalmente, nos textos de Georges Bataille e Octavio Paz. Outros críticos, contudo, nos servem de apoio, como é o caso de Jesus Antonio Durigan, o ensaísta francês Alexandrian, dentre outros, apenas para citar aqui aqueles que figuram na bibliografia básica.

O trabalho que se segue foi dividido em três momentos: no primeiro capítulo, destacamos as principais teorias e reflexões que envolvem a configuração do erotismo, sobretudo enquanto discurso; já em nosso segundo capítulo, visto que o objeto ainda não dispõe de um acervo crítico considerável, desenvolvemos importantes considerações críticas sobre o romance – em especial as representações afetivas e sociais do enredo; no último segmento do trabalho, apontamos o diálogo entre os conceitos sobre o erotismo explanados no primeiro capítulo e as relações entre as personagens representadas no romance, levando em consideração, principalmente, o importante papel da união e da transgressão para o movimento erótico e a relação assimétrica entre os desejos, os prazeres e os corpos das personagens ao se ocuparem desse movimento. A partir dessas análises, concluímos, primeiramente, que o romance possui dois planos temáticos bem delineados, o afetivo e o social, os quais se ajustam e se aproximam em vários momentos do enredo, favorecendo a construção estética da obra; em seguida, deduzimos que, no âmbito do plano afetivo, as relações eróticas entre as personagens são representadas com base em uma hierarquia de gênero que atravessa os corpos e os desejos dessas personagens, provando que o impulso erótico, pelo menos no romance em questão, não está isento das relações de poder e dos problemas de gênero.

Capítulo 1

DIMENSÕES TEÓRICAS SOBRE O EROTISMO

Ao delimitarmos o erotismo como tema proposto para se analisar o romance *Desengano*, é necessário, antes de nos debruçarmos sobre as especificidades do objeto, compreendermos os principais conceitos que envolvem as definições acerca desse tema. Dessa maneira, neste capítulo, ainda que as informações estejam, aparentemente, distantes do objeto, todas elas servirão de subsídio para as análises que decorrerão nos capítulos posteriores. Dito isso, na primeira seção trataremos das diferenças e semelhanças entre termos muitas vezes postos como sinônimos: a obscenidade, a pornografia e o erotismo. No segundo momento, analisaremos as aproximações e distanciamentos entre os conceitos de amor e de erotismo, valendo-nos dos estudos do francês Georges Bataille (2014) e do mexicano Octavio Paz (1994). Já na última parte deste capítulo, após consolidarmos as principais colocações com relação ao movimento erótico, examinaremos de forma mais detalhada o aspecto da união e da transgressão presente nesse movimento.

1.1 Obscenidade, Pornografia e Erotismo

Mascaradas ou não, veladas ou não, as representações sexuais estão enleadas ao homem e aos seus caminhos pela história. Alguns dirão que o amor movimenta o mundo, outros (licenciosos?) dirão que o sexo move o amor. Verdade ou não, é indiscutível o caráter universal do sexo e das suas mais variadas representações.

E quando dizemos universal, dizemos livre das restrições de espaço e, sobretudo, de tempo. Nessa ideia, podemos arrastar da memória histórias como a da encantadora Lisístrata, criada pelo grego Aristófanes, em meados de 400 A. E. C., que, junto às atenienses, conseguiu findar a guerra do Peloponeso por meio da abstinência sexual imposta aos guerreiros de Atenas. Prosseguindo, quem também não se lembrará das histórias de terror sexual do Marquês de Sade entremeadas de prazer e de dor?

Poucas áreas de expressão da vida humana acolheram tão bem essas manifestações do sexo quanto as artes, pois é justamente nesse campo que esse momento finito de prazer, de gozo entre os indivíduos, tem a capacidade de reverberar entre os próprios indivíduos e transpor os limites do tempo e do espaço. E existiria um

campo nas artes mais frutífero para tal do que a literatura, no sentido de simular a vida e de immortalizar os fatos?

Percorrendo o bojo teórico das ciências humanas, principalmente o quinhão que se dedica à produção artística e seus desdobramentos subjetivos, não é difícil notar o acúmulo considerável de discussões envolvendo o erótico, sua natureza e suas representações. No Ocidente, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, as problematizações envolvendo o corpo sexuado e os desejos a ele arraigados jamais cessaram. Entre artistas, filósofos, psicanalistas e demais pensadores preocupados com o indivíduo enquanto ser desejante, as questões sobre o erotismo e suas manifestações sempre ocuparam lugar privilegiado em torno dos seus debates. A amplitude das discussões atesta para a importância e para a complexidade do tema, que se inicia com uma indagação a respeito das origens e das significações do termo “erotismo”.

Obviamente a proposta deste trabalho não é a de discorrer sobre todas as possíveis respostas à questão acima, tampouco reduzir e encerrar o assunto a uma resposta que apare todas as arestas do problema. Longe de oferecer respostas cirúrgicas a uma questão que não deve, nem muito menos pode ser traduzida, em face de conclusões irreduzíveis; o objetivo fundamental é refletir e debruçar sobre algumas noções teóricas específicas que servirão de aporte para nossas análises futuras, que dizem respeito às demandas eróticas envolvendo nosso objeto literário. Voltando à indagação, grande parte das respostas dadas a ela partem da diferenciação entre o erótico, o pornográfico e o obsceno, mas como o foco do nosso discurso é a literatura, tal diferenciação acontecerá, a princípio, sob a óptica do signo linguístico. Para o ensaísta e historiador francês, Alexandrian, autor da *História da literatura erótica*, erotismo e pornografia não se rechaçam, pelo contrário, são complementares: “A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8). A resposta do historiador à relação entre as representações citadas, além de parecer não se preocupar com uma diferenciação mais precisa, propõe que o erotismo seria marcado por “alguma coisa a mais” que o distinguiria do pornográfico. Mas o que seria esse algo a mais? O próprio autor não entra no mérito da questão, pois, para ele, a importância maior estaria em diferenciar o erótico do obsceno:

Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

Impossível ler a citação anterior e não relembrar algumas reflexões da escritora Hilda Hilst – que também se envereda pela literatura erótica – sobre a natureza do obsceno. Em notas manuscritas, a poeta indaga-se: “O que é obsceno? Obsceno? Ninguém sabe até hoje o que é obsceno. Obsceno para mim é a miséria, a fome, a crueldade, a nossa época é obscena” (HILST, *apud* DUARTE; SOUSA, 2015, p. 261)⁷. Diferente da poeta, que aprofunda a matéria sobre uma dimensão social, Alexandrian reduz o problema ajustando o erótico e o obsceno em posições antagônicas, rebaixando este a um sítio visivelmente marcado por um tom corrupto e dissoluto. A obscenidade, para o autor, não possui outro sentido, senão o comumente usado para se referir a uma manifestação diretamente contrária ao pudor, à moral e que está proporcionalmente ligada à devassidão e à vulgaridade. As raízes etimológicas do termo “obscenidade”, contudo, não são tão claras quanto parecem. A etimologia mais reproduzida para a palavra em questão vem do latim, “obscenus”, que, segundo o *Dicionário do Latim Essencial*, além do significado recorrente de “indecente, obsceno, sujo e imundo”, pode significar também “mau agouro, sinistro, funesto e fatal”, significações estas, por sinal, tidas como originais para o termo (REZENDE; BIANCHET, 2014, p. 291). Outra origem para o “obsceno” estaria fundada nos átrios do teatro greco-romano. As cenas mais grotescas e cruéis das dramaturgias eram poupadas dos olhares do público, sendo encenadas *ob scaenam*, ou seja, fora da cena, fora do palco. A obscenidade estaria então, a partir desse enquadramento, associada àquilo que é necessário ser encoberto, que, de alguma forma, não merece estar à vista, ainda que todos saibam de fato do que se trata.

Se para o historiador francês as questões sobre a representação das relações sexuais estão de certa forma resolvidas é porque, longe das análises filosóficas construídas em torno do erótico e suas representações, o foco do seu trabalho é a historiografia devidamente fundamentada no estudo comparativo e descritivo do gênero

⁷ Tal anotação de Hilda Hilst está em um caderno no arquivo pessoal da escritora no Centro de documentação Alexandre Eulálio (CEDAE – Unicamp).

erótico centrado na literatura europeia. O recorte investigativo de Alexandrian certamente elucida inúmeras questões no que tange ao arranjo histórico dos autores europeus que se dedicaram à escrita erótica, porém não alcança todas as indagações de ordem teórica que tencionamos a partir deste trabalho. É necessário então recorrermos a uma análise um pouco mais sistêmica e apurada do assunto, assentada na perspectiva de Dominique Maingueneau.

Em *O discurso pornográfico*, o linguista francês propõe-se a refletir sobre a escrita pornográfica a partir da organização interna do próprio texto (intradiscurso) e das relações dialógicas entre o contexto social e a produção pornográfica. Em suas análises, o autor também se dedica a traçar uma diferenciação entre as representações escritas da sexualidade; para ele, a distinção entre o erótico, o pornográfico e o obsceno ocorre a partir da finalidade da representação sexual em evidência e da configuração do código utilizado em tal representação. A finalidade primeira da obscenidade não seria, nesse sentido, “a representação precisa das atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares”⁸; além disso, “suas práticas radicalmente conviviais, fundadas em uma convivência, enraízam-se na oralidade” (MAINGUENEAU, 2010, p. 25). Segundo o linguista, a literatura pornográfica acaba se originando no bojo da obscenidade, mas se vê livre das restrições orais da convivialidade graças à tipografia. Outra diferença entre a obscenidade e a pornografia é que esta consideraria, individualmente, o seu leitor como ser desejante (que, na maioria das vezes, compactua com o texto a fim de encontrar no intraliterário estímulo à sua libido), ao contrário daquela na qual o “leitor” “é interpelado antes de tudo como participante de uma maliciosidade coletiva” (MAINGUENEAU, 2010, p. 29).

O erotismo em Maingueneau, assim como em Alexandrian, estaria mais para pornografia do que para o obsceno. Aliás, os grandes questionamentos a respeito do erótico estariam justamente em elaborar uma cisão definitiva capaz de separá-lo da pornografia. Contudo, para além da diferenciação do joio do trigo, essa separação estaria mais para uma distinção do trigo com o próprio trigo. A pornografia até pode

⁸ Para embasar sua argumentação, Maingueneau utiliza o discurso psicanalítico de *O chiste e sua relação com o inconsciente* (FREUD, 1969), no qual, para Freud, “a obscenidade seria originalmente uma estratégia de substituição imaginária, que satisfaz o locutor e o alocutário masculinos” (MAINGUENEAU, 2010, p. 25).

separar-se do erotismo, porém o contrário, assim como observado anteriormente pelo historiador francês Alexandrian, parece-nos improvável:

O erotismo é, então, percebido de maneira ambivalente: às vezes como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer o seu nome, outras como aquilo em que a pornografia não conseguiria se transformar. Por isso, não é evidente que a pornografia e erotismo sejam simétricos e que haja uma separação estanque entre os dois regimes. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

Se no cerne do erótico está o pornográfico, diferenciaríamos então tais representações, como já dito, “pela finalidade, pelo modo de gerir o código, a escrita visual” (BAQUÉ, *apud* MAINGUENEAU, 2010, p. 31)⁹. O “modo de gerir o código” certamente está na fascinação literária pelo esteticismo, pela pluralidade semântica, pela ambiguidade, pelas imagens sinestésicas que podem atravessar o texto erótico, ao contrário do pornográfico, que pretende ser, sobretudo, direto e unívoco. E ainda que o manejo do código linguístico não seja suficiente para diferenciar tais representações, a “finalidade” com certeza o será:

Ao contrário do erotismo, que corresponde a uma modalidade não utilitária de prazer exatamente porque propõe o gozo como fim em si, a pornografia estará sempre vinculada a outros objetivos: o prazer depende do pacto com a ideologia que ela veicula. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 24).

Além de exigir um contrato implícito entre o leitor e o texto – pois o interlocutor já espera do texto pornográfico um efeito previamente determinado, que seria a garantia de estímulo à libido –, a pornografia só tem sentido se esse leitor se propuser a compactuar dos valores que as representações sexuais contidas no texto pretendem inculcar. Valores estes historicamente marcados pela dominação masculina, pelo prazer solitário, pelo recorte do contato que se estabelece quase que exclusivamente pelos genitais etc. A pornografia então, além de servir a um mercado de consumo e produção em série, carregaria consigo uma ideologia que, geralmente, trata de preservar valores falocêntricos e conservadores.

É interessante observar a forma como a obscenidade, a pornografia e o erotismo arquitetam, cada um a seu modo e em seu contexto, a genealogia das representações

⁹ BAQUÉ, D. *Mauvais genre(s): érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris: Editions Du Regard, 2002.

sexuais humanas. Contudo, para além de uma representação discursiva e imagética do sexo, como na pornografia, ou mesmo no obsceno, o erotismo caracteriza-se também como um movimento, uma forma singular de reinterpretar a sexualidade a partir da negação, ou o desvio da principal função do ato sexual, a reprodução:

O erotismo é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução.

(...) a metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre *reprodução*; a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução. (PAZ, 1994, p. 12-13).

Segundo Octavio Paz, o erotismo não se restringe apenas à esfera textual representativa, que, para o autor, se manifestará de maneira mais contundente através da poesia; antes de ser representação, o erotismo é ação, “sexo em ação”. Como representação, propusemos explicar até aqui o erotismo a partir da sua diferenciação entre o pornográfico e o obsceno; todavia, enquanto “ação” é preciso entender a dinâmica do seu funcionamento e também da sua origem, bem como as perspectivas filosóficas envolvidas na conceituação do termo. Partindo desse panorama, é interessante, e mesmo necessário, regressarmos aos gregos e a alguns dos seus mitos, os quais discorrerão sobre a gênese do deus que dá nome ao movimento estudado.

Três relevantes mitos gregos vão declarar sobre as origens de *Eros*. O mais antigo, proferido por Hesíodo (750 a 650 A. E. C.) em seu poema sobre a genealogia dos deuses (*Teogonia*), traz *Eros* como um deus primordial, originário de *Kháos*¹⁰, a primeira divindade do universo. A natureza de *Kháos* estaria associada à separação e à confusão, ou seja, sua força geradora e criadora estaria ligada ao rompimento; não é à toa, portanto, que os demais deuses nasçam a partir de cisões de *Kháos*. Porém, ao contrário deste, está *Eros*, o mais belo entre os deuses, que ampara seu poder criador na união e na fusão dos elementos. Seria *Eros*, então, a força cósmica de fecundação, de união e de acasalamento entre os seres e os elementos do universo. Segundo o comentário de um dos principais tradutores da *Teogonia*, José Antônio Alves Torrano,

¹⁰ “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também/ Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,/ dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,/ e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,/ e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,/ solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos/ ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.” (HESÍODO, 1995, p. 91).

Eros é a Potestade que preside à união amorosa, o seu domínio estende-se irresistível sobre Deuses e sobre homens (“de todos os Deuses e de todos os homens doma no peito o espírito e a prudente vontade”). Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é solta-membros (*lysimelés*).

(...) Tal como *Éros* é a força que preside a união amorosa, *Kháos* é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois. (...) *Éros* é a potência que preside à procriação por união amorosa, *Kháos* é a potência que preside à procriação por cissiparidade. (TORRANO, 1995, p. 34-35).

Os dois outros principais mitos sobre *Eros* encontramos em um mesmo texto, *O Banquete*, escrito por Platão (428-7 a 348-7 A. E. C.) por volta do ano 380 A. E. C. Tido como o principal diálogo platônico acerca do Amor, o filósofo grego nos oferece, sob a voz de sete comensais, alguns discursos sobre as características e as origens do deus/sentimento, a fim de elaborar dialeticamente, ao final, sua própria definição de *Eros*, expressa pelas ideias de Sócrates. Destaca-se entre esses discursos a fala do comediógrafo Aristófanes. Com o intuito de desvendar o mistério da atração amorosa entre as pessoas, o locutor serve-se do mito do andrógino original. Segundo o relato, antes da existência de *Eros*, a Terra era habitada por três distintos seres; o homem, a mulher e o andrógino. Os seres andróginos eram compostos pelos dois sexos, o masculino e o feminino, e também possuíam duas faces, quatro pernas e quatro mãos. Naturalmente fortes e poderosos, tais seres passam a ameaçar e a desafiar os deuses do Olimpo; como castigo, Zeus divide-os em duas partes. Os seres, agora fracos e incompletos, passam a vagar pelo mundo à procura das suas metades correspondentes. Deste impulso pela união perdida, pelo desejo de se reencontrar e de recompor a antiga natureza, nasce, então, *Eros*:

Depois de ouvir essas palavras, sabemos que nem um só diria que não, ou demonstraria querer outra coisa, mas simplesmente pensaria ter ouvido o que há muito estava desejando, sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor. (PLATÃO, 1991, p. 61).

Após expor as diversas opiniões sobre a origem e a natureza do amor, Platão conclui *O Banquete* com o discurso de Sócrates que, por sua vez, busca na sapiência de uma sacerdotisa estrangeira, Diotima de Mantinea, fundamento para seu diálogo. No relato de Diotima, *Eros* não seria deus, tampouco homem, mas um espírito errante, um

daemon, que viveria entre deuses e mortais. A explicação para essa sua natureza estaria em sua estirpe. Conta a história que, ao nascer Afrodite, deram os deuses um banquete em sua homenagem e entre os convidados estava *Póros* (personificação da riqueza). Após o jantar, mendigando como de costume, surge *Pênia* (personificação da pobreza), que aproveita da embriaguez de *Póros* e deita-se com ele sobre o jardim de *Zeus*. Da união entre os dois seres nasce *Eros*, provido de características bastante peculiares: nu, descalço e errante, *Eros* trará consigo, explicitamente, a natureza da sua mãe; entretanto, herdará de seu pai o espírito audaz, engenhoso e astuto. Amante do belo, filósofo, ávido por sabedoria, nem mortal, nem imortal, nunca totalmente rico, nunca totalmente pobre, essas são as características e as particularidades de *Eros* para Diotima. A história da sacerdotisa de Sócrates é a base, portanto, da filosofia platônica sobre o amor. Nesse sentido, para Platão, o amor se resume ao desejo, a uma carência sempre em busca de plenitude. Se tal conceito sobre o amor não nos soa estranho, é porque os ecos das ideias de Platão se adensaram e se propagaram pelo pensamento ocidental, de tal forma, que acabaram por fundar nossa filosofia sobre o amor.

Para finalizar, citamos um quarto mito que discorrerá sobre a natureza de *Eros*, desta vez apresentado não por um grego, mas por um romano – não menos platônico, por sinal –, Lucio Apuleio (125 a 180 D. E. C.). Em seu romance *O Asno de Ouro*, Apuleio narra a história de *Psiquê*, jovem filha de certo rei que nasceu empossada de extraordinária beleza. A formosura da princesa era tal, que acaba por despertar a inveja da própria *Vênus*. Apesar dos encantos, não havia ninguém que se arriscasse a pedir a mão da virgem em casamento. Preocupado com essa situação, o rei volta-se ao oráculo de *Apolo*, que afirma ser o destino de *Psiquê* casar-se com um ser monstruoso. Desconsolado pela pavorosa notícia, mas sem ousar contrariar os desejos de *Apolo*, o rei leva sua filha ao alto de um rochedo onde, segundo o oráculo, a jovem seria entregue às núpcias de morte. Em prantos e abandonada no alto do rochedo, o vento *Zéfiro* trata de conduzir a dama até o vale, ao pé da montanha. Em meio à relva, *Psiquê* descobre um opulento palácio, o qual era refúgio do seu desconhecido esposo, que não era outro senão o próprio filho da deusa *Vênus*, *Eros*. Tomando-a como mulher, *Eros* adverte *Psiquê* que não se deixasse levar pela sacrílega curiosidade da sua aparência, uma vez que o deus nunca se revelou para a amada. Contudo, a curiosidade de *Psiquê* serviu-lhe de ruína. Embebida pelo desejo de ver seu amante, durante a noite, a jovem acende uma

vela a fim de observá-lo enquanto dormia em seu leito. Ao dirigir a luz sobre o rosto do marido, a mulher se espanta e se encanta com a formosura do mais belo deus. *Eros* desperta após um pingo de cera tocar e queimar seu peito (“o amor ferido”); irritado com a traição de *Psiquê*, foge e abandona sua amada:

Então, cada vez mais se consumiu no desejo ardente pelo Autor dos desejos [Psiquê fere a ponta do polegar sem querer em umas das flechas de *Eros* no momento em que enxerga o belo rosto do deus]: inclinou-se para ele, arquejante de volúpia, beijou-o avidamente com grandes beijos apaixonados, apesar de temer acordá-lo. Mas, enquanto o coração desfalecente se abandonava irresoluto a essa emoção deliciosa, a lâmpada, fosse por baixa perfídia e malícia ciumenta, fosse por impaciência de tocar também e beijar esse belo corpo, deixou cair de sua mecha acesa uma gota de óleo fervente na espádua direita do deus. Ah! audaciosa e temerária lucerna, vil escrava do amor, como ousaste queimar o próprio dono do fogo? Lembra-te que foi um amante que, para possuir por mais tempo, até a noite, o objeto de seus desejos, te inventou primeiro. O deus, sob a queimadura, saltou, e, quando viu a sua fé traída e maculada, arrancou-se dos beijos e dos abraços de sua infeliz esposa e voou em silêncio. (APULEIO, 1963, p. 100).

A vida de *Psiquê*, a partir de então, se resume a vagar pelo mundo à procura de seu “amor perdido”. *Vênus*, irada com os acontecimentos, resolve aplicar algumas punições a *Psiquê* sob a forma de angustiantes tarefas. Todavia, a amada do seu filho cumpre cada um dos trabalhos designados, sempre contando com a ajuda de algum ser. Após a última tarefa, o próprio *Eros*, já curado de sua ferida, compadece-se da jovem e solicita ao deus *Júpiter* que interceda por eles. O grande deus convoca uma assembleia dos deuses e lá decidem de maneira favorável em prol dos dois amantes. *Psiquê* é levada aos céus e lá toma da bebida dos imortais, uma taça de ambrosia, tornando-se também imortal e desfrutando das núpcias eternas ao lado de *Eros*.

Não é difícil notar no breve resumo do conto de Apuleio as influências platônicas sobre sua história: *Psiquê*, personificação da alma (individual) humana, sombra e imagem de *Vênus*, idealização da alma universal, eleva-se gradativamente ao domínio dos deuses graças a *Eros*, o amor, logrando, por fim, sua imortalidade. A aspiração de uma vida eterna é, segundo Diotima, o traço que une todos os homens. Todavia, a eternidade só adquire sentido se, ao seu lado, se assentar também o belo. O desejo pela beleza, a carência por um ideal de perfeição é uma marca indissociável das ideias de Platão. *Psiquê* não se apaixona por qualquer deus, mas pelo mais belo; igualmente *Eros*, que não poderia ter outra amante, senão a mais formosa. A causa final dos esforços dos

amantes de Apuleio é, portanto, conforme a sacerdotisa, a beleza eterna e incorruptível, tal qual a união de *Eros* e *Psiquê* ao tomarem parte no Olimpo.

1.2 Amor e Erotismo

Anteriormente, dedicamo-nos a expor os principais traços que diferenciam o obsceno e o pornográfico do erótico, bem como as constatações mitológicas que permeiam as origens do último. Todavia, ao falar sobre Eros, tratamos não só da derivação etimológica e dos aspectos que circunscrevem o erotismo, mas também de um termo vizinho a este que, historicamente, acabou por consagrar-se como a significação translada mais adequada ao deus grego: o amor.

Para além das complicações envolvendo a distinção entre as representações da sexualidade humana, adentrar no campo da diferenciação entre amor e erotismo revela-se tarefa mais complexa, não só porque ambos rebentam de uma mesma base mitológica e semântica – sobretudo do amor tido como “platônico” –, mas também porque o trajeto de harmonização entre os dois termos é repleto de opiniões controversas e complementares, que por vezes acabam se esbarrando e reafirmando essencialidades idênticas, ainda que nomeadas de formas distintas. O escritor mexicano Octavio Paz é um dos ensaístas e estudiosos que se lançaram sobre essa labiríntica tarefa.

Em seu ensaio intitulado *A dupla chama: amor e erotismo*, Paz dedica-se a apresentar a genealogia do amor ocidental com base no conjunto de práticas e filosofias, incorporadas às sociedades europeias a partir do século XII, que se associaram e produziram a concepção de amor que compartilhamos hoje. Assim como o fizemos, o autor inicia seu discurso a partir do deslindamento das extensões da sexualidade, do erotismo e do amor. Os apontamentos não são distintos dos já apresentados: tanto o erotismo quanto o amor são manifestações humanas de uma sexualidade animal que, contudo, caracterizam-se, essencialmente, em desviar o impulso sexual reprodutor transformando-o em uma representação. O amor, porém, estendendo os limites desse desvio e se posicionando como metáfora final da sexualidade, apresentaria elementos constitutivos próprios, que os diferenciaria do erotismo.

Antes de adentrar na elucidação desses elementos distintivos do amor, é preciso compreender sua origem e sua formação. Segundo o ensaísta mexicano, ainda que as práticas eróticas acompanhem o homem em sua jornada civilizatória e o sentimento amoroso esteja apegado ao alvorecer da sua existência, a ideia de amor, como a conhecemos hoje, surge entre os poetas franceses do século XII, na região da Occitânia. Denominado “amor cortês” – que caracterizaria o amor próprio da *corte*, em oposição ao amor *villano*, que estaria reduzido à cópula e à procriação –, os poetas do sul da França refinaram as reflexões sobre o amor e converteram-no em um conjunto de práticas e códigos que culminam na adoção de um modo de vida norteado pela *cortesias*: conduta de total submissão do enamorado em relação a sua amada e fundamentada no *fin’amors*, uma forma de amor mais primorosa e apurada, “que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução” (PAZ, 1994, p. 70). A poesia provençal, assim chamada pela tradição, tratou de reproduzir a ideologia cortesã em seus versos, concatenando três elementos essenciais para o amor cortês, os quais serviram de herança para a lírica ocidental: “a maior parte dos poemas tem por tema o amor; esse amor é entre homem e mulher; os poemas não são mais escritos em latim: os poetas queriam ser entendidos pelas damas (*Vita nuova*)” (PAZ, 1994, p. 71). É interessante observar que, dos três elementos anteriores, dois estão diretamente relacionados à valorização da imagem da mulher. Paz destaca o papel fundamental da evolução da condição feminina para o amor cortês; de como a maior liberdade conferida às mulheres da nobreza favoreceu os protocolos do jogo amoroso em meio à corte.

Apesar de se originar em um contexto cristão, o amor cortês se afasta em muitos aspectos dos preceitos católicos, sobretudo porque a igreja condenava a conjunção carnal, ainda que dentro do casamento, se essa não fosse exclusivamente destinada à procriação. “O ‘amor cortês’ não só era indiferente a essa finalidade como seus ritos exaltavam um prazer físico ostensivamente desviado da reprodução.” (PAZ, 1994, p. 85). As oposições não se encerravam apenas sobre os dogmas católicos, o amor cortês também apresentou traços divergentes da filosofia platônica, um deles é a já citada inserção do elemento feminino em sua concepção. Porém, não apenas de contrapontos caracterizou-se o amor cortês. Octavio Paz afirma sobre a possibilidade de que noções da doutrina platônica tenham chegado até os poetas provençais por meio dos árabes. O percurso gradativo do amor, que parte da contemplação física do corpo belo e mortal em

direção à contemplação espiritual das formas divinas e eternas, seria uma dessas noções. A maior influência árabe, todavia, não é de natureza platônica, e estaria relacionada à exaltação e à idealização da mulher amada. A partir do momento em que o amante se declara completamente fiel e submisso a sua dama, à semelhança dos vassalos em relação aos seus senhores, o eixo da sociedade feudal, rigidamente vertical, passa a sofrer certo abalo, já que a hierarquia dos sexos experimenta, pelo menos nesse momento, uma inversão em sua ordem. Um dos traços mais significativos do amor, segundo o autor, residiria, portanto, em sua natureza transgressora.

Retomando a questão dos elementos constitutivos da nossa imagem do amor, a transgressão – e o obstáculo que ela implica – será um desses elementos, os quais, para Octavio Paz, se dividirão em cinco. O primeiro deles é a exclusividade. O amor, interpessoal, exige dos amantes o afeto exclusivo que, por sua vez, reivindica a correspondência recíproca entre os sujeitos. A reciprocidade demanda um acordo, uma vontade primeira, que não pode ser exercida senão em função da liberdade, outro elemento constitutivo do amor. Vale ressaltar que os elementos citados pelo autor acabam sendo analisados aos pares, os quais não ocorrem de maneira isolada, são invariáveis e simultâneos às outras duplas. Nesse sentido, o primeiro elemento composto pela exclusividade e pela liberdade faria fronteira com o par citado no início: o obstáculo e a transgressão. A história do amor no Ocidente é, desde a sua gênese nas cortes feudais, marcada pela subversão. Basta lembrar o amor cortês que, além de inverter a hierarquia entre os sexos proposta pelo código feudal, exigia do trovador a cortesia de uma dama casada. Os exemplos de obstáculo entre os amantes apaixonados na literatura são incontáveis: vão desde Eros e Psiquê, passando por Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, até os intermináveis arranjos do arquétipo amoroso nascido na Antiguidade e que rondam a literatura contemporânea.

O terceiro elemento constitutivo, e também duplo, é o domínio e a submissão. O código ficcional do amor cortês funda-se como imagem do próprio código político feudal. Entretanto, a relação do trovador com sua dama não despontava de uma fatalidade sanguínea e política assim como a relação dos vassalos e seu suserano, que se instaurava desde o nascimento. “Ao copiar a relação entre o senhor e seu vassalo, o apaixonado transforma a fatalidade do sangue e do solo em livre escolha: o apaixonado escolhe, voluntariamente, sua senhora e, ao escolhê-la, escolhe também sua servidão.”

(PAZ, 1994, p. 112). O quarto elemento citado pelo ensaísta é a fatalidade e a liberdade. Para o autor, esta dupla não difere muito dos elementos anteriores, na verdade, os dois últimos pares citados são variantes desse último elemento. A fatalidade e a liberdade se unem formando uma grande contradição para tentar explicar o amor. O próprio Eros, simbolizado por uma entidade errante, que espalha suas flechas mágicas guiando a liberdade e os corações humanos, é um contundente exemplo dessa contradição. As histórias medievais sobre feitiços e poções para despertar a paixão do amante alvo, a exemplo de Tristão e Isolda, são também outra boa amostra do paradoxo amoroso:

Para essa tradição o amor é um feitiço e a atração que leva os amantes a se unirem é a consequência de um encantamento. O amor é um laço mágico que literalmente cativa a vontade e o livre-arbítrio dos apaixonados. O Renascimento e o Barroco substituíram o filtro medieval por uma teoria das paixões e das almas. A metáfora do imã foi o símbolo predileto dos poetas dessa época. Os românticos e os modernos substituíram o neoplatonismo renascentista por explicações psicológicas e fisiológicas, tais como a cristalização, a sublimação e outras semelhantes. Todas elas, por mais diversas que sejam, concebem o amor como atração fatal. (PAZ, 1994, p. 114).

Para Paz, mesmo que o trajeto histórico das explicações para o mistério amoroso seja difuso, todas as vertentes conduzem à fatalidade. O destino das almas que se amam apenas se revela através da liberdade: Tristão e Isolda, ainda que desconhecêssem as propriedades mágicas da bebida compartilhada, escolhem livremente beber o “vinho” que os enlaçaria apaixonadamente até a morte.

O quinto e último elemento constitutivo da nossa ideia de amor também se caracteriza por uma junção de dois contrários indesejáveis: o corpo e a alma. Dos cinco elementos elencados, esse último merece especial destaque já que, a partir dele, as fronteiras entre amor e erotismo começam a ser elucidadas pelo escritor. Tanto a tradição platônica quanto a cristã enalteceram a natureza da alma em detrimento da condição do corpo. Platão considerava a alma uma existência distinta do corpo; nela residiria a essencialidade do ser, pois, ao contrário do corpo, detinha o dom da imortalidade. Nesse sentido, o corpo, para o filósofo, sujeito ao tempo, à morte e à condição humana, seria, portanto, o cárcere da alma. A concepção cristã não diferiu muito da platônica, uma vez que o foco da doutrina católica não era outro, senão a salvação do espírito humano. Contudo, ao contrário do platonismo, o cristianismo

amenizou a disparidade entre corpo e alma ao afirmar a unidade dos dois elementos para a formação da pessoa humana e ao pregar o dogma da ressurreição da carne. A ideia de alma é fundamental para se entender os apontamentos de Octavio Paz. Sem uma alma, segundo o autor, a noção de pessoa se desintegra, a unidade do ser se dilui resumindo-se em apenas um corpo que nada mais é do que um sistema orgânico e funcional:

O amor é amor não a *este* mundo, mas sim *deste* mundo; está atado à Terra pela força gravitacional do corpo, que é prazer e morte. Sem alma – ou como queira chamar esse *sopro* que faz de cada homem e de cada mulher uma *persona* – não há amor, mas tampouco ele existe sem um corpo. Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, amor e erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: sexualidade. (PAZ, 1994, p. 185).

A noção de alma em Paz não está relacionada a nenhuma fundamentação religiosa ou crença em específico. Para ele, a alma é aquilo que confere ao homem sua individualidade e que, ao mesmo tempo, o integra e o diferencia dos demais; é o que funda suas identidades e, por sua vez, suas alteridades; é, portanto, a própria consciência da singularidade humana que reivindica a valorização da sua unicidade. O escamoteamento da alma, longe de ser um problema apenas filosófico, passa a ser um problema ético e político com a ascensão dos Estados totalitários, “o primeiro poder *desalmado* da história” (PAZ, 1994, p. 153). Se durante o século XVI, por exemplo, a desumanização dos índios americanos por parte dos europeus fundou-se na diferenciação (física, racial, cultural, religiosa, etc.), no século XX, a desumanização ocorre sob a tutela dos regimes totalitários, que reduziram seus indivíduos ao estado de instrumento, de mecanismo, seja em nome do “absoluto biológico, a raça”, no caso dos nazistas, ou em nome do “absoluto histórico, a classe”, para os comunistas (PAZ, 1994, p. 178). O despojamento da alma, todavia, não se encerra ao final dos regimes totalitários; pelo contrário, passa a integrar um discurso de cunho científico que nasce das perguntas e respostas oferecidas pela biologia, pela engenharia genética, pela cosmologia moderna e por outras demais ciências que se debruçam sobre a origem e evolução da vida: o homem não é mais fruto de um sonho divino, tampouco seu corpo é uma obra de total mistério. Ao passo que a ciência destronou Deus do centro do universo e afirmou que o homem é fruto de uma evolução lenta e natural, sendo seu corpo um mecanismo totalmente decodificado prestes a ser replicado, o antigo diálogo

entre corpo e alma foi sendo silenciado pela supressão do último e ascensão do primeiro sobre a condição arquetípica de uma máquina.

Para o ensaísta mexicano, a história política moderna não está tão distante das concepções de amor, ambas são extremidades das relações humanas: o amor nos domínios da relação privada e a política no âmbito das relações públicas. Nesse sentido, o eclipse da alma humana juntamente como a limitação do corpo à matéria funcional estabelece uma profunda mudança na noção de pessoa e, conseqüentemente, na percepção de amor: “O ser humano, que havia deixado de ser cópia da divindade, agora também deixa de ser um resultado da evolução natural e ingressa na ordem da produção industrial: é uma fabricação” (PAZ, 1994, p. 149). Condicionado às esteiras fabris, o sujeito, cerne da atração física e do desejo amoroso, dotado de matéria e espírito, vê diante de si uma aguda crise ontológica: o sujeito que deixa de ser sujeito e passa a ser objeto. A partir dessa condição, segundo Octavio Paz, a relação amorosa daria lugar à relação erótica, esta, por sua vez, também sujeita aos processos industriais e publicitários:

A modernidade dessacralizou o corpo e a publicidade o utilizou como um instrumento da propaganda. (...) O capitalismo converteu Eros em um empregado de Mammom. (...) Sade sonhava com uma sociedade de leis fracas e paixões fortes, na qual o único direito seria o prazer, por mais cruel e mortífero que fosse. Nunca se imaginou que o comércio suplantaria a filosofia libertina e que o prazer se transformaria em um parafuso da indústria. O erotismo transformou-se num departamento da indústria da publicidade e num ramo do comércio. No passado, a pornografia e a prostituição eram atividades artesanais, por assim dizer; hoje são parte essencial da economia de consumo. Não me alarma sua existência, mas sim as proporções que assumiram e a natureza que têm hoje, ao mesmo tempo mecânica e institucional. Deixaram de ser transgressões. (PAZ, 1994, p. 143-144).

É interessante observar que o ocaso da alma, ao entrepor perturbações à noção de pessoa, também rompe com o equilíbrio dos demais elementos constitutivos do amor, como é o caso da transgressão. Conforme o autor, ao alijar a transgressão da base constitutiva da ideia de amor, a natureza subversiva deste se dissipa, convertendo-o em uma manifestação ordinária de erotismo.

Segundo Lucia Castello Branco, a esfera do erotismo é necessariamente marcada pela transgressão, como observaremos melhor a seguir. Apartar do movimento erótico

esse componente subversivo significa descaracterizá-lo por completo, dispersando-o para terrenos semeados por modalidades utilitárias de prazer como, por exemplo, a pornografia. As reflexões sobre o erotismo em Octavio Paz são riquíssimas, sobretudo se as analisarmos levando em consideração outros autores, como é o caso do francês Georges Bataille. O que em seu discurso Paz chama de amor, Bataille chamará “simplesmente” de erotismo. A mudança terminológica, entretanto, não confere às análises de Bataille um tom menos complexo, tampouco reforça dessemelhanças entre as considerações dos dois autores; antes disso, como realçado anteriormente, apenas sublinha essencialidades idênticas explicadas sobre prismas diferentes; posta como exemplo desse fato está a própria transgressão.

1.3 União e Transgressão

No início do capítulo, ao traçar as origens do erotismo, dispusemo-nos a descrever os principais mitos antigos envolvidos na gênese múltipla do deus *Eros*. Mais do que introduzir as reflexões deste trabalho, a exposição das histórias que circunscrevem a origem do movimento erótico nos ajuda a perceber, ao observá-las de perto, uma circunstância fundamental que atravessa todas as narrativas em questão, e que, a nosso ver, parece ser o ponto-chave para compreender o erotismo: a questão da união. Por mais distintos que os mitos sejam, todos compartilham da ideia de junção e de união que decorre sobre o deus *Eros*: em Hesíodo, a noção de união reside na natureza criadora de *Eros*, pois este se confunde com a própria força de acasalamento que atravessa todos os seres; na história de Aristófanes, o impulso pela conexão concentra-se sobre a busca incessante entre as metades separadas dos seres andróginos; também em busca da “metade” perdida está *Psiquê* que, ao ferir seu amor, parte em uma jornada de castigos e redenção até unir-se a *Eros* pela eternidade. Já em Diótima, a ideia de união está assentada sobre o próprio desejo por plenitude que dispõe o amor platônico. A noção de união e aproximação entre os seres, como observado, em quaisquer que sejam os mitos anteriormente apresentados, torna-se fundamental para explicar a performance erótica. Essa ideia, contudo, não se encerra nas narrativas antigas; pelo

contrário, reverbera entre outros numerosos discursos. Sobre essa conclusão, Lucia Castello Branco, em seu didático livro *O que é Erotismo*, afirma:

O mito grego [Eros e Psiquê] nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une e varia as espécies vivas. As sugestões de movimento e de união, já presentes no mito, vão se repetir na fala dos poetas, dos místicos e dos sexólogos. A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual deriva *religião*) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziram sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 8-9, grifos do autor).

A argumentação da autora, ainda que sucinta, elucida de maneira inteligível os principais aspectos que envolvem a temática do erotismo. Refletindo sobre a afirmação acima e tomando como ponto de partida a ideia de união, citada anteriormente, depreendemos alguns pontos interessantes e imprescindíveis para este trabalho.

Lançando um olhar rápido e objetivo, parece-nos que o conceito de união não carrega consigo nenhum problema aparentemente relevante, e chega até ser bastante simplório. Entretanto, falar em unir é falar em estabelecer uma comunicação entre algo; e estabelecer uma comunicação predispõe que este algo está ou esteve – em algum momento do passado – separado, partido, e que as origens dessa cisão nem sempre serão explícitas; mesmo quando o forem, estarão, pelo menos neste trabalho, apegadas à natureza do algo, do ser em questão. E este ser, ou algo em questão, será, para nós, o próprio indivíduo. Ou seja, o movimento de união que circunda o homem dispõe antecipadamente que, em algum momento do passado, despojávamos de um vínculo que nos oferecia o sentimento de plena completude. No entanto, que ponto do tempo e do espaço é esse no qual nos fazíamos completos, comungando de uma união plena e absoluta? Aqui, falta-nos resposta. Aqui, encontramos-nos em um sítio longínquo demais para ser alcançado pelos braços da ciência; é em momentos como esse que as vozes míticas e místicas da religião e das crenças acabam por soar. A ciência emudece ante a palavra dos deuses. Talvez esse ponto sublime de completude recaia mesmo sobre a conexão sagrada com o cosmos (*Kháos*), sobre a reunião inaudita entre os corpos (Andróginos) ou sobre a re-união imaculada e perfeita do amor (*Eros e Psiquê*). Na

verdade, a intenção maior deste trabalho não está em discutir as origens do movimento erótico, apesar de, até aqui, tentarmos descrever e problematizar as origens desse movimento. Basta-nos apenas conhecer a indubitável existência dessa inquietação para, a partir daí, traçarmos nossas reflexões. A questão à qual chegamos, então, é que, se o erotismo parte da ideia de união, união do próprio homem, duas questões se fazem necessárias: por que motivo nós nos unimos? Como se dá essa união?

As observações até aqui, sobretudo as relacionadas à filosofia platônica sobre o amor, já nos encaminham à resposta para a primeira questão. Unimo-nos porque um sentimento de falta nos aflige; sentimento de unidade perdida, de “continuidade perdida”. Sentimento que se apega à natureza humana; sentimento de origem vaga e imprecisa, mas de atuação explícita e irrefragável:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que (*sic*) temos o desejo angustiado da duração deste perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. (BATAILLE, 2014, p. 39).

Um novo termo instaura-se aqui a partir da citação de Georges Bataille: continuidade. Em seu ensaio intitulado *O Erotismo*, Bataille discorrerá teoricamente sobre esse termo. Para ele, a dinâmica erótica, à semelhança da questão sobre união descrita anteriormente, é a nossa busca por uma “continuidade primeira”. Com base nessas ideias, sanamos a problemática da nossa primeira questão; resta-nos, agora, analisar as maneiras de como reviver a chamada “continuidade perdida”, de como restaurar a união primeira do ser.

De acordo com o filósofo francês, o erotismo se manifesta através de três formas distintas, mas de atuação simultânea: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Para o escritor, em ambas as formas, “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 2014, p. 39). Sobre o erotismo dos corações, a substituição do sentimento de descontinuidade ocorre através do ser amado, por meio dos movimentos violentos da paixão, isto é, a figura do ser amado suplantar-se-á, na medida em que se constrói e se mantém o vínculo afetivo entre os amantes, o

sentimento de continuidade perdida. Não é difícil estabelecer uma relação entre o erotismo dos corações em Bataille e o amor em Paz; ambos reafirmam a presença do ser amado como arrimo para superar a carência crônica que nos aflige. Nesse sentido, também os elementos constitutivos do amor enumerados por Paz não são menos contraditórios que a dinâmica da paixão proposta por Bataille:

Sofremos de nosso isolamento na individualidade descontínua. A paixão nos repete incessantemente: se possuímos o ser amado, esse coração que a solidão estrangula formaria um só coração com o do ser amado. Ao menos em parte essa promessa é ilusória. Mas, na paixão a imagem dessa fusão toma corpo, às vezes de modo diferente para cada um dos amantes, com uma louca intensidade. Para além de sua imagem, de seu projeto, a fusão precária, que reserva a sobrevivência do egoísmo individual, pode até entrar na realidade. Não importa: dessa fusão precária e ao mesmo tempo profunda, é o sofrimento – a ameaça de uma separação – que, o mais das vezes, deve manter plena consciência. (BATAILLE, 2014, p. 43-44).

Se os elementos constitutivos do amor, para o ensaísta mexicano, fundam-se em pares opostos e complementares – exclusividade e liberdade, obstáculo e transgressão, domínio e submissão, liberdade e fatalidade, corpo e alma –, a contradição exposta por Bataille esteia-se na ilusão de que a paixão consagraria um sentimento de identidade, de plenitude entre os amantes. É notável o tom pessimista que circunda o pensamento do ensaísta francês, se comparado ao do mexicano. Todavia, a diferença entre os dois pensadores não está nos princípios estabelecidos por um e por outro, mas na perspectiva adotada por cada um frente ao objeto abordado, no caso o amor/paixão: Octavio Paz concentra-se sobre a maneira como o amor germina e floresce nos e entre os apaixonados, do contato que precede a atração entre os amantes – que é a fatalidade livremente assumida – à livre submissão ao amado e o desejo de posse que ela implica. Já Bataille, por sua vez, parece ater-se à paixão em sua maturidade, nas consequências céticas do jogo amoroso após este estar acordado e estabelecido entre os amantes – por isso seu foco no sofrimento suscitado pela possibilidade da separação. Assim sendo, as concepções de amor em Paz e do erotismo dos corações em Bataille, longe de se rechaçarem, contemplariam uma visão mais ampla e multifocal da paixão humana.

Estreitamente ligado ao erotismo dos corações está o erotismo dos corpos. Neste, a ideia é praticamente a mesma do formato erótico anterior, porém a noção de continuidade se faz por meio dos diversos movimentos sexuais e dos seus aspectos

violentos, que se desenrolam entre os indivíduos. Tais aspectos violentos são essenciais: não existe erotismo dos corpos sem uma violação do ser dos parceiros. Essa violação é o instrumento pelo qual os corpos dos indivíduos assistem, durante o enlace sexual, sua própria dissolução frente à ordem que os constitui:

No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução. (BATAILLE, 2014, p. 41).

Bataille, ao descrever o funcionamento da dissolução dos pares, por meio da atividade sexual, organiza de forma categórica o corpo ativo, masculino e o corpo passivo, feminino. Esse modelo, além de fundado em um discurso da ordem de gênero que, há algum tempo vem sofrendo perturbações – sobretudo pelos movimentos feministas contemporâneos que colocaram em jogo a imagem da mulher construída historicamente –, se abre a alguns desdobramentos importantes no tocante à relação hierárquica entre o corpo masculino e o feminino, que abordaremos de forma mais detalhada em nosso terceiro capítulo. No momento, mais do que a categorização dos corpos envolvidos, nos interessa o trajeto no qual os sujeitos ingressam até a dissolução mútua. Segundo o filósofo francês, esse percurso inicia-se com o desnudamento dos amantes. A nudez contrapõe-se diretamente ao estado fechado e descontínuo do ser, pois, a partir dela, o corpo, até então cerrado em si mesmo, assinalado pela ordem que o obriga a se cobrir, se abre, revelando canais ocultos e estreitos por onde as fronteiras corpóreas se apagam defronte a fusão dos indivíduos. Nesse jogo em que a união dos corpos é o principal objetivo, observa-se também a desposseção dos órgãos dos parceiros como sintoma da dissolução que os permeia. O desnudamento em algumas civilizações, explica Bataille, comporta-se como um simulacro da imolação, o que levaria essa equivalência a justificar a aproximação entre o ato de amor e o sacrifício: ponto fundamental que envolve o erotismo sagrado.

A terceira e última forma de erotismo proposta pelo ensaísta francês é o erotismo sagrado. Resumidamente, nessa forma de erotismo o sentimento de descontinuidade é substituído por um sentimento místico de re-união que se manifesta, por exemplo, no

sacrifício do ser descontínuo. O sagrado, nessa forma de erotismo, está justamente na contemplação do ser no momento da sua imolação. A experiência mística, que circunda tanto os rituais antigos de sacrifício quanto a contemplação do divino na ordem religiosa, ao contrário das duas formas eróticas anteriores, revela uma ausência de objeto específico, segundo o escritor. Se o erotismo dos corpos e dos corações depende de circunstâncias favoráveis para realizar-se, já que o *outro*, objeto desejado, funda-se sobre um mistério que muitas vezes frustra nossas expectativas, o erotismo sagrado, por estar ligado a uma outridade divina, prescinde de formas que não reclamam uma reciprocidade. Nesse sentido, o objeto, no erotismo sagrado, “se identifica à descontinuidade e a experiência mística, na medida em que temos a força de operar uma ruptura de nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento de continuidade” (BATAILLE, 2014, p. 46).

Não é trabalhoso notar que cada uma das formas de erotismo apresentadas por Bataille parte da ideia de união anteriormente mencionada: seja na fusão entre os corpos que se lançam à dissolução, seja na união entre os amantes, que se realiza à sombra de suas paixões, seja na união entre o secular e o divino, por meio da contemplação das formas sagradas. Sem complicações também podemos reparar como todas as três formas eróticas propostas por Bataille comunicam-se pontualmente com os mitos antigos, inicialmente citados. Em sua obra, o francês nada diz sobre as narrativas míticas, porém é válido e pertinente traçar essa semelhança a fim de legitimar os conceitos sobre a origem do erotismo apresentados anteriormente: ao erotismo dos corpos, é possível aproximar o mito dos seres andróginos; ao erotismo dos corações, o mito de *Psiquê*; e, por fim, ao mito de *Kháos*, o erotismo sagrado.

Em cada forma de erotismo, seja ela qual for, o que está em jogo é sempre retirar o ser da descontinuidade. A descontinuidade que isola o ser em sua individualidade; a descontinuidade responsável pelo abismo existencial que finda e separa cada um dos indivíduos. O meio pelo qual se dá a superação desse abismo, dessa descontinuidade, como declarado anteriormente, será sempre a violência, a transgressão:

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. (...) o arrancamento do ser à descontinuidade é sempre o mais violento. (...) Somente a violência pode assim colocar tudo em jogo, a violência e a perturbação sem nome que lhe está ligada! (BATAILLE, 2014, p. 40).

Falar em erotismo é falar, sobretudo, em violência dos seres constituídos. Bataille busca exemplificar essa violência no movimento de união dos seres ínfimos: tanto na reprodução dos seres sexuados quanto na dos assexuados, o surgimento do novo ser demanda o desaparecimento do ser ou dos seres que lhe darão origem. O desaparecimento do espermatozoide e do óvulo, implicando no surgimento do embrião, é um bom exemplo dessa afirmação. O novo ser não carrega, essencialmente, consigo, os dois seres, uma vez que esses seres desapareceram. Desse arranjo sinalado pela junção e o desaparecimento dos seres descontínuos e, conseqüentemente, o aparecimento de um novo ser descontínuo, surge uma questão pertinente: em qual momento de todo esse movimento de fecundação realmente incide a força erótica? O erotismo, na verdade, recai sobre todo esse movimento; entretanto, somente no exato ponto de contato entre os dois seres descontínuos é que o instante de continuidade se instaura. A união, nesse sentido, limita-se a uma junção efêmera, marcada por um sentimento de continuidade que, longe de se arrastar pelo tempo, dispõe apenas de uma diminuta e súbita fração deste. Longe das formas ínfimas de vida, em nós, esse momento efêmero, ápice da união erótica, opera da mesma forma e o exemplo mais tangível dessa ideia seria, para nós, talvez, o orgasmo. Todavia, o que está em risco agora não é o desaparecimento total do indivíduo, tal qual se dá com os seres elementares: “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das forças constituídas. Repito-o: dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2014, p. 42).

Voltando ao aspecto da violência, reflitamos sobre a citação anterior do filósofo francês. Observe o campo de abrangência do erotismo. Ao contrário das opiniões pré-estabelecidas, o erotismo não inicia, e muito menos se finda no aspecto da sexualidade, apesar de ser a sexualidade o ponto de partida da nossa análise. Usamo-la como ponto de partida justamente por ser a sexualidade o maior estigma que circunda as manifestações eróticas. A princípio, parece-nos até paradoxal aproximar o movimento erótico ao aspecto da violência, principalmente no que tange ao erotismo dos corpos e ao erotismo dos corações. Tratando-se do erotismo dos corpos, o paradoxo pode ser refutado na medida em que são inseridas, por exemplo, as anomalias sexuais do marquês de Sade. Porém, a violência que perturba o instante de união dos corpos é inegável, a começar pelo próprio ato de nudez mencionado anteriormente. A partir do

que propõe Bataille, a transgressão, no erotismo dos corpos, concentra-se na dissolução dos seres por meio da desagregação dos corpos em um movimento em que a posse pelo corpo alheio é conquistada, e a conquista do próprio corpo é perdida. Já no erotismo dos corações, o amante acredita que sua única promessa de continuidade encontra-se materializada no ser amado. Apenas o ser amado é portador do sentimento que pode retirar o indivíduo da sua descontinuidade. Entretanto, a paixão perturbadora que oferece a felicidade do amante através da possibilidade de integração com o ser amado é a mesma paixão que o encobre de sofrimento pela possibilidade de seu amor não se concretizar. O triunfo da paixão está refém de uma série de condições aleatórias que podem promover, ao fim, a união dos amantes; ou seja, a união dos seres no erotismo dos corações parte, antes de tudo, de uma dúvida, de uma interrogação que imerge os indivíduos na angústia da incerteza da reciprocidade amorosa. Vale ressaltar aqui que a própria etimologia da palavra paixão está relacionada à angústia, à tragicidade (seja do grego *pathos*, ou do latim *passionis*). Basta lembrar alguns dos mais conhecidos versos de Camões sobre o amor¹¹ para entendermos a reflexão aqui proposta, entendermos esse paradoxo que, apesar de ininteligível, é perceptível a qualquer um que tenha experimentado os movimentos antagônicos da paixão. A violência do erotismo dos corações está justamente no sentimento da paixão. É tal sentimento que dá conta de desagregar a individualidade do ser; é a paixão que transgride o estado descontínuo que sustenta os amantes, arrancando o indivíduo do seu isolamento e lhe oferecendo a promessa de felicidade e de continuidade ao lado do ser amado.

O modelo erótico proposto por Bataille, sustentado pelas atuações variadas que o erotismo dispõe e pelas concepções de continuidade e violência que o modelo supõe, parte de uma análise profunda do indivíduo em relação à sua experiência interior. O que o estudioso denomina “experiência interior” tem a ver com a fusão consciente entre o objeto e o sujeito, mais especificamente, entre o erotismo e o indivíduo que o vivencia. Sem essa experiência pessoal, segundo o filósofo, o conhecimento acerca do erotismo torna-se insuficiente. As formas e as fórmulas de experimentação do objeto já foram dadas e estão presentes nas modalidades eróticas propostas pelo escritor; todavia, de maneira sutil e precisa, Bataille cita uma forma de experiência para além da paixão, do enlace carnal ou da contemplação mística a poesia. Para ele, através da poesia, a ideia

¹¹ “Amor é um fogo que arde sem se ver;/ é ferida que dói e não se sente;/ é um contentamento descontente; é dor que desatina sem doer.” (CAMÕES, 1982, p. 155).

de continuidade pode fazer-se mais sensível, já que ela “conduz ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade (...)” (BATAILLE, 2004, p. 48). A afirmação de Bataille sobre a poesia autoriza-nos a reconhecer e a admirar a literatura sob um prisma erótico, no qual o prazer, oriundo do objeto literário, estabelece-se a partir do gozo estético, que é um fim em si. Sobre essa aproximação entre erotismo, literatura e demais expressões artísticas, Castello Branco afirma:

A expressão artística se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para a sua permanência além de um instante fugaz e para a sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor, apreciações críticas que todo leitor/espectador termina por fazer. O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos “toca” e nos “conecta”, ou nos é indiferente. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 12).

Para além de um contato superficial, o objetivo das reflexões propostas neste trabalho está justamente em adensar essa perspectiva erótica relacionada ao texto literário. E se o vínculo erótico entre o objeto literário e o interlocutor já desponta ante o primeiro contato, ao se aprofundar na narrativa de certos textos e esquadrihar suas construções discursivas, observamos o terreno fértil sobre o qual foram concebidos. *Desengano*, romance do escritor mineiro Carlos Nascimento Silva, é uma dessas obras. Apesar de não ser um texto essencialmente erótico, cada aspecto do erotismo tratado até aqui pode ser reconhecido a partir de uma análise metódica e sensível da sua narrativa e é esta tarefa que nos propomos com as reflexões seguintes.

Capítulo 2

DESENGANO: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Antes de adentrarmos efetivamente nas análises sobre as representações eróticas de *Desengano*, é válido e necessário conhecermos o modelo crítico que utilizaremos, bem como o funcionamento das estruturas internas que compõem o romance. Para isso, iniciaremos este capítulo discorrendo sobre a importância dos fatos sociais presentes no objeto literário, de forma geral, para o desenvolvimento da crítica literária. No segundo subcapítulo, comprovaremos que a estrutura do romance em questão se organiza em torno de dois planos temáticos bem definidos: o plano afetivo e o plano social. Em um terceiro momento, amparados por concepções teóricas que validam a articulação entre História e Literatura, demonstraremos que os planos citados não se manifestam de forma isolada, mas se tangenciam em alguns pontos do enredo, favorecendo a disposição e o desenvolvimento estético do romance.

2.1 A crítica e o social

A formulação de um conhecimento teórico, independente de sua natureza, segue um irredutível e escrupuloso método proveniente do rigor científico¹². O modelo é relativamente simples e eficaz: ao objeto, emissário da dúvida que impulsiona a análise, aplica-se determinado método de base lógica e, a partir da verificação criteriosa dessa associação objeto/método, aferimos, ou não, a corroboração das hipóteses previamente sugeridas para o problema. A teoria da literatura não escapa desse modelo. E é justamente por não escapar que o avigoramento da teoria – e consequentemente da disciplina acadêmica relacionada a ela – se manifesta contínuo; o adensamento do *corpus* literário, motivado pela multiplicação das obras literárias, e a expansão do leque de métodos de análises à disposição dos especialistas (método biográfico, sociológico, linguístico, psicanalítico, antropológico, filosófico etc.) concorreram para o surgimento de novas vertentes da teoria como, por exemplo, os *queer studies*, e também para o aperfeiçoamento de vertentes já consagradas, como o pós-estruturalismo. Ao passo que a teoria da literatura se renova e se desenvolve, uma atividade paralela, porém inquestionavelmente atrelada a esse modelo teórico, também experimenta os frutos dessa evolução: a crítica literária.

¹² Referimos-nos aqui, mais especificamente, ao método dedutivo.

É bem verdade que a crítica literária possui raízes bem mais antigas quando comparada à teoria da literatura, que começou a se consolidar no início do século XX; não obstante, o espaço disciplinar autônomo daquela só desponta a partir do século XIX, já que, pelo menos até o século XVIII, sua prática, longe do que chamamos hoje de “crítica literária”, submetia-se ao âmbito disciplinar da poética, da gramática e da retórica (SOUZA, 2011, p. 30). O caminho da *kritike tekhne*,¹³ para se desvencilhar da tríade disciplinar clássica e chegar ao patamar analítico e autônomo de que dispõe atualmente, foi lento e gradativo. Um dos primeiros estudiosos a trilhar esse percurso foi o teólogo Erasmo de Rotterdam, no século XVI, que lidou com a “arte crítica” aplicando-a ao estudo da Bíblia. No século XVII, o exegeta francês Richard Simon também se ocupou na elaboração de estudos críticos relacionados aos textos bíblicos, como a *Histoire critique du Vieux Testament* (1678). Chegando ao século XVIII, a crítica, segundo Roberto Acízelo de Souza, começa a abandonar sua feição dogmática, fundamentada em regras tradicionais, e passa a se apresentar como “consideração analítica livre e racional não apenas de textos, mas de objetos de diversas naturezas, como, por exemplo, o gosto, o conhecimento, os eventos da história” (SOUZA, 2011, p. 31). Para o mesmo autor, a expressão mais grandiosa dessa nova perspectiva conceitual da *ars critica* seria encontrada em Kant e seu trabalho com as três *Críticas: a da razão pura* (1781), *a da razão prática* (1788) e *a da faculdade de julgar* (1790). A crítica, nesse momento, rompe uma integração fecunda com a filosofia, sobretudo com uma emergente vertente desta, a estética. Aliada à democratização cultural, efeito da revolução burguesa, e à promoção dos ideais iluministas, essa integração auxilia a crítica literária, já promovida de técnica didática a empreendimento intelectual de cúpula, a conquistar novos locais na sociedade do século XIX. Lugares estes, segundo Roberto Acízelo de Souza, marcados por dois projetos que se revelariam contraditórios (SOUZA, 2011, p. 32).

Um desses projetos optou por instalar a crítica literária entre as colunas jornalísticas dos periódicos impressos. Dessa forma, a partir dos jornais, essa crítica, sem pretensões de se tornar uma ciência especializada e voltada para um público amplo e diverso, concretizava-se a partir de uma prática diletante, pouco apegada a questões

¹³ Segundo Roberto Acízelo de Souza, a expressão grega originária da palavra *crítica* é “*kritike tekhne* (traduzida em latim por *ars critica*), isto é, ‘arte crítica’, tomada a palavra arte na acepção antiga, ou seja, com o significado de ‘habilidade’, ‘perícia’, ‘técnica’” (SOUZA, 2011, p. 30).

teóricas e mais inclinada a aferir gostos e valores entre obras e autores. É válido lembrar que esse tipo de crítica, resguardada a evolução histórica tanto dos críticos quanto dos jornais, ainda perdura, não sendo difícil encontrar as reduzidas colunas reservadas a ela entre os principais boletins atuais.

Longe das gazetas, a atividade crítica também buscou fomento entre os domínios acadêmicos. Não mais amparada em critérios puramente impressionistas e buscando a tutela da vertente cientificista, esse outro modelo de crítica aspirava aos seguintes objetivos:

Quanto à crítica que vamos chamar “acadêmica” – a fim de distingui-la da jornalística ou impressionista –, seu projeto foi constituir-se em disciplina abstratizante e universalista, dedicada a determinar o conceito de literatura, a propor princípios e procedimentos visando à análise de obras literárias e a fixar critérios destinados a aferir a qualidade das produções literárias. (SOUZA, 2011, p. 34).

Junto à cátedra, a crítica literária foi se definindo durante o século XIX, período em que se viu dividida entre avanços e obstáculos. Entre os obstáculos, explica o professor Acízelo, estava a forma antiquada em conceber a literatura na passagem do século XIX ao XX, um modo “romântico-realista” que não condizia com o renovado conceito de arte que emergia a partir das vanguardas artísticas europeias da virada do século. A crítica acadêmica oitocentista, desprovida de aparelhamento conceitual apropriado para analisar, compreender e julgar as novas obras literárias pautadas pelos movimentos vanguardistas, acaba por transferir para a recente teoria da literatura sua condição de sistema integrador dos conceitos sobre literatura (SOUZA, 2011, p. 35). Se por um lado, devido a entraves conceituais, parte dos estudos relativos à crítica literária foi confiada à teoria da literatura, por outro, a associação de novas bases científicas – representadas, por exemplo, pela psicologia, pela biologia e pela sociologia – para se analisar os textos literários mostrou-se inegavelmente profícua.

Sem dúvidas, uma das orientações metodológicas que mais lograram êxito no campo dos estudos literários foi a sociológica, em especial para a atividade crítica. Não é à toa que um dos grandes nomes da crítica literária nacional, Antonio Candido, transitou por entre as citadas áreas do conhecimento revelando o quão fértil o terreno literário se tornava quando a ele se aplicava alguns insumos sociológicos; todavia, um

dos grandes problemas dessa associação, observou o estudioso, foi a tendência que a crítica literária possuiu, em alguns momentos, de maximizar os pressupostos sociológicos em detrimento dos literários, criando, ao invés de uma crítica sociológica, uma sociologia crítica; nas palavras do próprio Candido: “uma tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatos sociais” (CANDIDO, 2006, p. 16).

Adentrando mais por entre o problema aventado por Antonio Candido, compreendemos que esse desacerto crítico entre literatura e sociologia deriva de um excesso, de um desequilíbrio analítico por parte dos fatores sociais presentes na obra literária. De forma prática, ao detectar o elemento social na obra, a este seria facultada a causa e o significado dela, relegando a um segundo plano, por exemplo, o elemento estético. Uma incorreção que conduziria a análises literárias truncadas e imprecisas; todavia, esse equívoco, segundo Candido, é desfeito ao alinhar os elementos sociais aos demais agentes da estrutura interna da obra, quando necessário. A partir dessa nova perspectiva, o crítico procuraria definir se o fator social fornece à obra “apenas matéria (ambientes, costumes, traços grupais, ideias)”; “ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial” nessa obra, ou seja, se possui também valor estético (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Para exemplificar esse modelo de análise, Antonio Candido serve-se do romance *Senhora*, de José de Alencar. Ao sondar a obra, o crítico afirma que constatar apenas os elementos sociais evidentes – que vão desde a “referência a lugares” à “expressão de um conceito de vida entre burguês patriarcal” – não satisfaz um estudo de caráter sociológico. A realização de um exame com esse aspecto parte, primeiramente, da identificação de uma condição social que norteia a obra que, no caso, é a compra de um marido. Tal compra, segundo Candido, possui um caráter social simbólico, “pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro” (CANDIDO, 2006, p. 14). A relação de compra e venda vai se adensando no decorrer do enredo e somando para a problematização do casal protagonista. Por meio dos diálogos e da construção da personagem, a heroína tece sua vingança sustentada e potencializada pelo dinheiro que possui; todavia, a dialética romântica do amor suplanta o sentimento de rancor, fruto do drama amoroso entre o casal, e remedia a febre vingativa. Da análise dos fatos decorridos, o crítico atesta que, para além do duelo entre a paixão e o ânimo de vingança – que é estruturado em torno

do mecanismo de compra e venda – a obra sugere, através de sua composição, o aviltamento e a conspurcação que a ação mercantil provoca sobre as relações interpessoais, sobretudo as amorosas, as quais deveriam ser pautadas por princípios morais superiores.

Tendo o exemplo anterior em mente, Antonio Candido demonstra como a crítica pode melhor se aproveitar dos fatos sociais presentes na obra, não apenas identificando-os externamente como simples expressão de uma sociedade ou de uma época determinada, mas como um dos fatores internos da própria obra literária, somando para a construção artística desta:

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, passa a ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. (CANDIDO, 2006, p. 16).

A forma lúcida e sistemática que Antonio Candido propõe para se realizar uma crítica coerente e livre de excessos interpretativos é o caminho sobre o qual pretendemos percorrer ao realizarmos parte deste trabalho. Ainda que o principal aporte teórico de nossas análises recaia sobre a questão erótica, como já salientado no início deste texto, também pretendemos discorrer sobre algumas questões sociais latentes no romance *Desengano*. Assim como observado anteriormente, pretendemos averiguar os fatos sociais da obra não como forma de enquadramento, a fim de situá-la historicamente, tampouco apenas utilizar tais fatos como matéria de verificação de uma época ou de uma sociedade em específico, mas como um dos elementos internos fundamentais para a construção estética da obra.

O interesse dessa pesquisa pelos fatos sociais presentes no referido romance parte, a princípio, de dois motivos: o primeiro deriva do próprio aspecto histórico-social que o texto patenteia em seu enredo (referência a lugares, a artistas e suas produções, a políticos, acontecimentos políticos, manifestações culturais de uma época, expressões de uma classe burguesa etc.) e desconsiderar esse esquema certamente diminuiria, em algum grau, o próprio valor estético da obra, já que tais referências não são empregadas de forma gratuita na narrativa. O segundo motivo diz respeito a como, e em quais

proporções o plano social da obra tangencia o plano afetivo das personagens no tocante, sobretudo, aos relacionamentos amorosos e suas dimensões eróticas. Essa articulação entre tais planos tem por objetivo demonstrar que eles não se desenrolam de maneira independente, mas mantêm uma correlação e uma simultaneidade representativa fundamental para a construção expressiva do romance.

Partindo dos aspectos gerais da obra, iniciaremos, sem mais delongas, a análise do romance *Desengano*, a fim de testificar a proposta crítica anterior no que se refere, principalmente, à apresentação dos planos sugeridos e à articulação entre eles.

2.2 Entre o plano afetivo e o plano social

Ao desenvolver o seu enredo, o romance *Desengano* sustenta toda sua trama sobre a relação afetiva do personagem Alberto com uma família carioca de classe média. Vizinho e amigo de infância dessa família, Beto cresce e se torna adulto em meio a ela. A mãe viúva e o casal de filhos o acolhem como um dos seus, a tal ponto de ele, Beto, tornar-se um irresistível objeto de desejo para todos. De curtos capítulos, prosa rápida e cenas descritas em um teor quase cinematográfico, a obra deslancha com o encontro de Júlia, uma viúva de 35 anos, e Beto, 17 anos, amigo e confidente de seus filhos: Paulo (Neno) e Ana. Tal encontro, que tem como palco o quarto das crianças de Júlia, ultrapassa os espaços sociais implícitos habitados pela mãe e pelo adolescente, e a aproximação dos corpos, dos rostos, o desnudamento social de cada qual, o desejo e o papel a que cada um se propõe culminam em um beijo, “escandalizado” beijo, que aflora em uma inevitável relação amorosa entre o casal. O vínculo amoroso culmina com a união matrimonial das duas personagens, que encontra, naturalmente, resistência entre os filhos de Júlia.

Apesar do casamento, a relação de Beto com a família de Júlia extrapola a antiga amizade nutrida desde a infância entre o jovem e o casal de irmãos e, paralelo ao matrimônio com a mãe, Alberto passa a manter também uma relação amorosa com a filha, que se inicia ainda na infância da garota, que somava então onze anos, e se mantém por quase uma década após o casamento de Júlia.

Ao lado das mudanças políticas e sociais do Brasil das décadas de 1940 e 1950, a narrativa passa a revelar as vicissitudes afetivas entre as personagens, sobretudo o desgaste no casamento de Beto e Júlia, que se manifesta por uma dedicação quase que exclusiva da mulher ao trabalho, o que muito favorecia a relação extraconjugal entre Alberto e a filha de Júlia. No ápice desse desgaste, em um relance de raiva e discussões, Aninha revela à mãe sua íntima relação com Beto, o que desencadeia um ataque fulminante no “coração sobrecarregado por invencíveis preocupações profissionais” de Júlia (SILVA, 2006, p. 141).

Apesar da dor e do sentimento de culpa, Beto e Ani decidem se casar seis meses após o incidente funesto; todavia o casal sente, dia após dia, o peso pela morte de Júlia. A compunção de Alberto vai aos poucos asfixiando sua paixão por Ani; o desgosto pela relação com sua “nova” esposa se acentua juntamente com a dedicação ao trabalho e a rotina de mentiras e traições. Ani também sente seu amor ressequir; as traições de Beto; sua falsidade e a indiferença com que a tratava dão conta de minguar o sentimento por seu marido, um amor que outrora parecia infinito. Ressentidos e impossibilitados de manter o conúbio, o casal decide se divorciar e Ana se muda para junto do irmão. Já na casa de Neno, Ana encontra uma fita cassete em uma gaveta no escritório do irmão. A princípio, a fita continha a gravação do áudio de uma relação sexual entre ela e Beto ainda jovens, o que desperta um sentimento constrangedor em Ana, já que a fita encontrava-se em posse do irmão; entretanto, atentando melhor aos cicios gravados ali, a jovem descobre que não era sua voz que acompanhava a de Alberto naquela gravação, mas a do próprio irmão. Um final estarrecedor, mas que, ao mesmo tempo, cria uma correspondência direta com o prólogo do romance:

A CENA SE ABRE com um rapaz lutando por manter-se sobre alguém que geme baixinho, mas que, ao mesmo tempo, lhe franqueia a nuca passiva, branca, macia, indefesa, às marcas das parábolas duplas, espelhadas: pontos rombóides (*sic*) da dentadura desvairada do macho voraz.

(...)

O rapaz rola, ligeiramente nauseado, deixando uma perna e uma coxa, como símbolos de posse, sobre os pequenos quadris do corpo que continua inerte, vencido, de bruços na cama.

(...)

Deitado de lado, o rapaz vislumbra a perfeita silhueta de um quadril estreito, formado por nádegas lisas, firmes, arrebitadas.

(...)

O rapaz fecha, então, os olhos, e afunda em região ainda mais negra da inconsciência, ao lado do pequenino corpo, física e moralmente dolorido, sofredor e imóvel. (SILVA, 2006, p. 9-10).

O trecho anterior faz parte do episódio que inaugura o romance. Não é à toa a escolha do título deste trabalho se levarmos em consideração a forma como a narrativa começa. Se o narrador opta por desenvolver o seu enredo a partir de uma “cena”, excessivamente sugestiva, por sinal, nada mais justo do que pôr em cena essa mesma narrativa para descortinarmos suas tramas, seus enganos e seus desenganos. E o primeiro grande engano do enredo não se manifesta em outro, senão nesse primeiro trecho. Ainda no prólogo, o narrador faz questão de identificar o rapaz, “macho voraz”, como Alberto, porém não se esforça em desfazer a ambiguidade das características da personagem de “corpo inerte”. A descrição dúbia do par de Alberto é proposital: tem a função de conduzir a leitura menos atenta a interpretar o conjunto de características como sendo exclusivamente femininas – “pequenos quadris”, “silhueta perfeita”, “nádegas arrebitadas”, “pequenino corpo”. Por outro lado, determinar, de forma taxativa, tais características como sendo masculinas também reduz as possibilidades interpretativas da obra. A questão, portanto, resume-se em duas alternativas no que diz respeito à comunicabilidade do prólogo com o restante da narrativa: se considerarmos feminina a personagem oculta no trecho em destaque, teremos que admitir a referência do prólogo com qualquer um dos cenários eróticos ocupados por Alberto e Ana ao longo do enredo, em especial com a primeira relação entre os dois, já que as características que compõem a primeira cena, sobretudo o posicionamento dos corpos em ação, em muito se assemelham à relação que inaugura o vínculo sexual entre Alberto e a pequena Ana; todavia, se julgarmos a personagem como masculina, no caso Neno, criamos um encadeamento interpretativo entre o prólogo e o epílogo da obra (momento em que Ana encontra a fita no escritório do irmão), amarrando as extremidades do romance em prol de uma harmonização lógica. A partir desse quadro, a segunda opção parece-nos mais enriquecedora, se pensarmos no processo criativo e na composição estética do texto; além disso, tal possibilidade nos faz refletir também sobre o próprio título do romance: o engano do prólogo que é desfeito no epílogo, ou seja, um *desengano*.

Todas essas possibilidades de leitura do trecho que inicia o romance já dão sinais do quão amplo é o plano que aqui denominaremos de afetivo. Chamamos de plano porque designa um espaço estético onde se manifestam determinadas representações; neste caso, representações de relações amorosas, sejam elas eróticas ou não, fato que, por sua vez, nos possibilita nomeá-lo de afetivo. Quanto à extensão, esse plano abrange todas as três partes em que é dividida a obra e, conseqüentemente, todos os capítulos dessas partes.

Excluído o prólogo e o epílogo, observamos uma divisão pontual do enredo em três momentos distintos. Tal divisão realiza-se não só através do número de capítulos que se reinicia sempre que uma parte é inaugurada, mas também pelo próprio remate parcial da trama que cada um dos três momentos esboça. Tal qual uma obra cinematográfica, percebemos que as pausas entre blocos de capítulos funcionam como ponto de avanço temporal da narrativa que, satisfazendo o tempo diegético do enredo, retoma os eventos narrados mediante um movimento de aproximação e enquadramento, isto é, o narrador, partindo de uma perspectiva *macro* – o cenário político-social brasileiro, no caso –, desloca-se em direção a uma paisagem *micro* – a família protagonista da narrativa. Esse enquadramento, além de cooperar para a organização e para a promoção estética da obra, concorre para a aproximação temática entre os planos propostos em cada uma das partes do romance.

Partindo agora para o plano social, podemos defini-lo como sendo a superfície estética onde se realizam determinadas representações de natureza social. Essas representações estão relacionadas ao que Antonio Candido chama de “fatos sociais”, como foi observado anteriormente. No romance *Desengano*, tais fatos podem ser identificados a partir de algumas menções que a narrativa estabelece durante sua evolução. Dentre essas menções, podemos citar, por exemplo, as referências a lugares e a elementos de uma época: “Saltou [Alberto] do bonde andando, na rua Voluntários da Pátria, perto da rua Real Grandeza e embarafustou pela calçada em busca do portão de ferro fundido do colégio.” (SILVA, 2006, p. 23); “Encetou [Alberto] a volta do caminho inútil a que sua desatenção o obrigava, enquanto os poucos carros importados antes de 43, geralmente um ou outro Chevrolet preto, raramente um Plymouth ou Oldsmobile (...).” (SILVA, 2006, p. 26); “Lavou [Alberto] as mãos com sabonete Lever, escovou os dentes com a pasta dentifírcia Colgate, que a mãe costuma usar (...).” (SILVA, 2006, p.

27); “Em uma viagem que fizeram a fim de passar o dia em Petrópolis, ver o Palácio de Cristal, o museu, a catedral, pegadas deixadas pela família imperial brasileira (...).” (SILVA, 2006, p. 67); “Bondes ‘Gávea’, ‘Jardim Botânico’, ‘Humaitá’ trafegavam nos dois sentidos, tornando lento o tráfego na congestionada e longa Voluntários da Pátria.” (SILVA, 2006, p. 94).

Outro grupo de menções de natureza social presentes na obra são as referências a artistas e suas produções: “(...) de onde ouviu [Júlia] chegar, baixinho, o som macio de ‘Fascinação’, interpretada por cordas, doces madeiras e a voz aveludada de Dick Farney que cantava: **‘O teu corpo é luz, sedução...’**” (SILVA, 2006, p. 14, grifo do autor); “‘Mas fora um beijo profundo, de língua’ – conforme ela lera numa crônica de jornal de Nelson Rodrigues – pensava envergonhada, arrependida.” (SILVA, 2006, p. 17); “Copacabana se refinava, crescia (...). Nas artes, pontificavam Portinari, Di e Pancetti. Na literatura, Bandeira, Drummond, Clarice, Guimarães e o poetinha, logo, logo exímio letrista da música popular brasileira, além do Villa-Lobos das Bachianas (...).” (SILVA, 2006, p. 131); “**‘Eu já desculpei muita coisa/ Você não arranjava outra igual/ Desculpe, Marina, morena/ Mas eu estou de mal/ De mal, com você...’**, rompia, definitivo, Caymmi com sua morena Marina.” (SILVA, 2006, p. 133, grifo do autor).

Com relação à contextualização histórica da obra, as referências às personalidades políticas e aos acontecimentos políticos são, sem dúvida, as mais notáveis menções no que diz respeito ao plano social da narrativa, tanto pela profusão quanto pela verossimilhança empregada em suas descrições. Como exemplo dessa percepção, citamos o trecho a seguir que trata do governo do presidente Eurico Gaspar Dutra:

(...) na política externa, alinhamento com os Estados Unidos da América do Norte e o início de uma guerra fria: rompimento das relações com a União Soviética, cancelamento do registro do Partido Comunista do Brasil – PCB e seus congressistas: “a quarta maior bancada no Congresso, depois do PSD, UDN e PTB”. A revista *O Cruzeiro* relembra as mazelas do país, sob o título “para Dutra ler na cama”: corrupção administrativa, problemas nos transportes, educação, Lei de Segurança, menores abandonados – grandes “surpresas” para o general-presidente (...) (SILVA, 2006, p. 47).

Posterior ao general Dutra, percebemos que o segundo governo de Getúlio Vargas é um dos períodos mais mencionados e detalhados durante a obra. Dados da economia da época e a apresentação das principais conquistas nacionais do político gaúcho, além

das referências às relações internacionais e suas crises, são aproveitados para descrever o governo democrático de Vargas:

Na política externa, entretanto, encontrava obstáculos e entraves. Enquanto os militares brasileiros se alinhavam com os Estados Unidos, assustados com o avanço comunista, Getúlio negava-se a mandar soldados brasileiros à Coreia. Os estadunidenses cancelaram 60% dos empréstimos já concedidos ao Brasil e o presidente americano, Harry S. Truman, extinguiu, de forma unilateral, a Comissão Mista Brasil-EUA. Para aumentar as agruras de Vargas, o “irmão do norte” diminuiu a importação do produto da monocultura brasileira, o café, de 4,1 milhões de sacas para 2,9 milhões: redução de 30%. Para cúmulo dos problemas, o presidente havia concedido um aumento de 100% do salário mínimo, o que viria a excitar os ânimos das “classes produtoras”. (SILVA, 2006, p. 105).

Se o governo Vargas recebe ampla atenção durante a trama, o suicídio do político revela-se um dos momentos históricos mais significativos da narrativa, não é à toa que o romancista reserva um capítulo inteiro ao evento que, assim como em toda obra, se realiza em sincronia com as relações íntimas e afetivas das personagens:

Beto entrou na banheira e soltou um suspiro de satisfação. Ouviu o rádio da Aninha, lá em seu quarto, na voz excitada do locutor da Nacional, repetindo à exaustão: **“Ao ódio respondo com o perdão (...) Era escravo do povo e hoje me liberto para a vida eterna (...) Tenho lutado de peito aberto.”** Aninha entrou nua (...) e se sentou no colo de Beto, fazendo a água subir, perigosamente, à borda da banheira.

(...)

“Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte (...) Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História” – terminou o locutor, engasgado de emoção. Mas o horror do tiro no coração do “pai dos pobres” ecoava muito mais alto nos excitados salões dos palácios (...) do que ali, amortecido pela distância entre o quarto e o banheiro; os corpos, envoltos pela água morna, relaxados, os poros da pele abertos, elevando as sensações táteis a seu máximo grau. (SILVA, 2006, p. 126-127, grifo do autor).

O respectivo trecho, além de se referir a um fato histórico preponderante para a composição verossímil da obra, exemplifica com muita clareza um dos momentos do enredo em que os planos afetivo e social tangenciam-se em prol da construção estética da narrativa. Enquanto Beto, exausto, da volta para casa – sobretudo pelo turbilhão de manifestações populares nas ruas do Rio de Janeiro, em choque pela morte do presidente Vargas –, dirige-se em direção à banheira de água morna especialmente

preparada por Aninha, o locutor da Rádio Nacional Rio de Janeiro lia, comovido, a carta-testamento deixada pelo “pai dos pobres” antes de alvejar o próprio peito. Igualmente nu, o corpo de Ana adentra na água e procura algum espaço entre a banheira e o corpo do seu amante: “Magra de carnes, enxuta de gorduras, seios pequenos, mas bem formados, entrou e se sentou no colo de Beto” (SILVA, 2006, p. 126). A cena, visivelmente erótica, é um contraponto à tragédia noticiada ao fundo: uma ironia. O plano afetivo e o social articulam-se, nesse contexto, por meio do paradoxo que se materializa por ação da vida – que aqui se manifesta em virtude do prazer dos corpos nus em contato – e da morte, que, aliás, não coincidentemente, são os dois grandes suportes sobre os quais Bataille define suas concepções com relação ao erotismo: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35). Testemunha também desse casamento antitético Octavio Paz, como verificado no capítulo primeiro deste texto, que destaca o prazer e a morte como sendo a matéria constituinte do corpo que ama: “O amor é amor não a *este* mundo, mas sim *deste* mundo; está atado à Terra pela força gravitacional do corpo, que é prazer e morte.” (PAZ, 1994, p. 185).

O segundo governo do presidente Getúlio Vargas, o governo dito democrático, inicia-se em 1951 e é interrompido de forma trágica com seu suicídio em 1954, que decorre em função da crise política, interna e externa, e das pressões em favor da sua renúncia, principalmente dos militares, que o acusavam de comunista. Os dois anos seguintes à sua morte, os quais ainda fariam parte do mandato presidencial, são geridos por seu vice, Café Filho. Diante de supostas complicações cardiovasculares, Café Filho se afasta da presidência da República, dando lugar ao presidente da Câmara, Carlos Luz, que não se sustenta por mais de dois dias, assumindo então Nereu Ramos, presidente do Senado. A esse movimento chamaram “golpe da legalidade”, e por ele responsabilizou-se o legalista general Henrique Teixeira Lott, ministro da Guerra (SILVA, 2006, p. 129). As núpcias que se sucedem ao casamento de Vargas com seu “povo” caem por terra em razão da morte do noivo. Antes da bala que lhe furtou a vida se alojar em seu peito, outro projétil, alojado em seu governo, roubava-lhe o fôlego político: o aumento de 100% do salário mínimo concedido ao seu consorte. Assim como na política nacional, o casamento de Alberto e Júlia amargava sua crise particular, e assim como no

conúbio político de Vargas, o dinheiro tornara-se a matéria-prima para os conflitos e os dissentimentos da relação:

Tinha sido [Júlia] pai e mãe para eles. Estava cansada de sustentar marmanjo. Três marmanjos, e ninguém ganhando dinheiro, direito. Ganhavam muito pouco e encostavam nela. Já chegava. Fora Aninha, que mantinha casa, todos tinham que trabalhar e contribuir. Já era demais! O dinheiro dava e sobrava mas, que diabo! Todo mundo tinha que contribuir! “(...) Que diabos! Será que ninguém pensava nela? Ela já dera a vida toda a eles! E eles tinham a vida toda pela frente. O futuro era deles! Ela... ela só tinha o presente. Mas o presente... **este** presente era dela. E ela ia dizer isso a eles com todas as letras: aos três! Quem não gostasse, comesse menos.” (SILVA, 2006, p. 136-137, grifo do autor).

Ironicamente, Júlia, até então, realmente não havia dado a vida “toda” a eles, seu marido e seus filhos; fato que mudaria em, exatamente, quatro páginas e uma discussão à frente na narrativa. Se a morte de Getúlio não coincide, cronologicamente, com a morte de Júlia, é a partir da morte do presidente que observamos o colapso no casamento da personagem. Nesse caso, o plano afetivo e o plano social aproximam-se, não por força de manifestações opostas (vida/morte), como no primeiro exemplo, mas por uma simetria de circunstâncias trágicas e fatais: a morte de Getúlio Vargas paralela à crise no casamento de Júlia e, posteriormente, sua morte.

O desenrolar dramático, que se encerra no infarto fulminante de Júlia, é sinalado, novamente, por um timbre irônico que rodeia os fatos narrados. Na política, em 1955, a nação, ainda sofrendo os reflexos de sua viuvez, observa os conflitos eleitorais que culminam com a vitória da chapa Juscelino-Jango; vitoriosa também se torna Júlia ao observar sua carreira decolar de vez:

Foi nesse ano que a Casa Canadá comprou o passe de Júlia, para a felicidade completa dela. E Beto tinha razão. Uma viagem quadrangular São Paulo, Montevideu, Buenos Aires e Santiago do Chile foi o seu *début* no mundo da alta costura sul-américa do meado do século. (SILVA, 2006, 129-130).

Já no casamento, todavia, o sucesso não vingava, e Júlia, não só assiste, como empreita a derribada de sua relação com os filhos e o marido. Patrocinada pela força que o capital lhe oferecia, coroa-se soberana sobre os “três marmanjos” que desfrutavam, sem contrapartida alguma, segundo ela, do sustento que fornecia. O sucesso e o dinheiro

de Júlia, ao contrário do que se podia pensar, não estimulam, muito menos estreitam o vínculo e o afeto com os seus – já que as traições conjugais também passam a fazer parte da vida “profissional” da personagem. A partir dessa conclusão e a respeito de toda essa relação irônica descrita, a sugestão que nos parece preeminente, semelhante à análise que Candido faz a respeito da obra *Senhora*, é a da capacidade que o capital possui de avariar e aviltar as relações afetivas e amorosas representadas na obra.

2.3 O entreplano nas fronteiras da história e da literatura

Sem forçar uma investigação relativamente profunda em direção às bordas interpretativas da narrativa, a análise dos dois trechos elencados anteriormente delinea, de maneira satisfatória, a proposta de comunicabilidade entre os dois planos sugeridos: o afetivo e o social. Não obstante, é possível acentuar o método desta investigação e perscrutar o romance em proveito de uma abordagem mais ampla que, da mesma forma, aponte para os resultados averiguados. Em resumo, é possível provar essa mesma comunicabilidade entre os planos propostos, que até aqui se realizou em momentos específicos do enredo, a partir de uma análise abrangente e simultânea das três partes que compõem a narrativa.

A primeira parte da obra é organizada em 16 capítulos e compreende um intervalo de aproximadamente cinco anos, período marcado pelo governo presidencial do general Eurico Gaspar Dutra (1946-1951). Elemento fundamental do plano social pertencente à parte inicial do romance, o governo encabeçado por Dutra inaugura uma etapa marcante na história republicana brasileira, a chamada “Quarta República”, ou “República Populista”. Breve momento histórico erguido entre duas fossas ditatoriais, a Quarta República floresce sobre os vestígios do governo autocrático varguista, representado pelo Estado Novo, e sucumbe sob o golpe militar de 31 de março 1964. No que diz respeito ao campo narrativo, vários trechos do romance tratam de descrever a evolução política do governo Dutra, tanto do ponto de vista externo (como a citação utilizada há pouco que, para exemplificar a contextualização política da obra e que relata o alinhamento do general presidente com os EUA), quanto do ponto de vista interno:

A Alberto, pela manhã, além de tudo aquilo, os professores falavam de retorno à democracia, Assembléia Constituinte, mandatos de cinco anos, eleições diretas, a política do liberalismo econômico, de Eugênio Gudim que em ano e meio acabaria com as reservas cambiais duramente acumuladas pelo país durante os difíceis anos de guerra (...). (SILVA, 2006, p. 47).

Do ponto de vista histórico, o governo do presidente Dutra destacou-se internamente pela redemocratização política e a reconquista, ainda que limitada, dos valores liberais. Na prática, o Estado, por meio da Constituição elaborada já no início de 1946, reinstaura e assegura direitos básicos relacionados à igualdade, liberdade, propriedade e segurança individual. Mais especificamente, a Carta garantia o direito à livre expressão, a inviolabilidade do sigilo de correspondência, a inviolabilidade da casa como asilo do indivíduo, a proteção dos direitos do cidadão independente de suas convicções religiosas, filosóficas ou políticas, a extinção da pena de morte, dentre outros direitos. Como observado, algumas dessas particularidades do governo em questão não são expostas no trecho acima – ou em qualquer outro trecho na primeira parte da obra –, e quando o são, nota-se uma descrição breve e superficial. Esse apontamento nos conduz ao fato de que, apesar de essa primeira parte assumir, de forma categórica, a circunstância política na qual se inscreve, não é possível coligir todas as especificidades históricas – sobretudo aquelas relacionadas ao governo Dutra – desse segmento narrativo. E o motivo desse fato é simples: a matéria que dispomos em mão não é, evidentemente, matéria histórica, mas literária.

É possível que algum interlocutor, ao ler o romance, seja atraído pelo desejo de associar e confundir as personagens literárias com os respectivos sujeitos históricos aos quais se reportam: artifício sedutor da verossimilhança. O personagem Dutra não é, naturalmente, o sujeito político Dutra, porém a ele se refere certamente. A diferença entre um e outro é que o personagem, criatura literária, está circunscrito por um *habitat* composto de finitas possibilidades propiciadas pelo romancista. Não se trata, então, de uma representação falsa – se levarmos em consideração sua correspondência na realidade –, mas de uma representação somente; perfeitamente coerente com o enunciado que lhe é proposto pelo escritor. Nesse sentido, compreendemos que as escolhas enunciativas do romancista não estão, a princípio, comprometidas com o rigor da descrição historicista, ainda que o faça em favor da verossimilhança, mas estão relacionados, primeiramente, à predileção estética proposta em seu romance.

Se por um lado a relação entre o *real* e a *ficção* é pautada por um abismo axiomático, por outro, alguns instrumentos assistem a crítica no sentido de transpor e de superar esse obstáculo. Nessa acepção, os Estudos Culturais, sobretudo aqueles relativos à História Cultural, são, sem dúvida, um dos principais recursos aproveitados em favor dessa questão. Questionando certos esquemas teóricos generalizantes, a História Cultural propõe uma abordagem multidisciplinar sobre os métodos e os objetos tradicionais da História. Sob o título de “Nova História” e “História das Mentalidades”, alguns historiadores franceses, especialmente a partir dos anos 70, experimentam uma expansão do repositório de fontes historiográficas que, por sua vez, passam a ser subsidiadas por múltiplos elementos de natureza cultural, dentre os quais as manifestações literárias:

Desde a década de 1970, as novas gerações de historiadores franceses alargaram o leque de *problemas, objetos e abordagens* da disciplina, termos esses que figuraram como subtítulo da obra que seria chamada de manifesto da *Nova História – Faire de l’histoire* –, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora. Ao proporem a dilatação do território temático do historiador – que passou a abranger objetos tais como o inconsciente, o cotidiano, a língua, a literatura, o mito, a infância, a juventude, a festa, os meios de comunicação, entre outros –, os novos historiadores também estimularam a pesquisa de novos documentos – escritos, sonoros, visuais. (FERREIRA, 2009, p. 64, grifo do autor).

A língua e a literatura, por essa tendência, adquirem então espaço privilegiado no bojo temático do historiador; todavia, essas articulações entre os novos objetos propostos e a historiografia não param por aí. Indo além nessa perspectiva, o historiador estadunidense Hayden White, procura, através do seu trabalho, diluir as fronteiras entre os campos disciplinares da Literatura e da História na medida em que estabelece uma convergência entre o discurso poético e o discurso em prosa:

Se há um elemento do histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo. E isso porque, no relato que fazemos do mundo histórico, somos dependentes num grau em que talvez não o desejemos nas ciências naturais, de técnicas de *linguagem figurativa*, tanto para a nossa *caracterização* dos objetos de nossas representações narrativas quanto para as *estratégias* por meio das quais compomos os relatos narrativos das transformações desses objetos no tempo. E isto porque a história não apresenta objeto que se possa estipular como sendo unicamente seu; ela sempre é escrita como parte de uma disputa entre figurações

poéticas conflitantes a respeito daquilo em que o passado *poderia* consistir. (WHITE, 1994, p. 125, grifo do autor).

Fica evidente que, para White, a composição dos fatos históricos narrados está associada às técnicas da linguagem figurativa, tal qual na literatura; entretanto, é preciso ponderar a extensão dessa ideia, já que as barreiras da associação entre o histórico e o literário não são totalmente fluidas. Em sua reflexão, o próprio escritor demarca a distância entre os chamados “eventos históricos” e “eventos ficcionais”. Tomado como matéria pelos historiadores, os eventos históricos, explica o autor, são “eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis”; já os eventos ficcionais, também ditos “imaginados, hipotéticos ou inventados”, são ocupados pelos “escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos –” que podem lançar mão não só dessa, como daquela espécie de eventos para compor os seus discursos (WHITE, 1994, p. 137).

Crítico das ideias de White, o historiador francês Roger Chartier foi mais rígido e posicionou-se contra essa tendência teórica pautada na dissolução das fronteiras entre os territórios da História e da Literatura; mais especificamente, se opôs às discussões que levavam em consideração o conhecimento histórico apenas segundo sua natureza textual, exercício que, segundo o autor, provocaria uma redução da história enquanto prática científica:

Contra uma tal abordagem ou um tal *shift* [de Hayden White], é preciso lembrar que a ambição de conhecimento é constitutiva da própria intencionalidade histórica. Ela funda as operações específicas da disciplina: construção e tratamento dos dados, produção de hipóteses, crítica e verificação de resultados, validação da adequação entre o discurso do conhecimento e seu objeto. Mesmo que escreva de uma forma “literária”, o historiador não faz literatura, e isto pelo fato de sua dupla dependência. Dependência em relação ao arquivo, portanto em relação ao passado do qual ele é vestígio.

(...)

Dependência, continuando, em relação aos critérios de cientificidade e às operações técnicas que são a de seu “ofício”. (CHARTIER, 1994, p. 110).

A abordagem defendida por Chartier, historiador de ofício, não deixa de ser válida e coerente, tendo em vista que a intenção do autor é a de verificar e a de reafirmar as divisas entre o discurso histórico e o literário. Se por um lado, a demarcação entre esses

dois discursos não dispõe de uma concordância unânime, por outro, é possível depreender a existência de um elemento que transita, inegavelmente, por entre os dois territórios: o imaginário.

Atentando à ideia anterior, a historiadora e escritora Sandra Jatahy Pesavento, em seu texto intitulado “História e literatura: uma velha-nova história”, propôs uma convergência entre as duas referidas áreas do conhecimento baseada em estudos sobre o imaginário. Essa convergência se daria por meio da atuação do imaginário frente “às duas formas de apreensão do mundo: a racional e conceitual, que forma o conhecimento científico, e a das sensibilidades e emoções, que correspondem ao conhecimento sensível” (PESAVENTO, 2006, p. 12). Ao propor um diálogo entre história e literatura regado pelas trilhas no imaginário, a historiadora assume uma postura que aproxima e relativiza, em partes, a “dualidade verdade/ficção, ou a suposta oposição real/não-real”. Por esse ângulo, segundo a autora, literatura e história seriam então “narrativas que têm o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. Como narrativas, são representações que se referem à vida e que a explicam” (PESAVENTO, 2006, p. 14).

No decurso das breves ponderações que se seguiram, observamos que as relações entre História e Literatura, apesar de prolíficas, muitas vezes se enveredam por caminhos opostos. Polêmicas à parte, o propósito desse raciocínio foi o de demonstrar que a possibilidade de articulação entre as referidas disciplinas não só existe como se destaca por um conjunto múltiplo de abordagens. Tais abordagens – como o diálogo intermediado pelo imaginário, por exemplo –, por sua vez, nos norteiam e nos escoltam durante o labor crítico literário, que aqui se destaca como nossa principal tarefa.

Voltando à primeira parte do romance *Desengano*, percebemos então que, por mais que a narrativa não se aprofunde sobre o painel histórico proposto em seu enunciado, sua evidente correspondência a um referente externo à obra autoriza-nos a estabelecer uma relação de dependência, sem a qual algumas formas interpretativas ficariam comprometidas. Em suma, caso o interlocutor não tenha ciência dos principais eventos – sobretudo os políticos – que transcorrem no período histórico destacado, a compreensão dos episódios narrados (mesmo aqueles superficiais), bem como a análise aprofundada deles, ficariam certamente prejudicadas.

Posto que o enredo de *Desengano*, em sua pregressa parte, desdobra-se sobre os cinco anos de governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, o conhecimento desse momento político brasileiro em muito contribui para depreendermos certos sentidos que, especialmente em prol da análise entreplano que até aqui fizemos, favorecem o trabalho crítico acerca do romance. Nesse sentido, o papel da redemocratização política e o resgate dos valores liberais propostos pela Constituição de 46 são essenciais não só para compreendermos o período político vivenciado no Brasil, mas também para refletirmos sobre o modo como essa conjuntura política se relaciona com determinados aspectos da vida privada das nossas personagens. Inicialmente, é necessário dizer que esse esquema liberal-democrático que emergia nas terras brasileiras na segunda metade dos anos 40 não era nenhuma manifestação destacada ou anacrônica de nossa política, mas, antes disso, uma expressão das idiossincrasias que se erguiam no globo pós-Segunda Guerra. A derrota das ditaduras do Eixo, a participação decisiva da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas nesse intento, a criação da ONU e, posteriormente, a publicação da Declaração Universal dos Direitos Humanos expressaram a necessidade internacional de se preservar as relações humanas em níveis mais liberais. Conforme já citadas, as características que a Constituição de 1946 trazia em seu texto, como a extinção da pena de morte, o direito à livre expressão, a liberdade de consciência e livre associação e a ampliação de direito ao voto a todas as mulheres são manifestações terminantes desse momento histórico. Toda essa conjuntura aqui exposta compõe, por fim, a matéria sobre a qual o plano social do romance, em sua primeira parte, processa-se.

Na esfera privada da narrativa, assim como no plano social, percebemos um realce dos valores liberais e democráticos no que se refere às relações afetivas das personagens. O primeiro segmento da obra é marcado pela iniciação e o estabelecimento do relacionamento entre Beto e Júlia, que vai desde o primeiro encontro dos dois no quarto dos filhos de Júlia, passa pela aquiescência conturbada desses filhos e finda com o casal sentado sobre a cama do novo apartamento vislumbrando, com seriedade e assombro, as possibilidades para o futuro. Essa primeira relação descrita é assinalada por alguns obstáculos que, a princípio, poderiam conduzi-la à impossibilidade, como a diferença marcante de idades do casal, o contato estreito e

afetuoso entre os filhos de Júlia e Alberto e até mesmo as dúvidas quanto aos sentimentos de um para com o outro:

– Agora, Beto, quero saber se você realmente me ama – disse [Júlia] dando um sorvo no líquido escaldante – Não na cama, nu, deitado; na sala, sentado, vestido. O Beto que todo mundo vê todo dia, em casa, no colégio, na rua. Sabe, Beto, um dia me perguntei se não tava abusando dos meus direitos. Se não seduzi um menino, um rapaz moço demais para saber o que queria da vida...

(...) Me conta, com toda a honestidade que você puder, que tiver. Você me quer de verdade? Quer passar sua vida comigo? Quer casar comigo, mãe de dois filhos grandes? (SILVA, 2006, p. 100).

Os receios de Júlia, que não eram poucos, esbarram na resposta simples e direta de Alberto: “– Não tem a menor dúvida” (SILVA, 2006, p. 100). Incisivo, Beto não titubeara ao provar sua paixão a Júlia. Além de refutarem qualquer dúvida com relação à liberdade e à autonomia dos seus sentimentos, os personagens desfrutaram de uma equidade afetiva que, por maiores que fossem os obstáculos, não estavam dispostos a abandonar. Essa liberdade para com as escolhas, a igualdade dos afetos e o zelo pelas individualidades são características que, no âmbito da primeira parte da narrativa, sugerem uma sincronia entre a esfera pública da política e a esfera privada das paixões, em síntese, entre o plano afetivo e o plano social do enredo.

A segunda parte do romance, apesar de menor (oito capítulos), diz respeito a um período mais extenso (dez anos), se a compararmos com a parte primeira. No espaço político, esse segundo momento da obra começa também pelo segundo, e trágico, governo Vargas, que se inicia em 1951, passa pelos avanços políticos do governo JK, entre os anos de 1956 e 61, e finda com o breve e polêmico mandato de Jânio Quadros, em 1961. Esses três mandatos presidenciais – especialmente o de Vargas e o de JK, já que Jânio assume por apenas sete meses – são, efetivamente, os expoentes da dita República Populista e destacam-se por uma agitação política peculiar na história republicana brasileira.

Ao assumir o Palácio do Catete em 1956, Getúlio Vargas estabelece um governo pautado pela palavra de ordem da década de 1950, o desenvolvimento; todavia esse desenvolvimento, cunhado a certa distância do balcão liberal, recebe dos setores varguistas um feitiço nacionalista:

Desde 1942, o nacionalismo isolacionista de Getúlio negociara um raro acordo entre o país e os Estados Unidos, o que envolveu a construção da Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda, como contrapartida da concessão de local para uma base militar no Rio Grande do Norte (...). Em 1943, Getúlio ainda obteve financiamento americano para instalar a Fábrica Nacional dos motores, que visava, originalmente, à construção de motores de avião e que se tornou, com o passar do tempo, a montadora de caminhões FNM e excelentes automóveis Alfa-Romeo, modelo JK. (SILVA, 2006, p. 103-104).

O projeto desenvolvimentista de Vargas, embora nacionalista, não excluía do seu caixa o capital internacional, que era, ao lado da empresa pública e da empresa privada nacional, o tripé que articulava a base desse projeto. Dentre as empresas criadas pelo então presidente, a Petrobrás foi, certamente, a menina dos olhos de Getúlio: “Seguiram-se a criação da companhia Vale do Rio doce, do Senai, Sesi, culminando em 1953, em 31 de outubro, com a criação da companhia Petróleo Brasileiro S/A, mais conhecida como Petrobrás” (SILVA, 2006, p. 103).

Assim como na gestão varguista, o contexto particular da família protagonista também era conduzido por uma ânsia progressista: Beto, com os estudos concluídos, embrenhava-se no mercado de trabalho; Neno deixara a família há algum tempo para ir a São Paulo cursar Direito. Já os panoramas de Júlia e Ana, com relação a esse progresso, merecem certo destaque.

As pretensões profissionais de Júlia eram nítidas desde a primeira parte do romance; ela aspirava ao sucesso junto à alta-costura da Casa Canadá, ostensiva boutique carioca dos anos cinquenta. Alcançar esse intento não demandava apenas investimentos internos, tal qual a política desenvolvimentista de Getúlio, mas aplicações estrangeiras, as quais exigiam determinados favores em contrapartida:

Ela tomou coragem... e abriu o assunto espinhoso:

– Augusto, você falou com o doutor Jonas?

– Não, Júlia, ainda não. Isso não é tão fácil, assim! Não posso falar para a Casa Canadá, lá da firma. Não é assunto pra se tratar de lá. De casa é pior. A Ana Maria...

– ... já sei, é uma fera, Augusto.

– Não, não é isso... Júlia. Você acha que eu posso pedir emprego para minha amante... de casa, na frente da minha mulher? Arre, você me faz perder a paciência! (SILVA, 2006, p. 121).

A figura do amante na vida de Júlia relaciona-se diretamente com a abertura da personagem para o mundo. A narrativa não deixa claro se a ascensão profissional de Júlia deu-se efetivamente por intermédio do senhor Augusto; todavia, pela citação anterior, fica claro o jogo de interesses por trás do adultério. Ter o próprio chefe na qualidade de amante ampliava não só as possibilidades amorosas da personagem, mas também suas expectativas profissionais.

Já no tocante à Ana, a evolução da personagem não está associada ao crescimento econômico ou prestígio profissional. Aninha prospera exclusivamente no campo afetivo, por consequência, ironicamente, do desenvolvimento profissional de sua mãe. A ausência doméstica de Júlia, devido a sua dedicação exaustiva ao trabalho, abria oportunidades para o progresso da relação extraconjugal da filha com Alberto, o que muito satisfazia à jovem: “‘Era a terceira vez, naquela semana, que se amavam antes da janta’, pensou ela [Ana], feliz, depois que tinham bebido a garrafa de vinho e feito um longo amor na penumbra do fim da tarde...” (SILVA, 2006, p. 109). Essa relação entre o desenvolvimento da personagem Ana e os desdobramentos políticos do enredo não é visível apenas durante o período varguista, mas no decurso de todos os momentos históricos que a narrativa oferece, sobretudo nos finais, como veremos mais à frente.

Prosseguindo com o cenário político do governo Vargas, é necessário lembrar, contudo, que a política nacionalista varguista não logrou aprovação unânime entre todos os setores sociais. A proposta de maior intervenção do Estado na economia não agradou alguns grupos internos que mantinham interesses econômicos ligados ao capital estrangeiro. A UDN, partido conservador de perfil liberal, estabeleceu-se como um dos principais grupos opositores ao governo populista de Getúlio, sobretudo ao passo que a inflação no país crescia. A ampliação e o agravamento dos protestos contrários ao governo – que se estenderam a algumas classes trabalhadoras e setores do exército – e o trágico incidente na Rua Tonelero conduzem Getúlio ao suicídio, na manhã de 24 de agosto de 1954. Após um período conturbado, marcado por três substituições presidenciais, as eleições de 1955 comprovam a vitória do ex-governador mineiro Juscelino Kubitschek para o cargo de Presidente da República. Como em Vargas, o governo JK é guiado pelo ideal desenvolvimentista. Seu discurso baseado nos “cinquenta anos em cinco” produz o ambicioso Plano de Metas, programa de

industrialização e modernização nacional que se destacou, principalmente pelo objetivo que concernia à construção de Brasília.

Se no plano social da narrativa a nação se preparava para mudar de capital e o endereço do seu governo, no afetivo, a morte de Júlia obriga o viúvo e a enteada a mudarem, não de residência, mas a estrutura e a organização da “nova” família. Ao retornarem do enterro de Júlia, os anseios já eram visíveis:

Mas, por cinza e chuvoso que fosse esse início de vida dos meninos, conviver com a meta juscelinesca de cinquenta anos em cinco em um país que não estava habituado a fazer sequer cinco, em meio século, não deixou de ser contagiante. A intenção de construir a capital no meio do mato, no centro do país, não era ilógica, era insana. Construí-la em três anos, risível.

(...)

Nesta atmosfera, os meninos tentavam começar a vida, após seu início conturbado. (SILVA, 2006, p. 145).

As dificuldades que se sucederam à morte de Júlia conduziram Beto e Ana – agora devidamente unidos em matrimônio – a uma crise menos financeira do que afetiva. A maneira trágica como Júlia sucumbira ao descobrir as traições entre seu marido e sua filha deixou cicatrizes profundas, em formato de culpa, no relacionamento do “novo” casal. Na gestão de JK, entretanto, as adversidades financeiras sobressaiam, resultado da dependência econômica do capital externo, sobretudo após o endividamento contraído para erguer Brasília. A vinda de multinacionais e os investimentos na industrialização, por sua vez, favoreceram a criação de empregos; entretanto, as aplicações na produção agrícola ficaram aquém do esperado, prejudicando o trabalhador do campo e acentuando o êxodo rural.

Em 1960, com o *jingle* de campanha “varre, varre vassourinha, varre a corrupção”, Jânio Quadros alcança, com mais de cinco milhões de votos, a vitória nas eleições presidenciais. Se por um lado a vitória de JK nas eleições anteriores, mesmo com um projeto econômico bem estruturado, não lhe rendeu uma diferença expressiva de votos, por outro, a aposta da população brasileira na figura caricatural de Jânio, rendeu ao candidato sul-mato-grossense uma diferença de quase dois milhões de votos em relação ao segundo colocado nas eleições, Henrique Teixeira Lott. Esse curioso fato põe-nos a pensar sobre a maturidade da nação brasileira quanto à sua evolução política.

Em relação a essa questão, e no que diz respeito ao desenvolvimento da personagem Ana, o narrador descreve:

Com 25 anos, Ana era mulher feita. Já agora sem necessidade de pai, mãe ou substitutos. Era mãe de si mesma, uma vez que não mais tinha ascendentes nem podia ter filhos. (...) E, como ela, a nação amadurecera, fermentada por três meses de nova transição... democrática. Mas, claudicantemente adulta, vacilantemente madura, dona de si de forma insegura – desde que não atrapalhassem demasiadamente – a nação amadurecia devagar. (SILVA, 2006, p. 163).

A citação anterior é uma das poucas do romance que deixa explícita a relação metafórica entre uma personagem e algum elemento pertencente à esfera social do enredo, ou como tratamos até aqui, a aproximação e a sincronia entre o plano afetivo e o plano social da narrativa. Ao empregar a representação de Ana como metáfora para a condição histórica da nação brasileira naquele momento, o narrador cria uma espécie de jogo de sombras no qual os dois planos se conformam; porém, não de forma absoluta ou idêntica, mas de maneira sincronizada, levando em consideração a distância e o paralelismo entre eles.

Longe do desejo de citar e esquadrihar o acervo de exemplos que a literatura brasileira nos oferece, é válido recordar que essa relação entre a nação brasileira – em especial a ideia de república – e o feminino não é recente no espaço literário e desde o romantismo se mostra fecunda, basta trazer à memória, por exemplo, o romance *Iracema*, de José de Alencar, talvez a mais proeminente narrativa a elaborar tal relação. Ao engendrar a articulação entre Ana e a situação histórica da nação brasileira, percebemos também que no corpo da personagem, bem como no terreno nacional, forças eróticas coadunam em proveito de expectativas específicas: tratando-se da nação, a expectativa era de que esta despontasse economicamente e atingisse seu desenvolvimento pleno, ainda que no cume do seu governo se assentasse uma figura suspeita e cômica como a de Jânio; com relação a Ana, a expectativa que recaía sobre a personagem era a de que ela desse, de certa forma, continuidade ao matrimônio de sua mãe, ainda que, na prática, fossem relacionamentos muito distintos.

Essa explícita associação que traçamos até aqui entre os fatos políticos da esfera pública e os encontros e desencontros da esfera privada nos ajuda a comprovar não só a relação entre os referidos planos temáticos do romance descritos anteriormente, mas

também nos ajuda a pensar no quanto a representação da saga política na obra está organizada sobre aspecto erótico. Ao isolar e analisar qualquer um desses eventos políticos que apresentamos até então, não é difícil observar o erotismo pulsante no centro desses eventos. Obviamente, não nos referimos aqui ao tom sexual que, predominantemente, o erotismo suscita, mas às relações de poder e desejo que atravessam o jogo político. Se retomarmos o período varguista, por exemplo, é possível enxergar essa relação levada às últimas consequências.

O derradeiro ato de Getúlio deixa claro o quão erótico foi seu envolvimento político. De dentro do Palácio do Catete, o presidente toma a maior das suas decisões políticas, a de atentar contra própria vida. A princípio, parece estranho tomar o suicídio como um ato político, visto que a própria política caracteriza-se pela racionalização que regula e ordena os interesses conflitantes; todavia não há outra forma de compreender a morte de Vargas senão em função do desejo de eternizar-se no espaço político: **“Nada mais vos posso dar a não ser meu sangue (...) Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será a vossa Bandeira de luta”** (SILVA, 2006, p. 125, grifos do autor). Lembrando aqui o próprio Bataille, é improvável falar de outro desejo, senão o erótico, capaz de reafirmar a vida até mesmo diante da morte. De fato, a morte de Vargas foi realmente capaz de dar-lhe a vida eterna junto a História, assim como ele mesmo afirmou.

O suicídio de Vargas, contudo, não é apenas um grande exemplo da tensão erótica que percorre as relações políticas, é o exemplo também dos desejos frustrados que decorrem dessas relações. Nesse sentido, talvez não haja outro sentimento que explique melhor a Quarta República do que a frustração. E a última parte da narrativa deixa evidente essa ideia.

Dividida em seis capítulos e abarcando, aproximadamente, três anos, a terceira e última parte do romance *Desengano* vai desde o fim do governo Jânio, passa pelo governo Jango e encerra alguns meses após o golpe militar de 1964. Apesar de curto, esse último segmento da narrativa é essencial para arrematar os significados acumulados no decorrer do enredo.

A política controversa de Jânio Quadros que, apesar de eleito e apoiado pela UDN, decidiu se alinhar aos movimentos nacionalistas de esquerda, desagradou bastante os grupos conservadores brasileiros. Aliada à crise política estava também a

crise econômica, que se agravava com o aumento da inflação e da nossa dívida externa. Os problemas governamentais, a impopularidade, a insatisfação dos militares e a falta de apoio do Legislativo conduzem Jânio à renúncia do cargo em agosto de 1961. Com a cadeira presidencial vazia, o vice-presidente João Goulart, que estava em viagem ao Oriente para aproximar, economicamente, o Brasil dos países do eixo socialista, foi comunicado que deveria voltar para assumir a chefia do Executivo.

Embora tenha sofrido pressão de alguns setores sociais para não assumir o cargo, Jango, após o Congresso Nacional vetar um processo de impedimento de sua investidura, tomou posse da cadeira presidencial em 7 de setembro de 1961. Seu governo, em linhas gerais, é marcado por uma instabilidade política e econômica que, em grande parte, fora herdada dos governos anteriores. A insatisfação dos grupos conservadores com suas Reformas de Base, que propunham, dentre outros objetivos, a implementação da reforma agrária, ampliam os descontentamentos para com o governo. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade e a unificação dos militares a partir da anistia presidencial concedida aos marinheiros participantes da Revolta dos Marinheiros são fatos decisivos para a mobilização dos setores da direita no país. Tal mobilização, aliada ao clima de insatisfação e insegurança nacional, culmina com a derrocada da República Populista Brasileira em 1964, ante ao golpe militar encabeçado pelo general Olympio Mourão Filho.

A frustração política é o grande pano de fundo que se estende sob os fatos sociais na terceira parte do romance. Uma frustração que não se resume apenas ao respectivo plano social, mas se espalha, até mesmo com mais ímpeto, sobre as relações afetivas do enredo. Nesse sentido, não há outro personagem que encarne melhor as decepções políticas nacionais do que o nosso protagonista. Se Ana, anteriormente, apresenta-se como metáfora possível da nação brasileira em desenvolvimento, Beto, nesse momento, se desponta como a alegoria de um país desenganado. Amargando uma crise conjugal ao lado de Ana e se mostrando totalmente cético com relação à política nacional, Alberto experimenta, finalmente, uma fadiga que se estende por todos os âmbitos de sua vida, do público ao privado:

Além disso, cansara-se de uma firma que não crescia, ou crescia tão lentamente que só atingiria a maturidade no ano 2000! Cansara-se de um país que não andava, a menos que computassem passos dados atrás: levante

dos sargentos, em Brasília; repressão do IV Exército a trinta mil camponeses; greve geral de setecentos mil operários; tentativa de instaurar um estado de sítio... até que chegou o ano de 1964. E, então, cansara-se de si mesmo. De suas esperanças frustradas, expectativas malogradas, projeções de futuro que nunca aconteciam. Afinal de contas, pensava ele, viver em um país do futuro demandava um grande esforço psicológico de deslocamento no tempo, na tentativa de ser contemporâneo de si mesmo. Beto tinha, então, 35 anos. Era a maturidade, e ele mal se lembrava do rapazinho de 17 anos que Júlia desejara em uma cálida e sonolenta tarde de outono. (SILVA, 2006, p. 174-175).

Dezoito anos se passaram desde o início do governo Dutra e o encontro inesperado e inesquecível entre Alberto e Júlia naquela tarde de outono. Na esfera pública, naquele momento, o trajeto político não se mostrava melhor: a redemocratização tornava-se um fato, juntamente com a retomada dos valores liberais; o “pai dos pobres” voltava ao poder “nos braços do povo”; Juscelino, mesmo após o fim trágico de Vargas, contagiava a nação com seu plano desenvolvimentista; Brasília erguia-se de maneira inacreditável. O desejo e a perspectiva de um futuro melhor pareciam ser o mote que impulsionava as ações políticas da esfera pública, bem como as demandas eróticas da esfera privada, assim como observamos nas expectativas que Beto e Júlia criam ao final da primeira parte da narrativa. Os custos do populismo e das políticas de desenvolvimento nacional pagos pela Quarta República, contudo, mostraram-se altos: ao passo que a inflação crescia, a insatisfação dos grupos conservadores também se ampliava; o Golpe amadurecia. No espaço do plano afetivo, as escolhas de Beto também lhe renderam um alto custo. Talvez nunca tenha lhe passado à cabeça que justamente a sua paixão por Ana se tornaria o aguilhão mortal que transpassaria o coração da sua esposa. Com a morte de Júlia, por fim, essa mesma paixão vai, aos poucos, sendo também enterrada.

Ao sustentarmos a afirmação de que Alberto é a representação alegórica de um país desenganado, fazemos em função não só da frustração que o personagem e a nação experimentam ao final do enredo, mas também como o resultado do percurso de expectativas que o país e o protagonista vivenciam em vista das relações afetivas e políticas que a narrativa constrói. Durante boa parte história, Alberto é o objeto de desejo que Júlia e Ana disputam a posse. As expectativas aqui são altas. É quase improvável pensar em um possível desapontamento afetivo para um personagem que

possui tamanho prestígio erótico. Da mesma forma, como não acreditar em uma nação que ousara expandir como nunca suas fronteiras econômicas em tão pouco tempo?

Eu me lembro que em nossa infância pensava-se que o mundo podia ser melhor, que estava melhorando. Era só uma questão de tempo, disciplina, esforço e investimento em educação, na cultura. Você sabe, Getúlio e, principalmente, Juscelino nos fizeram pensar que isso era possível. Hoje, vemos um individualismo desenfreado, uma luta sem quartel pelo poder, dinheiro e fama, principalmente, um imediatismo sem limites. Uma imprensa de informação fragmentada e fragmentária a salientar as diferenças, a aumentar o choque das diferenças dos grupos humanos, e já não temos esperança... (SILVA, 2006, p. 178).

De maneira direta e objetiva, Ana escancara não só as expectativas frustradas que a utópica política populista da segunda metade do século XX gerou, mas também os problemas pessoais e privados travados pelos indivíduos naquele momento. A ascensão do egoísmo e a derrocada da esperança, citadas pela jovem, parecem antecipar o trágico destino reservado, simultaneamente, a Alberto e à nação brasileira ao final da obra.

Aos 35 anos, Beto, que outrora figurava o centro das teias afetivas e eróticas do enredo, experimenta agora, com a extinção de suas duas paixões, as lamúrias de uma ausência amorosa. A experiência da vida plena, seja ela política ou afetiva, prometida no final dos anos 40 mostrou-se insatisfatória, furtando, primeiramente da nação, o ânimo progressista que a redemocratização trouxera, e, em seguida, do jovem Beto, as esperanças acumuladas desde aquela cálida tarde de outono. Alberto, por fim, protagoniza não somente o conjunto de expectativas afetivas da narrativa, mas também as frustrações que elas encerram, o ponto no qual o plano afetivo e social da obra se aproximam e se tangenciam; ele é, desta forma, a metáfora possível da nação brasileira, do final dos anos 60, em seus desenganos políticos e sociais.

Capítulo 3
O EROTISMO EM *DESENGANO*

Em nosso terceiro capítulo, apontaremos o diálogo entre os conceitos sobre o erotismo explanados no primeiro capítulo e as relações entre as personagens representadas no romance, representações estas que estão no bojo do plano afetivo tratado no segundo capítulo.

O presente capítulo está subdividido em duas partes. No primeiro subcapítulo, tratamos da união erótica entre as personagens e como elas são representadas no romance. Também nessa primeira parte, nos ocupamos das formas de violência e transgressão que se manifestam durante as relações eróticas descritas na narrativa e os encadeamentos teóricos depreendidos dessas relações. Para finalizar, na segunda parte, valendo-nos das análises elaboradas anteriormente, traçamos uma reflexão sobre a assimetria erótica que rodeia as relações afetivas do enredo, buscando evidenciar que o desejo, o prazer e os corpos das personagens não dispõem, necessariamente, de uma semelhança ou conformidade, comprovando, desse modo, que as relações eróticas no romance são pautadas por uma estrutura hierárquica e que as forças envolvidas no erotismo não são regularmente equilibradas.

3.1 As representações eróticas do enredo

Durante os dois capítulos anteriores, em especial o primeiro, fizemos questão de apontar as principais teses que envolvem a teorização a respeito do erotismo. Esse trabalho de demonstrar as perspectivas fundamentais da conceituação e funcionamento do erotismo, longe de ser uma explicação isolada nesta pesquisa, tem por objetivo sustentar as análises literárias que suscitaremos neste último capítulo. Antes, porém, de iniciarmos essa tarefa, é interessante discorrermos sobre a relação do romance *Desengano* com alguns textos com os quais tem relação direta e a importância do erotismo para compreensão, não só do romance, mas também desses textos.

Antes da construção do prólogo do romance, o autor nos apresenta quatro citações que compõem a epígrafe primeira da obra. Ao contrário das epígrafes que fundam cada um dos capítulos da narrativa, a epígrafe inaugural não antecipa o assunto ou os sentidos que transcorrem nas composições textuais que se seguem, mas, por outro lado, nos dá algumas dicas sobre a natureza da composição narrativa, em especial com relação à verossimilhança, como na citação de um fragmento do romance *Partículas*

Elementares, do escritor francês Michel Houellebecq¹⁴. Outra citação curiosa que compõe a epígrafe inicial do romance é a explicação etimológica da palavra “teorema” pelo dicionário Houaiss: “**TEOREMA**: etimologia grega: ‘o que se pode contemplar; objeto de estudo ou meditação; **conceito especulativo**’. Pelo latim: ‘proposição de **verdade especulativa**’. (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*)” (SILVA, 2006, p. 6). No que diz respeito à “verdade especulativa”, é possível traçarmos uma relação também com os sentidos de verossimilhança; entretanto, a inclusão da definição do termo “teorema” na respectiva epígrafe vai muito além dessa relação com os aspectos verossímeis da narrativa.

Em mensagens trocadas com o escritor Carlos Nascimento Silva, via *e-mail*, o autor nos diz em certo momento sobre a aproximação temática do seu romance com o texto fílmico *Teorema*, lançado em 1968, do escritor e diretor italiano Pier Paolo Pasolini. De fato, ao conhecermos a criação de Pasolini, fica fácil compreendermos os motivos da citação do trecho sobre o termo “teorema” na epígrafe, já que é inegável a aproximação temática entre as duas obras.

Criado em um movimento contrário ao que percebemos hoje, Pasolini elabora *Teorema* primeiramente como roteiro de um filme para, posteriormente, adequá-lo em seu formato literário. Filme e romance nascem, todavia, quase que simultaneamente, sem nenhuma grande diferença significativa em seus respectivos enredos, que giram em torno de uma abastada família burguesa em Milão e os conflitos pessoais que cada um dos membros trava após o contato erótico com um visitante anônimo. O filme é claramente dividido em duas partes, assim como o romance: a chegada do hóspede à casa da família protagonista e, após sua repentina partida, as narrativas pessoais do pai, da mãe e do casal de filhos, bem como da empregada da casa, ao tentar lidar com a ausência causada pelo misterioso visitante. Em nenhum momento nos é revelada a identidade do hóspede, os motivos de sua chegada ou de sua partida; a importância que lhe é conferida está em como ele dá conta de despertar e de satisfazer os desejos dos

¹⁴ “As histórias consistentes de Griffiths foram introduzidas em 1984, para integrar as medidas quânticas em narrativas verossímeis. Constrói-se uma história de Griffiths a partir de uma sequência de medidas mais ou menos comuns [que ocorrem] em instantes diferentes. (...) Por exemplo, no tempo t1, um elétron tem certa velocidade, determinada com uma aproximação dependente de modo de aferição; no tempo t2, ele está situado num certo domínio de espaço; no tempo t3, tem certo valor spin. A partir de um subconjunto de medidas pode-se definir uma **história logicamente consistente**, da qual não se pode dizer, entretanto, que seja **verdadeira**. Pode apenas ser **sustentada sem contradições**.” (HOUELLEBECQ, *apud* SILVA, 2006, p. 7).

demais personagens que fazem parte da família anfitriã. Após se envolverem sexualmente com o visitante, cada um dos cinco personagens lida de maneira peculiar com o vazio criado pela ausência do objeto de desejo. Odetta, a filha, que nas horas vagas dedicava-se a fotografar, ao perceber que o visitante não mais retornaria, busca em suas fotos algum alento para a falta que lhe assombrava. Sem sucesso, a menina se entrega a uma paralisia catatônica e é conduzida, por fim, a um hospital psiquiátrico. O irmão de Odetta, Pietro, descobre com o hóspede os prazeres da homossexualidade; após a partida dele, encontra nas artes plásticas um sentido para o vazio que lhe fustigava. Lucia, a mãe, vive uma relação conjugal frustrada ao lado do marido impotente. Em prol das aparências, a mulher segue uma vida de renúncia do próprio corpo até a chegada do visitante. Através dele, Lucia toma consciência da vida sem perspectivas que levava e, com a ausência do jovem, passa a buscar o prazer sexual com outros jovens, os quais vai encontrando nas ruas por onde passa. Seu vazio, entretanto, parece não ser suprido e a dor da culpa lhe atormenta. Outra personagem que vê os rumos da sua vida mudarem após o contato com o hóspede é a empregada da família, Emília. A mulher, primeira a se deixar capturar pelo jovem, larga a rica família e vai em direção a sua terra natal, um pequeno e simples vilarejo. Lá, Emília passa os dias sentada, como se esperasse pelo encontro com seu visitante. Em sua penitência, entretanto, a mulher misteriosamente é agraciada com o dom de operar milagres e levitar. Vivendo sempre sentada e se alimentando de urtigas, a santa decide se enterrar viva, não como um ato de desespero, mas de consciência e esperança.

O último a sentir a ruína do vazio provocado pelo visitante inominado é o pai. Paolo é o símbolo máximo do poder burguês. Dono de uma fábrica e centro de uma família ideal, o personagem desfaz-se da ordem de sua vida após o hóspede o abandonar: entrega a indústria a seus funcionários e vai até estação central de Milão onde abandona suas roupas. Na cena final, encontramos Paolo desesperado, andando nu e sozinho sobre um deserto, concluindo a narrativa com um grito extremamente angustiante.

As semelhanças entre o enredo do romance de Carlos Nascimento Silva e do de Pasolini são inegáveis. Assim como o hóspede misterioso de *Teorema*, Alberto é a engrenagem que liga, modifica e confere movimento à família carioca em *Desengano*. Se as relações eróticas em nosso romance não causam mudanças tão dramáticas nas

personagens como no texto italiano, tais relações, assim como em Pasolini, são essenciais para compreendermos a evolução de ambas as narrativas.

Excluído o prólogo, a primeira representação erótica de *Desengano* se realiza a partir do contato inicial entre Júlia e Alberto, quando a mulher, envolvida em uma toalha, logo após sair do banho, surpreende o jovem Beto no quarto dos filhos. Como dito anteriormente, o encontro sexual entre ambos inaugura o primeiro relacionamento da narrativa. Contudo, é necessário entendermos que esse encontro, essa união, não se dá de forma simples. Em cada ato da cena erótica, a narrativa nos revela o funcionamento de questões importantes a respeito do erotismo; além disso, o narrador também não se priva em percorrer a complexa teia de sentidos que aquele encontro causaria nas respectivas personagens. Essa primeira representação erótica se dá já no primeiro capítulo e se manifesta da seguinte forma:

A superioridade da situação, a vantagem de sua maturidade [de Júlia], davam-lhe uma confiança que normalmente não sentia, a força para um ato arrojado que nunca teria.

Então, ela chegou muito aquém de uma distância socialmente aceitável do rosto adolescente do rapaz e, na ponta dos pés, a fim de igualar-se a ele em altura, encarou-o por um prazo longo demais. Durante esse tempo sua expressão modificou-se, como uma atriz formando, na face, a expressão adequada à cena que se iniciava. Primeiro, o rosto despiu-se da máscara social de representação quotidiana, da farsa de cada pessoa a cada dia, a cada hora, deixando, finalmente, um rosto nu, despido de qualquer cobertura. E, nua, a carne, abriu-se no que realmente era: emoção, sensação, sensualidade; e foi através dessa carne, que se despira, que o rapaz viu exposto, a seu alcance, o mundo, pela primeira vez – **“És fascinação, amor”** (SILVA, 2006, p. 15, grifo do autor).

Ao analisarmos essa passagem, fica evidente o papel essencial da nudez para o desdobramento da cena. Uma nudez que, nesse caso, não se inicia pelas trilhas do corpo – dos membros ou das sendas eróticas do tronco –, mas nos traços da face de Júlia. Para iniciar o ato que se segue ao encontro, Júlia desencarna da personagem experimentada no plano social de sua vida, a qual, segundo o narrador, constituía-se sob a “farsa” da “representação quotidiana”. Do mar erótico que o episódio contempla, a “verdadeira” Júlia pode então emergir despida “de qualquer cobertura”. Desse evento, é possível depreender uma das principais características sobre erotismo teorizado por Bataille que, como já citado, trata de por em xeque as formas sociais e regulares de vida que fundam a ordem descontínua dos indivíduos.

Seguida da nudez da face, a nudez do corpo, por sua vez, inaugura outro aspecto importantíssimo do movimento erótico. Qualquer operação erótica, segundo Bataille, realiza-se a partir da violência, pois o erotismo “tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado” (BATAILLE, 2014, p. 41). Tal violência manifesta-se de várias formas, porém o desnudamento é uma das expressões mais evidentes da transgressão que envolve o erotismo dos corpos, já que a “nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo” (BATAILLE, 2014, p. 41). O estado de “emoção, sensação, sensualidade” que Júlia desfrutara só foi possível, portanto, após seu desnudamento: primeiro da face, da atuação rotineira; em seguida, do corpo. A nudez de Júlia, entretanto, não está envolvida apenas com sua própria experiência em relação ao erotismo, ela é também a via pela qual Alberto acessa, pela primeira vez, a “fascinação” propiciada pelo jogo erótico. O “mundo” que o personagem via exposto naquele momento não diz respeito apenas ao corpo nu transbordante de desejo de Júlia, mas à sensação de continuidade que a dissolução dos corpos lhe propiciava naquele exato momento de união.

No oitavo capítulo da primeira parte da narrativa nos deparamos com alguns aspectos importantes sobre o relacionamento de Beto e Júlia, sobretudo no que se refere às diferenças, em especial a financeira, das personagens. Ao lado de Júlia, Alberto tornara-se homem, experimentara os deleites do sexo e as apreensões de uma relação que a cada dia se estreitava mais. Inquieto com o futuro, o jovem indagava-se de que forma levaria adiante aquele envolvimento amoroso já que nem trabalho ainda possuía. Frente às suas preocupações, Júlia lhe apresenta a inédita e estranha aproximação entre a matéria financeira e a sexual:

– Tudo a seu tempo, bobinho. Enquanto isso... – meteu, impensadamente, duas notas de cem cruzeiros no bolso da calça de um Alberto atônito, deslizando, ato contínuo, a mão para fivela do cinto do rapaz, que abriu com destreza – ... enquanto isso, vamos ser felizes. (SILVA, 2006, p. 51).

Alberto não só se surpreendeu com a atitude de Júlia, mas também sentiu algo de errado com aquela situação. Diante disso, estagnou-se e omitiu qualquer tipo de reação. Provando a superioridade que o contexto lhe oferecia, Júlia, nesse caso, não se privou da inércia do rapaz:

Aproveitando-se da paralisia de respostas físicas, da passividade quanto a movimento de qualquer espécie, o “deixar-se levar” de Beto, Júlia despiu-o, em dois tempos, sem qualquer reação, cavalgou-o, e perfazendo o conjunto de um centauro invertido, manteve-o deitado de costas para o sofá, sem reação física, sem resposta adequada, sem participação, sem virtude, sem hombridade: fez como mulher alguma ousava, então, como casal algum vislumbrava ser possível, à época. E, de repente, adornar-se dele era mais prazeroso do que o prazer sexual natural, comum. O render-se, a entrega foi também sentida por ele como algo perigoso, mais vertiginoso do que a mais forte das sensações humanas. E quando terminaram, arfantes e assustados com sua ousadia, encararam-se um pouco envergonhados, seu tanto encantados com a amplitude inesperada, a dimensão, do acontecido que se abria, assustadora. (...) Pois sentiam aquilo, simultaneamente, como bom e mau, certo e errado. (SILVA, 2006, p. 51).

No trecho é possível perceber a evolução do jogo erótico entre Júlia e Beto. Se em um primeiro momento o prazer repousava, em sua maior parte, no desnudamento e no encontro inédito dos corpos, nesse momento a relação sexual atinge um novo estágio, deixando ainda mais evidente a relação do gozo com novas formas de transgressão experimentadas pela personagem. Vimos que a transgressão e a violência, tanto em Paz¹⁵ quanto em Bataille, são aspectos essenciais para compreendermos o funcionamento do erotismo. Tal violência está necessariamente relacionada à transgressão de um interdito, o qual poderá ser representado de inúmeras maneiras, como o assassinato e o incesto, por exemplo. No caso em questão, o interdito está encarnado na forma e na posição sexual que Júlia adotara durante o coito, que, de acordo com narrador, desviava completamente, naquele momento, das formas socialmente aceitas.

Ao discorrer sobre essa relação do interdito e a perceptível violação ligada a ele, Bataille nos diz:

Podemos mesmo chegar à proposição absurda: “o interdito está aí para ser violado”. Essa proposição não é, como parece inicialmente, uma simples provocação, mas o enunciado correto de uma relação inevitável entre emoções de sentido contrário. Sob o impacto da emoção negativa, devemos obedecer ao interdito. Nós o violamos se a emoção é positiva. (BATAILLE, 2014, p. 88).

¹⁵ É importante ressaltarmos que a transgressão em Paz adquire um significado menos profundo, ou menos pesado, se a compararmos com as definições de Bataille. Esse fato se dá porque o escritor mexicano se apega, quase que exclusivamente, à dinâmica da relação amorosa que, para ele, se separa do erotismo por alguns motivos já citados. A transgressão em Paz, portanto, estaria relacionada aos obstáculos que os amantes enfrentariam para efetivar a união amorosa (muito semelhante ao erotismo dos corações de Bataille) e não necessariamente à violação do corpo e dos interditos ligados a ele.

Sem dúvida, essa “emoção positiva” que o escritor propõe é o próprio gozo. O que quer dizer que, não necessariamente o interdito será sempre transgredido, ele o será, porém, quando uma força positiva suplantar o “impacto da emoção negativa”. No trecho acima, a opção de Júlia em assumir uma posição ativa no momento do sexo, violando os paradigmas implícitos para a prática na época, não tem outra razão senão a de ampliar as fronteiras do prazer erótico. E realmente a personagem tem êxito em seu intento, mas não somente ela, Beto também logra uma sensação vertiginosa após o ato, segundo o narrador, “a mais forte das sensações humanas”.

Ao falar sobre o prazer que a união erótica proporciona, sobretudo com relação ao erotismo dos corpos, é necessário entendermos que a transgressão relacionada a esse prazer vai além do desnudamento e da violação de interditos sociais ligados ao sexo; ele está associado também, segundo Bataille, à posse e à dissolução dos corpos dos parceiros. O processo de dissolução dos corpos inicia, como afirmamos anteriormente, pelo desnudamento desses corpos, que se opõe diretamente ao estado fechado que o corpo coberto propõe. Após o desnudamento, ocorre então a desposseção dos órgãos dos parceiros. Cada indivíduo, no momento da união, abre mão, temporariamente, do próprio corpo, ao passo que a posse do corpo alheio é alcançada. No fragmento a seguir, Bataille nos explica melhor o sentido dessa desposseção a partir da noção de obscenidade que, no contexto, está relacionada àquilo que é descoberto, desnudado, semelhante à definição de *ob scaenam* de que tratamos no primeiro capítulo:

Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, a desposseção no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras. (BATAILLE, 2014, p. 41).

Segundo o escritor francês, o sentimento de continuidade que o erotismo oferece, em especial o dos corpos, está diretamente ligado à posse do objeto desejado, nesse caso à posse do corpo do outro mediante a desagregação do nosso próprio corpo. Essa ideia é plausível se analisarmos o último excerto do romance citado. A intensificação do prazer de Júlia está diretamente ligada à posse do corpo de Beto, que se inicia, aliás, antes mesmo do desnudamento do rapaz. Basta lembrar o momento em que a personagem lhe

entrega certa quantia em dinheiro e desce a mão sobre a fivela do cinto dele. Após a entrega total, em um vórtice de fusão e prazer, ambos caem exaustos e se olham constrangidos com a cena que se seguiu. A vergonha, nesse caso, é a própria emoção negativa que a violação do interdito alimenta nos transgressores:

A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Nós devemos, nós podemos saber com exatidão que os interditos não são impostos de fora. Isto nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua, e em que, não obstante, cedemos à impulsão a que ele se opunha. (BATAILLE, p. 61-62).

A partir dos trechos citados e das análises feitas até aqui, não fica difícil percebermos a atuação de uma ideia paradoxal que permeia o conceito de erotismo, sobretudo aquele elaborado por Georges Bataille. Prazer e angústia se fundem compondo o amálgama que assinala a essência do movimento erótico: o prazer da união mediante a transgressão e a angústia oriunda da violação do interdito. Para Bataille, a criação dos interditos está relacionada ao fascínio humano pelo excesso e pelo extremo. Tal fascínio seria consequência daquilo que caracterizaria a própria natureza, como o gasto, o dispêndio de energia e o aniquilamento dos seres, em resumo: a violência. Diante dessa natureza baseada em excessos, o surgimento dos interditos possibilitou a criação de uma sociedade organizada tendo o trabalho coletivo como sustentáculo. Esses interditos, por sua vez, de acordo com o filósofo francês, estariam associados, necessariamente, ao sexo e à morte:

A única verdadeira razão que temos para admitir a existência muito antiga de um tal interdito [ligado à sexualidade] é o fato de que em todos os tempos e em todos os lugares, de que temos conhecimento, o homem se define por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece “interdito” diante da morte e da união sexual. (BATAILLE, 2014, p. 74).

Ao contrário do que alguns possam crer, o interdito não possibilita a eliminação total da violência. É bem verdade que a imagem de um corpo mutilado e pútrido causa náusea e terror a quem presencie a cena, bem como a apresentação de imagens eróticas que em muito se distanciem das práticas sexuais convencionais; todavia, junto a essa repulsa está também a atração. Não é à toa que os grandes enlatados cinematográficos

hollywoodianos não dispensam, em sua composição, doses contínuas de morte e sexo, reafirmando sempre uma espécie de compromisso com uma violência domada, coordenada e canalizada.

Longe da invenção do trabalho, as noções de durabilidade, planejamento e economia eram ínfimas diante das relações humanas regradas pelo imediatismo e pela gratuidade. A energia vital não era poupada já que as interações estavam livres do tempo futuro; a morte e a destruição não encontravam, portanto, lugar nesse quadro.

As circunstâncias começam a mudar a partir da ascensão da razão e da consciência que o homem criou com relação a si, aos demais animais e ao mundo. Ao passo que o homem criava ferramentas e erigia os meios para o desenvolvimento do trabalho e da vida em grupo, ou seja, se aproximava de uma forma de se organizar socialmente, ele também passou a se distanciar dos fundamentos da vida animal, sobretudo do imediatismo e do dispêndio da energia vital, a qual deveria agora ser aplicada junto às atividades laborais. Nesse momento, há uma ruptura entre o homem e o mundo que o rodeia – seres vivos e recursos naturais –, já que este se torna também meio para atingir e desenvolver a produção humana.

O progresso social do qual dispomos hoje é, inquestionavelmente, resultado dessas rupturas paulatinas que Bataille nos apresenta e que expusemos anteriormente de maneira resumida. Contudo, essa passagem do natural ao cultural, da animalidade à razão, não deixou de fomentar traumas à humanidade. A objetificação do mundo, a consciência de si e a valorização da individualidade, que a racionalidade e a produção laboral proporcionaram, contribuíram para o agravamento das sensações de separação e solidão que se apegam ao homem em sua caminhada pela história.

A atuação do erotismo, mediante as três formas descritas por Bataille – erotismo dos corações, dos corpos e do sagrado –, estaria justamente associada à supressão, ainda que temporária, desse sentimento de separação e isolamento que se interpõe ao homem. Essa ação, por sua vez, carrega consigo o peso da perturbação causada pelo triunfo da razão sobre o imediatismo e por isso mesmo não é menos paradoxal. Se ao nos afastar da gratuidade e do imediatismo dos nossos atos, acabamos por precipitar nos átrios indecifráveis da solidão, que é consequência, principalmente da morte, o erotismo então seria um dos maiores, senão o maior trunfo que poderíamos dispor nesse embate. Caminhamos desesperadamente para nos afastar do sentimento de morte, sentimento

que nos finda e nos separa, mas no qual recaímos após toda a caminhada. Porém, se a morte é mesmo o fim que nos espera após toda a caminhada pelas vias eróticas da vida, então será na morte o clímax, o gozo final de reafirmação da vida sobre a morte.

Aqui chegamos à essência do pensamento de Bataille ao conceituar o erotismo. No início do seu ensaio, o escritor já nos alerta: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte. Propriamente falando, não é uma definição, mas penso que essa fórmula dá o sentido do erotismo melhor do que qualquer outra.” (BATAILLE, 2014, p. 35). A partir dos apontamentos anteriores não fica difícil entender a afirmação do filósofo que, não coincidentemente, funda a ideia sobre o paradoxo erótico que começamos a discorrer anteriormente.

A morte é inegavelmente a violência levada ao seu grau máximo (o próprio Bataille nos afirma isso). Desse modo, podemos desdobrar a expressão acima e dizer que o erotismo é a busca pelo sentimento de continuidade ainda que este esteja atravessado pela violência. Essa ideia que compõe a base do pensamento erótico é uma das mais recorrentes durante as representações eróticas da narrativa de *Desengano*, como podemos observar no trecho a seguir:

O impacto da entrega profunda, de si mesmo [Beto] a ela, abria um horizonte infinito de prazer e emoção. Emoção dúplice, *caldo-freddo*, agridoce, feita de contrários coexistentes e conflitantes. (...) Quem sabe a duplicidade homem-mulher, macho-fêmea, ativo passivo, em um só ser humano, fosse responsável pela intensificação, o sentimento acrescido pelo qual eles tinham passado? Sim, eles, porque ela ficara sem fala, sem gemidos, sem voz, sufocada, perdida em si mesma, sem saber onde estava, o que fazia. Ela perdera o sentido das coisas, como ele mesmo gostaria que lhe tivesse acontecido. E não faltara muito pra isso. A cabeça já não dava conta de si. Era perda, pura perda de sentido! Ela literalmente levitara, perdera o fôlego e só voltara com a bofetada – esta sim “escandalizada” – que ele lhe dera... morto de medo pela perspectiva da morte dela em seus braços. (...) Como bater nela, naquele rosto perfeito, intocável? E, no entanto bater nela, esbofeteá-la foi a sensação mais violenta (violadora?) que jamais tivera. Sentira-se forte como nunca, grande poderoso, dono do mundo. (...) Quanto a ela, voltara da sufocação com um sorriso no canto da boca, por onde escorria um filete de sangue, causado pelo impacto do nó do dedo no lábio cheio, duramente prensado contra o agudo canino. (SILVA, 2006, p. 53-54).

Logo após a cena que transcrevemos, a qual trata da paralisia e submissão de Beto frente à superioridade de Júlia em relação à matéria sexual e financeira, a narrativa nos apresenta a continuação do ato através do último trecho. Se na citação precedente já

havia ficado clara a amplitude do prazer que a ação dominadora de Júlia havia possibilitado ao casal, mediante essa nova passagem não resta dúvida sobre o quanto importante é a transgressão para a promoção erótica. A posse do corpo do seu parceiro, enquanto ato de suma transgressão, trouxe a Júlia um sentimento tão intenso que a personagem acaba se perdendo em si mesma, se desagregando em um abismo de prazer ao passo que conquistava e se apossava de Beto: “sem fala, sem gemidos, sem voz, sufocada, perdida em si mesma, sem saber onde estava, o que fazia”. Assim como a metáfora utilizada por Bataille, cujas ondas se fundem e se desmancham, Júlia dispersava-se sobre o corpo de Beto, que no medo de perdê-la totalmente durante a volúpia que os abraçava, serve-se de um ato não menos violento do que aqueles que os levaram até ali. Sem enxergar outra saída, Beto esbofeteia Júlia no rosto. Parece-nos que apenas um ato de igual ou maior violência, se comparado ao ato anterior – pautado pela transgressão da superioridade do corpo masculino –, poderia arredar Júlia do turbilhão de prazer que a possuía.

Talvez a ação impensada de Beto tenha sido mesmo apenas uma reação inconsequente ao medo de perder sua parceira, ou talvez, lá no fundo, tenha sido uma resposta à altura da submissão e diminuição a que ele havia se submetido momentos antes. A verdade é que o próprio Beto sentira-se terrivelmente bem após a agressão. A violação do corpo de Júlia trouxe ao rapaz não apenas uma sensação inexplicável de prazer, mas de pavor em virtude da agressão impensada: “Foi a vez dele perder o fôlego, consternado, por fazê-la sangrar. Deus, o que fizera?” (SILVA, 2006, p. 54). Alberto era inundado por uma “emoção dúplice”, “caldo-freddo”, exatamente como o narrador antecipara no trecho descrito. Dor-prazer, gozo-náusea, vida-morte: o paradoxo erótico é visivelmente instaurado através dos sentimentos dicotômicos que transitam e se completam sobre a breve e intensa união erótica.

Para reafirmar toda essa ideia sobre a ambivalência erótica, podemos ainda nos ater à própria personagem Júlia. A inversão dos papéis socialmente compelidos ao casal durante o ato sexual foi o primeiro gatilho que levou Júlia à indescritível volúpia que a consumiu antes de Alberto a trazer de volta com um golpe no rosto. Tal tapa, por sua vez, é o segundo gatilho que conduz a personagem a mais um instante de prazer:

Quanto a ela, à parte de ter sucumbido àquele vórtice irresistível de prazer que quase a levava embora, apanhara pela primeira vez, “na cara, como uma

vagabunda, uma cadela qualquer”, passou-lhe estarecida, pela cabeça. Ela, a quem o marido entronizara ao ponto de perder a própria masculinidade! A ele, tinha-lhe ocorrido uma inversão proporcional: quanto mais adorava a esposa, menos potência acorria a seu organismo, como se ela fosse santa ou deusa, o que mais o afastava de qualquer desejo sexual. E agora, aquele menino afoito, aquele adorável menino afoito batia em sua cara, em menos de dois meses de convivência afetiva! E o pior é que ela gostara: sentira-se completa, inteira; sentira-se profundamente mulher! (SILVA, 2006, p. 54).

Dois pontos interessantes podem ser observados nesse fragmento. O primeiro diz respeito ao paradoxo erótico que discutíamos anteriormente. A transgressão inaugurada pelo segundo gatilho, que seria o tapa desferido por Alberto, desperta em Júlia não só o gozo relativo à posse e à desagregação do seu corpo pelas mãos do rapaz, mas também o pavor referente à degradação desse mesmo corpo ao se submeter a um ato aviltante que, segundo ela, era próprio de outro “tipo” de mulher. O interdito, nesse caso, está relacionado à própria higienização e puritanismo ligado ao sexo enquanto prática superior e impoluta, segundo os paradigmas sociais. Nesse sentido, Bataille afirma: “O erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada cuja aparência correta jamais é desmentida: no *avesso*, revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que comumente temos *vergonha*” (BATAILLE, 2014, p. 133).

O segundo ponto importante com relação ao trecho está diretamente relacionado ao interdito comentado. Júlia descreve seu ex-marido como um impotente e justifica esse fato à veneração que ele lhe ofertava. Novamente nos deparamos com um interdito ligado ao sexo, mas dessa vez atravessado, de alguma forma, pelo sagrado. Ao cultuar sua esposa, o marido de Júlia a eleva ao *status* do próprio interdito, privando-a de quaisquer atos que por ventura abalasse sua natureza “sacra” (não podemos esquecer que lidamos aqui com um trecho marcado por metáforas). Sem a transgressão do interdito, que diz respeito à própria Júlia, o prazer ligado à sua violação parece inalcançável para o marido: “Jamais, humanamente, o interdito [da sexualidade] se mostra sem a revelação do prazer, nem jamais o prazer sem o sentimento do interdito” (BATAILLE, 2014, p. 132). Como mencionamos anteriormente, apenas a existência do interdito não implica, necessariamente, sua violação, ele é transgredido tão somente se for transposto por uma emoção positiva. No caso do ex-marido de Júlia, a emoção nada tinha de positiva, pelo contrário, pois o interdito só é poupado e obedecido, como nos informa Bataille, sob o impacto de uma emoção negativa.

Alberto e Júlia, no tabuleiro do jogo erótico, experimentavam emoções inusitadas as quais, em alguns momentos, não sabiam exatamente como defini-las ou mesmo julgá-las. Um aspecto positivo da narrativa de *Desengano* está em não somente apresentar representações eróticas prolíficas, mas em abrir algumas discussões sobre essas representações através de diálogos entre as personagens envolvidas. Após as cenas descritas anteriormente, o narrador nos apresenta dois capítulos (o décimo e o décimo primeiro, ambos da primeira parte) em que Alberto e, sobretudo, Júlia se detêm em encontrar repostas aceitáveis sobre as relações sexuais sortidas de transgressão e prazer que desfrutaram outrora.

No décimo capítulo, Júlia tenta buscar respostas às suas indagações em uma conversa dos chefes que escuta de longe, atenciosa. Os patrões, em um diálogo trivial, discutiam sobre as relações intrincadas, baseadas na dor e no prazer. Todos com suas opiniões formadas, os três passam a argumentar cada um em favor da própria convicção, recorrendo, às vezes, a questões sobre sadismo e masoquismo e a pensadores como Nietzsche e Freud. Até mesmo algumas peças de Nelson Rodrigues acabam funcionando como exemplos para o colóquio. Júlia, muito curiosa, memoriza todo o debate e leva a Beto as principais questões discutidas.

Junto de Alberto, Júlia busca no dicionário definições sobre sadismo e masoquismo e não se sente convencida de que o que ocorrera com eles tenha realmente a ver com “perversões” ou “aberrações sexuais”, como constava no livro. Em um diálogo seguinte, ambos concordam que o que se passou entre eles era uma combinação de boas e más ações:

- Você acha que foram essas coisas feias que fizemos? Então por que que pareciam tão boas?
- É, mas não só boas... Pareciam boas e também más – foi a resposta pensativa do rapaz.
- Tá bom. Acho que você tem razão. Eram boas, mas davam medo, como se a gente não tivesse direito a elas – Júlia, tentando rememorar as sensações daquela hora tão estranha, sem par em sua vida – (...). (SILVA, 2006, p. 58-59).

Se Júlia e Beto não possuíam explicações coerentes e definitivas sobre tudo o que se passava com eles, possuíam, por outro lado, as dores e o deleite da experiência interior do erotismo que vivenciavam.

Ao iniciar seu discurso sobre o erotismo, Bataille nos apresenta a importância da experiência (pessoal) erótica para se levar adiante todas as discussões a respeito do erotismo. Segundo ele, sem a experiência, o conhecimento acerca do erotismo, assim como da religião, estaria, de certa forma, incompleto:

Mesmo associado à objetividade do mundo real, a experiência introduz fatalmente o arbitrário e, se não tivesse o caráter universal do objeto a que se liga seu retorno não poderíamos falar dela. Da mesma forma, sem experiência, não poderíamos falar nem de erotismo, nem de religião.

(...)

O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. (BATAILLE, 2014, p. 59).

As inquietações relativas às indefinições conceituais que Beto e Júlia compartilhavam pareciam grandes. Contudo, só não eram maiores do que a própria ânsia pelo saber empírico que conservavam. Tão logo após as definições do dicionário se mostrarem insignificantes e descabidas, Júlia avançou em direção ao conhecimento do próprio corpo, dos próprios limites. Deitou nua e de braços sobre o sofá-cama e ordenou a Alberto que dessa vez ele a dominasse:

– “Atos de crueldade” não é? Foi isso que fizemos? Por quê? Só porque me deu vontade de montar em você em pêlo, como um potro? Então, monta você em mim, agora. E bate na bunda, na garupa para eu galopar, para saber que é o cavaleiro, quem manda na montaria. Vamos, Beto, palmadas fortes, ou esta égua preguiçosa não te leva a lugar nenhum.

(...)

E o rapazinho bateu, até Júlia gritar de dor e prazer. (SILVA, 2006, p. 59).

Mais uma vez a representação erótica nos revela o dualismo de forças que o movimento erótico ostenta. Nesse caso, um movimento decisivamente marcado pelo erotismo dos corpos, que não se manifesta de outra forma senão com a violação do ser dos parceiros. A submissão de Júlia, a entrega irrestrita, a agressão consentida – mais do que isso, obrigada –, o brado de gozo entre dor e prazer: todos esses eventos são manifestações claras da dissolução do ser constituído na ordem descontínua, como afirma Bataille. Dissolução que, não coincidentemente, “corresponde à expressão familiar vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica” (BATAILLE, 2014, p. 41).

Essa relação íntima entre prazer e violência que o erotismo propõe em todas as suas formas, mais do que um fato, é um sintoma. Sintoma de que o modo de vida social, regular e ordinário é exíguo e insuficiente. O excesso parece urgir em cada âmbito de nossas vidas, especialmente e com mais veemência em nossa sexualidade. Talvez porque seja a união sexual um dos raros momentos em que o objeto de desejo é sensível, palpável e acessível, ainda que provisoriamente. E no ápice dessa união, os parceiros descontínuos se fundem, se perdem e, por fim, se encontram em um instante de continuidade, de profundo êxtase e plenitude:

- E você, gostou de me bater? – ela, provocando.
- Gostei de montar em você... e de bater também. Me senti forte, poderoso – Alberto, entusiasmado, abrindo seus grandes braços.
- E naquele dia, quando você bateu na minha cara?
- Ah! Aquilo foi uma coisa muito forte...
- Como o quê?
- Foi quando me senti dono do mundo.
- Do mundo ou de mim? – Júlia, dengosa.
- É a mesma coisa. (SILVA, 2006, p. 60).

Em todo romance, talvez seja esse o trecho que melhor dilucide o sentimento de continuidade que o erotismo oferece. Tal sentimento só é percebido mediante a efêmera união do ser desejante com o objeto desejado que, nesse caso, é o próprio ser amado. A intensidade desse sentimento é tamanha que Júlia, além de se tornar o símbolo da completude de Alberto, chega a ser confundida com o próprio mundo do rapaz. Bataille, consciente dessa relação que circunscreve o erotismo, nos afirma: “O ser amado, para o amante, é a transparência do mundo. (...) É o ser pleno, ilimitado, que a descontinuidade pessoal não mais limita.” (BATAILLE, 2014, p. 44).

As representações eróticas do romance *Desengano* não são, como nos esforçamos em mostrar até aqui, elementos acessórios dentro da narrativa, tampouco se realizam de forma gratuita ou aleatória. Elas são, portanto, o fermento com o qual o enredo cresce e prospera, sempre se manifestando de maneira profundamente sóbria no que diz respeito às principais análises que discorrem sobre a definição e o funcionamento do erotismo, haja vista as do próprio Georges Bataille.

3.2 O corpo erótico e suas relações hierárquicas

O poeta romano Ovídio (43 A. E. C. – 18 E. C.), em uma das suas maiores obras produzidas, *Metamorfoses*, nos apresenta a interessante história do escultor Pigmaleão. Desafeiçoado das mulheres que com ele habitavam a ilha de Chipre, pela fama libertina que as acompanhava, Pigmaleão decide entregar-se ao celibato. Durante a clausura a ele mesmo proposta, o escultor então entalha para si uma estátua como sendo sua mulher ideal, dando-lhe o nome de Galateia. Fatalmente, apaixonou-se pela própria criação e toma-a como esposa, adornando-a com roupas e joias. A paixão de Pigmaleão, contudo, concorria com sua tristeza por ter como amante uma estátua fria de marfim. Com o intuito de mudar sua sorte, vai a um festival dedicado a Vênus e suplica à deusa que lhe dê uma esposa semelhante a Galateia. Comovida com o amor de Pigmaleão, a deusa decide então dar vida à própria estátua, transformando-a em uma mulher de verdade. Voltando a sua morada, Pigmaleão, atônito, depara-se com sua criação viva, não mais composta de rijo marfim, mas de carne e osso. Inevitavelmente, Galateia também se apaixonou por seu criador tão logo abriu os olhos. Pigmaleão e sua musa, por fim, se casam e juntos têm uma filha chamada Pafos, nome dedicado a uma cidade portuária da ilha de Chipre.

O mito de Pigmaleão e Galateia, tal como outros mitos antigos, tornou-se quadro simbólico de singular fenômeno descrito pela psicologia moderna. Em síntese, esse fenômeno estaria especialmente relacionado às expectativas que criamos diante da realidade e os efeitos, positivos ou negativos, que essas expectativas produzem. Entretanto, longe dos processos psicológicos de gestão comportamental que o mito ilustra, a história de Pigmaleão também sustenta um desdobramento pertinente à literatura: parece reverberar-se incansavelmente sobre alguns modelos literários elaborados ao redor de determinadas representações amorosas.

A narrativa de Pigmaleão e Galateia gira em torno de um amor puro e ideal. A pureza do protagonista está na oposição às mulheres libertinas de sua ilha e no celibato imposto a si em decorrência desse fato. A pureza de Galateia, contudo, não decorre de uma escolha própria, afinal a musa é naturalmente insensível enquanto estátua. Logrando a vida e a humanidade oferecida por Vênus, Galateia não se torna mais flexível do que antes fora; tão rápido quanto o primeiro abrir de olhos da virgem é a

paixão que surge por seu noivo ao vê-lo pela primeira vez. Viva ou inanimada, Galateia é a eterna criatura de Pigmaleão, é fruto e obra do seu desejo.

A literatura nunca parou de nos oferecer novas edições de Galateias e o romantismo foi sem dúvida a maior fábrica desse artigo. Na esteira da produção romântica brasileira, as Galateias ora receberam uma cor local necessária à formação literária e identitária da jovem nação tropical, ora foram importadas tais quais os modelos europeus existentes, trazendo consigo, em ambos os casos, a pureza, a idealização e a intangibilidade indispensáveis ao gosto do cliente da época: a burguesia. Sobre as prateleiras do escritor José de Alencar, Galateia recebeu outros nomes, Carolina, Cecília, Amália; pelas mãos do mesmo romancista também recebeu o nome de Aurélia e de Lúcia, duas edições de transição com nova roupagem, porém feitas sobre os mesmos moldes da musa de Pigmaleão.

Na escola realista, o sopro de Vênus parece ter espevitado a imagem estática e alva de Galateia. Não era tão mais rija e frágil quanto suas edições anteriores, mas no seu corpo ainda era perceptível alguns traços da conformação, do silenciamento e da objetificação. No escaparate de Machado, as herdeiras de Galateia receberam o nome de Capitu, Virgília e Sofia; evidentemente, mais complexas, inquietas e livres, mas ainda submetidas à força autoral masculina e aos arquétipos sociais vigentes.

A base da relação entre Pigmaleão de Galateia nasce do desejo e da imaginação do escultor. A paixão do artesão não parte do toque, da voz, dos gestos ou de nenhuma outra qualidade animada de sua criatura, procede então, antes disso, da forma, do talhe que ele mesmo lhe confere. O corpo e a aparência de Galateia é o ponto de partida da idealização de Pigmaleão. Esse corpo não era um corpo qualquer, era um objeto perfeitamente articulado à sua falta e ao seu desejo, esse corpo era, decisivamente, erótico.

O mito aqui anunciado não faz parte, necessariamente, de um cânone literário erótico; todavia, alguns de seus elementos constitutivos – a composição das personagens e as circunstâncias de união que as envolvem – são válidos ao se iniciar uma reflexão sobre os conceitos mais recentes sobre o erotismo e o lugar do corpo nesses conceitos. Para desenvolver tal reflexão, buscaremos na narrativa do romance *Desengano* fragmentos que, analisados à luz de pensadores que se dedicaram a investigar o corpo sob uma visão construtivista, podem revelar uma interessante

perspectiva com relação ao erotismo do enredo e ao peso dos corpos envolvidos nesse erotismo, expondo, em alguns momentos, nítidos problemas de gênero.

Como já observado, quase toda a narrativa do romance estudado se realiza em torno de três relações amorosas: a de Júlia com Beto, a de Beto com Ana e a de Beto com Neno (lembrando que essa última só se torna explícita na conclusão do enredo). As três relações, por sua vez, possuem o personagem Alberto como elemento comum, o que favorece não só as análises isoladas de cada um dos relacionamentos, mas também a correlação entre eles. Tentaremos, desse modo, adentrar, sobretudo, nas duas primeiras relações citadas e analisá-las com o intuito de refletir sobre como o movimento erótico se manifesta no romance, levando em consideração o papel da transgressão e da violência, já amplamente discutido e, em especial, a questão da diferença (ou da assimetria) de forças que transpassam os corpos (masculino e feminino) durante esse movimento.

Na seção anterior, nos detivemos em análises que apontam e explicam a união erótica entre Júlia e Beto. A opção por falar exclusivamente do casal não foi por acaso, pelo contrário. A relação erótica entre Beto e Ana é marcada pela violência, tanto quanto a primeira; contudo, o narrador nos oferece nesta uma dose maior de detalhes e uma reflexão mais aprofundada no que tange às complexidades dos desejos, dos corpos e dos prazeres das personagens. Dessa forma, falar de Beto e Ana nesta seção parece-nos mais apropriado.

Mas voltemos à primeira relação do romance. Anteriormente tentamos, a partir de alguns trechos da narrativa, desenvolver um raciocínio que evidenciasse a concorrência de forças e sentimentos, aparentemente contraditórios, que emergem do erotismo. Aparentemente porque, como vimos, o paradoxo é indissociável, segundo Bataille, da própria natureza erótica. Assim sendo, recuperamos duas passagens que narram a descoberta e a experimentação, por parte de Júlia e Alberto, do sentimento de violência – e agressão – despertado durante a relação sexual entre eles. Entretanto, se discorreremos sobre a união, a transgressão, a submissão, a dor e o prazer alcançados pelo casal em sua experiência erótica, não chegamos a considerar o peso e o valor desses elementos para cada uma das personagens envolvidas.

No décimo primeiro capítulo do romance, o narrador expõe uma rica reflexão de Júlia sobre a referida experiência erótica com Alberto. A necessidade de compreender o

que havia se passado entre eles era latente e por isso mesmo Júlia começa a recuperar alguns momentos do evento e coloca-os em questão:

À NOITE, JÚLIA continuou buscando, procurando, pensando, a rolar no sofá-cama. Então, quando batia nela, ele sentia aquela exaltação. Quando se impunha a ela, quando a tornava indefesa, quando a imobilizava, ele sentia aquela exaltação. E ela sentia a mesma coisa. Mas, seria a mesma coisa? Quando ela se impusera a ele, também eles tinham sentido as mesmas sensações, como se ambos, ainda que estivesse em posições invertidas, sentissem as mesmas coisas? Mas eram mesmo as mesmas coisas? O sentimento de exaltação que ele definira como “eu me senti dono do mundo” seria o mesmo que ele sentira quando ela se fizera dona dele, quando o levava a desistir de lutar e deixar que ela desse rumo aos acontecimentos? (SILVA, 2006, p. 61).

Após a volúpia dos acontecimentos que atingiu o casal, Júlia estende seus sentimento e os de Alberto em uma maca cirúrgica. A intenção agora não era mais a de experimentá-los em toda a amplitude possível, mas a de observá-los, dissecá-los e revirá-los em busca de respostas que pudessem dar sentido a toda aquela situação. Que a exaltação fora vivenciada pelos dois ela tinha certeza, mas, nesse momento, as proporções dessa exaltação, para ela, começavam a adquirir importância maior. Os questionamentos de Júlia então passam a girar em torno da relação entre dominar e ser dominado, uma associação que para ela parecia dispor de uma simetria de valores e prazeres. Tal experiência, por outro lado, não parecia ser vivenciada por Beto:

Ela tinha adorado quando ele batera nela. No rosto, nas nádegas. Mas ele não gostara nada, nada! quando ela lhe batera na cara, ou quando lhe dera umas vigorosas palmadas naquela bunda dura, musculosa, enxuta de gordura. Então, como poderia achar que ele sentisse as mesmas coisas que ela? (SILVA, 2006, p. 62).

Ao discorrer sobre o erotismo, Bataille não se atém, em praticamente todas as análises do seu ensaio, em diferenças de gênero, até porque tais análises partem – mas não se encerram – da observação de seres ínfimos e assexuados. No entanto, uma argumentação em especial, cuja citação já se encontra no primeiro capítulo deste texto, coloca em evidencia uma diferença essencial entre a parte masculina e a feminina com relação ao erotismo dos corpos. Repetindo o trecho, o escritor nos diz: “No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo, a parte

feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído” (BATAILLE, 2014, p. 41). Mais adiante o filósofo afirma que essa dissolução feminina é o gatilho para a própria dissolução masculina mediante a fusão dos parceiros.

Sem nos esforçar muito, é possível encontrar, no mínimo, dois problemas na explicação do filósofo francês. O primeiro diz respeito à clara limitação heteroafetiva que sua argumentação propõe, o que suscitaria algumas possíveis questões: “No jogo erótico homoafetivo, como ficaria distribuída a parte passiva e ativa da relação? Mais do que isso, como elas se realizariam? Seria o falo a marca do ‘ativo’ e o instrumento da dissolução?” Bem, Bataille não nos oferece tais respostas e também parece não se preocupar, ao menos no ensaio sobre o erotismo, em elucidar essas indagações. E como as personagens com que lidamos não se referem a um casal homoafetivo, deixaremos, no momento, essas questões suspensas. O segundo problema, esse sim mais próximo do enredo analisado, tem a ver com a tal parte “passiva” relativa ao feminino. Se a parceira atua como catalisador da fusão erótica a partir da própria dissolução, como caracterizá-la como passiva? Solver a parte masculina ou mesmo “guiá-la” em direção à fusão de ambos, não seria por si só uma ação, ou seja, um movimento ativo? À vista disso, essa questão só nos parece coerente se realmente for o falo – e a penetração – o elemento decisivo da atividade masculina, sendo sua falta, por sua vez, o que marcaria a passividade feminina, revelando, dessa forma, uma proposta erótica basicamente heteronormativa.

Se essa nossa conclusão estiver correta, então somos obrigados a admitir que nem mesmo o erotismo, com toda sua face transgressora e libertadora, está isento das chamadas relações de poder. E é com base nessa sugestão que tentaremos desenvolver algumas análises.

Dos vários estudiosos que se dedicaram a pesquisar as relações de poder que atravessam e se manifestam nos corpos, Michel Foucault com certeza foi um dos principais autores que se debruçaram sobre o assunto. Ainda que as definições e as demarcações do corpo não sejam o foco do discurso de Foucault, sua análise é de fundamental importância para sua genealogia dos poderes da sociedade contemporânea, uma vez que, segundo ele, o poder caracteriza-se pela dispersão e pela multiplicidade de atuação, manifestando-se inclusive e, principalmente, nos corpos. Em *Vigiar e Punir*,

consciente da extensão significativa que o corpo adquiriu no decorrer da história, o filósofo nos diz:

Os historiadores vêm abordando a história do corpo há muito tempo. Estudaram-no no campo de uma demografia ou de uma patologia históricas; encararam-no como sede de necessidades e de apetites, como lugar de processos fisiológicos e de metabolismos, como alvos de ataques microbianos ou de vírus (...). Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. (FOUCAULT, 2008, p. 25).

Em resumo, o que Foucault propõe, não só com essa citação, mas em toda sua obra é o aspecto construtivista do corpo. Longe da inércia e da constância que a perspectiva naturalista sugere, o corpo, amparado pelo construtivismo, pode ser então moldado, alterado, aperfeiçoado e esquadrihado pelas experiências do saber-poder, ou seja, sua constituição está diretamente ligada a uma educação elaborada pelas técnicas de poder.

Semelhante ao corpo, a sexualidade em Foucault deixa de ser um dado natural, um “essencialismo”, e é posta também sobre a prateleira do construtivismo social. Mas o escritor vai além. Em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, ele a designa como um dispositivo inventado e instalado pelas sociedades ocidentais modernas, sobretudo a partir do século XVIII:

Não se deve concebê-la [a sexualidade] como uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a pôr em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 1988, p. 116-117).

Nesse ponto, as ideias de Foucault e de Bataille se chocam. Ainda que os dois franceses tratem, a princípio, de temas distintos, a questão da sexualidade se mantém como intersecção junto às duas reflexões. Se no âmago do erotismo dos corpos de Bataille está a sexualidade, tratá-la sob um aspecto que se referencia a uma suposta verdade ou essência interior, como é o caso das designações de ativo e passivo a que

cada um dos gêneros estaria sujeito, parece-nos inadequado. Esse caso, porém, não desqualifica as proposições de Bataille com relação à fusão e à dissolução dos seres descontínuos em busca de um instante fugaz de continuidade.

É importante ressaltarmos que, assim como o corpo não se estabelece, necessariamente, como cerne do trabalho de Foucault, os problemas de gênero que a perspectiva construtivista da sexualidade desencadeia também não o são. Entretanto, é justamente por desviar de asserções essencialistas que as ideias do filósofo francês acabam se tornando suporte para o desenvolvimento de raciocínios que interpelam as “verdades inerentes” ao sexo e ao corpo. Um dos estudiosos que cumpre esse papel é o historiador e sociólogo britânico Jeffrey Weeks. Em um artigo traduzido com o título “O corpo e a sexualidade”, Weeks discorre, de maneira bastante coerente e objetiva, sobre a sexualidade enquanto fenômeno social e histórico e como as definições dominantes desta emergiram na modernidade. Para cimentar seus argumentos, o autor recupera citações de dois sexólogos dos séculos XIX e XX, o alemão Krafft-Ebing¹⁶ e o britânico Havelock Ellis, os quais reiteravam em seus discursos o caráter unicamente instintivo e natural que estaria ligado à sexualidade. Confrontando-os, Weeks afirma:

De fato, os sexólogos frequentemente perpetuaram uma tradição antiga, que viam as mulheres como o “sexo”, como se seus corpos estivessem tão saturados de sexualidade que nem havia necessidade de conceptualizá-la. Mas é difícil evitar a sensação de que, em seus escritos [de Krafft-Ebing] e talvez também em nossa consciência social, o modelo dominante de sexualidade é o masculino. Os homens são os agentes sexuais ativos; as mulheres, por causa dos seus corpos altamente sexualizados, ou apesar disso, eram vistas como meramente reativas, “despertadas para a vida” pelos homens, na significativa frase de Havelock Ellis¹⁷. (WEEKS, 2000, p. 40).

Jeffrey Weeks está consciente de que as definições dos sexólogos referidos não são, na atualidade, totalmente dominantes. A oposição a eles, segundo Weeks, serve mais para ilustrar o fato de que o conceito sobre sexualidade não é fixo e possui uma história. De volta à citação, é importante observarmos que o discurso do britânico pode ser analisado junto à fala inicial de Bataille que nos trouxe até aqui. À luz de Weeks, a

¹⁶ “No seu famoso estudo *Psychopathia sexualis*, Richard von Krafft-Ebing, o sexólogo pioneiro do final do século XIX, descreveu o sexo como um “instinto natural”, o qual, “com uma força e energia absolutamente avassaladoras, exige satisfação” (KRAFT-EBING, *apud* WEEKS, 2000, p. 38).

¹⁷ “O sexo penetra a pessoa inteira; a constituição sexual de um homem é parte de sua constituição geral. Há uma considerável verdade na expressão: ‘um homem é aquilo que o seu sexo é’” (ELLIS, *apud* WEEKS, 2000, p. 39).

construção masculino/ativo e feminino/passivo, sugerida pelo filósofo francês, pode confirmar nossa hipótese de que, por mais profunda e coerente que a colocação sobre o erotismo de Bataille seja, ela ainda está, pelo menos no toante ao erotismo dos corpos, atada a uma tradição que reafirma o local privilegiado do masculino no campo da sexualidade humana.

Dito isso, não é estranho notarmos a reação de Alberto ao ser transportado para o lugar de submissão de Júlia no momento erótico. Sentir-se mal ao ser violado/violentado por Júlia e, ao mesmo tempo, sentir-se “dono do mundo” ao violá-la/violentá-la, realmente parece ser compreensível se levarmos em conta o paradigma sexual de que a parte masculina é sempre operante, enquanto a feminina só se manifesta como reagente. Todavia, essa assimetria entre os gêneros, que a definição construtivista da sexualidade põe à prova, não parece ser a única hierarquia presente no jogo erótico de Alberto e Júlia:

Ela se sentira tão empolgada quando ele lhe sentara a mão na cara... e depois nas nádegas. Não sabia qual sensação tinha sido mais empolgante! Mas ambas tinham criado um sentimento fantástico, imenso; quanto a isso não havia dúvidas!

E o que era aquilo? Ela gostava de bater? De apanhar? Quando era uma coisa, quando era outra? Quando era o quê, para cada um deles? (SILVA, 2066, p. 62-63).

Em trechos anteriores observamos a amplitude da satisfação de Júlia em sujeitar Alberto a determinadas posições durante o ato sexual. A dimensão desse prazer foi tamanha, que seu parceiro só deu conta de trazê-la de volta à consciência com uma bofetada, que, por sua vez, inundou Júlia novamente de vertiginoso gozo. Ao que parece, o prazer de Júlia se tornava intenso à medida que a posição entre ela e Alberto experimentava uma dissimetria. Fosse a parte dominante ou a submissa, a violência do gozo só se manifestava se a relação fugisse à constância, à regularidade, ao hábito:

Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio. O que designa a paixão é um halo de morte. Abaixo dessa violência – a que corresponde o sentimento de contínua violação da individualidade descontínua – começa o domínio do hábito e do egoísmo a dois, o que quer dizer uma nova forma de descontinuidade. (BATAILLE, 2006, p. 44).

A citação do escritor francês com relação ao erotismo dos corpos também é válida para o erotismo dos corpos. Levando ao ápice a violência contra si e contra o outro (suicídio e assassinato), o filósofo novamente corrobora o vínculo, indissociável, entre o erotismo e a violência. A relação, portanto, entre os prazeres de Júlia e as posições hierárquicas, não fixas, que ela arroga para si e para Alberto, ao longo da união erótica, torna-se clara e compreensível à frente das proposições de Bataille.

Toda essa percepção dos conceitos sobre o erotismo não é, todavia, privilégio apenas das representações eróticas relativas a Júlia e a Beto. Ao descortinar a relação entre Beto e Ana, o narrador também nos oferece vários diálogos e cenas das quais podemos extrair reflexões interessantes a respeito não só do erotismo, mas da assimetria dos corpos, dos desejos e dos prazeres do casal.

Como já exposto, conforme a relação entre Júlia e Beto se desenvolvia, o vínculo entre Beto e Ana se estreitava. Esse vínculo acaba se encurtando tanto, a ponto de o casal criar e manter um relacionamento paralelo ao casamento de Júlia. A primeira relação sexual entre Beto e Ana ocorre no momento em que o rapaz revela à garota que iria se casar com sua mãe. Devido ao afeto que sempre nutria por ele, Aninha se opõe ferozmente à decisão de Alberto e, em um momento de surto, se atira sobre o jovem e começa a arranhá-lo. Beto, a fim de se defender, lança o corpo franzino de Ana ao chão e o imobiliza com parte do seu peso. Por alguns instantes, Aninha resistiu, mas logo percebeu que era inútil qualquer relutância contra o peso e a força do rapaz. Aos poucos, Ana se acalma e Beto a liberta. Depois de algum tempo sem se mover ou dizer alguma palavra, a menina, balbuciando, pede ao jovem que não a abandonasse, que não a deixasse sozinha. Beto então compreende que a angústia e a raiva de Ana não eram, necessariamente, por ciúme, mas por medo de que ele se afastasse de sua vida. A partir daí, a garota, complacente, se entrega ao rapaz:

A curta saínia pregueada não tinha muito mais a subir e o resto, arrebatado por um puxão decidido, desceu pela perna – pobre trapo roto a enrolar-se no tornozelo esquerdo, onde ficou suspenso. De onde tirara aquelas formas orgulhosas, os músculos adutores e glúteos altivos, empertigados, insolentes, petulantes, para corpo tão esguio? Da mãe não fora, ele sabia. Eles eram quase... um desafio, uma espécie de fortaleza que impedia aproximação maior, rechaçava os lanceiros mais incisivos. Mas, tinha que ser assim. Júlia nunca o perdoaria, se ele lhe fizesse, da filha, mulher. (SILVA, 2006, p. 90).

Um detalhe interessante dessa cena é o de que Alberto, ao tomar a pequena Ana para si, preocupa-se com a virgindade da garota, ou melhor, preocupa-se com a reação de Júlia caso descobrisse que a garota havia deixado de ser virgem por iniciativa dele. Dessa questão, Beto, ao que parece, decide prosseguir com o ato, mas de uma maneira diferente. Uma forma que lhe garantisse o acesso ao corpo da jovem, porém que não esbarrasse em sua virgindade: a saída seria o sexo anal.

Mais a frente no romance, logo após a morte de Júlia, essa hipótese do sexo anal é confirmada em um capítulo que se abre para as reflexões de Ana sobre sua relação com Alberto. Rememorando justamente o primeiro encontro sexual com Beto, Aninha começa a questionar algumas escolhas (se de fato eram “escolhas”) e algumas características do seu relacionamento, tal como a entrega “impensada” e inconsequente que sempre advinha do contato afetivo com Beto. Então, a jovem recupera a cena da infância a partir da reação de Alberto contra sua investida:

Até que ele a subjugou com uma patada leonina, sobre o tapete da sala (...). Já não era mais capaz de se defender, manter-se apartada, ser independente como indivíduo. Portanto, não chegou a ser uma decisão de se entregar. Mas uma contingência, uma necessidade inelutável. De mais a mais, quando sua mente voltou a trabalhar, ele estava por cima, deitado sobre ela, contra ela, como o desejo que ela própria sentia. Como livrar-se, tornar-se independente se, além do peso dele, ela teria que lutar contra o seu próprio desejo? (...) Então, ela não apenas se entregara, não apenas quisera se entregar, ela tivera que se entregar a ele. Quisera e fora obrigada a um só tempo. Daí a intensidade, a profundidade da entrega. Em vez de se fundir e se confundir na fôrma que era Beto, ela se ultrapassara, se desossara, se desarticulava de cima a baixo, como uma boneca de pano, e abrigara Beto, por maior que fosse o próprio corpo. Ela o vestira com seu corpo, como uma roupa de borracha, tomando a forma de Beto por fora, em uma conformação invertida. Ela se fizera continente, tornando-o conteúdo, rompendo sua forma original, tornando-se tão fina, tão pouco espessa como uma película de tecido colante, a moldar-se ao corpo do seu homem. Afinal, alguma coisa dela – tão menor – se perderia, para abranger um conteúdo bem maior que ela própria: a vergonha, a privacidade, a individualidade? E, ao romperem-se contornos e pregas, ela pôde chegar ao tamanho necessário. Eis que agora eram um. Ele, como sempre fora, grande e maciço; ela fina, esgarçada, quase como balões de ar em festa de criança, no esforço da superação de seus próprios limites. Mas, absolutamente aderida, adesa; aderente a toda periferia física, mental e moral de Beto. (SILVA, 2006, p. 151-152).

A riqueza metafórica e os detalhes com que Ana recorda o episódio vivido nos ajudam a pensar em, no mínimo, três aspectos conceituais diferentes e complementares

em referência a esse encontro erótico do casal. O primeiro aspecto tem a ver com o que já discurremos, reiteradas vezes, que é sobre a relação entre o erotismo e a transgressão. É nítido, pelo menos nesse episódio, que a parte transgredida se apega exclusiva e indubitavelmente a Ana. Ao dizer que “alguma coisa dela – tão menor – se perderia”, o narrador, além de fazer referência direta à hipótese do sexo anal, deixa claro que a união entre Beto e Ana só se materializou a custa da condescendência da jovem, ou mais do que isso, da sua submissão. Essa sujeição é uma marca não só da transgressão física, que o sexo anal aqui sugere (“ao romperem-se contornos e pregas”), mas também da violação moral e identitária, determinada pela perda de algo que nem mesmo a personagem sabia ao certo o que era (“a vergonha, a privacidade, a individualidade?”). Nesse sentido, podemos afirmar que a representação de Ana tece uma correspondência direta com o modelo feminino/passivo de Bataille, já que, ao se fazer “continente” e “moldar-se ao corpo do seu homem”, a garota reafirma o papel de reagente, de parte “que é dissolvida enquanto ser constituído”, com o intuito de juntos chegarem, no fim, “ao mesmo ponto de dissolução” (“Eis que agora eram um”).

O segundo aspecto que podemos observar no trecho tem a ver com algumas considerações do escritor Octavio Paz a respeito do par fatalidade/liberdade, uma das cinco duplas constitutivas de nossa imagem do amor. No capítulo primeiro, dedicamos um pouco à explicação dessa contradição, na qual a tradição apoiou-se para imaginar o amor como “laço mágico que literalmente cativa a vontade e o livre-arbítrio dos apaixonados” (PAZ, 1994, p. 114). O exemplo maior dessa concepção seria, como mencionado, a história de Tristão e Isolda. Voltando à citação, constatamos que a intensidade da entrega de Ana não decorreu apenas de uma vontade ou de uma imposição própria, mas em virtude da simultaneidade de ambos os estímulos. O que percebemos – não apenas com esse, mas com vários outros trechos do romance – é que a liberdade de Ana esteve, desde sempre, enlaçada a Beto, como se o destino lhe reservasse uma, e apenas uma opção. Acerca desse paradoxo, Paz declara: “A fatalidade se manifesta só com e por meio da cumplicidade de nossa liberdade. O elo entre liberdade e destino – o grande mistério da tragédia grega e dos autos hispânicos – é o eixo em torno do qual giram todos os apaixonados da história” (PAZ, 1994, p. 114).

O terceiro e último aspecto que podemos coligir a partir da análise do trecho anterior é o mais relevante para esta seção, pois trata justamente das relações entre os

corpos, os desejos e os prazeres observadas nas representações eróticas do romance, em especial as de Beto e Ana. Distanciemos, entretanto, por alguns instantes, da pontualidade da citação anunciada e consideremos o romance, e suas representações do plano afetivo, em toda sua contingência. É fato que Alberto, desde o início do enredo, ocupa um lugar de centralidade em todas as relações que tece com a família de Júlia; seja com a mãe, a filha ou filho, o rapaz sempre desfrutou certo privilégio na narrativa. Privilégio não somente pelo assumido local de macho irresistível e dominador, mas pela qualidade de personagem motriz, ou seja, aquele que possibilita o fluxo e a mobilidade do enredo: é a partir e através de Alberto que as outras três principais personagens adquirem impulso para desenrolarem suas próprias células dramáticas, sem deixarem de orbitar, de forma óbvia, o espaço de influência do protagonista. Todavia, se comparado aos trechos do romance dedicados às reflexões das personagens femininas, o espaço destinado a Beto – sobretudo ao Beto adulto – para ruminar seus próprios questionamentos é, de longe, escasso, visto a relevância da personagem na obra. Ao que parece, são as personagens femininas as encarregadas do aprofundamento psicológico da narrativa, mais do que isso, parecem carregar uma função destinada a questionar e a *perturbar* certos arquétipos sexuais e afetivos – lembremo-nos das indagações de Júlia sobre a natureza dos seus prazeres ou das contradições relativas a ela e a Beto quando ocupavam respectivos lugares de dominação e de submissão. Esse fato percebido em *Desengano* não é, porém, exclusividade do nosso objeto literário. A escritora mineira Ruth Silviano Brandão, em seu livro *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*, discorre, baseada em modelos da Psicanálise, sobre alguns paradigmas que atravessam as personagens femininas na literatura, dentre eles a tradição literária de pensar a mulher ora como forma idealizada, ora como enigma, ambas confinadas a rótulos que as reduzem.

Ao relembrar a maneira como se entregou a Alberto na infância, Ana não se priva da intensidade dos detalhes de como lhe ocorreu essa rendição. Primeiramente, como vimos, a jovem “não apenas quisera se entregar” a Beto, “ela tivera que se entregar a ele”. Dessa profunda submissão, rebenta uma forma de união ainda mais violenta do que aquela que já havíamos acostumado a ver entre Beto e Júlia: “Em vez de se fundir e se confundir na fôrma que era Beto, ela [Ana] se ultrapassara, se desossara, se desarticulava de cima a baixo”. Ao conter Alberto em si dessa forma, a jovem revela não

apenas uma acentuada assimetria congênita entre o corpo dela e o de Beto (“Ele, como sempre fora, grande e maciço; ela fina, esgarçada, quase como balões de ar em festa de criança”), mas uma hierarquia entre eles que não necessariamente estava relacionada à idade ou à composição orgânica de corpos, mas ao poder, à força moral carregada de todo o desejo do macho dominante. Não é à toa que o protagonista, já adulto, em um raro momento de reflexão, se questiona sobre a natureza do seu desejo durante certas relações sexuais com Ana:

Grande parte das suas ações visavam, na realidade, elevar o prazer de Ani a seu ponto mais alto. Grande parte, mas, e quando não tinha sido isso? E quando não tinha sido esse seu objetivo? E quando a resultante buscada fora causar dor para mostrar-lhe quem mandava, feri-la moralmente, castigá-la? Sim, castigar, isto era certo ter havido. Mas castigar por que, se ela não lhe opunha resistência alguma, se aceitava todas as suas vontades, se acatava suas ordens? (SILVA, 2006, p. 192).

Como explicar essa disparidade entre os desejos das personagens, sobretudo essa perversão do desejo masculino? Como esclarecer essa falta de correspondência entre as forças envolvidas no impulso erótico? Partindo do livro *A exceção feminina: os impasses do gozo*, de Gérard Pommier, Brandão nos apresenta uma possível resposta a esses dilemas, a qual, segundo a autora, se assentaria sobre a função fálica da figura feminina:

(...) fálica, enquanto aquilo que sutura a falta, de forma ilusória, enquanto impede que o narcisismo seja ferido. O falo é aquilo que está no lugar de uma falta, assim ele é símbolo e não coisa, não coincidindo com o pênis. Se a mulher aceita ser a ilusão de completude alheia, ela aceita um lugar que a imobiliza e mumifica, lugar de morte, enquanto impossibilidade de seguir o trajeto metonímico do seu próprio desejo. (BRANDÃO, 2006, p. 24).

O anseio de envolver o seu consorte, de tornar-se receptáculo para o corpo e os desejos dele, revelam a falta de inteireza de Ana e sua incapacidade de realizar-se fora dos átrios do corpo de Beto. Aninha não é somente a perfeita representação do impulso erótico ao gosto de Bataille, já que seu movimento em direção a Alberto evidencia sua inquietude frente ao isolamento que a perturba, ela é também a imagem semelhante do que fora a musa Galateia: um corpo fabricado por e para o homem; na ocasião de Galateia, uma estátua de marfim, no caso de Ana, “uma boneca de pano”.

Para além das relações de Júlia e Ana, é necessário, dissertarmos sobre mais uma relação erótica presente na narrativa, aquela que talvez melhor ilustre o “desengano” proposto pelo autor. O relacionamento entre Beto e Neno, como já dito, só se manifesta de forma nítida no epílogo do romance, na cena em que Ana encontra, por acaso, uma fita cassete no escritório de seu irmão. A descoberta do vínculo homossexual entre os dois amigos de infância não só cria uma amarra com o prólogo do texto, mas também nos ajuda a reavaliar o modo como o narrador representa Neno durante todo o enredo.

Não é difícil notarmos que o foco da trama manteve-se, desde o início, fixo em Alberto e em suas interações com as personagens femininas. Esse fato é justificável na medida em que o consideramos um recurso utilizado pelo autor para ocultar qualquer rastro que pudesse, de alguma forma, desviar o leitor das possibilidades amorosas já demarcadas no enredo. Essas possibilidades, por sua vez, vão se estabelecendo conforme o narrador vai costurando informações especificamente ligadas à tríade Júlia-Beto-Ana, como a caracterização dos corpos dessas personagens, relatos sobre seus dramas afetivos e sociais, problematizações eróticas, encontros e desencontros amorosos etc. Por essa perspectiva, o desfecho mais previsível para o enredo estaria, portanto, relacionado a essa tríade. Entretanto, o autor rompe com essa expectativa e produz um final pautado em um relacionamento desenvolvido à margem das relações principais.

Uma questão importante, no entanto, emerge dessa ideia. Justificar o deslocamento de Neno das principais células dramáticas da narrativa em razão de uma estratégia autoral não nos impede de analisar esse “encobrimento” da personagem (e de sua relação sexual com Beto, principalmente) a partir da perspectiva hierárquica que até aqui discutimos.

Ao contrário de Alberto e das personagens femininas, o narrador pouco nos diz sobre as características ou problematizações envolvendo o corpo de Neno; aliás, a única informação que conseguimos é a respeito das proporções distintas entre os corpos dos dois amigos que, a princípio, se explicava pela diferença de idade. Porém, apenas essa diferença, entre as proporções físicas e entre as idades – que no caso era de quatro anos –, não parece ser o bastante para explicar o posicionamento passivo e condescendente com que Neno é, quase sempre, representado com relação a Alberto. Rememorando momentos vividos e atentando para esse fato, Júlia discorre:

Era mais comum ele [Beto] brigar com as crianças do que aborrecer-se com ela [Júlia]. Com as crianças, quer dizer, com Aninha. Porque ele nunca tinha motivo pra brigar com Neno. Neno, com Beto, era uma mosca morta, “uma mosquinha morta”, ela pensava, seu tanto orgulhosa da ascendência moral de Beto sobre o filho; seu tanto incomodada, pela falta de força moral do filho (...). Nunca brigava, nunca se desentendia com o amigo (...). Até parecia que Ana era o menino e Neno a mocinha (...). (SILVA, 2006, p. 65-66).

Analisando o trecho de forma isolada, não seria errado afirmar que a imagem transigente de Neno poderia estar ligada à forte amizade que o garoto nutria por Alberto. No entanto, ao relacionar as revelações finais da narrativa ao respectivo excerto, podemos supor que a “falta de força moral” do filho de Júlia talvez estivesse, também, vinculada a uma forma de afeto que, no caso, atravessava as fronteiras da amizade e se dirigia ao campo do homoafetividade. Ao focar Neno sob o ângulo da “mocinha”, Júlia deixa claro que, na relação entre os dois garotos, Beto mantinha-se inarredável da sua posição privilegiada (de macho viripotente), enquanto Neno, “mosca morta”, sujeitava-se a uma posição visivelmente inferior.

É bem verdade que não podemos comparar, totalmente, essa assimetria de forças envolvendo determinado momento de afeto dos meninos com a hierarquia sugerida, por exemplo, pelo primeiro encontro sexual entre Beto e Ana, já que o último, além de ser explícito, dispõe de uma riqueza descritiva muito maior. Ao analisarmos o epílogo, contudo, podemos inferir uma pista que nos ajuda a comprovar que essa hierarquia experimentada por Beto e Neno nos momentos de afeto pode ter sido vivenciada, também, durante o episódio sexual registrado. Ao escutar a fita, constata Ana:

No entanto, havia sob a voz deles – ela reparava agora – uma tonalidade plangente de que ela não se lembrava, que discordava da sua, ainda que esgarçada, memória: um lamento de arrependimento e culpa, um choro manso, leve, contínuo, ela agora ouvia, mesmo que de forma pouco distinta, em vez dos “mistérios gozosos”, triunfantes, dela – sorriu levemente – do prazer sobre a dor de uma relação amorosa tão primitiva, já que ele [Beto], então, a usava ao contrário, como menino; mesmo quando isso lhe trazia dor, ou algum desconforto físico... apenas físico... (SILVA, 2006, p. 206).

Inicialmente, Ana imagina que a voz de “tonalidade plangente” seja sua; tal ideia lhe causa até certa nostalgia. Entretanto, após ouvir a voz com mais atenção, percebe que os cicios emitidos pelo alto-falante não eram seus, mas do irmão, como nos revela o narrador: “‘Oh, não, meu Deus!’ A menos que a voz não fosse a dela...” (SILVA, 2006,

p. 207). Assim sendo, o “choro” e a “culpa” experimentados naquele momento por Neno confirmam, de certa forma, um encontro erótico marcado, no mínimo, por uma fragilidade moral e uma dolorosa sujeição.

Mesmo sendo desenvolvida em torno de duas personagens masculinas, percebemos, nas cenas que se seguiram, que cada um dos corpos envolvidos no encontro erótico dispõe de cargas significativas diferentes. Cargas que sugerem a continuidade de um modelo apresentado desde as primeiras análises que fizemos aqui: o corpo masculino, tradicionalmente viril e ativo, sobreposto ao corpo feminino (ou feminizado, no caso de Neno), recriado sob o paradigma da passividade, da fragilidade e da complacência.

Dito isso, parece-nos não haver outra forma de visualizar as representações eróticas do romance *Desengano* senão pela assimetria e hierarquia, não só dos corpos, mas também dos desejos e dos prazeres. Pois se não fosse assim, como enxergar a discrepância do corpo masculino de Beto, naturalmente ativo e potente, em comparação ao corpo passivo de Ana, fabricado sobre uma esguia fôrma? Ou como entender a relação dos desejos, bem como dos prazeres, de Alberto e Ana se esta, por diversas vezes, se realizava sexualmente em função da legitimação do narcisismo daquele? Pensar o erotismo representado no romance em questão nos ajuda a perceber que o espaço da literatura também contribui para a propagação de estereótipos, especialmente a respeito do feminino, que acabam se reafirmando como verdades, “pois a ideologia das representações confunde significante e significado e busca estabelecer uma continuidade do signo com a realidade” (BRANDÃO, 2006, p. 33).

Com relação ao erotismo, especificamente, é possível refletirmos sobre o jogo de forças que se coaduna em direção ao movimento de plenitude que ele promete. Tratando-se de *Desengano*, a harmonia do impulso erótico, como vimos, não é regra; lugares de privilégio, de ordem e de soberania são criados e, na maioria das vezes, tais lugares acabam sendo destinados ao próprio Alberto que, na narrativa, é o elemento masculino posto entre e sobre o feminino (ou feminizado), o qual, por sua vez, parece quase sempre se sujeitar (seja ele mãe, filha, virgem ou experiente), voluntária ou involuntariamente, ante aos desejos de seu parceiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o último capítulo dedicamo-nos a reunir as principais ideias desenvolvidas durante todo o trabalho a fim de alcançar uma conclusão capaz de cingir os aspectos essenciais que cercam a tríade de relacionamentos eróticos de *Desengano*. A organização hierárquica relativa ao movimento erótico, decorrência das relações de poder que não se furtam ao erotismo, foi, por fim, a tese que animou essa conclusão. No entanto, ainda que os sentidos desse resultado revelem uma coerência proveniente das análises propostas, é necessário nos afastarmos de certas generalizações que podem minar, de alguma maneira, as ideias aqui formuladas. Pensar as três relações entre as principais personagens da obra de forma totalmente uniforme e análoga é um dos exemplos dessa generalização. É verdade que buscamos as interseções entre as relações para, a partir delas, desenvolvermos nosso diagnóstico, mas, ou por isso mesmo, o fizemos porque cada uma das relações se organiza de maneira específica. Exemplo desse fato é o modelo hierárquico das relações entre Júlia e Beto e entre Beto e Ana. Se ambas as uniões são marcadas pela hierarquia erótica que envolve os corpos, os desejos e os prazeres das personagens, não é possível afirmar que tal hierarquia caracteriza-se por uma total equivalência entre as relações. Assim como observado, o relacionamento entre Júlia e Alberto é marcado por uma estrutura erótica menos rija, na qual o casal reveza-se entre as posições privilegiadas de desejo e prazer, de poder e submissão. Por mais que Júlia conduza, evidentemente, o envolvimento afetivo com Beto, ela não lida com a prerrogativa da “posse” de forma absoluta, pelo contrário, são explícitas as vezes que a personagem abre mão desse “poder” em prol do prazer da entrega e da submissão, tal qual discorremos na primeira metade do capítulo anterior. Ao contrário, por sua vez, está o relacionamento de Ana e Beto, no qual o protagonista é totalmente inarredável da sua posição dominante. Por isso mesmo essa última relação é a mais tangível quando falamos em hierarquia, já que tanto Ana quanto Beto assumem, no enredo, papéis marcadamente inflexíveis no que se refere ao contato erótico.

Todo esse cuidado analítico com o qual tratamos o nosso objeto de estudo decorre do fato de que, discorrer sobre *Desengano* é, neste momento, vasculhar as minúcias de um corpo ainda “virgem”. Qualificamo-lo assim não pelo tom casto e puro que ele transmite – porque a nosso ver, a literatura não possui nenhum compromisso com

qualquer tipo de higienização moral –, mas pelo aspecto inexplorado que o romance ainda conserva. Não há, pois, ainda, fortuna crítica alguma sobre a narrativa e, por isso mesmo, adentrar nos meandros do seu enredo sem uma luz prévia torna-se tarefa custosa; logo, as dilucidações teóricas que elaboramos no primeiro e segundo capítulos, se de alguma forma tornaram-se exaustivas, justificam-se por esse motivo.

Ao encenar o romance sob o brilho erótico, constatamos não apenas prolíficas representações que ilustram seguramente aspectos teóricos já consagrados a respeito do erotismo, mas também questões profundas sobre a forma e o local de onde certas personagens são representadas, revelando expressos problemas de gênero, como o caso da hierarquia dos corpos e da assimetria dos desejos e dos prazeres. Se em alguns momentos o texto de Carlos Nascimento Silva parece aquiescer-se com determinadas estruturas conservadoras de gênero, sobretudo no que diz respeito à função fálica da figura feminina, essa condescendência pode ser explicada, em certa medida, segundo o gênero da própria autoria. Próximo de uma escrita que manifesta, em várias oportunidades, a revalidação do narcisismo masculino – que se comprova pelo dobramento e pela conformação das personagens femininas em relação ao herói da trama –, o autor parece representar suas personagens a partir de graus de aproximação diferentes: ao representar Beto, aproxima-se do arquétipo masculino tradicional, oferecendo à personagem uma escalada erótica calcada na posse e no monopólio de todos os membros da família protagonista; em contrapartida, ao representar Júlia e Ana, o autor, ainda que delineie discussões interessantes sobre possibilidades sexuais, se aproxima de um modelo feminino assíduo nas construções literárias ocidentais, modelo baseado em uma mulher alinhada ao desejo masculino e, muitas vezes, alienada ao seu próprio desejo. Obviamente, essa conclusão não encerra todos os problemas advindos das análises que até aqui fizemos, porém, e com toda certeza, abre novos cenários de estudo assentadas na temática de gênero e na questão autoral.

Por essa perspectiva, então, não nos parece viável, ou mesmo possível, ler o romance sem considerar as possíveis questões de gênero que ele suscita. Da mesma forma, considerar apenas as demandas afetivas e eróticas sem posicioná-las diante de um referente social que urge na obra, faz com que as análises desta se tornem, no mínimo, insuficientes. Em vista disso, delimitar os planos com os quais o texto literário em questão se organiza, como fizemos no segundo capítulo, nos auxilia a pensar o

romance para além dos recortes definidos que propusemos, examinando-o também em sua organicidade total.

Por fim, mais do que buscar um leque de respostas que deem conta de suturar todos os problemas aventados durante esta escrita, o objetivo deste trabalho foi o de abrir caminhos para possibilidades presentes e o de construir rotas para trajetórias futuras, estejam elas, ou não, pavimentadas sob perspectivas críticas envolvendo o erotismo. Nesse sentido, o *corpus* literário torna-se o próprio corpo do qual tratamos, possível e passível de inúmeras análises. Corpo que, no caso de *Desengano*, se nega e se dá consoante os instrumentos críticos que optamos por aproveitar: um corpo, portanto, essencialmente erótico.

REFERÊNCIAS

Referência do autor

SILVA, Carlos Nascimento. *Desengano*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

Referências gerais

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

APULEIO, Lucius. *O Asno de Ouro*. Introdução, tradução e notas de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2 ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CAMÕES, Luís de. *Lírica: Luís de Camões*. Introdução e notas de Aires da Mata Machado Filho. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 7, nº 13, p. 97-113, 1994.

DOMINIQUE, Maingueneau. *O Discurso Pornográfico*. Trad. Parábola, 2010.

DUARTE, Andrea Fricke; SOUSA, Edson Luiz André de. Sobre a escrita, arquivos e imagens sobreviventes a partir da obra de Hilda Hilst. *Passagens de Paris*, Paris, n. 10, p. 252-284, 2015. Disponível em: <http://www.apebfr.org/passagensdeparis/editione2015/articles/pdf/PP10_Dossier17.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2018.

DURIGAN, Jesus Antonio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

ELLIS, H. *The psychology of sex*. Londres: William Heinemann, 1946.

FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. In: LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 61-92.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1995.

HOUELLEBECQ, Michel. *Partículas elementares*. Trad. Porto Alegre: Sulina, 1999.

KRAFFT-EBING, R. *Psychopathia sexualis*. Nova York: Physicians and Surgeons Book Company, 1931.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Orgs.). *Historia e Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: EDUF, 2006. p. 11-28.

PLATÃO. *Diálogos / Platão*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Crítica literária: seu percurso e seu papel na atualidade. *Floema: Caderno de Teoria e História Literária, Vitória da Conquista, Ano VII, n. 8, p. 29-38, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/443/468>>. Acesso em: 29 mai. 2018.*

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 35-82.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994.