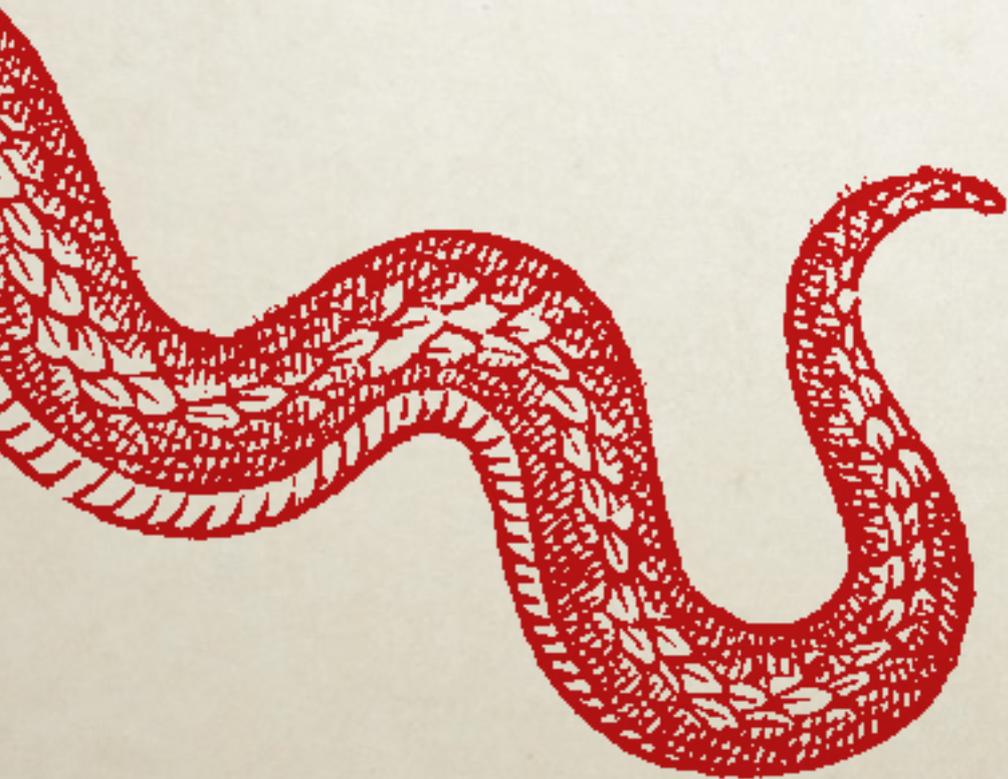


**A PARTE MALDITA  
BRASILEIRA**  
**LITERATURA.EXCESSO.EROTISMO**  
**ELIANE ROBERT MORAES**



**COLEÇÃO  
ENSAIO ABERTO**

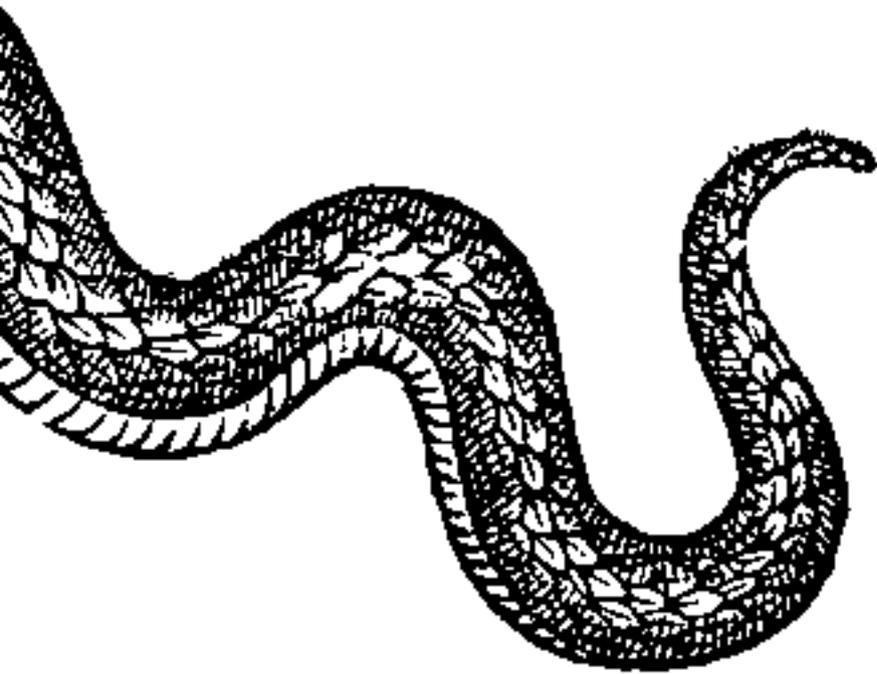
**TINTA  
DA  
CHINA**  
| edições |

Numa época em que:

1) vamos aprendendo a tratar o sexo não como fonte de prazer, e sim como ameaça à nossa integridade física e psicológica; 2) a literatura vem passando a ser vista como temerária, sobretudo quando ignora o jargão militante das redes sociais e insiste em explorar aspectos considerados tabus da existência humana; e 3) quaisquer aproximações entre literatura e sexo, seja via erotismo, seja via pornografia, sua irmã gêmea, parecem carregadas do gérmen da opressão, devendo passar por “leituras sensíveis” e vir acompanhadas de “alertas de gatilho” para não ferir suscetibilidades — eis o momento em que vem a público *A parte maldita brasileira*, de Eliane Robert Moraes.

Ouso dizer que não haveria pior momento para a publicação destes ensaios. Paradoxalmente, é este o tipo de obra de que necessitamos, mais do que nunca — aquele que nos convida a lidar com o caráter imaginativo da literatura em seus extremos mais gozosos e horripilantes.





<https://doi.org/10.34619/jamr-sltz>

**A PARTE MALDITA  
BRASILEIRA  
LITERATURA.EXCESSO.EROTISMO**

**ELIANE ROBERT MORAES**

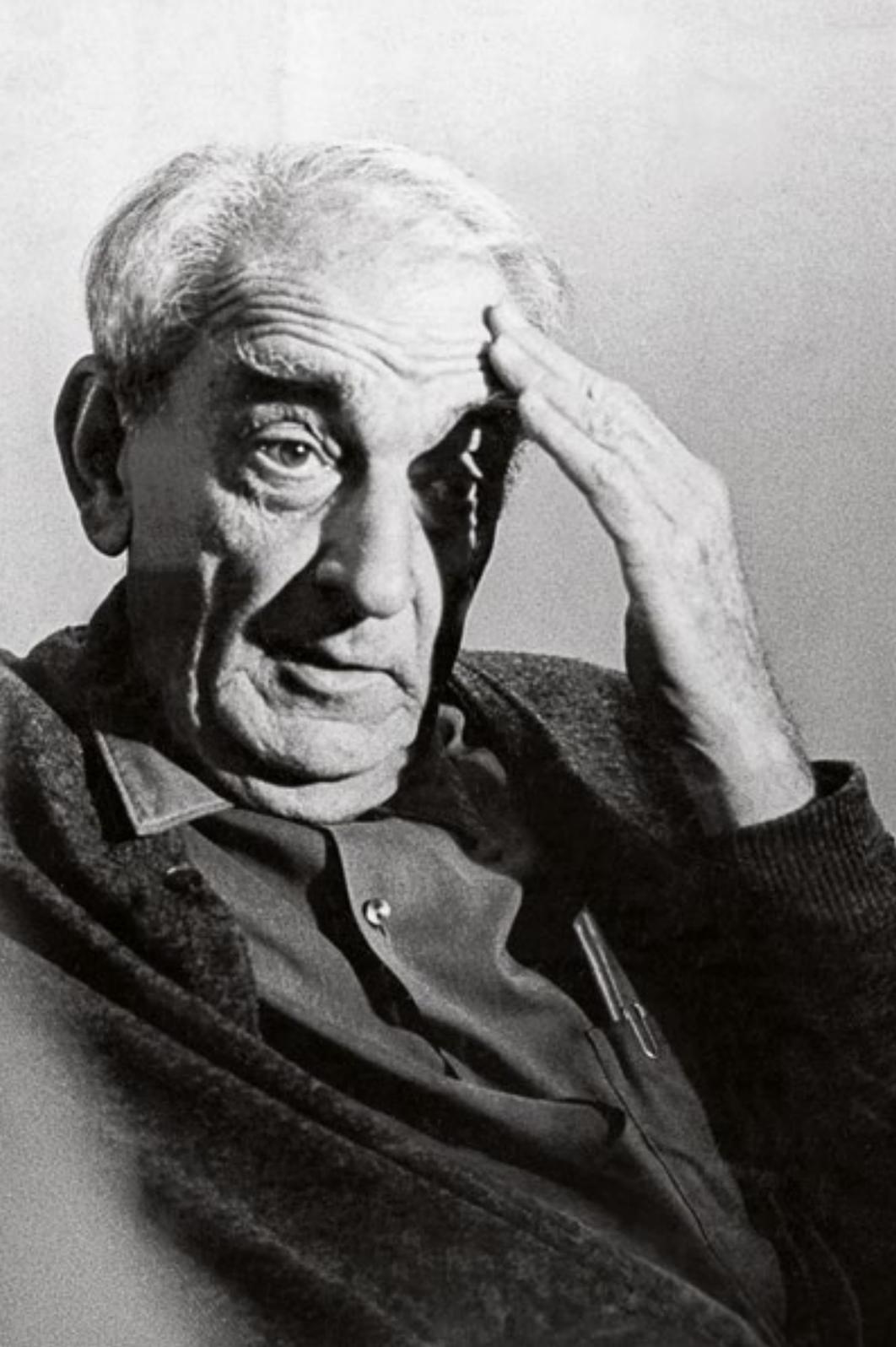
**TINTA-DA-CHINA  
LISBOA • SÃO PAULO  
MMXXIII**











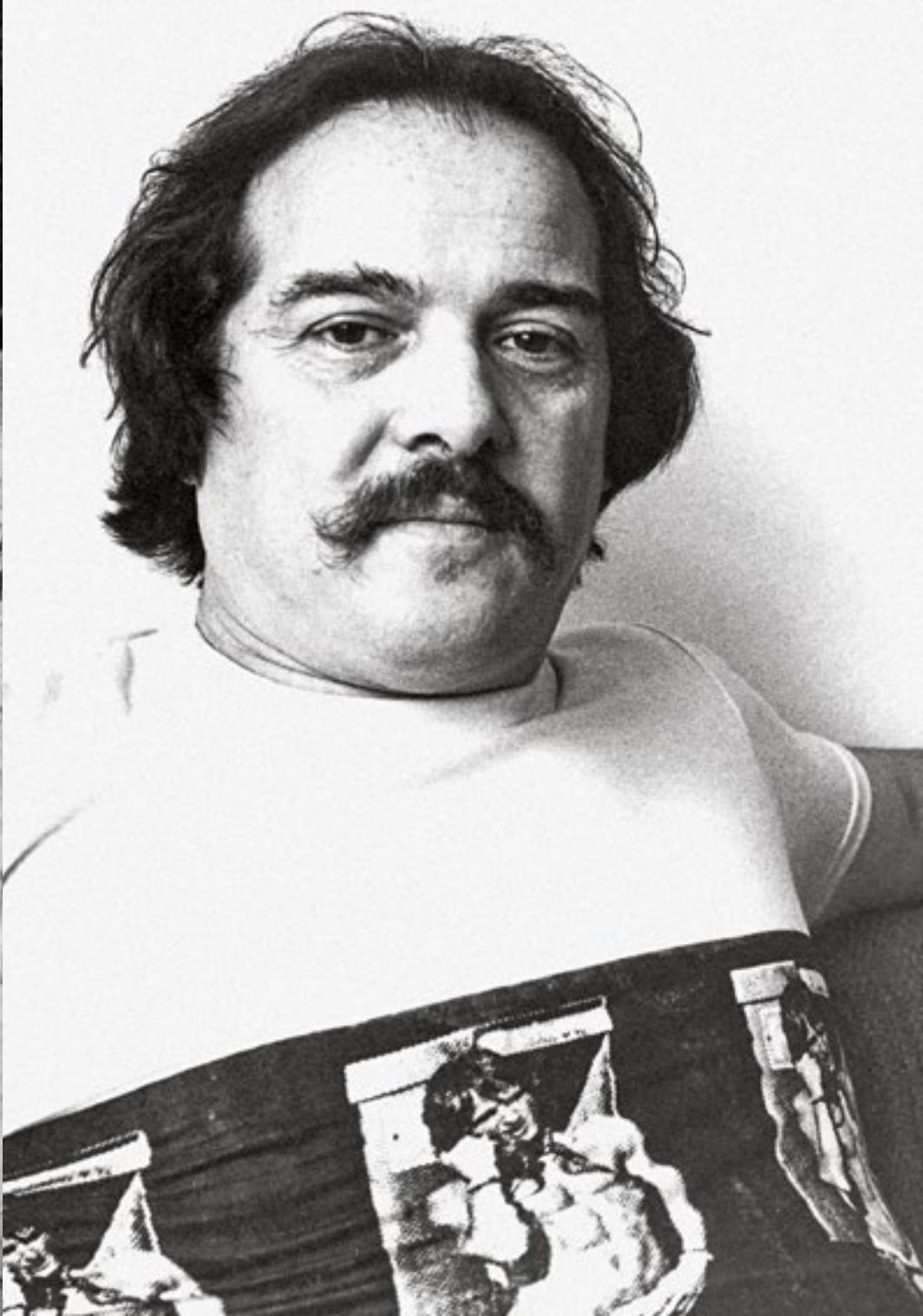


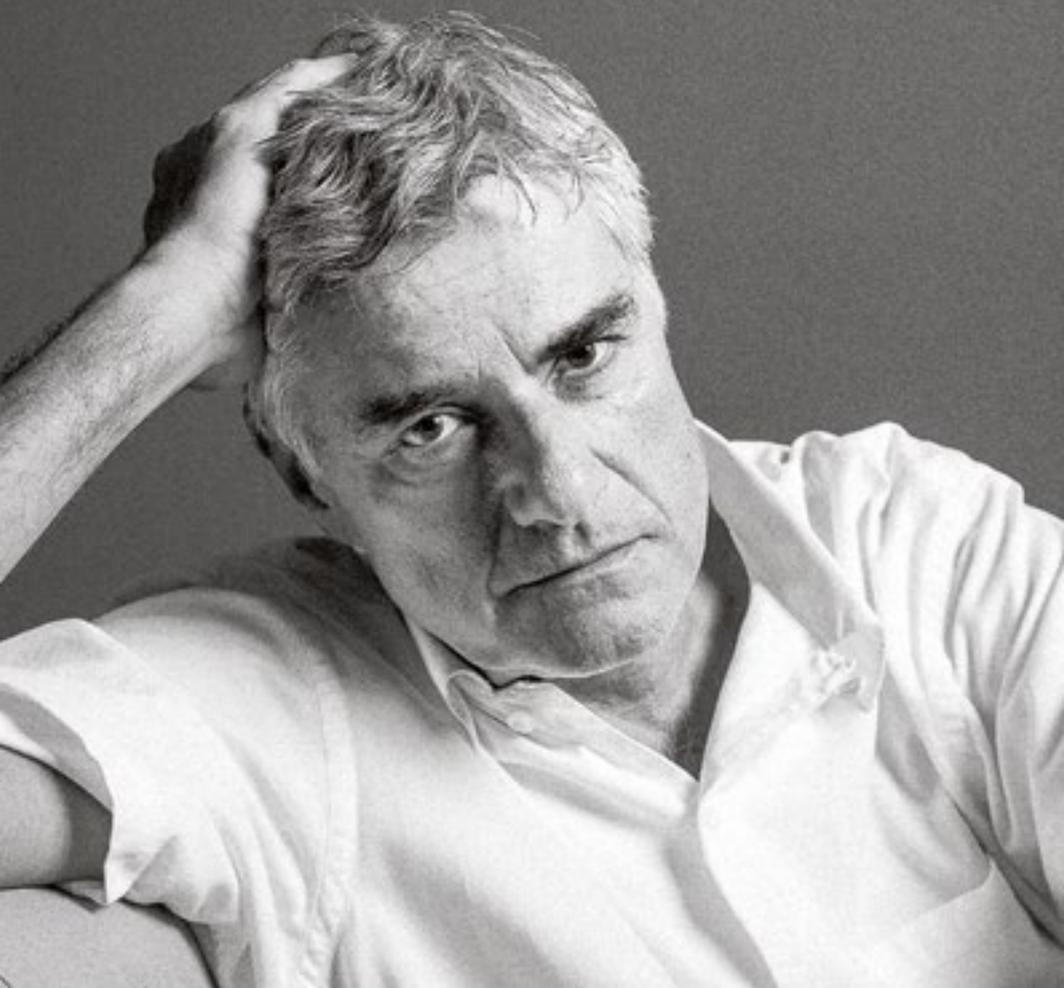


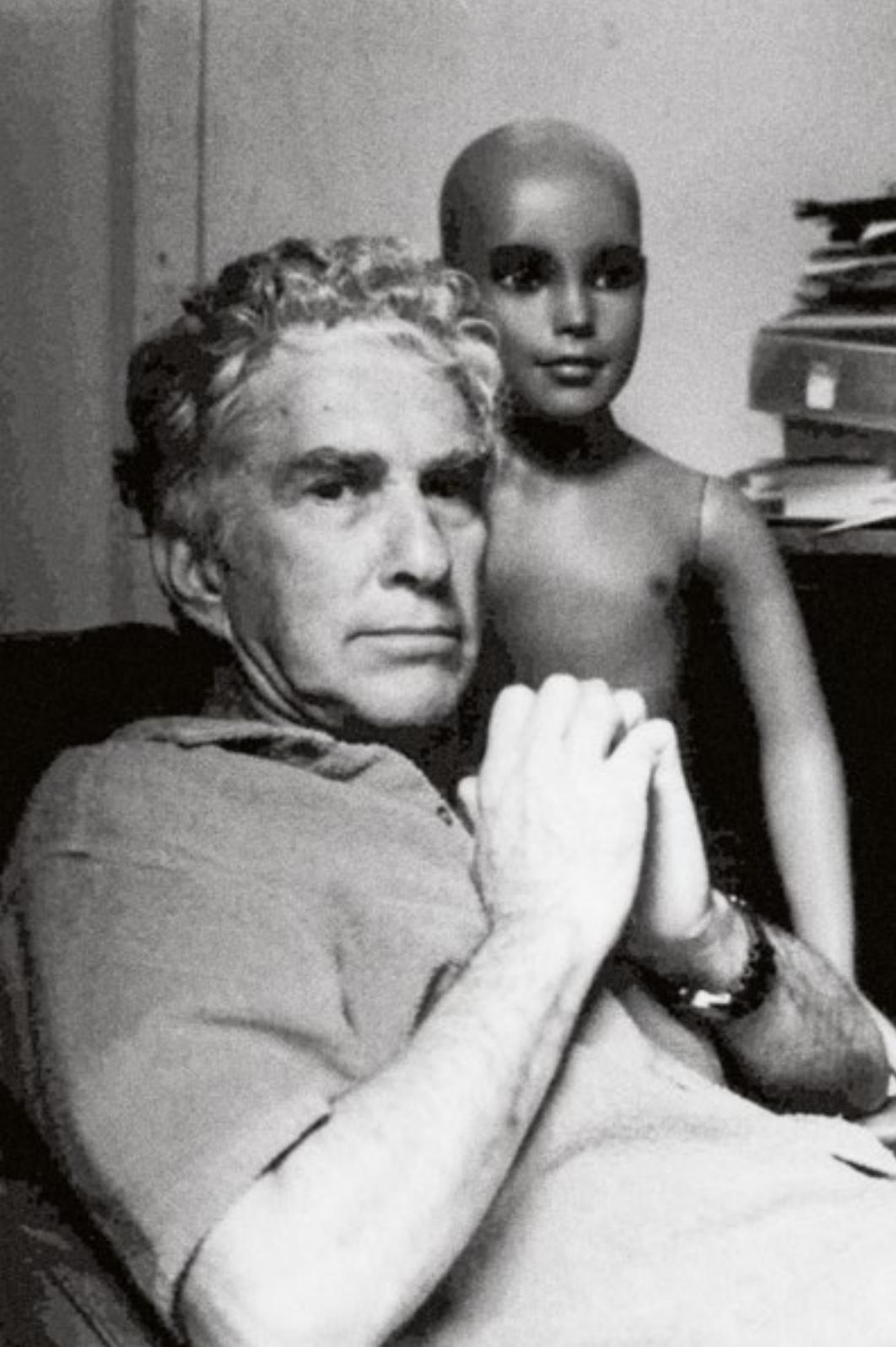




www.stylusconv









Para Maíra,  
minha cor predileta

# SUMÁRIO

Prefácio: O pensamento do erotismo	20
Apresentação: A parte maldita: Exercícios de demolição	24

## À GUISA DE ENTRADA

<i>Vários autores</i>   Puta, ‘putus’, ‘putida’: Devaneios etimológicos em torno da prostituta	48
---	----

## ENTRE PERVERSOS

<i>Machado de Assis</i>   Um vasto prazer, quieto e profundo	64
<i>Nelson Rodrigues</i>   Passagens para o negativo	92
<i>Reinaldo Moraes</i>   Reinaldo ‘avec’ Sade	124

## ENTRE PUTAS

<i>Machado de Assis</i>   O decoro de uma puta	144
<i>Manuel Bandeira</i>   Estranhas vulgívas: Trocas entre poetas e putas	162
<i>Valêncio Xavier</i>   No quarto de um hotelzinho barato: Labirintos do desejo	178
<i>Vários autores</i>   Francesas nos trópicos	196

## ENTRELINHAS: INTERVALO VISUAL

<i>Flávio de Carvalho</i>   Mãe, Medusa	214
---	-----

## **ENTRE A METAFÍSICA E A PUTARIA**

<i>Hilda Hilst</i>   A prosa degenerada	228
<i>Hilda Hilst</i>   A obscena senhora Deus	236
<i>Hilda Hilst</i>   Da medida estilhaçada	250
<i>Dalton Trevisan</i>   Morrer de desejo	268

## **ENTRE PARES**

<i>Mário de Andrade</i>   O dito pelo não dito	294
<i>Roberto Piva</i>   A cintilação da noite	352
<i>Vários autores</i>   Topografia do risco: O erotismo literário brasileiro no limiar do século XXI	364

Notas	384
Bibliografia	401
Origem dos ensaios	413
Créditos das imagens	415
Agradecimentos	417
Sobre a autora	419
Sobre a coleção	421

# PREFÁCIO

# O PENSAMENTO DO EROTISMO

Conhecida por sua abordagem original da literatura erótica, a crítica e professora Eliane Robert Moraes agora coroa e sintetiza, com *A parte maldita brasileira*, uma trajetória de décadas de pesquisa sobre pensadores modernos, como Marquês de Sade, e contemporâneos, como Georges Bataille, bem como de organização de antologias fundamentais da prosa e da poesia eróticas brasileiras.

*A parte maldita brasileira* estabelece um diálogo explícito com o ensaio de Bataille, *A parte maldita*. No entanto, mais do que apenas interpretar escritores brasileiros à luz do autor francês, Eliane Robert Moraes põe em diálogo filosofia e literatura, pensando as possibilidades da linguagem erótica. Ou melhor, pensando as possibilidades da linguagem a partir do erotismo. Se faz parte do erotismo chamar as coisas pelos seus nomes baixos, faz parte da vitalidade da linguagem encontrar seu próprio erotismo.

Na coleção de textos deste volume, dois conceitos principais são mobilizados: os de *falta* e *excesso*. A parte maldita seriam as sobras — aquilo que fica de fora, ou mesmo fora: da convenção, das normas, do cânone, da chamada alta linguagem. Mas não há sobra sem perda, excesso sem falta. E é nesse

paradoxo que os ensaios aqui reunidos fundam a base de sua “economia geral”. Como diz a própria autora, “a estética do excedente é sempre, também, uma estética do vazio”. Isso pode ser visto em suas análises sagazes de contos, romances, poemas e textos dramaturgicos de autores como Machado de Assis, Reynaldo Moraes, Manuel Bandeira, Hilda Hilst, Nelson Rodrigues, Mário de Andrade, Roberto Piva, Dalton Trevisan e Valêncio Xavier, ou ainda de desenhos do pintor Flávio de Carvalho.

Desse modo, *A parte maldita brasileira* é uma contribuição maior e definitiva para o pensamento do erotismo na literatura brasileira. Com seu rigor e sua provocação, com sua precisão e sua criatividade, deixa a filosofia se aproximar como pensamento da arte da escrita do corpo. Nomear é dar um corpo às coisas, mas é também ouvir, sentir, cheirar seus corpos.

Pedro Duarte

Tatiana Salem Levy

coordenadores da coleção Ensaio Aberto



**A PARTE MALDITA  
BRASILEIRA  
LITERATURA.EXCESSO.EROTISMO**

# APRESENTAÇÃO

# A PARTE MALDITA: EXERCÍCIOS DE DEMOLIÇÃO

*Pois nada pode ser único ou íntegro*

*A menos que tenha sido usado.\**

William Butler Yeats, “Crazy Jane Talks  
to the Bishop” (1932)

*A única arte que presta é a arte anormal.*

Flávio de Carvalho, *Diário de S. Paulo* (1936)

## 1. AS SOBRAS DA OBRA

Um bloco maciço de mármore, por mais irregular que seja, sempre pode ganhar a forma pura de uma esfera se assim quiser um escultor. Todavia, ainda que o artista alcance a perfeição, há quem sustente que não cabe à esfera o testemunho estético da intervenção sobre a pedra bruta, mas aos estilhaços que

\* Tradução nossa de W. B. Yeats, última estrofe de “Crazy Jane Talks to the Bishop”: “A woman can be proud and stiff/When on love intent;/ But Love has pitched his mansion in/ The place of excrement;/ For nothing can be sole or whole/ That has not been rent” (1961).

sobram espalhados pelo chão. Assim concebida, a realização estética só se revelaria de fato naquilo que se perde durante a transfiguração artística, ou seja, naquilo que dela resta na qualidade de matéria informe e inútil.

Datada de meados do século XVIII, para mais tarde ganhar correlatos importantes ao longo do século XX, essa concepção foi originalmente formulada pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, tendo sido ele o responsável por cunhar a própria expressão “estética”. Contemporâneo de Sade e de Goya, o autor da singular *Aesthetica* (1750) cultivava a convicção de que, assim como os artistas, os filósofos de sua época também deviam compreender que, “diante da significativa perda de perfeição material, era preciso cobrar do conhecimento lógico um preço que estivesse pelo menos à altura da excepcional perfeição formal almejada”.<sup>1</sup> Evocando a potente imagem dos resíduos de uma pedra esculpida, que circunscreve o objeto de interesse do presente texto, ele perguntava, então, a seus pares:

Afinal, o que é a abstração, senão uma perda? Do mesmo modo, não é possível extrair uma forma esférica de um bloco de mármore de configuração acidentada exceto ao preço de uma perda de matéria, sendo esse preço no mínimo tão elevado quanto aquele exigido pela própria obtenção de uma forma redonda.<sup>2</sup>

Essas breves observações talvez bastem para dar a entender que, na concepção de Baumgarten, o fundamento da estética reside, antes de tudo, na perda. Orientado por tal convicção e refletindo no sentido oposto a certas correntes de seu tempo que logo se tornariam hegemônicas, o filósofo berlinense

descarta as teses que propõem uma base ética para a estética, apoiadas na convergência do bem e do belo, para interrogar matérias e materiais que, alheios às demandas da utilidade, se impõem como signos de pura negatividade.

Convém lembrar que o negativo, embora indiferente aos circuitos da produtividade e isento do dever de *fazer obra*, se mantém sempre em constante atividade. Caberia até falar em *trabalho*, mesmo sendo esta uma palavra tão comprometida com a vida útil, pois realmente é possível reconhecer, no domínio da negatividade, uma estranha forma de trabalho que jamais redunde em produção, mas precisamente em seu contrário, a saber, a destruição. Daí que os restos de mármore dispersos no ateliê do escultor, desprezados como cacos, detritos ou mesmo lixo, possam ser pensados como algo que participa do processo artístico na condição de sobra, quer dizer, de mero excedente. A perda, nesse caso, precipita o excesso.

\*

Não é preciso grande esforço para reconhecer semelhanças entre essas ideias e as teses que Georges Bataille vai formular em torno das mesmas questões quase dois séculos depois da publicação da *Aesthetica* baumgartiana. A começar pelo fato de que o escritor francês se recusa, de forma categórica, a assentar as fundações de seu pensamento no sólido edifício filosófico da estética, já devidamente erigido quando ele escreve, preferindo alocar suas reflexões em espaços bem mais instáveis. Recorde-se que, na introdução de *Teoria da religião*, Bataille expõe sua disposição no que tange à atividade da escrita, apresentando o livro como “esboço do que seria um trabalho acabado” sem qualquer pretensão de alcançar um “estado

definitivo”. Para figurar sua noção particular de incompletude, que rejeita qualquer finalização e só concebe a perfeição como obstáculo, ele recorre à expressiva imagem do canteiro. Esta lhe serve, ainda, para descrever seu modo de pensar, que rejeita a atividade filosófica acomodada em planos fechados e ordenados: “uma filosofia é sempre um canteiro de obras, nunca uma casa”.<sup>3</sup>

Do esboço ao canteiro, os termos valorizados por Bataille sugerem a busca de uma posição móvel e paradoxal que o artista plástico Antonio Saura definiu com pertinência como “procura de um equilíbrio milagroso entre o acabado e o inacabado”.<sup>4</sup> Observe-se, pois, que a tópica em questão não supõe simplesmente um local onde se edifica uma obra a ser completada, mas um lugar de experimentação, onde o pensamento se flagra no próprio ato de pensar. Nada há aí de monumental ou exemplar. Ao contrário, na qualidade de abrigo de experiências em curso, sem finalidade idealizada nem fim programado, o canteiro batailliano traduz um espaço mental dinâmico, que se identifica com a mobilidade de seu pensamento. Esta, recorrente em seus escritos, se expressa por meio de uma imagem de especial interesse aqui, já que Bataille descreve sua impetuosa atividade mental como “um entulho carregado por uma torrente”.<sup>5</sup>

A expressão expõe as fortes afinidades entre o ateliê e o canteiro acima referidos. Em ambos, o que atrai a atenção são os detritos, os entulhos e outros resíduos excluídos do mundo produtivo, que, dispersos caoticamente, prevalecem sobre as supostas “formas puras” convencionais, sejam da geometria, sejam da filosofia. Seria o caso, inclusive, de imaginar um suposto “ateliê de Bataille” e um possível “canteiro de obras” do escultor convocado hipoteticamente para ilustrar a concepção de Baumgarten. Em que pese a pretensão de

perfeição atribuída a este último, o que realmente importa nesse caso é o valor conferido às matérias inúteis. Melhor dizendo, o que se destaca aí é a patente valorização da matéria concreta — questão fulcral para dois pensadores, que denunciavam repetidamente os limites das abstrações — e a igual valorização da inutilidade, a apontar concepções de arte que, embora comportem diferenças, coincidem na defesa de sua autonomia e de sua liberdade.

Reitera-se aí o princípio da perda que preside a estética baumgartiana e que, no entendimento de Bataille, se comprova nos gastos improdutivos, na dilapidação de bens, no desperdício de forças vitais e demais impulsos que se sobrepõem à vida humana, todos eles animados por um anêmico caráter circular. Sem ignorar que a perda material sempre cobra um preço, tal como postulava Baumgarten, tampouco que ela eventualmente pode se transformar em ganho imaterial, o autor de *A noção de dispêndio* (1933) confere um valor bem mais elevado às sobras do que às obras. Com forte impacto no campo da estética, esse é um aspecto essencial de seu pensamento, repetidamente voltado a “tudo o que é mais *baixo*” e que, por assim ser, “não pode servir em hipótese alguma a macaquear uma autoridade qualquer”: “A matéria baixa é exterior e estranha às aspirações ideais humanas e se recusa a se deixar reduzir às grandes máquinas ontológicas que resultam dessas aspirações”.<sup>6</sup>

Não surpreende que Bataille retorne com frequência às matérias que se depreendem repetidamente do organismo — de secreções a dejetos, do suor à pele — e a todo tipo de dispêndio corporal que se lança para fora do corpo, não importa por qual buraco, contanto que provoque sensações intensas como estranhamento, náusea ou nojo e estados alterados como

êxtase, fúria ou paixão. Ganha privilégio, nesse sentido, o buraco da boca, por onde saem desde o cuspe, o escarro e o grito até as palavras mais “sujas”, excedendo o orgânico para avançar com vigor no domínio simbólico. Sem excluir nem mesmo o canto e a poesia, esse conjunto heterogêneo perfaz uma cadeia de “sobras” indispensáveis à vida humana — em cujo horizonte, é forçoso lembrar, sempre acena a morte.

\*

Entre os diversos nomes que a cadeia de “sobras” sondada por Bataille ganha em sua escrita, o mais eloquente é a “parte maldita”. Embora não caiba, no espaço desta apresentação, retomar em pormenor o complexo conceito largamente desenvolvido por ele, interessa apontar algumas de suas tópicas, em especial quando articulam excesso, erotismo e literatura, de forma a justificar sua presença neste volume, evidenciada desde o título. Cabe então dizer que não se trata, ao longo destas páginas, de propor uma “leitura batailliana” da literatura brasileira, mas, antes, de sustentar uma aposta crítica: o que se busca aqui é, com maior ou menor intensidade, expor a essas tópicas um conjunto de obras produzidas no Brasil no intento de explorar um rendimento interpretativo.

Para qualificar a parte maldita, Bataille toma como ponto de partida um modo de atividade econômica no qual o princípio da utilidade cede lugar à exigência da perda. Na concepção de sua “economia geral”, o imperativo de produzir bens com vistas à preservação e à reprodução da vida humana ganha um segundo plano diante de um domínio imperante que, ignorado pela economia clássica, sustenta uma enfática necessidade social de dilapidação. Presente tanto nas

sociedades arcaicas como nas modernas em permanente estado endêmico, essa necessidade por certo não passaria em branco a um pensador obcecado pelo destino dos entulhos.

Como, então — pergunta repetidamente o autor —, explicar os enormes gastos improdutivos implicados em atividades como ritos sacrificiais, cerimônias fúnebres, festas, guerras ou espetáculos? Como justificar o desperdício que se traduz em forma de presentes, joias e outros inúmeros artefatos de luxo cultivados por tantos grupos sociais? Como compreender, de outro lado, que os dejetos corporais possam precipitar tal atração nos seres humanos, a ponto de serem transformados em requintados tabus? Como, sobretudo, dar conta do fabuloso dispêndio de energia que distingue a insaciável vida erótica sem a qual o gênero humano mal conseguiria subsistir?

A questão do excedente coloca-se de imediato e ocupa o centro dos ensaios que desenvolvem o tema, a saber, *A noção de dispêndio* (1933) e *A parte maldita* (1949). Ao interrogar o destino do excesso inútil no seio da economia geral, Bataille insiste que, mesmo sendo imperativa, essa perda inevitável não pode de forma alguma passar por útil. Daí, por certo, a “maldição” que paira sobre o furtivo universo das sobras e prevalece, embora nenhuma sociedade humana tenha “interesse em perdas consideráveis, em catástrofes que provoquem, de acordo com necessidades definidas, depressões tumultuosas, crises de angústia e, em última análise, certo estado orgíaco”.<sup>7</sup> Seja qual for o grau de miséria humana, diz o autor de *O impossível* (1962), o princípio de utilidade nunca consegue anular a exigência do desperdício, que se mantém operante até nos contextos de maior carência. Por isso, conclui ele, não é a privação, mas o que dela escapa na qualidade de parte maldita

por colocar para a matéria viva e para o ser humano os seus problemas fundamentais.

\*

É sob a moldura da parte maldita que o pensamento estético de Bataille se lapida, dotando particular atenção às operações de perda que constituem o *trabalho* da arte. Observe-se desde já que, embora se possa reconhecer um campo de afinidades entre tal concepção e a ideia de “poeta maldito” cunhada por Paul Verlaine no fim do século XIX, cuja repercussão excedeu o espírito de época para designar diversos artistas dos Novecentos, o termo batailliano transcende a conotação moral da “maldição” que confrontava tais poetas e a sociedade. Sua visada ultrapassa o sentido de revolta e de subversão que os particularizava para expor um pacto estético entre forças e formas que ganhavam terreno na sensibilidade moderna, fundando um pensamento crítico a partir de suas margens mais opacas.

Na base de seus argumentos repousa uma adesão irrestrita ao materialismo — diga-se logo: ao *baixo* materialismo — que se opõe radicalmente a toda exigência do *dever ser* em função daquilo que é e permanece *sendo*. Daí sua luta permanente contra os catecismos idealistas, que corre em paralelo ao empenho de identificar as *formas concretas* que dão expressão às grandes angústias humanas e aos violentos transtornos da humanidade. Daí também que ele só reconheça como autênticas as obras artísticas comprometidas com a tarefa de “penetrar no fundo das coisas, recusando as imagens indiferentes, e simplesmente belas, para, então, fazer ‘transparente’ o mundo”.<sup>8</sup>

Se há uma estética na obra batailliana, diz Georges Didi-Huberman, ela definitivamente desmente toda consolação

estética. Prova disso estaria, segundo o intérprete, na crítica feroz do autor à insistência pueril com que certos criadores da vanguarda se deixaram seduzir pela possibilidade de manipular “os tristes fetiches destinados ainda a nos comover”. Bataille relaciona tais artistas aos “monges que ornamentavam os cadáveres de seus predecessores com uma singela decoração floral”, uns e outros demarcando absoluta diferença em relação aos “selvagens que, em grandes festas, suspendem os crânios de seus antepassados sobre altos mastros e cravam a tíbia de seus pais na boca de um porco no momento em que a fera degolada vomita seu sangue em jorros”. De imagens candentes como essa, “cujo risco está presente em cada sopro de ar”, conclui o pensador, “nós só conhecemos a forma negativa, os sabonetes, as escovas de dentes e todos os produtos farmacêuticos, cuja acumulação nos permite escapar, a cada dia, da escória e da morte”.<sup>9</sup>

São considerações como essas que Didi-Huberman tem em mente quando propõe ainda que o criador da impiedosa *História do olho* (1928) opõe, “a uma *estética do remédio*, por assim dizer gerada por profissionais da boa saúde mental e ‘cultural’, uma paradoxal *estética do mal* irredutível às negações fáceis”.<sup>10</sup> Não surpreende que a mesma persistência em identificar as formas do *mal*, que Bataille reivindica no entreguerras para as representações plásticas, reapareça nas décadas seguintes em seus textos voltados ao domínio literário, mais tarde reunidos na coletânea de ensaios significativamente intitulada *A literatura e o mal* (1957). A bem da verdade, se *destruição* é o significante privilegiado de seus escritos sobre artes visuais, a palavra que alicerça suas interpretações no âmbito literário será, sobretudo, o *mal*. Diferença lexical que demanda atenção não só por refletir as especificidades de cada

área artística mas, ainda, por colocar questões que permitem circunscrever a singularidade da parte maldita no interior da economia textual.

A literatura, afirma o autor de *Madame Edwarda* (1941), por ser “livre e inorgânica”, é a única arte que pode “desnudar o jogo da violação da lei — sem a qual a lei não teria fim — *independentemente de uma ordem a criar*”. Por tal razão, ela nunca pode “assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva”,<sup>11</sup> tampouco se comprometer com qualquer responsabilidade ética tendo o objetivo de propagar o *bem*. Mas pode, por isso mesmo, expressar com precisão a ideia de *sadismo*, entendida não como nomenclatura psiquiátrica, mas como páthos que motiva a obra transgressiva de Sade.\* Como completa Bataille, numa assertiva categórica: “A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”.<sup>12</sup>

“Dizer tudo” — a expressão sugere uma espécie de mérito da literatura sobre as outras artes, já que a ela caberia dizer o mal sem os constrangimentos que limitam as demais atividades artísticas por estarem estas, de alguma maneira,

\* Desenvolvi o tema em *Lições de Sade: Ensaio sobre a imaginação libertina*, especialmente nas pp. 133-44 (2006c). Recorde-se que a expressão “sadismo” só ganha notoriedade quando, na última década do século XIX, é utilizada pelo médico e criminologista francês Alexandre Lacassagne em seus tratados de medicina legal e pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing, que lhe confere estatuto médico na sexta edição da *Psychopathia sexualis*. Ao lado do termo “sadismo”, o psiquiatra cria o “masoquismo”, insistindo na diferença entre os autores que inspiram suas teorias: Leopold von Sacher-Masoch é “um honorável escritor lido em toda a Europa”, enquanto Sade “não passa de um caso clínico”. Assim, a psiquiatria reitera o “perigo iminente” da obra sadiana, identificando-a a um vasto repertório de disfunções e desvios sexuais; conceito apropriado a uma época que procura adequar por completo o prazer às formas sociais, buscando classificar as perversões para, em contrapartida, afirmar a sexualidade “normal e sadia” do homem burguês. A *scientia sexualis* cuida de patologizar o autor de *Os 120 dias de Sodoma*, embora seja unânime em definir esse livro como “o primeiro ensaio positivo tendo em vista a classificação das anomalias sexuais”.

sujeitas aos riscos iminentes que se impõem à vida orgânica. Disso decorre o modo singular com que Bataille define a noção de *poesia*, a saber, como “sinônimo de dispêndio”, significando, “de modo mais preciso, *criação por meio da perda*”.<sup>13</sup> Talvez essas eloquentes definições sejam suficientes para afirmar que, na concepção batailliana, a literatura é por excelência o celeiro do excedente, seja ele material, seja moral. A ela destina-se, portanto, a tarefa de guardar os restos, as sobras, os estilhaços, os entulhos, compondo um inesgotável abrigo simbólico onde cabe tudo que se perde na vida humana, incluindo o que se joga no lixo, o que falta e até mesmo o que não existe.

Daí a pertinência em associar a perda ao excesso, essa noção instável que pertence tanto ao domínio da filosofia quanto ao da literatura e que, de fato, supõe menos um conteúdo específico do que uma série de operações simbólicas particulares. Experiência do desregramento e da dilapidação, a escrita que lhe corresponde implica invariavelmente um voto de fé na transgressão que se faz valer por reiteradas subversões de paradigmas. Não é por outra razão que uma das linhas de força da moderna literatura ocidental — de que este livro dá testemunho ao abordar autores do fim do século XIX até a contemporaneidade — consiste no esforço de dar palavra ao irracional, ao interdito e ao inconsciente, abrindo espaço a fantasmas e fantasias que foram expulsos da memória individual ou coletiva.

Tal é o princípio que sustenta a estética do mal de Bataille, para quem a condição da obra está sempre sujeita à iminência de uma sobra que persiste em se manter viva. Tal é, igualmente, o princípio que as páginas seguintes pretendem explorar: inspiradas na convicção batailliana de que esse excesso constitui o sujeito próprio da escrita literária moderna,

elas se propõem a sondar a paisagem sensível brasileira, para ali descobrir prismas pouco conhecidos da parte maldita, onde se divisa o encontro fulgurante entre a falta e a abundância.

## 2. A OBRA DAS SOBRAS

“Os artistas brasileiros sempre jogaram colonialmente no certo” —<sup>14</sup> a afirmação de Mário de Andrade, exposta originalmente numa conferência de 1942 que propõe um balanço impiedoso do movimento modernista, não pode passar em branco quando se interroga a parte maldita brasileira. Vinda de quem vem, ela pode ser tomada como um registro confiável da sensibilidade literária de um grupo de artistas que, embora distante em termos geográficos, é flagrado na mesma época em que Bataille formula sua estética do mal. Por isso, a ideia de uma “correção colonial” denunciada pelo criador de *Macunaíma* (1928) — aliás, um dos livros menos “corretos” das letras do país — sugere vias de acesso produtivas ao argumento aqui formulado.

Em que pese a densidade do texto mário-andradino, cuja análise foge aos objetivos desta introdução, interessa reter por um momento a sugestão implícita de sua frase, que, ao supor tal aposta, parece exceder a mera evidência da emulação dos padrões europeus por parte dos artistas nacionais, contra a qual os modernistas se insurgiam. É provável que a menção ao “colonialmente correto” remeta também aos ideais da metrópole sobre as medidas consideradas convenientes e adequadas para erradicar os “erros” praticados pelos “primitivos” habitantes do país. Estes, sujeitos aos expedientes de correção justificados por tal juízo, ficaram à mercê de colonizadores

que não economizavam nos corretivos, por mais cruéis que fossem, orientados pelo objetivo de domesticar os nativos.

Não seria essa uma via pertinente para interpretar a crítica de Mário? Não estaria sua formulação transpondo para o plano simbólico da arte a impiedosa sujeição que caracterizou o período colonial e deixou fortes marcas na cultura do país? Não estaria o modernista insinuando que tal aposta implicava no fundo uma lamentável incorporação dessas correções?

Se assim for, a frase em questão nos convida a indagar a atenção que os escritores do país teriam dado às tópicas que constituem a noção de parte maldita, uma vez que nada há nela passível de se conciliar com o que quer que possa ser considerado “certo”. Dito de outro modo, o que importa nesse caso é saber o que foi feito no Brasil, em termos literários, com esse invariável objeto de expurgo que é o “errado”.

A questão não é fácil de ser abordada. Tome-se Mário uma vez mais como guia para a exploração dessa terra incógnita, propondo-lhe uma parceria tácita com Georges Bataille. Um exemplo expressivo do mecanismo de correção, nesse caso informal e voltado à matéria sexual, pode ser apontado num esboço de prefácio a *Macunaíma*. Nele, o autor observa que, no Brasil, até as literaturas de cunho religioso se mostram “frequentemente pornográficas e sensuais”, não obstante o fato de que “uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional”. Prova disso, completa ele, estaria na ausência de uma memória escrita da nossa rica produção licenciosa que, dispersa na cultura popular, se manifesta inclusive das formas mais corriqueiras de comunicação: “Já falam que se três brasileiros estão juntos, estão falando porcaria... De fato”.<sup>15</sup>

Seria o caso de ver aí uma interdição à compilação livresca de uma erótica nacional?

É possível que sim. Ainda que as palavras do modernista supunham a pornografia como uma das expressões privilegiadas do que ele nomeava como “ente nacional”, o reconhecimento dessa literatura obscena enfrentou obstáculos significativos no país. Um deles excede o âmbito nacional e diz respeito à expressão moderna do erotismo literário que, até pouco tempo, foi objeto de reiteradas proibições nas sociedades ocidentais, sendo não raro produzido e difundido na clandestinidade. Ora, tal característica não teria sido diferente no Brasil, cuja história traz fortes marcas da moral cristã e do jugo patriarcal, que, aliados a outras formas de repressão, também precipitaram mecanismos eficazes de censura às manifestações licenciosas.

O outro obstáculo é justamente aquele sugerido pelo escritor, ele mesmo vítima de severas condenações morais por ocasião do lançamento de *Macunaíma*, como se verá adiante. Ou seja: por se manterem “desorganizados”, em resposta aos dispositivos repressivos, nossos textos imorais devem ter sido objeto de repúdio por parte de diversas instâncias editoriais e educacionais ou, no mínimo, empurrados para as margens dos círculos letrados, o que adiou a constituição de um conjunto, tal como foi possível em outras culturas.

É de se crer que, nesse caso, o expediente da correção tenha se efetivado por meio de repetidos vetos aos possíveis vasos comunicantes entre a cultura popular — em cujas manifestações Mário reconhecia um inequívoco tom pornográfico — e a erudita, que se mantinha expressamente proibida de tocar nas matérias de fundo sexual. Não escapará aos leitores que o autor, na via contrária dessas interdições, faz questão de lançar mão de um léxico efetivamente popular, já que insiste na palavra “pornografia”, de teor mais chulo, em vez de empregar o termo “erotismo”. Evidencia-se aí um interessante

paralelo com Freud, que, do outro lado do oceano mas na mesma década, dizia rejeitar termos “elegantes como Eros e erótico” para falar da sexualidade humana, por não querer “fazer concessões à pusilanimidade”, temendo que, ao “ceder nas palavras, acabaria cedendo na coisa”.<sup>16</sup> Na mesma chave, é digna de nota a afirmação de que, se “três brasileiros estão juntos, estão falando porcaria”, justamente por se valer de uma expressão ainda mais popular que reforça a *porcaria* como elemento fundador da nacionalidade.

Talvez não seja preciso avançar mais do que isso para perceber o alcance da crítica de Mário aos dispositivos do expurgo e sua conseqüente aposta no “erro”, em sintonia com uma série de pensadores de sua época. Entre eles está Flávio de Carvalho, outro nome presente neste livro, que repudiava os valores convencionais do bom e do mau gosto, acreditando que os “grandes erros” abriam “grandes possibilidades” estéticas: “Os erros são forças telúricas que surgem desarmoniosamente no ambiente. Quando os mesmos são harmonizados, deixam de ser erros”.<sup>17</sup>

A aproximação entre Mário e Flávio pode chamar atenção por serem nomes quase sempre alinhados a matrizes estéticas distintas e, por isso mesmo, raramente associados pela crítica. Se não cabe aqui um exame de tais diferenças, é importante ao menos ressaltar que a proximidade de ambos nessa questão indica, antes de tudo, que o veio da parte maldita, por eles explorado, supõe o mesmo desejo de conhecer o obscuro vigor das margens sem lançar mão de ideias preconcebidas. Assim, o que se percebe aí é a sintonia dos dois autores com um significativo grupo de vanguardistas europeus da geração de Bataille, para quem o erro fora alçado a princípio fundamental do conhecimento.

Recorde-se, por exemplo, para adiantar um tema que parecerá adiante, que o narrador de Louis Aragon em *O camponês de Paris* (1926) se abandona por completo à errância pelos labirintos parisienses com o propósito de soltar as rédeas do pensamento, de se abandonar a seus ritmos incertos e hesitantes, para acolher sua possibilidade de errar. Recorde-se, igualmente, que Michel Leiris chega a afirmar a necessidade de criar “uma ciência do erro, ou seja, uma ciência na qual o objeto seria o estudo das hipóteses rejeitadas pela atual ciência ortodoxa”.<sup>18</sup>

Isso posto, não se pode negar que a forte recusa do “certo” por parte dos dois brasileiros também remete à posição marginal e periférica que o Brasil sempre ocupou em relação ao mundo dito civilizado, de onde emanaria a autoridade do suposto “correto” sem qualquer justificativa que não o próprio poder e a própria força. É nesse sentido que a concepção de parte maldita se vincula a uma particularidade nacional, conectando-se com o fundo histórico que constituiu o país pela via da dominação e, segundo Mário de Andrade, foi por ele “colonialmente” incorporado.

Todavia, não cabe procurar aí, e tampouco nos outros autores abordados neste livro, um esforço estruturado de interpretação do país, pois o que estas páginas intentam examinar são as respostas brasileiras a certas questões que estão longe de serem exclusivamente brasileiras. Talvez seja o caso então de reconhecer nesse conjunto uma certa “sensação de Brasil”,<sup>\*</sup> que se oferece de forma difusa e oblíqua, não obstante a força e a violência com que seu imaginário se impõe a nós.

\* A expressão é empregada com pertinência por Ricardo Sardenberg em texto de apresentação da exposição *Cildo Meireles — No reino da foda: 1864-1987* (2023, p. 3).

Cabe salientar por fim que o fato de autores como Mário e Flávio se alinharem, cada qual a seu modo, ao pensamento rebelde de alguns vanguardistas do além-mar não significa uma adesão em bloco de seus contemporâneos ao proclamado elogio ao erro. Pelo contrário: como já foi sugerido, o “colonialmente certo” se mantém operante nas artes do país até mesmo no momento em que ambos escrevem, em pleno modernismo, e tudo leva a crer que a complexa tensão entre os polos do *correto* e do *incorreto* no campo da estética brasileira segue avançando por muito mais tempo. A rigor, essa é uma história ainda a ser contada, e este volume não tem qualquer pretensão de esgotá-la; antes, o que se propõe aqui é tão somente uma contribuição sobre a vinculação, mais ou menos confessa, de alguns escritores modernos do país aos imperativos ilícitos da parte maldita.

\*

Poucas soluções textuais conseguiram tanta precisão para traduzir em termos literários a tomada de partido do erro como um breve conto de Sérgio Sant’Anna. Tal posição é sintetizada com agudeza em dois parágrafos de sua obra ficcional que merecem ser reproduzidos na íntegra:

I

Quantas vezes não nos espreita o conto maldito, do qual queremos fugir, mas algo assim como uma sina nos obriga a atravessá-lo? O conto dos crimes hediondos, como a sevícia e morte de mulheres e crianças, que preferíamos não escrever, como se o fazendo déssemos realmente à luz o monstro e seus atos. Não a escrita lúdica, proporcionando

o prazer das histórias *noires*, policiais, como se o assassino pudesse ser considerado uma das belas-artes, como no livro de Thomas de Quincey, e, sim, o lance brutal de uma lâmina espetando a carne indefesa, enquanto se abusa do corpo de quem não ousa nem gritar em seu pavor. O conto do qual somos simultaneamente autor e presa, pois passamos por ele como um flagelo e, no entanto, são palavras que nós mesmos encadeamos. Mas, nessas palavras, como que se materializam, por exemplo, o maníaco que atrai o menino de nove anos, com a promessa de lhe dar uma bola de presente, e este menino e sua dor muda, pois sua boca foi tapada por uma das mãos do algoz. E não bastasse esta dor de carnes rasgadas, ao ser violentado, tão logo termina o sexo macabro há a faca que lhe penetra as costas até o coração. Um crime tão nefando que clamaria aos céus, houvesse um pastor nos céus cuidando dos meninos aqui na Terra. Mas, houvesse Deus, não seria Ele responsável também pelo estuprador e assassino, pela extrema abjeção dessa criatura Sua? Não deveria Ele acudi-la em sua confusão e infâmia?

## II

Mas por que teríamos tanto pudor ou desprezo pelo conto benfazejo, em que um homem deitasse o rosto na barriga da mulher grávida, auscultando os ruídos naquele lago profundo e milagroso, enquanto a mulher, por sua vez, lhe acariciaria os cabelos e, nesse momento, todas as possíveis desavenças seriam esquecidas assim como toda a angústia para dar lugar a um entendimento mudo dos seres com o melhor de sua natureza?<sup>19</sup>

Publicado numa coletânea de contos de 2014, o texto intitulado “O conto maldito e o conto benfazejo” teoriza poeticamente uma oposição que com certeza vale para todos os gêneros literários. Note-se, de imediato, que essa oposição em nada reitera o velho e gasto maniqueísmo dos embates entre o bem e o mal, pois aqui também a estética do mal se mantém irreduzível às negações fáceis. O que preside a tomada de partido exposta por Sant’Anna é o desvio da norma, a burla dos paradigmas e sobretudo uma forte suspeita quanto aos supostos valores da correção moral. Disso resulta uma gravidade que se faz ler não só nos enunciados de cada excerto, mas igualmente na posição que cada qual ocupa na página, ou ainda no número de linhas destinado a um e outro. Salta aos olhos o privilégio dado ao parágrafo sobre o escrito maldito, evidenciado tanto por seu lugar de abertura como por sua extensão.

Apesar da sensível distância temporal entre o conto e as passagens já citadas de Mário e de Flávio, o que se testemunha nele é a mesma inquietação que insiste em interrogar aquilo que se oferece na obscura chave do mal. Interrogação manifesta formalmente no texto de Sant’Anna, que, afinal, se resume a duas longas e densas perguntas, sem insinuar qualquer esboço de resposta.

Semelhante disposição reverbera ao longo deste volume, que contempla desde um autor canônico das últimas décadas do século XIX, como Machado de Assis, passa por nomes ligados ao modernismo, como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Flávio de Carvalho, atravessa a segunda metade do século XX com Nelson Rodrigues, Pedro Nava, Valêncio Xavier, Roberto Piva e Hilda Hilst, até alcançar escritores contemporâneos como Dalton Trevisan, Glauco Mattoso e Reinaldo Moraes. Se é que se pode falar de uma linhagem aqui, por certo

ela não diz respeito a correntes, escolas ou movimentos literários tal como costumam figurar nos manuais de literatura aos quais essa eventual confraria, algo clandestina, seria completamente alheia. Melhor seria tomar o conjunto como um corpus singular que, além de perpassar os diversos gêneros literários, não raro baralhando-os, se caracteriza pela adesão ao que é, por definição, degenerado — ou seja, aquilo que não se propõe como padrão a ser reproduzido, que não se quer modelo de correção, que não se presta à generalidade.

Tal intento se evidencia já no texto de abertura da coletânea, que, intitulado “Putas, *putus*, *putida*: Devaneios etimológicos em torno da prostituta”, realiza um exame denso das principais palavras latinas que designam a meretriz para realçar o notável poder de inversão que elas podem alcançar quando mediadas pela literatura. O degenerado aí se impõe não só como categoria particular que escapa ao genérico, mas ainda como categoria moral, a viabilizar o improvável encontro do *singular* com o *depravado* que a escrita literária, por ter seu fundamento no detalhe, consegue lapidar de forma incomparável.

Não por acaso, é precisamente uma reunião desse quilate que a primeira seção do livro promove, ao colocar lado a lado autores distantes por completo no tempo, no espaço e na fatura literária. São eles Machado de Assis, Nelson Rodrigues e Reinaldo Moraes, cujos personagens perversos se esbarram inesperadamente na prática do mal, chegando inclusive a ostentar traços que evocam os protagonistas do Marquês de Sade. Já na seção seguinte, o que prevalece é a obscuridade daquilo que seria um previsível encontro entre putas. Isso porque as fabulações do mesmo Machado, de Manuel Bandeira, Valêncio Xavier, Pedro Nava e de outros escritores — todos do

gênero masculino, cumpre destacar — terminam por compor uma galeria de figuras femininas que se oferecem na qualidade de enigmas, sem qualquer promessa de decifração no horizonte.

Um intervalo visual suspende por um breve momento o tecido puramente literário do corpus para interrogar a parte maldita em suas feições mais diretas e, quiçá, mais impiedosas. Estética e história são convocadas para interpretar o escandaloso evento artístico levado a termo pelo artista Flávio de Carvalho nos anos 1940, quando ele acompanha os derradeiros suspiros da própria mãe para desenhar o rosto da morte em sua “Série trágica”.

Seguem-se mais duas seções para fechar o volume. A primeira reúne uma dupla de escritores notáveis da segunda metade do século XX, reconhecidos por suas vastas obras que combinam a maior imoralidade com a maior qualidade de composição. Única mulher do conjunto e autora das ficções mais obscenas do país, Hilda Hilst é objeto de três ensaios que buscam responder a um dos grandes desafios de sua literatura: examinar as relações entre a metafísica e a “putaria das grossas”. Já o artigo sobre Dalton Trevisan se concentra na sua ousada recriação poética do *Cântico dos cânticos*, que confere voz a uma lasciva Sulamita, cujo desejo sem freios nem limites é declarado a um amante condenado a permanecer no mais absoluto silêncio. A última seção, por fim, reúne prosadores e poetas que, em certo sentido, conversam entre si refletindo sobre o que dizer, o que não dizer e como dizer a matéria do sexo, notadamente de tônica homoerótica, num suposto diálogo em que os desvarios verbais burlam uma censura sempre à espreita do escrito maldito.

Note-se, por esta rápida apresentação, que não se trata aqui da introdução de um novo capítulo no interior da história

da literatura brasileira, mesmo quando a ela se atribui um sentido mais plural. Ao contrário, o que o volume enseja é o vislumbre de alguns estilhaços que parecem escapar à linearidade da narrativa histórica nacional para compor um conjunto heterogêneo a partir do qual se pode entrever até mesmo o avesso dessa história. A exemplo dos resíduos que sustentam a estética baumgartiana, este livro contempla testemunhos literários do negativo, os quais permanecem e resistem na condição de fantasia: daí que suas relações com a história conhecida e reconhecida como tal sejam necessariamente — pela própria natureza das matérias neles examinadas — laterais, complementares e, não raro, marginais.

Note-se, sobretudo, que não há aí qualquer demanda de inclusão por parte dos autores estudados, sejam eles mais ou menos canônicos, sejam seus escritos mais ou menos morais. Não há nem poderia haver tal demanda, uma vez que a exclusão, nos criadores em questão, é tão voluntária como intencional — e o partido do erro, decisivamente soberano.

“Obra malsã”: esta seria uma boa expressão para qualificar os textos aqui interpretados. A rigor, ela aparece de forma discreta no livro *O banquete*, que Mário de Andrade inicia em 1943 e permanece inacabado, devido à sua morte precoce em 1945. Embora a crítica tenha dado pouca atenção ao título, é digno de nota que ele tenha provocado comentários que, de algum modo, evocam a estética da perda, do entulho e da ruína. Gilda de Mello e Souza, por exemplo, o interpreta como “arte de combate, que poderíamos caracterizar, quanto à atitude, como *malsã*, e quanto à técnica, como *inacabada*”. Para ela, “esta arte malsã e destrutiva, que prefere ‘envenenar, solapar, destruir’, é ao mesmo tempo *transitória* e *inacabada*”.<sup>20</sup>

Ora, para além mesmo dos traços identificados com precisão pela intérprete, percebe-se na expressão cunhada por Mário uma radicalidade que ultrapassa a atitude e a técnica do inacabado, colocando em xeque seu eventual caráter transitório. É o que se pode depreender do próprio esclarecimento do escritor, ao declarar, por meio de um de seus personagens:

O melhor jeito de me utilizar, de acalmar a minha consciência livre, imagino que será fazer obra malsã. Malsã, se compreende: no sentido de conter germes destruidores e intoxicadores, que malestarizem a vida ambiente e ajudem a botar por terra as formas gastas da sociedade. [...] Pra mim as formas do futuro serão sempre um me atirar no abismo... Eu não posso me identificar com esse futuro que eu sei, que todos sabem há-de vir. Só fazer obra malsã... Teorismos, construir, seria uma falsificação insuportável para mim...<sup>21</sup>

Essas palavras falam por si, e o silêncio que as cerca supõe algo mais além delas, algo que sobra, que fica de fora, que resta na condição de resto e assim se impõe. A obra malsã tal como pensada por Mário de Andrade é precisamente esse excesso precipitado pela perda que, resultando da atividade de “germes destruidores e intoxicadores”, vem libertar as mesmas forças intuídas por Baumgarten, por Bataille, por Sant’Anna e por cada autor presente neste livro como guardião, manifesto ou secreto, da parte maldita. Afinal, são essas forças abissais, que botam “por terra as formas gastas da sociedade”, o objeto principal dos ensaios que se seguem, eles também produzidos num provisório canteiro de obras onde as interrogações prevalecem invariavelmente sobre as respostas.

# À GUIZA DE ENTRADA

**VÁRIOS AUTORES**

**PUTA, 'PUTUS',  
'PUTIDA': DEVANEIOS  
ETIMOLÓGICOS  
EM TORNO DA  
PROSTITUTA**

Ainda que a palavra “puta” nomeie a dita “profissão mais antiga do mundo”, a suposição de que ela remonta à própria origem das línguas pode causar certa surpresa. Mas é o que sugere uma de suas etimologias mais curiosas ao lhe atribuir a mesma raiz latina da palavra “poço”. Tal sugestão se encontra num anônimo *Dictionnaire de l’amour*, publicado na França em 1927, que estabelece relações entre os dois termos tendo em vista sua possível derivação de *putagium* ou *putens*, “uma vez que, outrora, os poços eram lugares de encontro de moças em busca de aventuras amorosas”. Segundo o mesmo verbete, seria esse o sentido implícito da antiga expressão “poço de amor”, provável denominação original do que mais tarde viria a se chamar “corte de amor”, evocando a acepção corrente de “fazer a corte”.<sup>1</sup>

Ora, não é difícil aproximar essa suposição das hipóteses de Jean-Jacques Rousseau em seu célebre *Ensaio sobre a origem das línguas* (1781). Como se sabe, o filósofo imagina que o surgimento das palavras possa ter sido determinado pelas condições climáticas. Nas regiões frias, diz ele, por estarem continuamente ocupadas em prover a própria subsistência, as pessoas só se encontravam por obra da necessidade. Daí que, motivadas pelo perigo de perecer, a primeira palavra trocada entre elas teria sido “ajudai-me”. Já os habitantes das regiões quentes, desobrigados de tais ocupações, só precisaram se dar ao trabalho de cavar poços para, então, se entregarem a atividades mais prazerosas. Foi em torno da água, portanto, que se deram os primeiros encontros entre os sexos: “Os pés saltavam de alegria, o gesto ardoroso não bastava e a voz o acompanhava com acentuações apaixonadas; o prazer e o desejo confundidos faziam-se sentir ao mesmo tempo. Tal foi, enfim,

o verdadeiro berço dos povos — do puro cristal das fontes saíram as primeiras chamas do amor”.<sup>2</sup> Não admira que a primeira palavra nascida nessas ocasiões tenha sido “amai-me”.

É digno de nota que a imagem do poço tenha sido reiterada como lugar emblemático da atividade amorosa, abarcando tanto a concepção naturalista de um Rousseau como a imaginação perversa que costuma envolver o amor venal. Desnecessário lembrar que a palavra realmente evoca toda uma simbologia passível de se associar à prostituição, acionando termos que passam ora pela concretude de um buraco escuro ou do dinheiro que nele se joga, ora pelas incógnitas que recobrem a ideia de verdade, segredo, inferno ou abismo, quase sempre a realçar sua insondável profundidade. Não estranha que seja do fundo obscuro da língua, onde se testemunha o encontro fortuito entre o poço e a prostituta, que venham brotar outras etimologias improváveis que não cessam de interrogar a palavra “puta”.

Trata-se, aqui, de refletir sobre tais etimologias, mas sem qualquer pretensão de observar o rigor típico dos filólogos ou dos linguistas. Pelo contrário: o rigor que se almeja no espaço desta reflexão, também fecundo nos estudos literários, é o da fantasia. Por tal razão, vale dizer que interessam ao argumento tanto as etimologias consideradas pertinentes como aquelas que se revelam puro fruto da imaginação. No limite, pouco importa se participam de uma ou de outra categoria, pois é na condição de “devaneios etimológicos” que elas são convocadas no interior deste texto.

A etimologia, segundo a bela definição de Ernst Robert Curtius, é um modo de pensar e, como tal, supõe infinitos modos de imaginar. O intento de investigar algumas formas de fabulação da prostituta no mundo latino, inspirado na

concepção do filólogo alemão, supõe o caminho por ele indicado, que vai da “denominação para o ser” ou, se quisermos, “dos *verba* para as *res*”. Ora, se tal caminho conduz à “origem (*origo*) e à força (*vis*) das coisas”, como propõe o autor, ele realmente pode ser valioso quando se aborda a singularidade dos *erotica verba*, já que se trata de um vocabulário referido, como nenhum outro, à força motriz (*vis motrix*) do corpo.<sup>3</sup> Vejamos, então, que origens são atribuídas a uma denominação de origem tão incógnita.

## 2

A palavra “puta” revela um extraordinário poder de permanência no imaginário sexual latino, sobretudo se levarmos em consideração que o léxico erótico vive em perpétua expansão, comportando transformações, evoluções ou desaparecimentos ao longo de sua história.<sup>4</sup> Ela não só se mantém como o principal significante chulo de prostituta como também está na origem de uma série lexical que constitui numerosa e viva família, passando por “putaria”, “puteiro”, “putaina”, “putame”, “putanheiro”, “putona” etc., para citar só alguns exemplos do domínio português. Na verdade, ela fornece a base da qual as outras línguas latinas criaram os significantes *putta* (italiano), *pute* (francês) ou *putana* (espanhol), que igualmente comportam inúmeras variações que se multiplicam segundo o contexto geográfico e histórico. Contudo, ainda que o sentido da palavra pareça inequívoco, sua origem é bastante obscura, implicando uma grande variedade de possibilidades.

Uma das etimologias mais frequentes associa meretriz a sujeira. O *Dictionnaire historique de la langue française*, por

exemplo, ao examinar a palavra francesa *putain*, que remonta ao século XII, assinala que ela deriva do

antigo francês *put*, *pute*, adjetivo corrente até o século XV no sentido de “fedorento, sujo”, ao lado de *ordorde*. A palavra se origina (1080) do latim *putidus*, “podre, estragado, fedorento, fétido” e moralmente “que se revela afetado”, derivado de *putere*, “apodrecer, estragar”. [...] *Put*, *pute*, propriamente “fedorento”, tomou desde os primeiros textos o sentido figurado de “sujo, mau, vil, odioso, mal-doso”, aplicando-se particularmente à mulher lasciva e pervertida.<sup>5</sup>

Semelhante trilha é explorada por Pierre Guiraud, que a sintetiza em seu *Dictionnaire érotique*, ao propor que “a palavra *pute* vem do latim *putida*, ‘fedorento’. É um aspecto semântico fundamental do francês que trata a prostituta como um ‘lixo’ e um objeto de nojo”.<sup>6</sup> A suposição coincide com um estigma antigo que envolve o *métier* e concebe essa mulher como “um lixo fedorento”. Segundo o linguista, tal concepção se organiza em torno de certos núcleos temáticos que se comunicam entre si, cada qual compondo um léxico próprio, nos quais se reconhecem três grandes famílias semânticas: na primeira, a ênfase recai sobre a associação com o “lixo”; na segunda, as figuras evocadas reiteram a ideia de um “trapo velho”; e, na terceira, a personagem ganha atributos de “vagabunda”, sendo não raro identificada como a mulher do “mendigo profissional”, que representa a classe mais baixa da sociedade.<sup>7</sup>

Escusado lembrar que a sujeira é por excelência um objeto de recalque e, como tal, não cessa de demandar sentidos. O notável empenho humano para que ela entre numa cadeia

simbólica já foi insistentemente sublinhado por Sigmund Freud e por seus seguidores, sem falar dos diversos textos literários que, antes mesmo da psicanálise, se ocuparam da questão. No mais das vezes, a sujeira se apresenta como um excedente, demarcando o que fica às margens do social, do mundano, do normal. Como ensina a antropologia pelo menos desde Marcel Mauss, qualquer afirmação de identidade coletiva implica a exclusão dos aspectos considerados impuros, não obstante o fato de eles também contribuírem, à sua maneira, para reforçar a coesão da coletividade.

Leitor atento das teses antropológicas, Georges Bataille tomou-as como ponto de partida para formular sua dialética do erotismo, que, ao voltar particular atenção aos polos do proibido e da transgressão, confere um estatuto exemplar à figura da prostituta. Não são poucas as passagens de sua obra que interrogam o amor venal, percorrendo desde seus sentidos sagrados até os mais degradados, mas sempre supondo ali um tipo exclusivo de prazer “ao qual ninguém acede sem antes se rebaixar a tudo aquilo que esses lugares e seus hábitos têm de escuso, de feio e de imundo”.<sup>8</sup> Palavras que, de algum modo, se conectam com a suposição etimológica que faz “puta” derivar de *putida*, autorizando-nos a precipitar a meretriz na condição irrevogável de “parte maldita” tal como a concebe o autor de *O erotismo* (1957).

### 3

Ainda que as aproximações com as teses bataillianas possam reforçar as bases dessa etimologia, convém dizer que seu sentido não é, de forma alguma, hegemônico. O *Dictionnaire*

*de la langue française*, de Émile Littré, por exemplo, recusa-o expressamente, terminando o verbete de *pute* com a observação de que ele não implica qualquer sentido negativo nem tem “qualquer relação com o antigo adjetivo *put*, que vem de *putidus* e significa ‘feio, mau, desonesto’”. Não surpreende que o dicionário francês vá buscar outra fonte para a palavra, que remete ao termo homônimo em latim, originalmente sem qualquer sugestão sexual. É o que se lê na definição sintética do mesmo verbete: “Do latim *puta*, ‘menina’, *putus*, ‘menino’”, em que se acrescenta ainda que os termos “em italiano *putta*, em português *puta*, foram muitas vezes usados com boa aceção; e o mais antigo exemplo histórico da palavra *putain* não significa nada mais do que uma jovem empregada doméstica”.<sup>9</sup>

Tal sugestão é revalidada por diversos dicionários etimológicos da língua portuguesa, que não raro mantêm a remissão do vocábulo à sua origem latina, como se pode ler neste verbete lusitano de “puta”:

Trata-se, segundo parece, do feminino de “puto”, que, por sua vez, provém do latim *puttu*, de *putus*, com germinação consonântica expressiva, “rapazinho”, que existia ao lado de *pōtus*. A extensão românica das formas femininas leva a pressupor igualmente em latim uma forma *putta*.<sup>10</sup>

Semelhante definição se encontra em dicionários etimológicos brasileiros, o que vem corroborar a ideia de “boa aceção” da palavra, conforme defendida por Littré.<sup>11</sup>

Como que radicalizando essa vertente mais asséptica, outros compêndios da língua portuguesa ainda acrescentam que, como adjetivo, *putus* quer dizer “puro, purificado,

limpo, cuidado”, ou mesmo, no plano figurado, “puro, brilhante”.<sup>12</sup> Definição que figura no *Dictionnaire culturel en langue française*, reiterando o sentido do polêmico vocábulo ao citar uma passagem do dicionarista Antoine Furetière, que, em 1690, afirmava o seguinte: “É digno de nota que os antigos franceses tenham feito derivar, por antífrase ou contradição de sentido, a palavra *putain* do latim *putus*, que significa ‘puro’”.<sup>13</sup>

Também nesse caso, mais do que tudo, a suposição é boa para pensar. A começar pelo fato de que a associação entre a criança e o amor venal parece não se restringir ao domínio linguístico, sendo mencionada em diversos estudos históricos sobre o mundo latino na Antiguidade. Vale citar, como exemplo, duas fontes históricas.

Observa Aline Rousselle que, na Roma Antiga, “a mulher é por vezes uma criança”,<sup>14</sup> o que presume antes de tudo a equivalência jurídica entre uma e outra. Não se trata, porém, de uma afirmação que implica toda mulher, mas exclusivamente aquela que, tendo se tornado uma concubina de fato, ainda não tem idade suficiente para sê-lo de direito. Segundo a historiadora, essa condição diz respeito a grande parte das meninas, que eram efetivamente oferecidas aos amantes bem antes de completar doze anos. Ocorre o mesmo com o menino, o *puto* ao qual se remetem as etimologias, não raro encarnado na figura do *puer delicatus*, o jovem escravizado que servia à volúpia do homem adulto na Roma Antiga, cuja idade, segundo os estudiosos, por vezes não chegava aos cinco anos completos.<sup>15</sup> É de supor que, em ambos os casos, a palavra original que designava a criança pudesse ter um uso ambíguo, contemplando um deslizamento de sentido. Todavia, embora esses dados sejam sugestivos, quando se interroga sobre as nascentes de uma

língua a prudência nos obriga a tomá-los tão somente como especulações históricas.\*

Cumpra sublinhar, portanto, que a aproximação entre prostituição e infância é matéria delicada, não só pelas implicações éticas que vêm ganhando particular atenção na atualidade como também porque os dois termos estão sujeitos a inflexões muito diversas no espaço e no tempo. Ou seja, da mesma maneira como a criança não pode ser reduzida à imagem da inocência, que, como bem mostrou Philippe Ariès, se tornou hegemônica a partir da ascensão da burguesia, tampouco a figura da prostituta pode ser enclausurada num só significado. Da “mulher de vida fácil” à “cortesã”, da “rameira” à “cocote”, da “vadia” à “messalina”, a puta foi e continua sendo objeto de tantos avatares quantos são os nomes pelos quais ela atende.

Feita tal ressalva, não deixa de surpreender a recorrência do encontro entre a prostituta e a criança no plano linguístico. Convém recordar que, na França, a palavra *fille*, “menina”, teve destino semelhante ao de “puta”, sendo um dos termos mais repetidos no léxico em torno do amor venal, pelo menos a partir do século XII. Guiraud cita dezenas de denominações do gênero que se rotinizaram no país em diferentes épocas, valendo-se do vocábulo para criar uma infinidade de termos — tais como *fille de joie*, *fille de maison*, *fille de nuit*, *fille perdue*, *fille publique*, entre outros. Recorda ainda o dicionarista que o sentido principal — sendo o de *fille* ou, por sinonímia, *jeune fille* — abre toda uma cadeia associativa que emprega palavras afins como *demoiselle* (senhorita), *nymphe*

\* Como bem sugere Alain Corbin (1982, p. 300, trad. nossa): “Em matéria sexual, a medida dos fenômenos depende mais do grau de percepção e dos fantasmas dos observadores do que da realidade dos fatos”.

(ninfa), *poupée* (boneca) ou *sœur* (irmã), para citar apenas algumas delas.<sup>16</sup>

Em língua portuguesa, seu equivalente pode ser encontrado na usual “rapariga” ou nas diversas expressões lusitanas que se valem da palavra “menina” para fazer referência ao universo dos bordéis, tais como “casa de meninas”, “ir às meninas” ou “meninas à sala!”.<sup>17</sup> A essas poderiam ser acrescentados os termos criados em torno de “garota”, que são mais correntes no Brasil, como é o caso de “garota da casa”, “garota de viração” ou “garota de programa”, entre outros. Além disso, a exemplo do que ocorre no âmbito francês, a linguagem popular brasileira em torno da personagem também expõe um sentido se não infantil, ao menos juvenil, como se evidencia em “moça”, “prima”, “donzela” ou mesmo em “andorinha”, “camélia” e “mariposa”, que exalam algo de inocente e virginal.<sup>18</sup>

Vale perguntar, uma vez mais, como se encadeiam os termos dessa evolução semântica, que funciona como uma espécie de máquina de degradação moral da menina, quase sempre operando por meio da perversão de seu sentido original. Com efeito, de tal forma este se associa à pureza que, no verbete de “puta” de seu estudo sobre a *Linguagem médica popular no Brasil*, de 1936, Fernando São Paulo chega a afirmar que: “Inútil foi a ponderação das autoridades em Filologia, que clamaram contra a impropriedade do termo, considerado seu étimo, lembrando o formoso sentido que a princípio se lhe concedia: — moça puríssima. Triunfou o desvirtuamento”. Para confirmá-lo, o autor recorre a um compêndio português do século XVIII, que insiste na mesma tecla:

Tal foi a corrupção da palavra, *puta*, que sendo vocábulo honestíssimo, que quer dizer *moça puríssima e limpa*, por

encobrir a fealdade do vocábulo de *meretriz*, ou outro tão feio, vieram a infamar aquele nome, chamando *puta* a mulher que está posta no ganho e *putaria* o lugar onde ganha.<sup>19</sup>

Em que pesem eventuais exageros, o que fica evidente nessa série de etimologias é a passagem de um sentido no mínimo neutro, se não realmente puro, a outro decididamente perverso. Trata-se da perversão da menina realizada no corpo da língua, o que remete a um imaginário recorrente na erótica literária, que tem variantes exemplares na corrupção da jovem Eugénie em *A filosofia na alcova* (1795), do Marquês de Sade, na sedução da ninfeta em *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, ou na depravação da protagonista infantil de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst.

Na França, a versão mais ostensiva dessa operação linguística talvez seja dada pela expressão corrente *fille des rues*, que supõe o deslizamento semântico da criança para a sujeira e sua transferência da casa para a rua — ou, se quisermos, do lar para a sarjeta —, fazendo convergir as duas etimologias. Aí também é possível identificar toda uma cadeia semântica associativa que reforça a ideia de uma menina referida à imundice, à porcaria, à escória.<sup>20</sup> Importa notar que, ao invés de atenuar a sujeira, a presença da infância parece acentuá-la ainda mais.

Tudo ocorre, portanto, como se os devaneios etimológicos em torno da prostituta variassem à exaustão entre os polos da infância pura e da sujeira fétida até o ponto de reunirem essas forças opostas num único termo. Um bom exemplo desse tipo de operação simbólica é contemplado na expressão “*flor do lodo*”, que qualifica a meretriz em certas regiões brasileiras. Para além de uma simples reunião de contrários, o que tais termos supõem é uma espécie de “*sujeira pura*”, imaculada,

não corrompida pelas regras da civilização que impõem a obrigatoriedade social da limpeza, seja física, seja moral. Por tal razão, essas expressões terminam por expor justamente aquela zona de poder e perigo que, segundo o ensaio seminal da antropóloga Mary Douglas intitulado *Pureza e perigo*, demarca a fronteira entre o puro e o impuro ao mesmo tempo que revela o ponto que os une.

## 4

Não por acaso, na outra ponta da cadeia semântica aqui analisada pode-se encontrar uma etimologia que propõe o sentido inverso e complementar suposto na menina impura. Trata-se, neste caso, de uma sugestão efetivamente literária, já que apresentada por Hilst em seu livro de crônicas *Cascos & carícias* (1998), em que se lê:

Não sei se vocês sabem, mas “Putá” foi uma grande deusa da mitologia grega. Vem do verbo “putare”, que quer dizer podar, pôr em ordem, *pensar*. Era a deusa que presidia à podadura. Só depois é que a palavra degingolou na propriamente dita, e em “deputado”, “putativo” e etc.<sup>21</sup>

O humor ferino da autora a leva, por distintos caminhos, a conclusões semelhantes às dos linguistas que denunciam o desvirtuamento da palavra. Porém, diversamente do que pode se imaginar, sua sugestão não é de todo infundada, e por mais de uma razão. A primeira delas remete a outra etimologia, neste caso a do adjetivo “putativo” citado por Hilst, que é assim definido pela edição histórica do *Robert*: “Derivado

do latim medieval jurídico *putativus* que, já no baixo latim, significa ‘imaginário’. Tem origem em *putare* no sentido abstrato de ‘contar, calcular’, de onde vem ‘pensar’, palavra que só entrou no francês por meio de seus derivados”.<sup>22</sup> Assim, segundo essa definição, antes de ter se tornado um termo específico do direito, o adjetivo que a escritora pretende derivar de “puta” teria realmente desfrutado maiores afinidades com o verbo “pensar”.

Mais significativo, porém, é o fato de Hilst compartilhar a menção à deusa Puta com outros autores, entre os quais está Leon Battista Alberti. Em seu célebre tratado sobre a pintura, o humanista italiano faz menção às “ramagens em torno da deusa Puta” para indicar uma forma de movimento na qual “uma dobra nasce de outras dobras”, esclarecendo em nota que faz referência à “deusa que preside à poda das árvores”.<sup>23</sup> Aqui, uma vez mais a etimologia vem corroborar uma atribuição literária de sentido, já que, em latim, o substantivo *putamen* significa “aquilo que sai das árvores quando se podam ou apiram”, ou “ramos podados de uma árvore”.<sup>24</sup>

Assim, por ostentar todos esses atributos, na qualidade elevada de deusa e filósofa, a Puta da escritora brasileira parece guardar fortes afinidades com a antiga prostituta sagrada, cujos predicados foram exaltados em inúmeros textos mitológicos e literários. Mulheres que, como sintetiza Bataille em *O erotismo*, estando “em contato com o sagrado, em lugares eles próprios consagrados, tinham um caráter sagrado análogo ao dos sacerdotes”.<sup>25</sup> Obviamente, esboça-se aí uma figura que pode ser considerada o oposto simétrico e complementar da menina impura, esta decaída ao mais baixo patamar da degradação, embora ambas compartilhem significativas ambiguidades de fundo.

Nunca é demais lembrar que tanto uma como a outra deixam descoberto o inconcebível ponto de toque entre a pureza e a sujeira, expondo, assim, a perigosa possibilidade de reversão que ameaça cada um desses polos. Não admira, pois, que as atribuições etimológicas para a palavra “puta” sempre tendam a descrever paradoxos, uma vez que reúnem não só termos opostos como sujeira e pureza, mas igualmente seus desdobramentos expressivos como excesso e poda, desmedida e justa medida, alto e baixo, e assim por diante.

Tudo leva a crer que certas formas de designar a meretriz, sendo semanticamente oscilantes, se caracterizam justamente por dizer algo e ao mesmo tempo seu contrário, sugerindo um duplo sentido antitético no qual Freud chegou a ver uma vinculação primordial da linguagem com o inconsciente. Por flutuar e deslizar num eixo de polaridade cujo sinal sempre pode se inverter, como propõe José Miguel Wisnik sobre os palavrões que adquirem força de talismã, essas expressões remetem “ao lugar em que os significantes se dobram, deixando entrever o quanto toda significação é virtualmente equívoca”.<sup>26</sup>

Prova disso está no fato de que, em diversas línguas, um dos xingamentos mais ofensivos — “puta que o pariu!” — é muitas vezes pronunciado como expressão de surpresa, de deslumbramento e de admiração. Inversão expressiva que, de certo modo, se repõe ainda na suposição de que uma exclamação tão trivial como “puxa!” seja corruptela de “puta”, implicando “um esforço eufêmico” de deformar o vocábulo, como quer a etimologia proposta por João Pedro Machado, mas também de disfarçá-lo para garantir sua permanência na língua corrente.<sup>27</sup>

Objeto de inversões radicais e desdobramentos vertiginosos, que não cessam de se repor, o significante “puta”

parece guardar um pacto de fundo com seu referente. Movidos, ambos, pelo imperativo do excesso, eles se refletem mutuamente, como se a insaciabilidade que se reconhece no *métier* da prostituta exigisse todo o tempo novos acréscimos de sentido e contínuas atualizações das fantasias. É o que sugerem os devaneios etimológicos em torno dessa palavra, que oscilam entre as acepções mais óbvias até as mais enigmáticas para, no limite, interrogar as fronteiras entre o dizível e o indizível.

Esses confins demarcam as regiões ignotas onde se esconde aquele poço primordial, cujo fundo obscuro guarda as nascentes das línguas. Lá, onde toda etimologia é válida e toda fantasia tem salvo-conduto. Lá, onde não se conhece o frio nem qualquer freio. Precisamente lá, onde, livres de toda interdição, a menina pode se consagrar por inteiro ao sexo — e a puta, à filosofia.

# **ENTRE PERVERSOS**

**MACHADO DE ASSIS**

**UM VASTO PRAZER,  
QUIETO E PROFUNDO**

No primeiro parágrafo, os personagens já são dados como mortos. Mortos e enterrados, sublinha o narrador logo de início, como que desafiando certa ideia de “história” que inspira as práticas mais convencionais de leitura. Afinal, expor o desfecho antes mesmo de apresentar a trama pode levar um texto literário à ruína, sobretudo se ele estiver nas mãos de um leitor tradicional. Apesar disso, Machado de Assis insiste em se valer de tal expediente — como já fizera em *Memórias póstumas de Brás Cubas* — para abrir o conto “A causa secreta”, publicado originalmente em 1885.

Também nesse caso, mas por razões distintas do romance de 1880, trata-se de uma história que não poderia ser desenterrada se seus protagonistas ainda estivessem vivos. A se crer no narrador, era preciso deixar passar o tempo e guardar distância do ocorrido para que os fatos pudessem, enfim, ser rememorados. E mesmo assim, anos depois, quando ele se dispõe a reanimar os personagens para “contar a história sem rebuço”,<sup>1</sup> resta na paisagem um forte odor de morte.

Não é outra a impressão de quem acompanha as primeiras frases do conto que apresentam ao leitor os três protagonistas antes mesmo de informar que eles já deixaram o mundo dos vivos. A cena, passada na sala de visitas de uma casa burguesa do Catumbi, prima, sobretudo, pela disposição glacial: “Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada”. A imagem se organiza a partir de figuras francamente funestas: silêncio, imobilidade, solidão.

A descrição sucinta e o tom seco do relato reforçam a atmosfera letárgica que pesa sobre os convivas da desalentada reunião, sugerindo um estranho afrouxamento das forças vitais. Os movimentos mínimos que atestam a presença de Garcia, Fortunato e Maria Luísa carecem de vigor. Nesse sentido, não seria descabido comparar a cena machadiana ao espetáculo lento e progressivo de catatonia que Gaston Bachelard diagnostica no protagonista de *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, interpretando-o como um “retardamento da vida”. Ao observar que o psiquismo de Gregor Samsa se encolhe ao longo do romance para dar lugar a um estado de impotência que prenuncia a morte, o filósofo conclui: “As formas empobrecem em Kafka porque o querer-viver vai se esgotando”.<sup>2</sup>

Machado também associa o clima de desânimo do trio a uma perda de energia que se traduz no plano formal. Com efeito, para compor a cena, pontuada pelos gestos insignificantes e automáticos dos personagens, o escritor parece lançar mão de uma arte menor, ou ao menos pouco vigorosa, que é o quadro vivo. Paradas e quietas, as três figuras apáticas do parágrafo inicial se oferecem ao olhar do leitor na condição de um objeto pictórico: subordinado a um enquadramento fixo, o grupo disposto naquela tensa sala de visitas compõe uma imagem tão austera quanto inerte.

O quadro vivo é, de certo modo, um teatro sem ação. Elemento popular da cultura europeia desde a Idade Média, as imagens formadas por pessoas estáticas serviram durante muito tempo a propósitos religiosos, representando presépios e martírios, entre os quais a Paixão de Cristo ganhou particular destaque. Essa forma de espetáculo manteve sua popularidade até o final do século XIX, quando, para além dos dramas litúrgicos, passou a representar cenas profanas, atendendo às

demandas do divertimento burguês. Roland Barthes lembra que, a partir de então, o quadro vivo tornou-se igualmente um jogo mundano, não raro propondo desafios análogos ao da charada.<sup>3</sup> Não se pode ficar alheio a esse sentido quando se recorda o título do conto em questão.

Ora, cumpre interrogar, qual é a charada proposta por meio desse quadro que se impõe ao leitor já na primeira página do conto?

Para responder à pergunta, é preciso revisitar tal passagem, avançando um pouco no relato:

Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente — de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. [...]

Tinham falado também de outra coisa, além daquelas três, coisa tão feia e grave, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde. Toda a conversação a este respeito foi constrangida. Agora mesmo os dedos de Maria Luísa parecem ainda trêmulos, ao passo que há no rosto de Garcia uma expressão de severidade, que não lhe é habitual. Em verdade, o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender, é preciso remontar à origem da situação.

Não resta dúvida de que o trecho se estrutura com base num segredo. A disposição dos personagens na cena muda evoca aquela “eloquência do silêncio” que Bentinho associa a Capitu

quando ambos se veem em frente à mãe dele, na sala de visitas, tentando dissimular os sentimentos recém-declarados. Já na sala de Fortunato é a gramática do olhar que fala mais alto: enquanto o dono da casa fixa sua mirada no teto, Garcia e Maria Luísa baixam os olhos, em atitude que insinua temor ou ao menos obediência. O desencontro de olhares entre os três protagonistas anuncia as posições que cada qual vai ocupar na história, deixando claro quem tem ascendência sobre quem.

É evidente também que o segredo diz respeito à misteriosa casa de saúde, sobre a qual “adiante se explicará”, e sobretudo àquela “coisa tão feia e grave” que não pode ser nomeada ou talvez, de tão sinistra, nem venha mesmo a ter um nome. Como bem observa Silviano Santiago, que se refere a essa passagem como “cinco minutos de silêncio”, o conto “ata a casa de saúde à ‘outra coisa’, sem desatá-las, para enunciar comprometedoramente a primeira como origem do segredo que se anuncia pelo lado daninho”. Assim, completa o crítico, “a *coisa* é anunciada e logo tem a explicitação de conteúdo retardada”.<sup>4</sup>

Isso sugere que o quadro vivo cumpre perfeitamente a tarefa de introduzir a charada, dada a clareza com que dispõe os elementos em jogo, mas não avança em termos de seu desvendamento. Embora seja um expediente eficaz na exposição do enigma, é por certo insuficiente para engendrar os meios de sua decifração. Tal como uma paisagem de árvores mortas, a cena congelada se insinua como pura representação, alheia à dinâmica do tempo e da própria narração. Tendo sido devidamente fixada, iluminada e enquadrada, a imagem da trilha na sala do casal Fortunato fica irremediavelmente aprisionada pelo discurso descritivo. Tudo leva a crer que o conhecimento da *coisa* em questão depende da passagem do quadro vivo à cena viva.

De fato, para que o mistério da casa do Catumbi venha à tona, o mero enquadre deve ceder lugar ao ato teatral. A imagem estática deve ser substituída pela cena em movimento. Se, naquela, o que funcionava era uma espécie de “máquina sem sujeito” — cujos personagens, limitados a gestos mínimos e automáticos, ocupavam posição análoga à de um mecanismo —, nesta o que vai contar é o vigor emprestado à ação. Passa-se da figura ao funcionamento. Ou, se quisermos colocar nos termos de Barthes: “Passa-se da representação ao trabalho”.<sup>5</sup> Vamos a ele.

## 2

A trama é aparentemente simples. Nas poucas páginas que separam o quadro inicial da cena fatídica, o leitor acompanha em flashback os passos que vão reunir em definitivo os três personagens. Garcia, ainda estudante de medicina, topa com Fortunato em três ocasiões distintas, pontuadas por imagens de sofrimento alheio com as quais, de alguma forma, ambos se envolvem. Mais tarde, voltam a se encontrar e iniciam uma amizade alicerçada pelas novas condições que cada qual ostenta: o médico recém-formado passa a frequentar a casa do capitalista e de sua jovem esposa, Maria Luísa, que lhe inspira intensa ternura. As afinidades se multiplicam, associando os afetos aos interesses: Garcia sublima seus sentimentos pela moça, ganha a intimidade do casal e se torna sócio de Fortunato numa clínica de saúde.

Conforme o enredo avança, porém, uma suspeita toma corpo, abalando a relação do trio. Sob as vistas de Garcia, a insatável Maria Luísa dá mostras cada vez mais fortes de que há

algo de errado naquela casa, mas o jovem médico parece resistir a todas as evidências até o momento em que é obrigado a encarar uma prova incontestável do tal “erro”. Isso ocorre quando a jovem, em estado de pânico, o conduz ao gabinete particular do marido e Garcia testemunha o deleite do sócio ao se abandonar a uma de suas habituais práticas como médico amador. É nesse ponto da narrativa que o texto se abre à irrupção de um trabalho.

Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até à chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

— Mate-o logo! disse-lhe.

— Já vai.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até à chama. O miserável estorciava-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a

pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida.

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chamusco e sangue.

Momento crucial do conto, que contrasta com “os hábitos discretos e sintéticos de Machado de Assis”,<sup>6</sup> segundo o justo dizer de Antonio Candido, o trecho descreve passo a passo o espetáculo privado da agonia de um rato, sem poupar detalhes ao leitor. A descrição investe no pormenor, o que nesse caso implica o relato técnico da tortura, indicando cada movimento do algoz, cada parte do corpo do animal que vai sendo por ele extirpada, além da avaliação minuciosa das respectivas reações de prazer e dor. Com efeito, a força expressiva desses parágrafos está no fato de que o narrador compactua com o torturador o mesmo ritmo lento, acompanhando a crueldade morosa que visa tanto a acabar com o rato como a salvar, na medida do possível, “alguns farrapos de vida”. Afinal, essa demora é precisamente o traço que distingue o tormento.

O suplício, explica Michel Foucault, “é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em mil mortes e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies*. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento”. A definição, que tem por base registros judiciais anteriores ao século XIX, cabe perfeitamente para a cena do conto de Machado, uma vez que ela supõe a prática da tortura não como expressão extrema ou descontrolada de raiva, mas efetivamente como técnica. Trata-se, pois, de ato racional, que obedece a um controle calculado e a uma regulação específica. Assim como nos cerimoniais da pena analisados pelo autor de *Vigiar e punir*, a ação de Fortunato tem por objetivo “produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar”.<sup>7</sup>

Nesse sentido, a passagem difere em essência de outras do mesmo conto, nas quais o caráter sádico do personagem já está sugerido, mas de forma equívoca. Tomem-se, por exemplo, aquelas coincidências que aproximam os dois amigos, remontando, segundo o narrador, “à origem da situação”. Primeiro, o encontro no teatro, ocasião que permite a Garcia contemplar o singular interesse de Fortunato por um “dramalhão, cosido a facadas” e verificar que o sujeito abandona a plateia sem mais quando a trama se rende ao expediente da farsa. Depois, ao seguir o desconhecido pela rua, vendo-o parar às vezes “para dar uma bengalada em algum cão que dormia”. Por fim, no socorro a um ferido, quando Fortunato — a se crer nas aparências, movido por “rara dedicação” — serve “de criado, segurando a bacia, a vela, os panos, sem perturbar nada, olhando friamente para o ferido, que gemia muito”.<sup>8</sup>

Qual seria, vale perguntar, a grande diferença entre essas cenas e aquela do castigo do rato? Ou ainda: as primeiras

passagens já não deixam clara a motivação do futuro sócio de Garcia? É bem provável que sim, mas a brevidade das descrições não autoriza o leitor a tirar qualquer conclusão. Aí reside o X do problema. Isso ocorre até mesmo quando, mais tarde, o narrador conta que o homem “ocupava-se nas horas vagas em rasgar e envenenar gatos e cães”: apesar dos verbos empregados, de patente afinidade com a sevícia, a frase é introduzida com a atenuante supostamente científica de que “Fortunato metera-se a estudar anatomia e fisiologia”. Razões da ciência ou da perversão? Permanece a dúvida, pois, sem a descrição detalhada, não há como tomar conhecimento do sadismo naquilo que talvez lhe seja mais próprio: o prazer.

O escritor, nesse caso, parece não ter escapatória: ou registra o acontecimento em detalhe, capturando-lhe o sentido, ou perde o principal. O tema, aqui, impõe a forma. Não são poucas as implicações dessa exigência, a começar pela exclusão de um expediente literário relevante como a elipse narrativa, que, de modo geral, corresponde ao gesto de encobrir tudo aquilo que quebraria o decoro da representação, sejam quais forem tais limites.\* Para criar um efeito de verdade, o teatro do tormento não pode apenas sugerir ou se manter no registro do subentendido. Faz-se necessária

\* A propósito da questão do decoro como motivo de uma elipse, lembra Ismail Xavier que “a história do teatro traz dados sintomáticos, como o referente à forma como se evitava a apresentação cênica da violência na tragédia clássica, gênero em que os assassinatos aconteciam *off stage*, em contraste com o que acontecerá bem mais tarde nas peças de Shakespeare, cujas regras de bom gosto e decoro admitiam o ato de violência e o assassinato executado diante do olhar da plateia. No teatro popular moderno, e principalmente no cinema, essa possibilidade se tornou rotina, e lutas corporais, mortes e, mais recentemente, o sexo, ganharam legitimidade como acontecimentos visíveis no palco ou na tela. Isso, evidentemente, está longe de ter eliminado a discussão dos limites, dos motivos e das circunstâncias que separam o aceitável do proibido, conforme o contexto social em que o debate se dá” (Ver Ismail Xavier, 2003a, pp. 67-75).

a exposição completa dos pormenores: o detalhe se impõe e ganha a cena.

Isso nos incita a pensar que talvez não seja arbitrário o hábito de aludir a “cenas” de tortura, como se o encontro fortuito que acontece na língua desvelasse uma relação de base entre o tormento e o espetáculo. Ou, para evocar os termos de Antonin Artaud, como se toda crueldade fosse no fundo predestinada ao teatro. Poderíamos, então, concluir que a descrição de um suplício supõe necessariamente uma mise en scène, contando inclusive com a participação de espectadores?

Tudo leva a crer que sim. Daí que, para entender o que está em jogo nesse trecho do conto, é pertinente convocar a conhecida oposição entre “narração sumária” e “apresentação cênica”, pela qual se distingue o ponto de vista do narrador: na primeira, os feitos são referidos de forma concisa; na segunda, a maneira de apresentar cede ao detalhe, apostando o mais possível na particularidade. Percebe-se que o narrador machadiano, tendo se valido da narração sumária nos primeiros acontecimentos que insinuam o caráter de Fortunato, fica obrigado a mudar de estratégia quando decide passar do sugestivo ao afirmativo. A apresentação cênica lhe faculta essa possibilidade, autorizando-lhe um ponto de vista mais vertical, denso e, por certo, mais impiedoso.

Do mesmo modo, a distinção entre mimese e diegese — ou, dito à moda inglesa, entre *showing* e *telling* — pode auxiliar a quem deseja penetrar nos bastidores do insólito teatro de Fortunato.<sup>9</sup> Ora, ainda que a “cena” literária nunca seja literal — tecida por palavras, ela sempre depende da imaginação do leitor —, não há dúvidas de que, aqui, o mostrar (*show*) tende a prevalecer sobre o contar (*tell*). Com efeito, o narrador do conto define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar

que constroem o indigesto espetáculo, oferecendo sua versão do ocorrido por meio de uma montagem entre elementos de forte apelo visual. Valendo-se da câmera lenta, que maneja com habilidade, ele disseca os fatos e os feitos diante de seu leitor.

A precisão cirúrgica do narrador não é, pois, menos notável do que aquela empregada pelo algoz ao retalhar o animal. Aliás, de tal forma se identificam um e outro que o primeiro chega a reconhecer no segundo um tipo de fruição que é própria dos escritores e artistas: “alguma coisa parecida com a pura sensação estética”. Como já foi sugerido, é precisamente dessa identidade que nasce o conhecimento de causa, não importa quão secreta possa ser essa mesma causa.

### 3

Sem cumplicidade com o carrasco, não há como tocar o coração do terror — conclusão arriscada, por certo, uma vez que permite aproximar o autor de *Dom Casmurro* (1899) do controverso criador de *Justine* (1791). Afinal, se o ponto de vista dos narradores sadianos sempre coincide com a consciência de seus pérfidos libertinos, o que ocorre no conto de Machado não difere muito desse modelo.

Em Sade, sabemos, proliferam as descrições de torturas. Desnecessário lembrar que, nesse caso, o investimento nas particularidades assume o centro das narrativas: os prodigiosos excessos e os fabulosos requintes a que se permitem os personagens lascivos se manifestam invariavelmente nos pormenores, atestando sua aposta radical na variedade, seja de corpos, prazeres ou perversões. Em *Os 120 dias de Sodoma* (1785/1904) — livro que o marquês designa por vezes como

“antologia dos gostos” — encontra-se uma inesgotável fonte de exemplos, a reiterar que o parentesco entre a crueldade e o teatro só se fortalece quando o detalhe entra em cena.

Inspirados na paixão assassina de número 128, os quatro senhores do castelo de Silling se abandonam a uma vertiginosa sessão de suplício ao corpo de uma jovem súdita. Descreve o narrador:

Descarnam-lhe os ossos e os serram em diferentes lugares. Depois deixam expostos seus nervos em quatro lugares, de modo a formarem uma cruz, prendem num torniquete a ponta de cada nervo e põem a moça para rodar, o que lhe estica essas partes delicadas e a faz sofrer dores inauditas. Fazem uma pausa, para que ela sofra mais, depois recomeçam a operação, e, dessa vez, raspam os nervos com um canivete, à medida que os esticam. Feito isso, abrem-lhe um buraco na goela, pelo qual fazem passar sua língua; queimam a fogo lento a teta que lhe sobra, [...] vão lhe arrebeutar o saco do estômago. Depois, voltam-se para o rosto: cortam as orelhas, queimam o interior do nariz, cegam os olhos deixando pingar lacre fervendo dentro deles, apertam o crânio, penduram-na pelos cabelos amarrando pedras aos pés, para que ela caia e o crânio seja arrancado.<sup>10</sup>

Fiquemos por aqui. Mas não sem antes dizer que, apesar de todos esses excessos, o relato do sangrento ritual ainda continua por muitas linhas, obedecendo a uma vertiginosa progressão, sempre com o cuidado de observar que a vítima ainda respira. Assim como o conto de Machado, os romances de Sade deixam transparecer um pacto entre o narrador e o carrasco,

ambos empenhados na multiplicação dos pormenores que visa a manter, na criatura imolada, “alguns farrapos de vida”.

Atividade exemplar do suplício libertino, a dissecação de corpos vivos revela o interesse que os devassos têm em retardar o momento da morte. Cabe ao algoz a prorrogação indefinida do instante que antecede o último sopro do agonizante. Entende-se por que, tanto para o libertino francês como para o médico amador carioca, não basta apenas executar a vítima: é preciso que a morte seja efetivamente encenada por um corpo e, ainda, que cada ato dessa encenação seja reiteradamente conferido, apreciado e avaliado por ele, pois é dessa volúpia da aferição que ele tira não só seu gozo como também sua filosofia. Do ponto de vista do carrasco, a morte deve ser rigorosamente demonstrada.

Gilles Deleuze sustenta que a obra sadiana se organiza com base num intento puramente demonstrativo. Daí o equívoco, diz ele, de supor que o sádico tenha alguma intenção pedagógica, como tantos presumem. O que está em jogo é algo completamente diferente: “Não se trata nem mesmo de mostrar a alguém, mas de demonstrar, de uma demonstração que se confunde com a solidão perfeita e a onipotência do demonstrador”. Desse prisma, a função demonstrativa seria, em si, um ato de violência, mas essa violência nada tem em comum com a emoção, sendo invariavelmente exercida a sangue-frio, “com todo o seu rigor, toda a sua serenidade, toda a sua calma”.<sup>11</sup> Com toda a sua apatia, poderíamos acrescentar, já que a palavra remete a uma tópica essencial da libertinagem sadiana.<sup>12</sup>

Dessa apatia, que produz a frieza necessária a seus propósitos perversos, o sádico retira um prazer tão intenso quanto exclusivo. Como propõe Deleuze, cada libertino raciocina dentro do círculo absoluto de seu egoísmo e, mesmo quando

compartilha o raciocínio com seus comparsas, ele jamais rompe essa solidão primordial. O prazer da demonstração é solitário, onipotente, inviolável. Ou, se preferirmos a fórmula machadiana: trata-se de um “vasto prazer, quieto e profundo”.

Dominante no sadismo, a exigência de demonstração subordina por completo o imperativo da descrição. Embora indispensáveis, inclusive por seu poder de provocação, as reiteradas e minuciosas encenações de martírios nada mais são do que ilustrações sensíveis de um conceito abstrato. O fator descritivo, destinado a expor os gostos particulares do sádico quando detalha suas violências prediletas, representa apenas um elemento pessoal, que estaria sujeito a um fator anônimo, a lei soberana da crueldade. Valendo-se dessa chave, Deleuze propõe o sadismo como a identificação dessa violência com “uma Ideia da razão pura, com uma demonstração capaz de subordinar a si o outro elemento”.<sup>13</sup>

Nada difícil associar essas palavras, originadas da leitura dos textos de Sade, ao relato da agonia do rato tal como se oferece no conto de Machado. Neste também a apresentação cênica parece subordinada à razão demonstrativa, como que dramatizando um ditame superior: não por acaso, é onipresente a metáfora do laboratório, onde a experiência concreta está sempre a serviço de uma ideia abstrata. Ademais, o narrador evoca amiúde tópicos da medicina, a começar pela menção aos estudos de anatomia empreendidos pelo médico amador até chegar ao tema forte da dissecação, ambos destinados a demonstrar como funcionam, vivem e morrem os corpos. Tópicos científicos, pois, que supõem um franco deslizamento do plano individual para o impessoal e que nos incitam a interrogar de novo o título do conto: como sustentar, então, que a causa secreta fica esclarecida por completo quando

Garcia e o leitor tomam conhecimento dos gostos pessoais de Fortunato?

É bem verdade que, logo depois de testemunhar a tortura, o jovem médico tenta interpretar a estranha volúpia do sócio, confidenciando a si mesmo: “Castiga sem raiva [...] pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo desse homem”. Todavia, ainda que o juízo de Garcia deva estar correto, isso não significa que “o segredo desse homem”, uma vez desvelado, coloque ponto-final no mistério ironicamente anunciado no título. Aliás, a se crer na tese de Deleuze, a causa secreta não pode mesmo se resumir a essa cena, nem a qualquer outra, uma vez que ela implica uma ideia pura do Mal — ou, se quisermos, uma negação pura — impossível de conformar-se a qualquer particularidade. Nesse sentido, Fortunato e Dolmancé, de *A filosofia na alcova*, são irmãos de sangue e obedecem à mesma lei.

## 4

Machado *avec* Sade? — a conclusão é tentadora, mas pode ser apressada. Ainda que seja possível traçar aproximações convincentes em torno da razão demonstrativa, as afinidades entre os dois autores não avançam muito além disso. Basta comparar as imagens de tortura concebidas por cada escritor para que se percebam diferenças fundamentais entre ambos.

Para tanto, é preciso olhar mais de perto para cada cena. Típica da ficção sadiana, aquela de *Os 120 dias de Sodoma* prima por um imaginário do excesso que, obviamente, se traduz em excesso verbal: os ossos são descarnados e serrados, os nervos, expostos, estirados com um torniquete e esfolados

com um canivete; a garganta é perfurada, a língua, retirada e esticada; a mama — sublinha o narrador: “restante” — é queimada, as entranhas, vasculhadas, o estômago, rasgado, as orelhas, cortadas, as narinas, queimadas, os olhos, derretidos, o crânio, retalhado e arrancado, tudo isso com a vítima ainda viva, e assim por diante. A sequência de imagens é de tal forma vertiginosa que, conforme vai acumulando crueldades, também vai perdendo qualquer sentido de realidade, até se tornar francamente irreal. A partir de certo momento, a tortura se desenvolve como que obedecendo a uma lógica própria, sujeita tão somente à fantasia da multiplicação.

De fato, toda aventura libertina responde a um desejo ilimitado de expansão. Trata-se sempre de abarcar as maiores quantidades, de alcançar os marcos inatingíveis, de ultrapassar a derradeira conquista. Valendo-se desses expedientes, a razão sadiana caminha em paralelo à insaciabilidade de seus devassos, subordinada ao mandato de ocupar todos os espaços vazios. Daí o privilégio dado às multiplicações, mesmo quando o objetivo é dar conta do que foi dividido, desmembrado ou subtraído. Assim, convictos de que um excesso sempre conduz ao outro, os personagens de Sade não concebem qualquer sinal de esgotamento ou saturação em seu horizonte, mas simplesmente a manutenção de sua singular produtividade. Dito de outra forma: nesse caso, o excesso trabalha o tempo todo para a manutenção do excesso.<sup>14</sup>

Entende-se por que Deleuze vai interpretar a obra do marquês como “a negação em toda a sua extensão, em toda sua profundidade”, mas não sem enfatizar que se trata aí de uma “ideia delirante de negação”.<sup>15</sup> Com justa razão, uma vez que, em Sade, todo e qualquer argumento, por mais racional que seja, acaba sendo arrastado pela fantasia, e de forma tal

que termina por se oferecer ao leitor como uma alucinação. O próprio intento de violência que preside a cena libertina está sempre à mercê dessa exigência de fabulação, confirmando a centralidade de uma espécie de delírio da razão que se percebe no autor. Ora, será precisamente esse traço a marcar a distinção capital entre a literatura sadiana e o conto de Machado.

Tome-se de novo a cena do rato. Passada num austero gabinete, em tudo diverso das lúbricas alcovas do deboche, ela mais se assemelha a um experimento de laboratório. Quase tudo ali é medido e, de certa forma, comedido. Fortunato corta, uma a uma, as patas do rato e, cada vez que o faz, desce “o infeliz” até a chama que sobe do prato à sua frente. Extirpada a quarta pata, faz o mesmo com o focinho do animal, aproximando-o pela última vez do fogo, até por fim deixar cair o cadáver. Escusado observar a distância que separa a sóbria descrição machadiana das vertiginosas cerimônias de tortura de *Os 120 dias de Sodoma*. Contudo, tal economia na imaginação da crueldade é amplamente compensada em outro plano. A passagem esbanja notações sobre sensações e sentimentos: Garcia fica “horrorizado” com o que vê, Fortunato experimenta “a delícia íntima das sensações supremas”, enquanto o animal “miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer”.

Fica patente, nessa comparação, a distância entre uma literatura que trabalha fundamentalmente com tipos — encarnações de absolutos, como acontece com quase todos os protagonistas da ficção libertina francesa dos Setecentos — e outra voltada para a particularização de personagens pela via da profundidade psicológica, tal como encontramos nos grandes escritores realistas do século XIX. Nesse sentido, embora

obedeçam à mesma lei secreta, Dolmancé e Fortunato pertencem a famílias distintas.

O primeiro encarna, de forma exemplar, a figura do devasso de Sade, ostentando tal gosto pelo mal que não deixa qualquer sombra de ambivalência acerca de seu caráter: “É o mais célebre ateu, o mais imoral dos homens... e da mais extrema e completa corrupção, o indivíduo mais celerado e cruel que possa haver no mundo”.<sup>16</sup> Já o segundo é, antes de tudo, um sujeito dissimulado: instado a apresentar-se logo no início da narrativa, ele declara sumariamente chamar-se “Fortunato Gomes da Silveira, ser capitalista, solteiro, morador do Catumbi”, sempre se valendo de sua situação social favorável para posar como homem de bem, embora mantenha hábitos escusos no silêncio da intimidade. Em suma, apesar de compartilharem a mesma forte inclinação pelo mal, os personagens em questão não são intercambiáveis, e muito menos as cenas que protagonizam.

Valeria o mesmo para suas vítimas?

A questão é ardilosa. Ainda que a primeira impressão recaia sobre o fato de que elas não partilham o pertencimento à mesma espécie, isso talvez seja pouco relevante, posto que nas mãos de seus respectivos carrascos tanto o rato como a jovem ficam reduzidos à mera condição de objetos. Se os algozes aqui estão subordinados à modulação dos textos — o delírio libertino, no caso de Sade, e o realismo psicológico, no de Machado —, as vítimas passam ao largo dessas diferenças formais, permanecendo numa posição passiva e fixa que as torna praticamente iguais e intercambiáveis. Uma vez nessa posição, sob o cutelo dos senhores, ratos e seres humanos são a mesma coisa.

Ou quase: ainda que as vítimas não possam ser discerníveis por suas qualidades intrínsecas, e muito menos pela

posição que ocupam, alguma coisa separa o roedor machadiano da súdita de Silling. Esse diferencial se faz notar justamente quando atentamos ao efeito de realidade produzido por cada uma das passagens. Lançados à vertigem da imaginação, os tormentos descritos por Sade se inscrevem na ordem do inconcebível: pertencem a um mundo outro, comandado pelas leis da fantasia e, em certo sentido, são alheios à humana condição. As cenas sadianas sempre transcorrem em lugar incógnito e, sobretudo, sem a menor garantia de veracidade. Por isso mesmo, embora sejam protagonizados por homens e mulheres, os suplícios do deboche perdem em humanidade, se comparados ao perverso castigo do animal.

A assustadora cena desvelada em “A causa secreta” pertence a nosso mundo e, como tal, se mostra passível de acontecer a qualquer um de nós, rato ou pessoa. Se podemos nos reconhecer nela, é porque seus personagens carregam essa “parecença com o humano” que, segundo José Luiz Passos, traduz a “visão convincente do modo como modernamente nós nos concebemos como pessoas”,<sup>7</sup> marca distintiva dos romances de Machado. Daí, portanto, que o sadismo de Fortunato venha a ser bem mais verossímil do que as inconcebíveis fabulações de crueldade dos insaciáveis celerados de Sade. Daí também que seja mais fácil devotar compaixão ao pobre rato imolado do que à imponderável legião de corpos sacrificados à volúpia libertina.

Se, como queria Jean-Jacques Rousseau, a compaixão estiver de fato na origem do reconhecimento entre os homens, sendo o sentimento fundador da noção de *semelhante*, não surpreenderá se o leitor do conto, comovido com a desgraça do infeliz, venha a transformá-lo em seu foco privilegiado de identificação. E, quem sabe, venha até a declarar afeto por esse animal que goza de pouca simpatia na espécie humana,

reiterando a imprevista e desconfortável aproximação manifesta pelo personagem de *Dom Casmurro*: “Amo o rato”.\*

## 5

Humano e terrível, o suplício concebido em “A causa secreta” ainda supõe uma diferença crucial se comparado às liturgias do deboche: rompendo com a invariável dupla que estrutura toda a ficção do marquês, o narrador machadiano introduz um terceiro elemento para perturbar a harmonia do tenebroso rito a dois. Entre o carrasco e sua vítima vem se interpor, então, um observador.

Todas as cenas que implicam o sadismo de Fortunato são rigorosamente observadas por seu sócio. Seja no espaço público do teatro ou da rua, seja na privacidade do gabinete, o ato de crueldade nunca fica restrito ao par algoz-vítima, oferecendo-se também ao olhar sempre curioso do jovem médico. Além disso, não é apenas a presença empírica que faz de Garcia o espectador privilegiado das práticas do amigo, mas igualmente o fato de que ele empresta seu ponto de vista ao narrador. Como observa Silviano Santiago, conforme o conto avança, o leitor

passará às mãos de uma terceira pessoa *falsa*, já que a perspectiva sobre fatos e personagens lhe será fornecida por Garcia e, na maior parte dos parágrafos restantes, apenas

\* Cumpre contextualizar a frase, proferida por Bentinho ao declarar sua “simpatia ao rato”: “Não me pesa dizê-lo; os que amam a natureza como ela quer ser amada, sem repúdio parcial nem exclusões injustas, não acham nela nada inferior. Amo o rato, não desamo o gato” (Machado de Assis, 1986, p. 917).

pela visão dele. Em outras palavras, o narrador é onisciente, mas o ponto de vista passou a ser selecionado, controlado e restrito.<sup>18</sup>

Desse prisma, o médico manifesta uma imprevista, mas possível, solidariedade com o sádico do Catumbi. Ademais, sendo a narração conduzida segundo sua consciência, é ele, então, a partilhar aquela identidade de base entre o algoz e o narrador de seus atos, ambos condenados ao imperativo do detalhe. A hipótese é arriscada e merece investigação mais demorada.

Sempre atenta às ações de Fortunato, na dupla posição de testemunha e de eminência parda da narração, a figura de Garcia obriga o leitor a rever o lugar de Maria Luísa na economia do texto. Uma leitura mais cuidadosa vem mostrar que a doce jovem de “olhos meigos e submissos” ocupa o tempo todo o lugar de vítima, aqui também expresso por meio da tópica sadiana dos “infortúnios da virtude”.<sup>\*</sup> As descrições da personagem se valem não raro de adjetivos como “desconsolada”, “fraca”, “aflita”, sendo ela definida como “criatura nervosa e frágil”, cuja “solidão moral era evidente”, sobretudo por causa da relação com o marido, fundada “na resignação e no temor”. Não surpreende que lhe seja negado um ponto de vista próprio

\* Lembra Silviano Santiago que “o perfil psicológico da frágil esposa de Fortunato não destoa de outras mulheres casadas — e em busca de carinho e proteção — no universo senhorial e machista da ficção machadiana” (2008, p. 190). Ainda que, de forma geral, se possa concordar com essa afirmação, não se deve esquecer que uma das principais características das heroínas de Machado é a dissimulação, como bem mostra José Luiz Passos (2014). Isso nos permite questionar a identidade entre Maria Luísa e Conceição de “Missa do Galo”, tal como propõe Santiago, uma vez que a primeira realmente encarna todos os traços da mulher vitimada pelo poder senhorial, enquanto a segunda só é resignada nas aparências, posto que sabe muito bem disfarçar seus verdadeiros sentimentos, para benefício próprio. Prova disso é dada pelos destinos reservados a cada uma das personagens, que são radicalmente opostos.

e que, no limite, sua situação a aproxime bastante do rato de Fortunato e dos súditos de Silling.

Tal constatação vem adensar a suspeita de um elo mais profundo entre os sócios, o que induz a uma releitura da frase que descreve o estreitamento de amizade entre os dois homens: “A comunhão de interesses apertou os laços de intimidade”.<sup>19</sup> Haveria, então, outro motivo a fortalecer essa relação, para além do fato já nada desprezível de que a profissionalização do médico recém-formado só se realiza pela mediação do capital que Fortunato gentilmente lhe oferece? Que outra sorte de contrato legitimaria essa associação?

Ainda que o conto não nos autorize a dar uma resposta definitiva a tais questões, é preciso atentar para a passividade que recobre a pessoa de Garcia, em especial na terrível agonia do rato. Sua inércia salta aos olhos. Assim como acontece com o viajante estrangeiro da novela *Na colônia penal* (1919), de Kafka, o médico não esboça qualquer gesto, por mínimo que seja, para impedir o martírio do qual é a testemunha privilegiada.\* Apesar de “horrorizado” com a cena, o medo o impede

\* Pode ser produtiva a comparação entre o médico de “A causa secreta” e o viajante da novela *Na colônia penal*, de Kafka: em ambos os casos, o leitor tem diante de si personagens supostamente “esclarecidos”, cosmopolitas, civilizados, de escolaridade alta, que deixam clara sua posição contra os atos cruéis. Michael Wood chama a atenção para o fato de o estrangeiro kafkiano ser convidado a “ler” a punição imposta ao condenado, já que tal leitura exige espectadores bem letrados e capazes de “decifrar”, como quer o oficial, aquela refinada escrita (2005, pp. 88-91). De fato, mesmo sem dar conta da tarefa, o explorador prova que reúne essas qualidades ao reconhecer que se trata de um processo “muito engenhoso” (Franz Kafka, 1998, p. 42). Assim também, Jeanne-Marie Gagnebin insiste que “oficial e viajante tratam-se mutuamente como dois parceiros iguais”: embora não concordem entre si, são capazes de manter um diálogo civilizado em francês, língua que distingue a burguesia culta da época, sendo inacessível ao tosco soldado que acompanha o trabalho e ao miserável condenado. No limite, diz a ensaísta, ainda que o cultivado visitante tome partido contra a máquina, “seu interlocutor natural só pode ser o oficial” (2006, p. 124). Por certo, essas leituras apostam na convivência entre o carrasco e seu espectador, confirmada pelo fato de que o viajante nada faz para intervir no suplício.

de intervir no processo, permitindo que a tortura seja executada do começo ao fim, tal qual um espetáculo que lhe oferece “*the most exquisite agonies*”.

Espectáculo eminentemente privado, cabe sublinhar, cujo cenário é uma próspera e recatada casa de família burguesa. Não seria, então, o caso de associar essa evidência à tese foucaultiana de que os cerimoniais do suplício desapareceram do âmbito público a partir do século XIX, tornando-se ritos cada vez mais reservados a espaços interiores e íntimos? Essa é uma possível chave de leitura para a cena da vivisseção do animal, uma vez que ela se desenrola num laboratório doméstico, para onde Fortunato havia transferido seus experimentos, já que os guinchos dos animais imolados “atordoavam os doentes” de sua clínica. Tudo, ou quase tudo, conduz a uma ideia de privatização do tormento, que, além de confirmar a tese histórica de Foucault, supõe ainda o primado do mal como fator invariável da condição humana. Maldade primordial que, não podendo ser expiada em público, reaparece com igual força no âmbito da privacidade.

Espectáculo secreto, portanto, transferido para o interior da casa e, muito provavelmente, para a intimidade da alma. Desnecessário dizer que essa nova disposição do teatro dos suplícios está relacionada à emergência de um tipo particular de voyeurismo, próprio da sensibilidade moderna. Nessa cerimônia reservada, o face a face entre observador e observado

\* Não seria igualmente o caso de recordar que, segundo Foucault (1977, pp. 16-20), essa mudança se efetiva quando, em nome de uma “humanização” da morte, “um exército inteiro de técnicos veio substituir o carrasco, anatomista imediato do sofrimento”? E que, dentro desse exército, a figura do médico ocupou desde o início um lugar especial? Eis aí uma possível chave para compreender a centralidade da medicina na trama do conto, dada tanto pela atividade dos personagens — um, na qualidade de profissional; outro, na irônica condição de “amador” — como pela ocorrência de vários episódios de sadismo em torno a questões médicas.

associa, sem qualquer mediação, a fruição de quem pratica e aquela de quem vê. A exemplo de Garcia, esse discreto *voyeur* se define menos pelo que faz do que por aquilo que *não* faz, convicto de que a intimidade preserva sua reputação e a distância lhe garante o salvo-conduto. Trata-se, tão somente, de “apreciar” o sofrimento alheio.

Por tal razão, ganha relevo a notável inversão de papéis que fecha o conto, promovendo uma inesperada troca de lugares entre Garcia e Fortunato. Morta a pobre Maria Luísa pouco tempo depois do esquarteramento do rato, os dois amigos se defrontam no velório. Tendo o viúvo se ausentado durante duas horas, o jovem médico contempla a defunta por alguns instantes, beijando-a na testa. É quando Fortunato retorna e assiste à cena:

Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que não lhe deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços.

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.

É Fortunato, agora, o *voyeur* da história. Percebe-se, contudo, que a nova posição não rouba ao homem, “faminto de sensações”, nenhuma migalha de sua insaciável capacidade de

desfrutar da dor alheia. Ao contrário, nessa condição ele parece tão confortável quanto naquela que o caracterizara até então, fruindo à distância com uma intensidade tal que produz, sem qualquer prejuízo, o potente “reflexo de alma satisfeita” antes observado pelo narrador. Assim, apesar da troca de papéis, o sádico se mantém exatamente no mesmo lugar. O mesmo acontece com a vítima, mais do que nunca ostentando sua mera condição de objeto. Restaria, portanto, interrogar a figura de Garcia quanto à qualidade do gozo que experimenta nessa mórbida circunstância.

Machado, porém, não nos oferece elementos para resolver mais essa charada. Em vez disso, a derradeira cena compõe um novo quadro vivo, a recolocar de outra forma, mas com igual intensidade, a questão daquela “coisa feia e grave” que reúne os três personagens. Ou, se quisermos, a recolocar o problema de uma “causa secreta” que, definitivamente, não se esgota no ostensivo tormento do rato. Embora o episódio solucione a charada inicial, o segredo do título fica em suspenso no final do conto, retornando para as mãos daquele oscilante narrador machadiano que, sendo pouco confiável, será menos ainda nessa enigmática história.

Com efeito, ainda que mantenha a hierarquia inicial, a nova gramática dos olhares, instaurada na cena do velório, repõe a questão do ponto de vista. Santiago propõe que, no desfecho, o narrador em terceira pessoa opera significativa mudança, privilegiando não mais a perspectiva do médico, mas aquela de seu estranho sócio. Para o crítico, o que ocorre então é uma nova troca de sinais, que vem passar a narração para o controle do sádico: “Revelado o segredo de Fortunato pelos olhos de Garcia, havia que se revelar o de Garcia pelos olhos de Fortunato”.<sup>20</sup> Será mesmo?

Chegaríamos a conclusões distintas se outra hipótese, também plausível, fosse aventada: a de que Garcia mantém o comando da consciência do narrador até a última linha. Não se deve ignorar que o principal alvo da narração continua sendo Fortunato, cujos prazeres rendem comentários bastante semelhantes nos dois momentos: à “delícia íntima das sensações supremas” observada na tortura do laboratório doméstico, por exemplo, vem se somar a contemplação “deliciosamente longa” do velório, a indicar um mesmo olhar de reconhecimento em ambas as cenas. Cabe ao narrador, portanto, a apreciação rigorosa da qualidade do gozo sádico, anotando seus ínfimos detalhes e suas múltiplas derivações, entre as quais se inclui em particular o deleite do *voyeur*. Em suma, há indícios convincentes de que ainda é Garcia quem serve de guia ao narrador, fazendo deste um observador minucioso de seu malvado sócio.

Se assim for, o leitor terá diante de si um homem desesperado e íntegro, que só no momento-limite deixa entrever a paixão contida pela mulher do amigo, revelada no casto beijo que oferece à morta, molhado de lágrimas e talvez de arrependimento. Melodramático e trágico, como, aliás, costuma ser o “epílogo de um livro adúltero”, o final ainda contrasta a dor moral do médico com o funesto prazer do novo *voyeur*, descrevendo com propriedade as sensações que o deliciam. O tom de censura encobre, quase por completo, o conhecimento de causa. Como resultado, temos um desfecho em tom edificante, por certo condizente com o narrador mas na verdade pouco provável num autor tão avesso a conclusões bem-intencionadas.

Estaria, esse narrador seletivo, ocultando alguma coisa por trás de seu discurso humanitário e edificante? E essa coisa sem nome, grave e feia, não seria justamente a convivência

silenciosa do *voyeur*, a quem cabe uma estranha ciência do “vasto prazer, quieto e profundo” que o algoz experimenta? Não há como saber. Impossível conhecer a fundo a misteriosa motivação humana para a crueldade. A causa, que viria a explicar a remota origem do mal no coração dos homens, permanece fechada em seu inviolável segredo.

\*

*Pós-escrito ao que não foi escrito:* A atmosfera letárgica do início do conto, que sugere um afrouxamento das forças vitais dos personagens, prenuncia o ostensivo enfraquecimento físico de Maria Luísa, como apontado acima. Pouco a pouco se evidenciam os dedos trêmulos, a disposição instável e o constante estado de pânico que acometem a jovem, a acentuar os contornos da “criatura nervosa e frágil” descrita pelo narrador: primeiro desconsolada, depois cismada, em seguida tísica, a moça perde sua energia vital ao longo da narrativa até, por fim, se tornar um “bagaço de ossos”. Sua “solidão moral” vai sendo, portanto, substituída por uma condição cada vez mais referida ao domínio orgânico, expressa em termos como “magra e transparente, devorada de febre e minada de morte”. Recorde-se que, pouco antes de ela expirar, Garcia chega a indagar se Maria Luísa não estaria exposta a algum excesso na companhia do marido, mas realmente não haveria meios de sabê-lo: afinal, a cena de intimidade erótica do casal também permanece absolutamente indevassada até o fim do conto. Assim procedendo, Machado transfere a nós a tarefa de fantasiar, no silêncio igualmente indevassável da leitura, os detalhes da crueldade sádica de Fortunato para com sua infeliz esposa.

**NELSON RODRIGUES**  
**PASSAGENS PARA**  
**O NEGATIVO**

*A tragédia exige linguagem própria, e se não obriga ao verso, obriga a um ritmo e convenções que a libertem do cotidiano.*

Mário de Andrade, “Do trágico” (1939)

# 1. O ENIGMA DA CONVERSÃO

Uma das passagens mais tocantes das memórias de Nelson Rodrigues encontra-se no volume *A menina sem estrela* (1967), mais exatamente quando ele narra sua conversão ao “mistério profundíssimo do teatro”. O episódio ocorre três anos depois do assassinato de seu irmão, evento trágico que ainda repercutia com grande intensidade na vida do escritor, inclinándolo a uma disposição sombria que nada parecia atenuar. Convidado a ver um *vaudeville* ao lado de amigos, ele toma consciência de sua solidão ao testemunhar a “loucura de gargalhadas” que imperava na plateia durante os três atos do espetáculo:

Só um espectador não ria: — eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas, no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: — teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo do segundo para o último, eu imaginei uma igreja. De repente, em tal igreja, o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do *vaudeville*, eu levava comigo todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro.<sup>1</sup>

A descrição compõe, por si só, uma cena teatral, que vai progredindo a largos passos conforme o espetáculo avança: da tomada de consciência individual de seu estado de espírito soturno, no primeiro ato, o autor passa à condenação irrestrita do riso no segundo, até o momento em que concebe uma

inesperada fantasmagoria na qual o *vaudeville* se disfarça de liturgia católica, graças ao concurso de personagens subitamente tirados de uma igreja fictícia. O terceiro ato termina, enfim, com a revelação de um mistério que, “profundíssimo”, tem como consequência nada mais nada menos do que a conversão de seu espectador único.

Dito de outro modo: a cena real, insuficiente, é logo substituída por outra que, sendo imaginária, tem o poder de se desdobrar indefinidamente, para transformar, deformar ou ampliar seu referente original. Por certo, não surpreende que tal processo venha a ser colocado em ação justo num capítulo que, logo na primeira linha, vai afirmar que “o verdadeiro grito parece falso”, para concluir em seguida, de forma categórica, que “a verdadeira dor representa muito mal”.<sup>2</sup> Trata-se, portanto, de substituir o verdadeiro pelo falso para garantir a eficácia da representação. E essa substituição não se faz sem que seu criador lance mão de uma série de artifícios, entre os quais vale destacar aqui, em particular, o procedimento da inversão.

Afinal, o que faz Rodrigues nesse episódio senão inverter o sentido de um *vaudeville*, para aproximá-lo do severo ritual da missa cristã? Não se trata, então, de uma troca de sinais que visa a substituir a frivolidade do espetáculo cômico pela austeridade da cerimônia religiosa? Ou, se quisermos, não se trata de desviar a atenção do espectador, que se transfere de uma brincadeira desprezível para os conteúdos profundos que jazem no horizonte das missas? Ora, é precisamente nessa operação, em que se testemunha uma definitiva passagem para a gravidade, que se encontra um dos fundamentos da obra do autor.\*

\* Ver, por exemplo, Berta Waldman e Carlos Vogt, que, ao analisar *Vestido de noiva*, se referem à “consideração da vaia como verdadeiro aplauso e tantas outras inversões de

Talvez seja possível dizer que, se Rodrigues ocupa um lugar único na paisagem artística brasileira do século XX, isso se deve em muito à sua habilidade em manipular tais inversões. E essa habilidade ganha em importância quando nos recordamos que é justamente o expediente contrário — a conversão do grave em cômico — que se destaca como um dos traços distintivos da literatura do país, pelo menos a partir do modernismo. De fato, na contramão do autor de *A falecida* (1953), as fabulações mais frequentes de nosso imaginário literário tendem a ser aquelas que tornam risíveis as coisas sérias, compondo o tempo forte de alguns dos escritos ficcionais mais conhecidos no Brasil.

Imagine-se um sujeito que assiste à missa como se fosse um *vaudeville*, tirando disso a maior fruição e as conclusões mais insolentes, e já estamos no continente de Oswald de Andrade. Fundador de toda uma tradição do deboche\* nas artes e na literatura do país, ele não raro se vale de inversões para conferir um tom de comicidade aos ícones cristãos: sob suas lentes, a Virgem Maria se torna “Miss Nazareth”, São Tomé é

signais que acabaram por estabelecer paradoxos de valores e antíteses de linguagem e por constituir uma espécie de marca registrada do estilo rodriguiano” (1993, p. 198).

\* Cabe lembrar que o sentido do termo “deboche” tem uma inflexão muito própria no modernismo brasileiro, em particular para Oswald de Andrade. Onipresente nos escritos libertinos do século XVIII francês, a palavra *débauche*, então no feminino, supõe uma potente figura do excesso, seja gastronômico, etílico ou sobretudo sexual, como se lê na obra do Marquês de Sade. Ao que tudo indica, o termo passa a figurar na língua portuguesa no início do século XIX, transferindo-se para o gênero masculino mas mantendo o significado original de devassidão e desregramento. No Brasil, porém, a palavra ganha um sentido próprio, passando a designar a troça, a galhofa ou o escárnio, embora não perca sua primitiva conotação erótica, razão pela qual se pode considerar a zombaria como uma espécie de posse do outro, análoga à posse sexual. Talvez seja esse o sentido mais potente do deboche cultivado pela antropofagia oswaldiana, a implicar um ato de devoração do outro que mantém a ambivalência entre o alimentar, o erótico e o simbólico.

um “visionário que enxergava com as mãos” e Madalena não passa de uma “Joan Crawford na vida de Cristo”. Imagens desse teor realmente abundam em seus escritos, como se lê na antropofágica evocação comemorativa da deglutição do bispo Sardinha, ou na oração das prostitutas de *O santeiro do mangue* suplicando a Deus, em “São Tesão”, que não lhes falte “o pau nosso de cada noite”, ou ainda em “Peitinhos”, um “poema da era pré-freudiana”, ao aludir a certo Seu Bonifácio que “comungou pela última vez/ Delirando/ Com os peitinhos nus de Dona Sarah”.<sup>3</sup> Ou seja, ao contrário do que sucede na obra do dramaturgo, nos escritos oswaldianos a gravidade religiosa é quase sempre um forte alvo de rebaixamento ou, por assim dizer, de carnavalização.<sup>4</sup>

Aliás, não seria equivocado afirmar que o modernismo brasileiro, pelo menos em seus primeiros sopros de vida, constrói uma identidade fortemente marcada por esse veio do deboche, passível de se interpretar como um intento de *deposição da gravidade*. Exemplos não faltam, mas talvez o mais eloquente seja dado pelo “herói sem nenhum caráter” criado por Mário de Andrade. Macunaíma é realmente exemplar nesse sentido, já que se trata de um personagem construído em franca oposição a qualquer ideia de seriedade. Safado e moleque, preguiçoso por definição, ele evita ao máximo fazer qualquer esforço que não resulte em gozo, conforme a justa observação de Darcy Ribeiro.<sup>5</sup> Por isso mesmo, sua atividade preferida é invariavelmente a *brincadeira*.

*Brincar* é, de fato, um significante intenso no livro. Como observa Maria Augusta Fonseca, com base numa nota do próprio Mário, na cultura popular esse verbo polivalente pode assumir diversos sentidos, entre os quais o de “cantar dançando” ou até mesmo o de “realizar cerimônias de feitiçaria”,

sendo ambos cabíveis em distintos momentos da narrativa. Além disso, o romance introduz um personagem que joga o tempo todo com a realidade e com os seres à sua volta, assim como seu artífice literário joga à vontade com a tradição antropológica e literária do país. Não é por outra razão que Ettore Finazzi-Agrò vai afirmar que “o texto e seu discurso não podem senão conservar a sua natureza de *brinquedo*, não podem senão ser fruto de uma alusiva *brincadeira*”.<sup>6</sup>

Convenhamos: nada mais distinto do espírito trágico da obra de Rodrigues que tais jogos lúdicos do “herói da nossa gente” e de seu criador. Aliás, se os brinquedos polivalentes de Macunaíma não encontram qualquer eco no imaginário rodriguiano, tampouco as brincadeiras formais de Mário de Andrade são compartilhadas pelo dramaturgo em suas composições textuais. Prova disso é que os procedimentos da colagem e da bricolagem, que conferem um ritmo entrecortado à rapsódia modernista, pouco têm em comum com a fluência rítmica do autor de *O casamento* (1966), na qual se reconhece sua larga experiência no jornalismo e no teatro. Em que pese a decisiva opção pela oralidade nas obras de ambos os autores, em conformidade a uma dicção moderna, suas estratégias formais raramente convergem.

De outro lado, nunca é demais lembrar que os jogos de Macunaíma comportam, sobretudo, uma forte conotação erótica, o que poderia sugerir vasos comunicantes com o universo rodriguiano, em que o sexo também está sempre à espreita. Contudo, por supor uma dimensão infantil, as brincadeiras do herói modernista nada têm de grave, remetendo sobretudo à sexualidade perversa e polimorfa das crianças, e aos sentidos cômicos que o folclore brasileiro atribui ao mesmo verbo, como ensina Câmara Cascudo.<sup>7</sup>

Assim, apesar do apelo comum às figuras do excesso, também no capítulo da erótica o cotejamento tende a reiterar a distância entre os dois escritores. À carnalidade sempre imediata de Macunaíma, herói de uma urgência física que se repõe sem cessar por meio de um desejo insaciável, se opõe a sexualidade sempre mediada pelas contingências objetivas e subjetivas que sufocam os personagens de Rodrigues, não raro impedidos de se entregar à realização do prazer físico. Como bem observa Décio de Almeida Prado ao comentar a questão,

o sexo, em seu teatro, atrai pelo que tem de escuso, menos por ser fruto do que por ser proibido, causando volúpias ignominiosas na consciência. O prazer, para ele, nunca é carnal, é sempre psicológico, envolto em culpa — aquilo que D. H. Lawrence denunciava como *sex in head*.<sup>8</sup>

Em resumo: se o personagem de Rodrigues vive às voltas com o problema do sexo, enfatizando-se aí a palavra “problema”, o herói modernista ostenta uma disposição completamente diversa, já que, no mais das vezes, ele convoca as brincadeiras lúbricas como a *solução* para todos os seus males. Diferença incontornável, que traduz duas dimensões opostas do erotismo tal como concebidas por Georges Bataille, uma vez que ao “sexo leviano” de Macunaíma pode-se opor o “sexo trágico” dos protagonistas rodriguianos.

Ponto a ponto, quando comparadas, a obra do autor de *O óbvio ululante* (1968) se distingue das realizações dos fundadores de nosso modernismo.\* Daí que, para retornar à tópica

\* Não se pode esquecer de que há um hiato de quase meio século entre os autores em

central desta discussão, se tanto um como os outros obscurecem as fronteiras entre o grave e o cômico, valendo-se de inversões expressivas, estas não podem ser lidas com a mesma chave. Ali onde os primeiros modernistas fabulavam as folias do Carnaval, Rodrigues imaginava os mistérios da liturgia. Ali onde os mesmos modernistas se empenhavam em buscar a verdade nacional, Rodrigues se obstinava em procurar a verdade passional.

\*

Voltemos à cena do *vaudeville* subitamente transformado em missa. Como, então, compreender essa inversão burlesca fora do âmbito das brincadeiras macunaímicas? Como interpretar, fora do deboche oswaldiano, a imagem do padre “a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas”?

Recusando uma leitura apressada dessa passagem — que suporia o mesmo sentido de carnavalização de tantas obras do modernismo brasileiro —, Rodrigues atenta para a profundidade oculta em sua cena imaginária. Ao finalizar o episódio, ele alude à “verdade súbita” que descobrira por meio daquela inversão: “A peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como o seria uma missa cômica”.<sup>9</sup> Fica patente, portanto, que o problema aqui diz respeito à

questão, nem, contudo, de que foram muitos os herdeiros dos modernistas de 1922 ao longo do século XX. De toda forma, convém lembrar que a comparação entre Rodrigues e os primeiros modernistas é complexa e não cabe esgotá-la no espaço deste texto. Trata-se de tema amplo, cujos desdobramentos vêm sendo estudados por outros intérpretes da obra rodriguiana com resultados promissores. Agnes Danielle Rissardo, por exemplo, recoloca com pertinência essa diferença ao discutir a oposição entre folclore e folhetim, afirmando que “o projeto inicial de brasilidade de Mário de Andrade distingue-se sobremaneira da proposta ficcional de Nelson Rodrigues, que se apropriava de elementos da chamada indústria cultural, em vez de fontes folclóricas ou regionais” (2011, p. 144).

destinação: no entender do dramaturgo, os espetáculos destinados ao mero entretenimento, com o objetivo único de fazer rir, não têm qualquer valor artístico.

Daí a estupidez de uma eventual “missa cômica”, tal como ele reitera numa crônica de 1968 em que lança suas habituais farpas ao arcebispo de Olinda, dom Hélder Câmara. Nesta, de teor fortemente irônico, o escritor também se vale de uma catedral fictícia onde ocorre uma inversão, a saber, uma transformação do rito litúrgico em festa de Carnaval. Tendo como fundo musical a marchinha “Mamãe, eu quero”, conta ele, “ao mesmo tempo que cumprem o cerimonial, os padres e os coroinhas fazem toda uma ginga de ventre e quadris e sambam com uma impressionante variedade rítmica”. A fantasia se desenvolve de tal forma que os santos chegam a ser convocados nominalmente em meio a uma profusão de novos personagens: “Eis a cena: [...] os santos entram no brinquedo. Por sua vez, as velhinhas beatas se sacodem como patas no tanque” — e assim por diante, até por fim trazer para as catedrais o reco-reco, a cuíca e o tamborim.

Há números espetaculares. São Benedito revela-se um pas-sista emérito. Com um dedo roda o pandeiro. Outro santo equilibra laranjas no focinho, como uma foca amestrada. Ainda outro planta bananeira e põe labaredas pelas ventas etc. etc. etc.<sup>10</sup>

A princípio, as duas passagens se aproximam em muitos aspectos, mas, aqui também, uma comparação mais alentada entre ambas deixa evidente uma diferença capital. A primeira, de tom mais grave e lírico, resulta na revelação de um mistério que tem o poder de dar um traçado decisivo ao futuro de seu

espectador. Ou seja, tal como acontece nos ritos iniciáticos, o acontecimento narrado supõe um aprendizado definitivo por parte do iniciado, abrindo caminho para uma nova forma de existência. Já a segunda, de tom meramente jocoso, nada ensina a seu autor: pelo contrário, a fabulação da “missa cômica” serve apenas de ilustração às ideias apresentadas nos parágrafos anteriores e, como tal, esgota-se rapidamente. Não surpreende que a descrição termine por um “etc. etc. etc.”, seguida de um depoimento tão súbito quanto definitivo, que se impõe ao leitor por meio de parênteses: “(Eis que me dá, de repente, um tédio mortal dos tamborins, cuícas e reco-recos de d. Hélder)”.<sup>11</sup> Em face de tal evidência, não fica difícil deduzir que o texto rodriguiano opera com duas sortes de inversão: uma que ocorre em tempo forte; outra, em tempo fraco.

Vale, então, repetir que, para Rodrigues, o ato de inverter só ganha valor efetivo quando depõe o cômico para dar lugar ao grave. Ou seja, para retomarmos o espírito litúrgico evocado na cena de *A menina sem estrela*: a inversão só interessa realmente quando ela implica a conversão.

\*

São muitos os significados do verbo *converter* e quase todos fazem sentido nesse universo em que a conversão é um operador frequente e de grande intensidade. Converter quer dizer “virar completamente, revirar, fazer virar; virar, mudar completamente; fazer passar de um estado a outro; fazer passar de uma língua para outra; traduzir; virar-se, voltar-se; mudar-se, tornar-se, transformar-se”.<sup>12</sup> Ora, basta lembrar as duas passagens aqui apresentadas para concluir que, em boa parte, esse vocabulário bem caberia para descrevê-las com exatidão.

Mas as conversões rodriguianas excedem o limite dessas duas cenas para abarcar o conjunto de sua obra, manifestando-se não só em suas variantes de fundo temático como também em sua estrutura formal. Como propõe Nuno Ramos, “há, em todas as peças de Nelson Rodrigues, uma contínua *conversão ao teatro*, ao recurso moderno e pouco realista, que luta contra o fluxo, também contínuo, de conteúdos dramáticos e morais”. Cada cena seria, assim, presidida por um princípio intensivo de representação que trabalharia para converter o drama em questão em puros procedimentos teatrais, criando um hiato entre o conteúdo dramático e o recurso cênico: “Assistir a uma peça de Nelson Rodrigues é converter-se ao e distanciar-se do entrecho, sem decidir-se por nenhum dos polos”,<sup>13</sup> completa o comentarista.

Desse prisma, as cenas rodriguianas manifestam uma espécie de ostentação dos procedimentos da teatralidade, evidenciada tanto na falta de profundidade psicológica como na movimentação maquinal de seus protagonistas. Nessa mesma chave poderiam ser elencados outros componentes característicos do autor, tais como os expedientes caricaturais, as imagens hiperbólicas ou as frases de efeito que condensam e mimetizam as reversões dos personagens. Ganha destaque nesse repertório o recurso onipresente da inversão, que funciona como produtor de negativos, criando uma distância fundamental entre a cena e seu sentido moral.

Desnecessário dizer que o enredo também se submete a tal princípio. Como observa Prado, ele

constrói-se sobre falsas pistas e reviravoltas surpreendentes, dentro daquela estética do espanto que Peter Brook descobriu no melodrama. Ninguém é com certeza o que aparenta

ser, podendo verificar-se a qualquer momento inversões que lançam nova luz sobre o presente ou sobre partes obscuras do passado.<sup>14</sup>

Esses dispositivos traduziriam um processo de exteriorização do conteúdo dramático, afinado ao distanciamento moderno, que recusa a adesão realista para fixar o imaginário “em frases, imagens, gestos, plano de memória ou realidade, flashbacks, recursos de cenário ou de iluminação”.<sup>15</sup> Em suma, os pequenos dramas suburbanos que caracterizam o teatro de Rodrigues só ganham vida num mundo artificial, aparente e autônomo onde seus mecanismos ficam expostos.

Isso não é pouco e, como assevera Ramos, certifica a modernidade da dramaturgia do autor. Porém, fosse apenas isso, o significado da “conversão ao mistério profundíssimo do teatro” se reduziria ao fluxo de operações entre os meios e os conteúdos, “que se equivalem e trocam constantemente de lugar”.<sup>16</sup> Tudo leva a crer, todavia, que aos mecanismos dessa teatralização ostensiva e intensiva vem se acrescentar outro sentido, mais profundo e secreto, que devolve a conversão a seu patamar sagrado. Afinal, se Rodrigues se aplica em expor diante do espectador o funcionamento dessa conversão, ele jamais o faz para esvaziá-la de seus mistérios, como reforça Ângela Maria Dias ao observar que

o proselitismo entusiasmado de toda a sua imensa obra, apoiada pela repetição e pela economia de meios — aliás, características básicas da imaginação pornográfica —, tem muito de religioso, na insistência com que argumenta em favor de uma espécie de liberação pelo extremo da violência.<sup>17</sup>

A breve observação da crítica tem o poder de sintetizar a tópica da convergência entre o sagrado e o erótico que, assinalada por diversos intérpretes do autor, é reconhecida como um dos pontos nodais de sua concepção de mundo.<sup>18</sup>

Não cabe, no espaço desta reflexão, um exame exaustivo da questão, muito menos a tarefa de apontar os diversos lugares da obra rodriguiana em que ela se manifesta. Mais do que tudo, importa aqui propor que essa obra aquilata tal convergência por meio de um termo comum ao pornográfico e ao religioso, que é justamente a conversão. Nesse sentido, sua visada se assemelha em muito àquela de Henry Miller, não por acaso outro autor considerado escandaloso e muito censurado, quando este afirma que “a verdadeira natureza do obsceno reside no desejo de converter”. Ou, como completa o autor de *Sexus* (1949), valendo-se de um argumento grave que poderia ser assinado pelo dramaturgo brasileiro, sem restrições:

Tudo o que é dramático reveste-se da natureza de um apelo, de um apelo frenético à comunhão, à união, inclusive à participação ativa. A violência, em atos ou em palavras, assemelha-se a uma oração às avessas. A própria iniciação é um processo violento de purificação e (repita-se) de união. Tudo que exige uma solução radical, um remédio, exige Deus.<sup>19</sup>

De fato, no capítulo das convergências entre o obsceno e o místico, não são poucas as aproximações possíveis entre Miller e Rodrigues, até porque o problema da conversão é central para ambos. A ideia correlata de que a arte pode acionar um violento processo de purificação, tal como defende o escritor norte-americano, encontra-se formulada exatamente nos

mesmos termos em inúmeros textos e depoimentos do criador de *Senhora dos afogados* (1947), como o que se segue:

Mas teatro não é guaraná. É isso mesmo. O teatro tem de humilhar, de agredir, de ofender o povo, o espectador, para que se desenvolva nele uma série de competências, repercussões psicológicas, emocionais etc. que fique trabalhando, elaborando dentro do espectador um processo.<sup>20</sup>

Ou, então:

O homem precisa ser colocado diante da própria violência. Temos que ver a face da nossa crueldade. Ou o cinema nos ofende e nos humilha ou, então, deve morrer. E sempre que o cinema apresenta a sordidez em dimensão gigantesca, cada qual sente o eterno, o sagrado, que existem no mais vil dos seres.<sup>21</sup>

Ou, por fim, ainda mais categórico:

A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos.<sup>22</sup>

Por certo, esses exemplos bastam para sugerir o lugar central que o intento de converter o espectador, visando à sua purificação, ocupa no projeto estético de Rodrigues. Entende-se por

que Henrique Buarque de Gusmão, em estudo sobre os traços característicos de tal projeto, considera o desejo de conversão seu eixo principal. Lembra o pesquisador que, em suas crônicas, o dramaturgo está sempre em posição de luta contra os sentidos habitualmente atribuídos a seu teatro, distintos daqueles construídos por ele: “Apropriações que tornavam suas peças cômicas, instrumentos de crítica social ou de divertimento para um público jovem e burguês afeito ao escândalo são enfaticamente condenadas pelo autor”.<sup>23</sup>

O argumento nos devolve ao imperativo rodriguiano de deposição do cômico, reiterando a diferença capital entre as duas cenas de inversão aqui citadas. Talvez seja o caso de insistir que o autor de *Vestido de noiva* (1943) só reconhece valor no teatro que, a exemplo de um rito, tem como fundamento um grave e enigmático princípio de conversão. Confirmando isso, num comentário em que confronta a cena literária e a teatral, Rodrigues completa:

No teatro, que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.<sup>24</sup>

No final das contas, o que se passa no palco rodriguiano é sempre uma cena invertida — ou uma “oração às avessas”, para retomar os termos de Miller — a consumir uma passagem para o negativo.

O rito de passagem que viabiliza a conversão supõe, portanto, o contato com tudo aquilo que é baixo e proscrito da

vida social. Tal como os xamãs, os assassinos, adúlteros, insanos e monstros de toda espécie são os intermediários privilegiados do “fenômeno de transferência” que promete nada mais nada menos do que “salvar a plateia”. É no coração desse mundo invertido, em que os valores estão de ponta-cabeça, que se esconde o “mistério profundíssimo do teatro” ao qual Rodrigues se converteu um dia. Afinal, como propõe ainda Miller, “aquele que procura desvelar o mistério torna-se, ele mesmo, parte do mistério e, dessa forma, contribui para perpetuá-lo”.<sup>25</sup> É bem possível que essas palavras do escritor norte-americano caibam perfeitamente para o autor de *Toda nudez será castigada* (1965).

## 2. A CONVERSÃO AO ENIGMA

Ainda que não raro preserve um incômodo resíduo risível, a obra de Rodrigues sempre se impõe pela gravidade. É o que se testemunha, por exemplo, na famosa cena de *O beijo no asfalto* (1961) em que um moribundo aborda um transeunte para lhe suplicar o derradeiro contato carnal; ou em *A falecida* (1953), ao se acompanhar o esmero obsessivo da tuberculosa Zulmira no preparo do próprio velório; ou ainda no romance *O casamento*, quando o narrador descreve uma desastrosa cerimônia de núpcias celebrada por um padre cujas palavras “respingam” igual urina. Os exemplos se multiplicam e, entre eles, ganham destaque os contos de *A vida como ela é...* (1961), cujo empenho em esquadrihar a dimensão trágica do lugar-comum levou Hélio Pellegrino a designar o autor como “Homero do subúrbio”.<sup>26</sup>

Tudo exala gravidade nesses contos que evocam a morte das formas mais diversas e até mesmo bizarras, como

se confirma em “A dama do lotação”,<sup>27</sup> a começar pelo fato de sua protagonista encarnar por excelência a *femme fatale*. Valendo-se da potência trágica dessa figura icônica, o conto explora os expedientes da inversão que incidem tanto nos atos desmedidos de seus personagens como nos termos que os designam, por vezes transitando estranhamente entre o masculino e o feminino. Num encadeamento vertiginoso, esses expedientes encenam um compromisso entre Eros e Tântatos que reclama sem cessar a gravidade da conversão.<sup>28</sup>

Cabe lembrar que, à exceção de Solange, todos os personagens são masculinos: o marido, o sogro, o amante e, sobretudo, a legião de homens que a jovem seduz diariamente nos transportes públicos cariocas dos anos 1950, movida pelo imperativo de realizar suas fantasias sexuais. O fato de contracenar apenas com o sexo oposto, porém, não impede a heroína de atuar como se fosse a única e exclusiva protagonista da trama. Afinal, os sujeitos com quem ela partilha as aventuras não passam de objetos de um desejo insaciável que se traduz no vertiginoso intercâmbio de parceiros de sua vida erótica. De fato, em “A dama do lotação” tudo gira em torno de Solange.

Melhor dizendo, tudo gira em torno do sexo, como se confirma desde a primeira frase do conto, não obstante o decoro que era exigido naquele tipo de publicação. Afinal, bem mais do que uma simples notação prosaica, a afirmação inicial — “Às dez horas da noite, debaixo de chuva, Carlinhos foi bater na casa do pai” — só ganha sentido quando a razão daquela inesperada visita durante uma tempestade é esclarecida, ou seja, quando um motivo grave, de incontornável natureza sexual, vem justificar o apelo do rapaz ao ombro paterno. Por isso mesmo, toda e qualquer reserva de cunho moral que possa parecer determinante nessa narrativa fica relegada a

um segundo plano diante da potência erótica encarnada por sua protagonista.

O texto faz parte de um conjunto que, destinado ao grande público, foi escrito entre 1951 e 1961 para o jornal *Última Hora*, dirigido por Samuel Wainer. A ideia partiu do próprio editor, que solicitou a Rodrigues a assinatura de uma coluna diária baseada em supostos “fatos da realidade”, cujo título seria “Atire a Primeira Pedra”. O convite foi aceito de imediato, com apenas uma reserva: o autor pediu que o nome fosse trocado para “A Vida Como Ela É...”, cujo tom fatalista lhe era mais caro.

Mais assemelhadas a contos que a crônicas, essas histórias curtas e cruas combinavam a economia dos meios com a brutalidade dos temas que, no mais das vezes, giravam em torno do adultério. Do adultério feminino, diga-se logo, já que a infidelidade dos homens naqueles anos era não só permitida como efetivamente incentivada, sendo em geral justificada pelo suposto “temperamento poligâmico” que caracterizava a “natureza masculina”.<sup>29</sup> Era o tabu, portanto, que parecia estar na mira do criador de “A dama do loteação”, e as consequências precipitadas pela transgressão feminina, que conheciam mais variações em sua ficção do que na impiedosa realidade que não poupava as adúlteras.

O forte apelo popular da coluna, evidente já nos títulos cogitados, se confirmava por sua difusão num jornal de grande circulação, reforçando uma velha aliança entre o mercado e a popularização de conteúdos moralmente transgressivos.\*

\* Embora a popularização do material licencioso no Ocidente tenha uma dívida com as novas formas de representação do sexo que implicavam uma transgressão deliberada da moral, o ponto de partida decisivo da tradição pornográfica que se inaugurou no Renascimento europeu foi a nova tecnologia de impressão do século XVI, que colocou em

Não surpreende que ela tenha obtido sucesso imediato, como que antecipando a extraordinária repercussão que o conto viria a ter mais tarde, quando foi adaptado ao cinema. Para surpresa do próprio autor, as narrativas incendiaram o Rio de Janeiro de tal forma que, naqueles anos, era comum ver homens aboletados nos ônibus e trens, uns sobre os ombros dos outros, devorando aquelas histórias. Lotado, o lotação inteiro lia a seção, gerando reações as mais diversas, como reporta Ruy Castro:

Um leitor encontrou Nelson na rua, reconheceu-o pelo seu retratinho no jornal e foi sincero:

“Seu’ Nelson, não deixo minha noiva ler sua seção!”

Nelson caiu das nuvens:

“Mas por quê, e que piada é essa?”

“Porque as suas heroínas dão mau exemplo.”

Nelson respondeu por escrito, na mesma época, em outra parte do jornal:

“Discordo desse ideal de noiva cega, surda e muda diante da vida. Acho que uma moça só deve ser esposa quando está em condições de resistir aos maus exemplos. Considero monstruosa, ou inexistente, a virtude que se baseia pura e simplesmente na ignorância do mal. Cada mulher devia ter um minucioso conhecimento teórico do bem e do mal. Afinal de contas, a virtude é, acima de tudo, opção”.<sup>30</sup>

Questão pulsante na época e datada aos olhos de hoje, o antiquado binômio “virtude-pecado” foi, com o passar do tempo,

circulação reproduções baratas e criou um próspero mercado para o obsceno (Ver Lynn Hunt, 1999).

sendo substituído pelo de “norma-transgressão”, mais afinado com a sensibilidade contemporânea. De toda forma, não é a polaridade do continente nem o contraste do conteúdo que interessam aqui, mas o fato de Solange escapar por completo dessa condenação à dicotomia moral de forte inspiração maniqueísta. Casada há dois anos com Carlinhos, era respeitada e admirada pela família dele, sobretudo pelo sogro, sujeito conhecido por ostentar “uma dignidade de estátua”, que defendia com unhas e dentes a reputação da nora. Nascida em “ótima família”, composta de “médicos, advogados, banqueiros e até um tio, ministro de Estado”, a personagem era igualmente benquista pela sociedade: “Dela mesma se dizia, em toda parte, que era ‘um amor’; os mais entusiastas e taxativos afirmavam: ‘É um doce de coco’”.

Contudo, esse halo de doçura e honorabilidade era atravessado por um hábito singular que a personagem cultivava em seu dia a dia: “Todas as tardes, saía de casa e apanhava o primeiro lotação que passasse. Sentava-se num banco, ao lado de um cavalheiro. Podia ser velho, moço, feio ou bonito”. A cada passeio vespertino, uma aventura da moça, que acumulava traições praticadas cada vez com maior intensidade, embora nem sequer fossem sonhadas pelo marido fiel e devotado. Este não se cansava de contemplar a esposa em casa, “pasma de a ver linda, intacta, imaculada”, para grande surpresa do narrador, que indagava: “Como é possível que certos sentimentos e atos não exalem mau cheiro?”.

Entende-se por que o conto se inicia com o cenário desolador de um violento temporal, a oferecer um pano de fundo às suspeitas que passam a assombrar Carlinhos depois de flagrar uma cena de sedução da esposa com um amigo do casal. Como que anunciando a súbita ruína de um casamento

até então considerado “felicíssimo”, a terrível noite de tempestade em que o rapaz confia suas dúvidas ao pai só faz reiterar que o sonho de harmonia conjugal estava prestes a desabar. Suspeitas logo depois confirmadas pela própria Solange, que, sem sobressaltos, conta tudo ao marido, numa confissão que transcorre “sem excitação, numa calma intensa”. Tudo acontece, portanto, como se houvesse não uma, mas duas Solanges: “Dir-se-ia que era outra que se entregava e não ela mesma”. Tal é a conclusão do narrador ao afirmar que, apesar de toda libertinagem a que a moça se abandonava, “havia, no mais íntimo de sua alma, uma inocência infinita”. Num arriscado jogo de conversões, pecadora e santa se alternam na personagem.

Destaque-se que a caracterização da protagonista é sempre envolta em obscuridades, a começar pela estranha admissão de que Solange “sugeria nos gestos e mesmo na figura fina e frágil qualquer coisa de extraterreno”. Ou seja, havia algo nela que não se explicava, que se mantinha em estado de completa ambiguidade e que, sobretudo, fugia aos tradicionais lugares-comuns que separavam as mulheres entre puras e putas. Nenhuma classificação moral parecia dar conta da casta e lasciva “dama do loteação”.

Tampouco de seu criador, que partilhava a mesma disposição ambivalente de sua criatura. A exemplo da personagem, Rodrigues realmente não se furtava às ambiguidades, como se pode comprovar no cotejamento de seus textos e declarações. Leia-se, por exemplo, a resposta a uma leitora que, nas vésperas do lançamento da coluna “A Vida Como Ela É...”, lhe desafia com a pergunta: “Pode-se amar um ladrão?”. Responde o autor, sob o pseudônimo feminino que assinava a coluna “Myrna Escreve”, de *O Jornal*, em 1949:

Ai de nós, Fulana! Uma mulher pode, perfeitamente, gostar de um ladrão. Por um motivo: porque o coração não enxerga um palmo adiante do nariz. Se ela só se inclinasse por rapazes direitos, estaria tudo salvo. De onde resultam tragédias amorosas? Resultam, precisamente, do fato de que ninguém escolhe certo, mas escolhe, quase sempre, errado. A gente não escolhe. [...] Escolha nenhuma. Sorte, nada mais que sorte. A mulher pode amar, segundo sua estrela, um escafandrista, um domador, um trocador de ônibus ou um príncipe. A você, Fulana, coube a seguinte sorte: amar um ladrão.<sup>31</sup>

É digno de nota que, convertido em mulher sob a máscara do pseudônimo, o escritor viesse a recusar por completo a própria afirmação de que a virtude era tão somente uma opção, preferindo abandonar-se às cogitações em torno das obscuras contingências da sorte. “Escolha nenhuma”, reitera categórico na voz de Myrna, apostando na força das ambiguidades que caracterizam a complexa protagonista de seu conto. Esta, vale insistir, oscila o tempo todo entre as polaridades que se confrontam no estereótipo feminino, sem jamais se fixar em nenhuma delas. Solange é uma mulher de passagem.

Uma possível chave para abordar o estado transitório da personagem é dada pelos próprios substantivos que se combinam no título do conto. A começar pela palavra “dama”, que, no Brasil, denota tanto uma situação feminina elevada — como nas expressões “dama de honra” ou “primeira-dama” — quanto a figura da meretriz, quiçá inspirada na heroína de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas (filho).\*

\* Cabe lembrar, não só pela afinidade temática com *A dama das camélias* como

expressivo é o significante “lotação”, que realiza na língua, semântica e gramaticalmente, a situação de *passagem* que define a protagonista. O lotação é, por excelência, um meio de deslocamento, evocando de imediato seus correlatos como transporte, transferência, transposição, traslado ou trânsito, que, no conto, se ampliam como ocasiões para toda a sorte de transgressões. Em “A dama do lotação” o polivalente veículo serve também para operar sucessivas passagens do âmbito privado, representado pelo marido e pela vida conjugal, para o âmbito público, onde circulam os corpos anônimos desejados por Solange, que assume a ambígua condição de “mulher da rua” que não cobra pela transação. Mais do que tudo, nesse contexto o lotação representa a garantia da transa — e, por consequência, a fundamental passagem para o transe.

Fundamental porque é precisamente o estado de transe que define e singulariza a “extraterrena” dama, improvável criatura que transita entre a mais depravada devassidão e a inocência infinita. Solange, aliás, faz parte de uma galeria de protagonistas femininas da literatura erótica ocidental que parecem alheias ao mundo a seu redor, vivendo em permanente estado de transe. Nesse sentido, ela integra uma extensa série de personagens literárias, todas elas altamente vocacionadas para a prostituição, embora não demonstrem particular interesse pela transação venal. É o caso, para citar dois exemplos polarizados, tanto da enigmática Séverine do romance

igualmente por se tratar aqui de um conto escrito por um dramaturgo, a grande repercussão dessa obra teatral nas últimas décadas do século XIX no Brasil, como lembra João Roberto Faria em “Singular ocorrência teatral” (1991, pp. 161-66). Desenvolvi o tema em “O decoro de uma cortesã”, cuja versão atualizada integra este volume (Ver “O decoro de uma puta”, pp. 138-154).

*A bela da tarde*, que Joseph Kessel publicou em 1928,\* como da improvável madame Edwarda do livro homônimo de Georges Bataille, editado originalmente em 1945.\*\*

Recorde-se que, no sentido antropológico, o transe é um estado de passagem, em que o sujeito sai de si para se abandonar a uma experiência intensa que se apresenta, por definição, como momentânea, efêmera, fugaz — enfim, como passageira. A rigor, o transe efetivamente opera a conversão. Desnecessário dizer que esses termos descrevem com precisão os domínios transitivos do erotismo, em que a lúbrica Solange se instala, ela também, em permanente trânsito.

Chama particular atenção, nesse sentido, a recorrência com que o prefixo “trans-” é convocado para atribuir significados à palavra “lotação”. De origem latina, ele usualmente se refere ao que está além de, ou em troca de, ao través, para trás, através. Alguns dicionários reforçam que o prefixo pode indicar travessia, deslocamento ou mesmo mudança de uma condição para outra; significações que, lidas à luz do conto, apontam para um expressivo pacto entre forma e fundo, no qual uma situação linguística coincide plenamente com a disposição de uma personagem. Notável também é o fato de que o significante “lotação” venha se ajustar tanto ao gênero masculino como ao feminino, evocando um traço de androginia

\* Entre as diversas afinidades entre *A bela da tarde* e “A dama do lotação” está o fato de que o romance foi publicado originalmente em capítulos no jornal francês *Gringoire*, numa iniciativa à qual os leitores, segundo o prefácio do autor, “reagiram com certa vivacidade” (Joseph Kessel, 2007, p. 9, trad. nossa).

\*\* Numa das passagens mais candentes de *Madame Edwarda*, quando Pierre encontra a personagem imóvel no terraço de um bar, coberta de preto e mascarada, ela é descrita como se estivesse em transe: “Louca, como se viesse de outro mundo, e, nas ruas, nada além de um fantasma, um nevoeiro vagaroso” (Bataille, 1971, p. 100, trad. nossa). Ausente, com o corpo dissociado da consciência, aos olhos de seu amante, ela vai se tornando a cada instante mais inumana.

que reitera a recorrente ideia de passagem e remete uma vez mais ao prefixo “trans-”.

Como substantivo feminino, “lotação” faz referência à capacidade máxima de pessoas que um recinto pode comportar, supondo igualmente o ato de lotar, ou o cálculo da capacidade de carga de um meio de locomoção. Já no masculino, o termo remete especificamente ao transporte coletivo, sendo sinônimo de autolotação e de micro-ônibus, como era de uso corrente na cidade do Rio de Janeiro pela altura dos anos 1950 e 1960, quando Rodrigues estava produzindo os textos de “A Vida Como Ela É...”.\*

Importa ressaltar que a palavra, seja no masculino, seja no feminino, supõe o ato de encher, preencher, esgotar, implicando, no limite, o sentido de excesso, de descontrole e de tudo que não se pode medir. Não é difícil, quando se tem em mente a figura de Solange, pensar no imensurável do desejo: onde colocar o que não cabe em lugar algum? Como, então, não atentar à interrogação freudiana que pulsa nas entrelinhas da canção “Pecado original”, criada por Caetano Veloso como trilha sonora do filme e resumida no repetido verso “A gente não sabe o lugar certo/ De colocar o desejo”? Operadora dessa métrica inalcançável, a moça representa a perfeita encarnação da desmesura e do transbordamento, que recolocam sem cessar

\* Sobre o lotação: recorde-se que, antes de ser alçado à condição de personagem do dramaturgo, Boca de Ouro foi motorista de lotação. Rodrigues o conheceu em suas baldeações pela cidade como passageiro da linha 115, que ligava Laranjeiras à Estrada de Ferro, sob o nome de Rubem Francisco da Silva, que costumava exibir com orgulho os 27 dentes de ouro que colecionava em sua arcada (Ver Ruy Castro, 1992, p. 311). O atropelamento de *O beijo no asfalto*, deflagrador de toda a ação dramática, partiu de um episódio ocorrido com o jornalista Pereira Rego, que, depois de ter sido colhido por um “arrastando-sandália” (o lotação da década de 1930) e à beira da morte, teria pedido um beijo a um transeunte no largo da Carioca, onde ficava a sede do jornal.

uma pergunta para a qual, de fato, não há resposta possível: afinal, qual é o tamanho do desejo?

Questão que pulsa ao longo de todo o conto, sem que se saiba exatamente quem a formula. Encarnada pela protagonista, insinuada pelo narrador, ela circula por entre todos os personagens como um murmúrio de origem desconhecida. Não seria descabido dizer que o protagonismo, aqui, cabe menos à personagem do que ao próprio *lotação*, cujo movimento incessante oferece um vislumbre do imperativo desse desejo sem descanso. Daí que uma possível pista para investigar essa interrogação anônima seja sugerida, uma vez mais, pelo uso da palavra: na linguagem falada, o substantivo normalmente tende ao feminino, não raro provocando o uso do artigo *a*, como é esperado; já quando se diz *o* *lotação*, o artigo está referido a um sujeito masculino oculto, evidenciando uma elipse de interesse para esta análise.

De certa forma, a ideia de um sujeito masculino não manifesto já aparece sugerida em diversas passagens do conto, seja na alusão à “dignidade de estátua” que imobiliza o pai de Carlinhos, seja nos diversos homens que a moça parece “despertar” ao longo da narrativa, seja no marido impedido de realizar o sexo conjugal. É, porém, no insólito desfecho da história que a ocultação desse sujeito ganha notável evidência, quando, depois de Solange lhe revelar suas aventuras extra-conjugais, o esposo decide “morrer para o mundo”.

O que poderia ser apenas uma figura de ênfase é efetivamente concretizado pelo personagem. Como que protagonizando um ato teatral perfeito, em que a ilusão predomina por completo sobre a realidade, ele anula a própria presença no mundo para assumir uma paradoxal vida de defunto: “Entrou no quarto, deitou-se na cama, vestido, de paletó, colarinho,

gravata, sapatos. Uniu bem os pés; entrelaçou as mãos, na altura do peito; e, assim ficou”. Solange, por sua vez, capturada pela cena, parece entrar em transe quando o vê: “Durante alguns instantes, estive imóvel e muda, numa contemplação maravilhada”, só quebrando o fascínio para anunciar que o jantar estava na mesa. Carlinhos, porém, decidido em seu propósito, exclama, sem se mexer: “Pela última vez: morri. Estou morto”. Poucas imagens poderiam ser tão eloquentes sobre a existência de um homem que se esconde quanto a desse marido que assiste ao próprio funeral e, impotente não só diante da mulher como também da vida, se abandona ao absurdo de um velório permanente, convertendo-se à morte.

Eloquente e pujante, o eco dessa voz oculta ultrapassa o universo ficcional para estender-se à própria instância de criação do conto. Há um interessante jogo de espelhos entre a personagem obcecada pelo adultério — que, “todas as tardes, saía de casa e apanhava o primeiro loteação que passasse” para acumular histórias de traições em sua vida — e o jornalista que diariamente saía de casa rumo ao *veículo* de imprensa onde trabalhava para fantasiar casos de adultérios que igualmente se acumulariam ao longo de sua carreira. É verdade que cada qual vive uma distinta experiência de transe, mas ambos “saem de si” para mergulhar à sua maneira nas águas turvas da traição conjugal: ela, transfigurando-se em outra; ele, transportando-se para o íntimo de seus personagens. Se tal hipótese for válida, teria sido possível ao escritor brasileiro dizer de sua heroína o mesmo que disse Gustave Flaubert de outra grande adúltera da literatura, ao se converter em sua criatura: “*Solange, c’est moi!*”.\*

\* A hipótese torna-se ainda mais robusta diante da lembrança de que o vulto desse protagonista incógnito assombra a escrita de Rodrigues em mais de um momento. Não cabe no espaço deste texto investigar suas recorrências na extensa produção do

Seria o caso de indagar se expedientes como esse não estariam respondendo, de algum modo, ao que Ismail Xavier identificou como “declínio social da figura masculina” naqueles pulsantes meados do século XX. Para o crítico, há um motivo recorrente na produção do dramaturgo, que

se conecta com um percurso histórico em que a constelação de fracassos do personagem de pai (e/ou marido) adquire o valor de um diagnóstico geral de decadência. Essa é entendida como a instância em que um segmento social — classe, família, grupo étnico, conforme o caso — é incapaz de garantir a reposição de seus valores, vivendo um crescente descompasso entre o que proclama (material que vira ideologia porque ilegítimo em sua reivindicação de universalidade) e sua prática.<sup>32</sup>

Consequência lógica desse processo é a representação de sujeitos masculinos dissimulados, cindidos ou divididos entre o que dizem e o que praticam. Daí uma reiterada incerteza de base, pois, se a corrosão dos valores é um problema do espaço doméstico e tem como centro a figura do pai de família, “seu reconhecimento não elimina da dramaturgia a mesma demanda de pureza, mas essa tem de ser feita a partir de uma suspeita sistemática dos motivos nobres”.<sup>33</sup>

Em que pese o alcance das palavras de Ismail Xavier, que se abrem para interrogações importantes mas impossíveis de serem desenvolvidas aqui, importa ao presente argumento

dramaturgo, mas vale ao menos recordar que, sob os pseudônimos femininos de Suzana Flag ou da já citada Myrna, ele se ocultava como enunciador clandestino, o que lhe permitia, inclusive, desmentir a si mesmo, como se testemunhou anteriormente. Disfarçado de mulher, ele se sentiria, então, mais livre?

apontar a prevalência desse homem cindido na obra rodriguiana que, reagindo a uma virada histórica já em curso na sensibilidade do país, opta por se dissimular ou mesmo se esconder, não raro sob a pele de figuras femininas. Tal constatação nos faz retornar à disposição ambivalente que aproxima Nelson de Solange, e também à cumplicidade mais profunda que se estabelece entre criador e criatura. Embarcados no mesmo bonde chamado desejo, Solange partilha seu protagonismo com um homem incógnito que faz do loteação um observatório privilegiado do sexo.

Se pertinente, tal hipótese viria a explicar a razão mais candente por que, numa narrativa em que tudo gira em torno da libido, não há sequer uma descrição de cena erótica, nem mesmo em tonalidades alusivas. Tudo leva a crer que, para além das restrições morais impostas à imprensa, a recusa do autor em representar as relações sexuais, recorrente em sua produção, é precipitada ainda por outras motivações, talvez de cunho mais íntimo, que insistiam numa visão sombria da sexualidade, a reiterar sua opção pela gravidade.

A esse respeito, cabe retomar as considerações de Prado sobre a obra rodriguiana, sobretudo quando referidas às “volúpias ignominiosas” que assombravam sua consciência para resultar em criações nas quais o sexo sobe à cabeça.\* Seria, então, o caso de concluir que, em meados do

\* Seria preciso esperar um quarto de século para que o diretor de cinema Neville d’Almeida devolvesse a insaciável heroína aos domínios carnavais de Eros. Mas não sem a participação de Rodrigues, que foi convidado a colaborar no roteiro, tendo criado episódios bem mais erotizados para o filme, que faria uma aposta radical nas cenas de sexo, potencializando o protagonismo de Solange. É verdade que muita coisa mudou nas mais de duas décadas que separam o conto do filme. Nesse intervalo, Rodrigues publicou *O casamento*, que foi censurado logo depois de seu lançamento, em 1966, data a partir da qual oito peças suas foram proibidas. Mas a ditadura militar, que limitou, a ferro e a fogo, a liberdade de expressão no Brasil, não conseguiu impedir que os sopros libertários

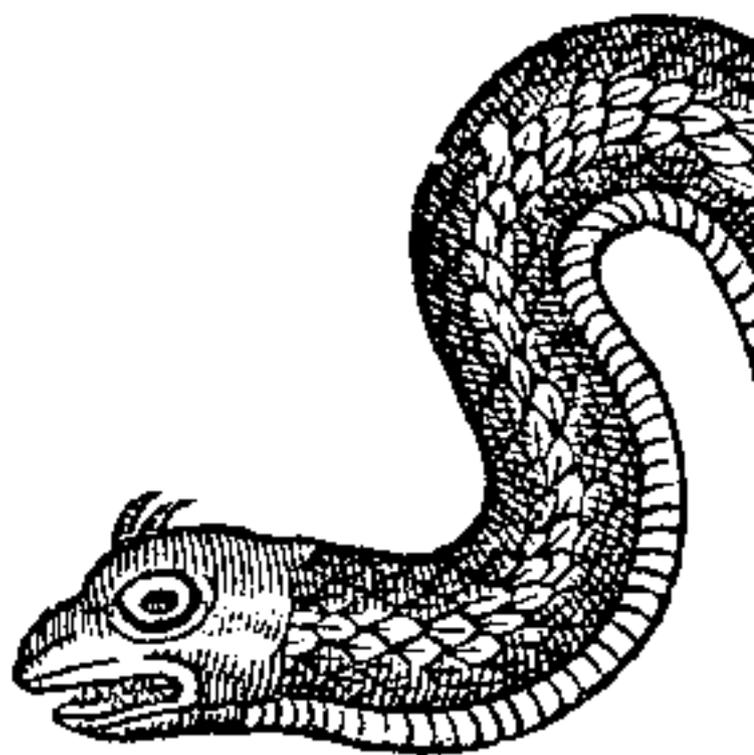
século XX, os leitores de “A Vida Como Ela É...” ficavam a ver navios quando a provocante dama, já devidamente acompanhada, deixava o lotação para entregar-se de corpo e alma às suas fantasias?

Sim e não — é forçoso lançar mão dessa ambiguidade para abordar a questão acima. Isso porque, de um lado, a ausência de descrições eróticas no conto poderia realmente ser interpretada como um confisco de ordem moral que frustraria as expectativas de quem acompanha a narrativa. Todavia, de outro, não seria essa mesma ausência uma mola propulsora para aguçar a imaginação dos leitores? Não se poderia, então, acreditar que, assim procedendo, o conto rodriguiano esboçaria um convite para que tais cenas fossem completadas no ato da leitura?

É justamente nesse sentido que a ideia fulcral de conversão se transfere do autor ao leitor, pois este, uma vez precipitado no fundo incógnito do texto, também é impelido a partilhar o próprio enigma que ela encerra. Tanto mais por se tratar de um conteúdo abertamente sexual, como no caso de “A dama do lotação”, pois, como assinala ainda Miller, “a verdadeira natureza do obsceno reside no desejo de converter”.<sup>34</sup> Assim concebida — e exposta, à sua maneira, ao fenômeno

iniciados em 1968 repercutissem em seus grandes centros urbanos. A violência política caminhou em paralelo à ambiguidade moral numa época em que, mesmo sob o jugo da censura, uma nova ordem teimava em se manifestar na vida sensível do país, fazendo da liberdade sexual uma de suas principais bandeiras. Investida de um poder que já pulsava no conto, ainda que represado em suas entrelinhas, a protagonista de *A dama do lotação* chega às telas em 1978, encarnada pela sensual Sônia Braga, a desafiar toda sorte de ameaças, fossem dos moralistas de plantão, fossem dos censores oficiais, num momento em que as fabulações sobre o sexo já podiam transitar mais livremente entre a cabeça e o corpo. Para um aprofundamento do tema, remeto ao artigo escrito em parceria com Esther Hamburger e Maria Filomena Gregori, “A dama do lotação: O conto, o filme e outros transportes perigosos” (2022, pp. 219-47).

de transferência —, a literatura se distinguiria bem pouco do teatro, já que também ela convoca quem lê a penetrar em seus mistérios profundos. Fantasias partilhadas, leitores convertidos.



**REINALDO MORAES**  
**REINALDO**  
**'AVEC' SADE**

*Claro que toda vida é um processo de demolição.*

F. Scott Fitzgerald, "The Crack-up" (1936)

# 1

Uma das paixões mais curiosas, entre as seiscentas relatadas em *Os 120 dias de Sodoma* (1785/1904), de Sade, encontra-se na quarta e última parte do romance, catalogada sob o número 127. Assim a descreve o narrador, de forma tão sucinta quanto direta:

Um grande libertino gosta de dar bailes, mas o teto está preparado e desaba assim que a sala está cheia, e quase todo mundo morre. Se ele permanecesse sempre na mesma cidade, seria descoberto, mas volta e meia muda; só é descoberto na quinquagésima vez.<sup>1</sup>

Vale dizer que, quando se chega a esse ponto do livro, a leitura está bem avançada, não só em termos da extensão da narrativa como também na progressão de crueldades que ela se propõe a apresentar. Ou seja, a essa altura o leitor já terá percorrido por completo as paixões simples, as complexas e as criminosas, em número de 150 cada, além de grande parte da categoria das assassinas. Isso significa, portanto, que ele estará diante de uma das mais finas e elaboradas formas de libertinagem concebidas pelo sistema sadiano. Vejamos por quê.

Há pelo menos duas outras cenas de desabamento na ficção de Sade, ambas em *Histoire de Juliette* [História de Juliette] (1797), que não devem ser negligenciadas. A primeira aparece na longa dissertação sobre o crime proferida pelo papa por ocasião da visita da libertina ao Vaticano. Em seu extenso inventário de suplícios, o pontífice recorda que, durante o reinado de Nero, “o anfiteatro de Prenesto ruiu, matando 20 mil pessoas”. Ora, pergunta ele em seguida, sem esconder sua

intensa admiração, “acaso alguém duvida que tenha sido ele mesmo [Nero] a causar tal acidente e que o tenha feito tão somente para seu divertimento?”.<sup>2\*</sup>

A cena e seu impacto se repõem em outra passagem do romance, mais precisamente no episódio da “Cocanha de Nápoles”, espécie de Carnaval a que Juliette e seus comparsas assistem do terraço de um palácio, situado no alto de uma colina. Ali instalados, eles contemplam a ferocidade da multidão invadindo a praça pública e, no meio dela, um teatro lotado com quase oitocentas pessoas que, mal os devassos o identificam, desaba num átimo, matando a metade de seus visitantes. Ao se darem conta do ocorrido, os lascivos libertinos se aquecem imediatamente e decidem se refugiar nos aposentos interiores do palácio, onde “a mais deliciosa de todas as cenas de lubricidade se realizou, por assim dizer, sobre as cinzas dos infelizes, sacrificados por esse ato de perversidade”.<sup>3</sup>

A exemplo da passagem de *Os 120 dias de Sodoma*, as cenas italianas de *Histoire de Juliette* se caracterizam por colocar em contato dois termos a princípio opostos: o cálculo e a surpresa. A certeza de que o acidente da festa napolitana decorreu de um ato premeditado ou a suposição de que Nero tenha causado a ruína do anfiteatro sugerem um preparo meticuloso que se confirma de forma ainda mais clara na paixão 127. Prova disso está tanto na alusão ao “teto preparado” como na aferição contábil de que o tal libertino repete o baile cinquenta vezes

\* Em nota ao texto, Michel Delon afirma que Sade faz eco a uma cena descrita por Suetônio em *A vida dos doze césares*. Nela, Calígula lamenta o fato de a catástrofe do teatro de Fídena ter acontecido sob o reinado de Tibério, queixando-se de não ter assistido à morte de todos os espectadores de uma só vez. Cena evocada igualmente por Denis Diderot, que observa, em nota a uma tradução, o quanto Calígula, desejoso de “imortalizar sua memória por meio de vastas calamidades”, invejava seu antecessor pelo “desabamento do anfiteatro que fez perecerem 50 mil almas”. Ver Marquês de Sade (1998, p. 1533, nota 3, trad. nossa).

em cada cidade, quando é descoberto e, então, se muda para poder repeti-lo outras tantas cinquenta vezes e assim por diante, indefinidamente. Note-se que ele sabe até mesmo quando será descoberto, ou seja, nada lhe escapa: senhor dos acontecimentos, seu domínio da situação supõe um absoluto controle do desastre.

Todavia, tais cenas sugerem também a presença de um elemento que opera por meio da surpresa, e não só na perspectiva óbvia dos vitimados. Há, por parte dos devassos, um tipo de fruição particular que lembra a alegria infantil de repetir uma brincadeira conhecida para retornar a um prazer que é garantido. De fato, parece ser esse o mote do desabamento que, embora minuciosamente calculado, mantém intacta a promessa de surpreender, pelo menos por duas razões: primeiro, por oferecer um espetáculo de destruição instantânea, dando vazão a um intento do deboche, com forte impacto no prazer, que se prolonga em tempo inversamente proporcional ao do evento; segundo, por produzir a funesta surpresa das vítimas, elemento nada desprezível na economia do gozo libertino.

Ao desastre controlado corresponde, pois, a surpresa premeditada: tal é a lógica que preside a devassidão dos personagens de Sade, instaurando uma inesperada conciliação entre o cálculo e o assombro. Operação que lhes garante, a um só tempo, o exercício pleno de sua força e a afirmação categórica de sua particularidade. Daí que se possa identificar, em toda atividade libertina, o vestígio de um princípio de desabamento.

Seria esse princípio, porém, restrito aos protagonistas da ficção sadiana?

## 2

Imagens de outro desabamento: em meio a uma festa nababesca, “apinhada de joias, taças e rigores”, o monumental lustre instalado no alto do “amplo saguão com dez metros de pé-direito e escadaria marmórea em espiral”, de repente, veio abaixo. O acidente atingiu boa parte dos presentes, entre os quais estava um “grupo de elegantes que jaziam estراçalhados debaixo de ferragens e pingentes de cristal. Os que não tinham tido ainda a graça do trespasse final urravam de dor e desespero”. Contudo,

os convivas ainda intactos ou com poucas escoriações perambulavam, palravam, regalavam-se com as finas bolhas de champanhe e superiores bolotas de caviar do estoque congelado do último czar, entre fraturas expostas, crânios esmigalhados, vísceras agonizantes e outras miudezas anatómicas, e até dançavam ao som da banda, que não parou.

A festa acontece numa cinematográfica mansão, com sua “colunata branca inspirada diretamente em ... *E o vento levou*”, onde o proprietário dr. Hércules recebe a jovem senhora Fátima Márcia da Bessa Rocha — também conhecida como F M da B Rocha —, que ali chega disposta a tudo para se divertir. Depois do abalo, ela assiste ao espetáculo dos escombros ao lado do anfitrião, com quem copula ferozmente ao som da “polifonia de gritos e gemidos dos convidados agonizantes” e dos “tiros de misericórdia disponibilizados pelos seguranças aos moribundos”. “Cortesia da casa, compreende?” — explica o médico à sua convidada, completando logo em seguida: “Trata-se de um *home earthquake system* de última geração. Extremamente

realista, não acha? Cinco pontos na escala Richter. O suficiente para garantir emoção e adrenalina”.

É evidente que o “terremoto artificial” descrito no conto “Festim” (2005),<sup>4</sup> de Reinaldo Moraes, guarda afinidades de fundo com os desmoronamentos sadianos, embora os atualize para a contemporaneidade brasileira. Escusado dizer que, também nesse caso, o evento calamitoso se apresenta segundo a mesma potente combinação de cálculo e surpresa. Importa aqui reconhecer a qualidade da adesão dos personagens criados por Moraes ao singular *gosto pelo desastre* de que se alimentam os libertinos de Sade, para interrogar as razões pelas quais a imagem do desabamento encerra um princípio constitutivo do tipo de ficção praticado pelos dois autores. Vejamos por quê, lançando mão dos comentários de outro fino *connoisseur* do assunto.

“Um prédio — seja teatro ou igreja — que amanhece caído e não tem cadáveres entre seus escombros, realizou um desastre imperfeito. Um pavilhão que rui vazio não chega a ser um desastre: é um exercício” — observa com pertinência outro literato brasileiro, o escritor Aníbal Machado. Consideração importante que, retirada de seu notável *ABC das catástrofes* (1951), analisa a calamidade valendo-se de termos da estética. Não por acaso, a afirmação sucede outra que, registrada em página anterior, confirma a orientação artística de seus juízos: “Qualquer que seja a arquitetura dum edifício, seus escombros obedecerão ao estilo barroco”.<sup>5</sup>

Ao sugerir uma estética do desastre, as palavras de Aníbal Machado insinuam uma aproximação entre a criação literária e a provocação de um desabamento, tendo em vista a eficácia dos operadores que uma e outra colocam a serviço de sua produção. Por certo, como acontece em toda

arte, concorrem aí gêneros, estilos e outras configurações formais, sendo tudo combinado para que os resultados atinjam o objetivo almejado, que é a perfeição. Trata-se, portanto — para evocar o notável ensaio de Thomas de Quincey, *Do assassinato como uma das belas-artes* —, de um pensamento que se propõe a analisar o desabamento a partir de parâmetros puramente estéticos.

Com efeito, o escritor não deixa dúvidas quanto aos meios mais adequados para chegar a tal fim estético, concluindo que “a velocidade é a irmã mais nova do desastre: a mais fina também, e a mais esbelta”. Daí igualmente ele atentar às operações que prometem os melhores resultados: “laconismo e rapidez são características do perfeito desastre”.<sup>6</sup>

Não é difícil reconhecer aí as qualidades intrínsecas ao princípio do desabamento que preside as literaturas de Sade e de Moraes. Com efeito, em ambos, as fantasias de desmoroamento sempre valorizam o choque, o assombro e a instantaneidade do evento. Nunca é demais lembrar que o reiterado empenho dos personagens em controlar todas as variantes da catástrofe representa, antes de tudo, a garantia de que tal meta será atingida. O cálculo, como vimos, trabalha a favor da surpresa, produzindo sua renovação *ad infinitum*, para a qual concorrem de forma decisiva a velocidade e o laconismo destacados por Aníbal Machado.

Interessa observar que se trata, nesse caso, de uma operação sem repouso, funcionando em regime intensivo para poder instaurar sempre e indefinidamente um novo começo. Vale dizer ainda que a repetição coincide por completo com a renovação. Daí que, no horizonte dessa operação, seja possível identificar aquele desejo de um *crime de efeito perpétuo* idealizado por Clairwill, uma das mais poderosas libertinas sadianas.

Assim, ainda que a natureza possa oferecer um modelo para as destruições praticadas por tais personagens, convém insistir que os acidentes em questão são fundamentalmente artificiais, implicando uma ampliação dos excessos naturais. Ou seja, para continuar nos termos propostos por Sade, aqui também o artifício visa não só a imitar como, sobretudo, a ultrapassar a natureza, *moto perpetuo* de seus incansáveis devassos.<sup>7</sup> Por certo, isso explica o privilégio dado aos desabamentos ocorridos em edificações humanas, nos quais se destrói aquilo que um dia foi efetivamente construído. Em suma, o crime perfeito deve superar em magnitude qualquer acidente espontâneo, sem nada ficar a dever aos elementos do mundo natural, como confirma ainda o autor do *ABC das catástrofes*: “No desastre instantâneo há uma fulguração que não é do sol nem de nenhuma luz exterior”.<sup>8</sup> Em sua forma mais acabada, pode-se concluir, o desastre gera luz própria.

Percebe-se aí uma aposta radical no poder do artífice, daquele que cria e faz ou, se preferirmos, daquele que destrói e desfaz, a seu bel-prazer. Seja como for, é justo nesse ponto que o artífice do desabamento coincide com a figura do artista, e mais precisamente com a do escritor. Não por acaso, suas operações terão forte repercussão na composição das narrativas.

### 3

Se velocidade e laconismo são qualidades incontornáveis das cenas de desmoronamento criadas por Sade e por Moraes, não se pode dizer que elas se estendam à estrutura dos romances escritos por um e outro. Pelo contrário, estamos diante de autores cujas principais obras têm a marca da extensão, pois seus

personagens se abandonam a numerosas aventuras que se multiplicam, se alternam e se prolongam por muitas e muitas páginas. Tome-se, por exemplo, a *Histoire de Juliette* (1797), do escritor francês, e *Pornopopeia* (2008), do brasileiro. Embora mais de duzentos anos separem uma publicação da outra, há expressivas afinidades entre ambas, a começar pela amplitude de suas narrativas.

No caso do livro sadiano, convém notar que ele já se apresenta como continuação de outro, igualmente longo, cujo título não deixa dúvidas: *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette sa soeur ou les prospérités du vice* [A nova Justine ou os tormentos da virtude, seguido de a história de Juliette, sua irmã, ou as prosperidades do vício]. Somados, contemplam mais de 2 mil páginas quando as edições são econômicas, a reiterar a opção de um autor que, embora tenha exercitado os gêneros breves, nunca se preocupou em economizar na extensão de seus diversos romances. O mesmo se poderia dizer das quase quinhentas páginas de *Pornopopeia*, não fosse o fato de que se trata do único livro realmente extenso de um criador de prosas curtas, que também pratica o conto e a crônica.

Importa observar a semelhança de estrutura dos dois romances em questão, ambos pautados por um princípio de gradação ao contar as histórias lúbricas de seus protagonistas em episódios que se sucedem num crescendo de suposta inspiração épica. A trajetória de Juliette, que o leitor acompanha desde a infância no convento Phantemont, onde ela é iniciada nos prazeres do deboche, passa pelo bordel da alcoviteira La Duvergier, que lhe ensina a profissão de cortesã; pela casa de Noirceuil, onde é introduzida a um mundo de excessos; pelo ingresso na seleta Sociedade dos Amigos do Crime; pelas

aventuras ao lado de Clairwill, Saint-Fond, La Delbène, La Durand e outras comparsas que aprimoram suas inclinações sensuais e assassinas; pela longa viagem à Itália, onde ela se entretém até mesmo com o papa; e por seu retorno triunfal a Paris, já madura e ostentando os consagrados êxitos de sua carreira na libertinagem.

Observa Clara Castro que, em *Histoire de Juliette*, a gradação é tanto interna como externa, quer dizer, diz respeito à fala e ao comportamento de cada libertino com o qual a heroína estabelece contato, mas também ao romance como um todo:

Interna, porque cada preceptor profere um discurso teórico particular, elaborado conforme suas próprias características romanescas e cujos argumentos são dispostos progressivamente. Externa, pois a dinâmica do romance viabiliza o encontro de Juliette com devassos mais moderados no início da trama e cada vez mais vis do meio para o fim, intensificando, também paulatinamente, a transgressão e a violência das aventuras.<sup>9</sup>

Trata-se, para traduzir nos termos formulados por Michel Delon, da passagem de uma “libertinagem mundana” para uma “libertinagem perversa”, esta, resultado de um esforço metódico que distingue as etapas de uma ascensão criminal.<sup>10\*</sup> Tal efeito de escalada em várias perspectivas sugere que nada no romance acontece ao acaso, dando prova da coerência interna da obra, como conclui ainda Clara Castro: “Do começo ao fim,

\* Acrescente-se que, para o crítico francês, a gradação na *Histoire de Juliette* tem dois valores, conduzindo a protagonista tanto a um “refinamento qualitativo” como a um “excesso quantitativo” (2000, p. 93, trad. nossa).

cada máxima, cada orgia, cada complicação da trama, tudo é encadeado de modo a suscitar a sensação de progressão”.<sup>11</sup>

Em que pesem as diferenças entre os livros, bastaria um pequeno ajuste e as palavras acima serviriam perfeitamente para caracterizar a estrutura de *Pornopopeia*. Afinal, a trajetória do herói criado por Moraes não é menos atribulada do que a da personagem de Sade: a exemplo da libertina, Zeca vive o tempo todo em movimento, perambulando de um lugar a outro e atravessando as situações romanescas mais inusitadas. Em crise no casamento, sai de casa para se virar como pode, entregando-se a toda sorte de malandragens para se manter em dia com o consumo de sexo e drogas, o que significa, por exemplo, passar por um centro budista especializado em surubas xamânicas, ou pelo ponto de cocaína agenciado por uma travesti fissurada, ou pelas ruas do *bas-fond* paulistano com sua profusão de putas e traficantes, ou, ainda, por uma prolongada temporada no litoral, onde contracenam com caixas, turistas, policiais e marginais em tramas de uma violência material e simbólica que cresce à mesma medida que sua voracidade química e carnal.

Tendo em vista tais enredos, orientados segundo uma ordem de progressão, seria o caso de perguntar se *Histoire de Juliette* e *Pornopopeia* podem ser considerados romances de formação. Há quem defenda que sim, como Delon, para quem o título de Sade pode ser efetivamente lido como um romance de aprendizagem, já que sua heroína “compreende progressivamente os princípios do egoísmo e da hipocrisia que regem a vida social”. Sustenta o crítico que, como acontece com o *Cândido*, de Voltaire, a libertina “retira de sua experiência a recusa dos sistemas e a necessidade de uma moral pragmática”,<sup>12</sup> agindo com desenvoltura num universo violento cuja

lógica perversa ela assimila, acumulando um saber prático e teórico ao longo de toda a sua carreira. Assim, a aprendizagem da jovem se inscreve, como conclui Castro da leitura de Delon, no princípio de gradação do romance.

Ora, ainda que tais ponderações sejam pertinentes, e é bem provável que o fossem também para a ficção de Moraes, talvez seja ainda mais adequado abordar os dois livros como *romances de deformação*. Não se trata aqui apenas de um jogo de palavras, que faria eco ao conteúdo depravado de ambos os títulos, mas, antes, de afirmar um de seus traços constitutivos. A rigor, quando se considera a natureza das experiências levadas a termo por esses personagens, nem sempre é possível identificá-las a um processo acumulativo que resulta em aprendizagem. As sagas de Juliette e de Zeca se pautam, o tempo todo, por uma ordem destrutiva que nada edifica, nada institui e nada constrói.

Vista sobre tal prisma, a dilatada extensão dessas narrativas supõe bem menos a acumulação produtiva de experiências do que a invenção contínua de oportunidades para o exercício da destruição. A pornopopeia da heroína francesa e a libertinagem do personagem brasileiro se impõem, portanto, como sistemas metódicos de demolição que fazem desabar, diante do leitor, todo e qualquer valor edificante, seja ele ético, moral ou religioso. Se os atos da primeira só fazem confirmar a máxima atribuída a Sade de que “a natureza é má”, o segundo não deixa por menos e traduz a radicalidade de tal concepção em seu léxico malandro e abusado, ao declarar pura e simplesmente que “a natureza é foda”.<sup>13</sup>

## 4

Zeca é um libertino rebaixado. Nada mais distinto dos hábitos dos aristocráticos devassos setecentistas do que a “esbórnica quimiossexual” na qual ele se lança de cabeça em suas peregrinações intensivas pelo submundo brasileiro. Reflexo disso está em seu vocabulário corrente, que pede emprestadas ao vulgo expressões como “futucar o courinho”, “meter a rola” ou “fuque-fuque”, as quais lhe inspiram achados da própria lavra, como “fazer o cu piscar pro freguês”, “hortifrutiputona” ou “emborrachar o mandrová”,<sup>14</sup> entre uma infinidade de outros. Nada mais distante, pois, da dicção formal de um Dolmancé, de um duque de Blangis ou de um Saint-Fond, que, embora também se valham com frequência do léxico imoral, o fazem com tal elegância que conferem a ele certa solenidade.

Sem ter onde cair morto e avesso ao mundo do trabalho, o personagem de Moraes é obrigado a picaretagens de todo tipo para sobreviver, mas suas transgressões tampouco têm grandes semelhanças com as trapaças e os roubos praticados por Juliette no início de uma carreira que, diferente da dele, logo evolui para modalidades mais extremas e requintadas do crime. Rebaixado até mesmo no desregramento, Zeca parece encarnar bem mais a figura de um malandro do que o invulgar libertino francês.

A filiação do herói a uma vigorosa linhagem literária de malandros brasileiros foi desenvolvida por Mario Sergio Conti, que o aproxima de seus congêneres, tendo por base o clássico ensaio de Antonio Candido sobre a “dialética da malandragem”. Dessa linhagem, cuja fundação o crítico remonta a Gregório de Matos, fazem parte desde o oitocentista Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de

Manuel Antônio de Almeida, até os protagonistas dos romances modernistas *Macunaíma* (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933), assinados respectivamente por Mário e Oswald de Andrade. Além do horror ao trabalho, o principal traço comum a todos eles seria a “sabedoria irreverente” que, forjada num universo “sem culpabilidade e mesmo sem repressão”, manifesta “uma comicidade que foge às esferas sancionadas da norma burguesa”.<sup>15</sup>

Por certo, tais características não são alheias ao leitor de *Pornopopeia*, livro que, na interpretação de Conti, atualiza a malandragem para o contexto nacional contemporâneo, colocando em cena uma espécie de malandro decaído. Não por acaso, o comentarista enquadra Zeca como “um tiozão ridículo, um pândego patife, um trocadilhistas de brilho luciferino”.<sup>16</sup> Em suma, submetido à fissura típica de uma sociedade de consumo, em que imperam a excitação e o comércio, o malandro teria perdido por completo seu poder de subversão e nada mais restaria dele, senão alguns cacós da própria ruína.

Desse prisma, fica difícil continuar associando o personagem aos onipotentes protagonistas da narrativa sadiana, que jamais perdem o controle de si mesmos, e muito menos do vício que lhes move a carne e o espírito. Mas o complexo herói de Moraes, se deslocado do contexto nacional e pensado como um tipo menos sujeito às determinações locais, excede a figura do malandro para abrir outras possibilidades interpretativas. Vale a pena evocar uma vez mais aquele princípio do desabamento comum aos dois autores para matizar as conclusões acima. Vejamos por quê.

Ao longo de sua saga, Zeca jamais abre mão de um materialismo ateu que o recoloca em paralelo aos libertinos de Sade. Os exemplos são abundantes, a começar por sua definição de

alma (“um organismo com três órgãos: miolos, estômago e genitália”), passando pela declaração de seu último desejo (“quero uma puta da Augusta”), que não deixa de evocar o desfecho do *Diálogo entre um padre e um moribundo* (1782/1926), ou ainda pela degradação sistemática dos enunciados religiosos (“pois está na Bíblia, no Alcorão, no Upanishades: ‘Se quereis pastar com o rebanho das eleitas, não depileis vosso rabicó’”).<sup>17</sup> Além disso, sua disposição diante do mundo revela a mesma depreciação da condição humana que os devassos setecentistas não cansam de enunciar: “Hoje homem, amanhã verme, depois de amanhã mosca”.<sup>18</sup> Tal é a condenação que paira sobre a “infeliz humanidade”, traduzida numa fórmula tão sintética quanto categórica pelo narrador de *Pornopopeia*: “O mundo é o cu do mundo”.

Diante de destino tão impiedoso, uns e outros chegam à mesma inexorável conclusão. “A volúpia”, ensina o lascivo moribundo ao padre, é “o único modo que a natureza oferece para dobrar ou prolongar tua existência”.<sup>19</sup> Fazendo eco a essa convicção, Zeca tampouco vê outra saída, senão “o de sempre”, seja na vida, seja na internet, o que, aliás, para ele dá no mesmo: “Pau na xola, na rabeta, na boca, com muita porra esguichando na cara e nos peitos das peladas, além das rotineiras gangbangs homo, hétero e pansexuais, com gente enfiando todo tipo de coisa em todo tipo de lugar”.<sup>20</sup>

Entende-se por que tais personagens precisam repor sem cessar a cena do prazer, devendo sempre começar de novo, para instaurar a tábula rasa que lhes permite renovar a volúpia e escapar da miserável condição humana. Entende-se por que eles precisam sempre destruir para se manter em movimento. Entende-se, sobretudo, por que o desabamento se torna um princípio fundamental de suas respectivas pornopopeias.

Afinal, como esclarece Aníbal Machado, a catástrofe é “a revolta contra o tédio da imobilidade”.<sup>21</sup>

## 5

Libertino rebaixado e malandro decaído, Zeca se impõe como uma das mais bem-acabadas figuras do excesso da prosa de ficção brasileira. O fato de ser um tipo ordinário — e ainda de quinta categoria, como vimos — em nada impede que se possa defini-lo por meio do mesmo atributo que se costuma associar aos altivos personagens de Sade. A rigor, o protagonista de *Pornopopeia* ocupa no mundo um lugar tão privilegiado quanto o daqueles, de certa forma atualizando-os para os dias de hoje.

Longe de sucumbir às ruínas que provoca, Zeca se compraz em ser seu habitante mais aplicado. Não por acaso, ele termina o romance na penúria, registrando “umas cólicas na mioleira, um frisson nas interbreubas, um desejo difuso de enfiar a mandioca num lugar quente e lubrificado”, enquanto sonha com uma viagem ao Piauí, a ser financiada com um cheque sem fundo que guarda para emergências, onde gostaria de rodar um filme se conseguir “roubar uma câmera de vídeo digital em alguma loja”. Como se vê, o aperto não lhe constrange a abandonar suas convicções, como se testemunha até o último parágrafo do livro, quando ele se despede de seu interlocutor imaginário e ironiza: “Divirta-se, cumpadre. E *bom trabalho*, como os babaquaras dizem aí em São Paulo”.<sup>22</sup>

Avesso a qualquer operação produtiva, Zeca só acumula perdas em sua trajetória. A rigor, ele pode ser visto como uma verdadeira máquina de dilapidação, conformando-se perfeitamente à definição que Georges Bataille propõe para o gozo

do “luxo improdutivo” na atualidade. Ao analisar o sentido do antigo ritual de *potlatch*, em que os nativos norte-americanos queimavam ostensivamente todas as suas riquezas, o autor de *A parte maldita* diz que esse tipo de luxo, ainda praticado pelos contemporâneos de Sade, tornou-se impraticável na sociedade atual,

em que essa *verdade* da *riqueza* é transferida sorrateiramente para a miséria. O verdadeiro luxo e o profundo *potlatch* de nossa época cabem ao miserável, àquele que se estende sobre a terra e despreza. Um luxo autêntico exige o desprezo total pelas riquezas, a sombria indiferença de quem recusa o trabalho e faz de sua vida, por um lado, um esplendor infinitamente arruinado e, por outro, um insulto silencioso à laboriosa mentira dos ricos.<sup>23</sup>

Ora, é nesse sentido que Zeca pode ser considerado uma figura do excesso, par a par com o libertino setecentista. Se sua miséria lapidar coincide com a incalculável riqueza do devasso sadiano é porque, apesar de suas posições extremadas, um e outro nada constroem, nada edificam, nada produzem, entregando-se, por completo, à vertigem da dilapidação. Daí também que a exuberante improdutividade, o esplendor de ruínas e a acumulação de fracassos do personagem brasileiro sejam uma cabal demonstração de que todo excesso genuíno é, antes de tudo, uma operação de perda.

Figurar esse excesso talvez seja uma das mais desafiantes tarefas da literatura, sendo igualmente o excesso da literatura. Tal propósito não escapa ao narrador de *Pornopopeia*, que define o grau de realismo de seus próprios escritos fazendo suas as supostas palavras de Thomas Pynchon, ao declarar

que: “Se não é o mundo, é o que o mundo poderia ser, com um pequeno ajuste ou dois. Segundo alguns, esse é um dos principais objetivos da ficção”.<sup>24</sup> Ou seja, para ele a tarefa essencial da literatura está em realizar os ajustes necessários para transformar o que o mundo é naquilo que ele *poderia ser*. Dito de outro modo: a ficção fala de um mundo outro, distinto deste em que vivemos e com o qual ela trava pactos secretos. A ficção corrige o mundo, para o bem ou para o mal.

Lê-se numa passagem em que o narrador se volta uma vez mais a seu interlocutor imaginário, encarregado de revisar seu texto: “Não vá me botar nenhum aviso na folha de rosto, do tipo: ‘Romance inspirado numa história real’. Se quiser bote: ‘Romance real por ser uma história inspirada’”. Correção emblemática, uma vez que realiza o “ajuste” supostamente defendido por Pynchon ao mesmo tempo que embaralha, por completo, os campos da ficção e da realidade. Perspectiva retomada no final do romance, quando o narrador se dirige de novo ao mesmo interlocutor, sempre passível de se identificar com o leitor, para dizer: “Você já deve ter percebido o quanto eu ando obcecado em narrar tudo que me acontece, e até o que não me aconteceu ainda”.<sup>25</sup> Note-se, pois, a equivalência entre o efetivamente acontecido e aquilo que ainda não aconteceu, como se houvesse uma zona de continuidade entre o que *se é* e o que *não se é*. Deste *não ser* se alimenta toda a literatura do excesso.

A ficção erótica, tal como se lê em Sade e em Moraes, corrige o mundo segundo os imperativos do desejo, sem ter que observar qualquer constrangimento, de ordem moral, ética, política, religiosa ou psicológica. Como num desabamento, tudo vem abaixo e é tragado pelo baixo. Vale tudo quando se está, para dizer com Zeca, “copulando em letras”.<sup>26</sup>



# ENTRE PUTAS

# MACHADO DE ASSIS

# O DECORO DE

# UMA PUTA<sup>1</sup>

*Não há atriz, por mais inepta, mais incompetente ou medíocre, que represente mal a prostituta. Aí está o papel irresistível. A meretriz do teatro é perfeita.*  
Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela* (1967)

Se Marocas traiu ou não, pouco importa. Afinal, o que interessa em “Singular ocorrência” (1883), de Machado de Assis, são as diversas repercussões da suposta infidelidade da moça, cada qual oferecendo uma versão distinta sobre o que teria “realmente” acontecido, para complicar ainda mais as conjecturas do leitor. A rigor, nada no conto autoriza o veredicto de que a traição teria sido verdadeira ou inventada: conclusão, aliás, impossível, já que é reiteradamente sonogada ao longo de um texto cujo desfecho tampouco contribui para esclarecer a ocorrência em questão.

Não deixa de ser curioso, portanto, que a trama do conto se estruture justamente em torno dessa ocorrência, como prova sua alusão desde o título. Assim, se o enredo gravita ao redor do hipotético adultério de sua protagonista, o que ele de fato privilegia são as derivas fantasmáticas do ocorrido, obscurecendo qualquer tentativa de esclarecimento. Em suma, como acontece também no romance *Dom Casmurro* (1899), em “Singular ocorrência” é o real que fica à prova da dúvida, e jamais o contrário. Expediente recorrente no realismo psicológico da virada do século XIX ao XX, o exame das repercussões de um acontecimento duvidoso marca a prosa de alguns dos mais finos autores do período, como é o caso de Machado.

Ou de seu contemporâneo Henry James, que afirmava não cultivar qualquer interesse pelo “final da história”, uma vez que considerava irrelevante até mesmo a própria “história”. No prefácio ao *Retrato de uma senhora* (1881), o escritor se refere à trama como “palavra nefasta”, por associá-la “às aquelas situações que por uma lógica própria imediatamente se transformam, para o fabulista, em uma marcha ou corrida,

em um tropel de passos rápidos”. Em vez de lançar mão desse tipo de recurso, James preferia vasculhar as “forças ocultas” da expansão de uma ideia para tentar “recuperar a história íntima em questão”. Daí que, no mesmo texto, o autor recorde o amigo Ivan Turguêniev, acusado com frequência de não ter “história” suficiente, com quem diz partilhar a determinação de economizar nos incidentes para investigar a vida interior das personagens.<sup>2</sup> Não eram, portanto, as peripécias da aventura romanesca que estavam na mira do escritor norte-americano, mas o turbilhão dos acontecimentos mentais.

Seria um equívoco fazer valer tais considerações para a ficção de Machado sem atentar para as diferenças capitais entre um escritor e outro. Contudo, as palavras de James não deixam de oferecer uma chave produtiva para a compreensão dos acontecimentos que se entrecruzam em “Singular ocorrência”. Não é difícil perceber que o conto expõe um desses momentos em que o autor brasileiro se entrega à tarefa de examinar as “forças ocultas” da expansão de uma ideia para tentar “recuperar a história íntima em questão”. Isso posto, cabe notar que o interesse de Machado em interrogar a vida interior dos protagonistas parece estar sempre a serviço de seu desejo de estabelecer nexos entre os pensamentos e as ações desses personagens, como se pode verificar num breve exame do enredo. Vamos a ele.\*

Dois homens acompanham, com o olhar, a entrada de uma bela mulher de meia-idade na “igreja da Cruz”, que se detém no adro para dar uma esmola. Um deles se refere a ela como “D. Maria de tal”, que, quando jovem, “florescia com

\* O resumo a seguir, apresentado nos próximos quatro parágrafos, retoma diversas passagens e frases do próprio conto, todas entre aspas, tendo por base a edição organizada por John Gledson (Ver Machado de Assis, 1998).

o nome familiar de Marocas”. “Não era costureira, nem proprietária, nem mestra de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará” — esclarece ele para iniciar a história da moça que, pelos idos de 1860, esbarrou com seu amigo Andrade na rua, pedindo-lhe uma informação. Este, tendo ido ao teatro naquela mesma noite para ver *A dama das camélias*, lá deparou de novo com a jovem, que, “no último ato, chorou como uma criança”. Conheceram-se e “no fim de quinze dias amavam-se loucamente”, completa o narrador, dizendo que ela passou a viver inteiramente “para o Andrade, não querendo outra afeição, não cogitando de nenhum outro interesse”, aliás: “Como a Dama das Camélias”. Testemunha privilegiada da “força” e da “sinceridade” dessa afeição, ele recorda que, estando o amigo comprometido com a família numa noite de São João, Marocas teria declarado que imitaria uma personagem de teatro: “Ia fazer como a Sofia Arnoult da comédia, ia jantar com um retrato; mas não seria o da mãe, porque não tinha, e sim do Andrade”.

No dia seguinte, porém, “um tal Leandro”, sujeito reles e vadio, confidenciou ao moço que pelas dez horas da noite, na véspera, “uma dama vestida com simplicidade, vistosa de corpo, e muito embrulhada num xale grande” o cortejou e o levou para casa. Andrade logo reconheceu o endereço de Marocas e para lá seguiu no intento de confrontá-la com Leandro, que confirmou ser ela mesma. “A cena que se seguiu, foi breve, mas dramática”:

Ela não confessou nada; mas estava fora de si, e, quando ele, depois de lhe dizer as coisas mais duras do mundo, atirou-se para a porta, ela rojou-se-lhe aos pés, agarrou-lhe as mãos, lacrimosa, desesperada, ameaçando matar-se; e ficou atirada

ao chão, no patamar da escada; ele desceu vertiginosamente e saiu.

Para explicar o ocorrido, o narrador chega a evocar uma “frase de teatro que pode explicar a aventura, uma frase de Augier, creio eu: *a nostalgia da lama*”. Mas Andrade, desconsolado, buscava outras razões, não raro “agarrado a esta inverossimilhança”, tentando fugir à realidade. Foi com essa disposição de espírito que ele atendeu, no dia seguinte, a uma criada de Marocas, desesperada com seu desaparecimento. Ao lado do narrador, o rapaz percorreu a cidade toda em busca da jovem, já convencido de que o incidente da véspera era falso e tentando “acomodar a realidade ao sentimento da ocasião”. Quando enfim a encontrou, abatida e fraca num quarto do Jardim Botânico, “caíram nos braços um do outro. Marocas chorou muito e perdeu os sentidos”. Reconciliaram-se de imediato; em seguida, ela foi presenteada com uma casinha e só se separaram anos depois, quando ele seguiu a trabalho para o norte, onde veio a morrer. Ela, por sua vez, “sentiu profundamente a morte, pôs luto, e considerou-se viúva”.

“Que lhe parece tudo isto?” — pergunta por fim o narrador a seu interlocutor, retomando a cena inicial. Ao que o outro reage, para dar um desfecho ao conto e nos devolver ao título, sem nada esclarecer: “Realmente, há ocorrências bem singulares, se o senhor não abusou da minha ingenuidade de rapaz para imaginar um romance...”.

Econômico nos incidentes, aqui e acolá emprestados dos melodramas da época, Machado investiga a vida interior dos personagens de forma rigorosamente parcial: para tanto, ele se vale de um narrador masculino, francamente identificado com o protagonista do conto, para contar a história da

personagem feminina, cuja identificação é sempre apresentada de forma oblíqua. Do começo ao fim, a narrativa está a cargo de um homem que expõe fatos e os interpreta não só na condição de amigo de Andrade como também, confessadamente, como seu parceiro de aventuras extraconjugais: “Jantávamos às vezes os três juntos; e... não sei por que negá-lo, — algumas vezes os quatro”. Quanto a Marocas, sua situação difere em muito daquela desfrutada pelo amante: enquanto este tem um porta-voz garantido, a figura dela parece ficar o tempo todo na dependência da intermediação do narrador, que lhe empresta a voz e o ponto de vista em distintos momentos de sua história.

Observador da moça desde o primeiro parágrafo do conto, o narrador acompanha cada passo dela como se fosse um espectador privilegiado que, sentado na primeira fila do teatro na companhia de seus amigos, se deleita em contemplar a atriz que contracena com um dos seus. Resta saber, portanto, o que faz dela uma personagem tão singular.

## 2

Quando, nas últimas décadas do século XIX, o mito literário da cortesã de boa índole entrou em declínio, destronando o próspero reinado de *A dama das camélias*, a Europa viu florescer um novo imaginário em torno do amor venal. Adaptadas ao gosto de um público-leitor que deixava de se interessar pelas heroínas românticas, as fabulações de então se conectaram com os novos hábitos de consumo e de prazer recém-adquiridos pelos burgueses. Para atender a essa demanda, uma nova meretriz surgia, circulando à vontade entre os redutos reservados e as ruas dos grandes centros, onde ficava exposta às fantasias dos

passantes. Ousada, nada nela evocava a pureza de sentimentos guardados no fundo d'alma: ao contrário, como observa Charles Bernheimer, conforme avançava o tempo em direção ao *fin de siècle*, a cortesã tornava-se mais e mais “uma ofuscante construção artificial”.<sup>3</sup>

Na condição de personalidade pública, seus feitos escandalosos estimulavam a imaginação dos transeuntes e alimentavam as crônicas da imprensa. Mais do que tudo, porém, era a verve teatral da nova prostituta que saltava aos olhos e, se atraía em particular os artistas, era por “obscurecer o animal libidinoso que eles imaginavam ocultar-se por debaixo da superfície sintética”. Associada, pois, “tanto com a biologia e o instinto mais primitivo quanto com o disfarce dessa base natural que lhe ofereciam as máscaras da invenção artística masculina”, sua figura passou a ser um desafio inescapável para os escritores do período, desejosos de capturar uma silhueta que lhes escapava repetidamente. A rigor, ainda segundo Bernheimer, era justamente isso que lhes aguçava o interesse: por apresentar-se “cheia de disfarces, subterfúgios e falsificações”, o que nela mais atraía era realmente “sua espetacular teatralidade”.<sup>4</sup>

Atração que com certeza motivava o fascínio de Charles Baudelaire pela meretriz, a qual considerava, ao lado do *flâneur*, uma alegoria da cidade e da vida moderna, não sem enfatizar seu caráter espetaculoso. Se em *As flores do mal* (1861) a atenção do poeta se volta à ambivalência trágica das “fêmeas decaídas”, em *O pintor da vida moderna* (1863) o foco recai na abundância de ornamentos femininos ostentados pelas prostitutas, sempre “muito enfeitadas e embelezadas por todas as pompas artificiais, seja qual for o meio a que pertençam”. Esses artifícios cênicos, segundo ele, seriam símbolos da condição marginal

dessas mulheres, na medida em que integravam uma “espécie de boemia errante nos confins de uma sociedade regular, a trivialidade de sua vida, que é uma vida de astúcia e de combate, vem à luz fatalmente através de seu invólucro majestoso”.<sup>5</sup>

Ora, ainda que não partilhassem da mesma sociabilidade que inspirou as transformações do imaginário europeu em torno do amor venal, de algum modo essas mudanças ecoaram no Brasil. De um modo bem mais discreto, não há dúvidas, mas efetivo o suficiente para que a fabulação sobre a prostituta se modificasse num país que, vivendo a transição do Império para a República, buscava a todo custo renovar a cultura nacional. Por certo, concorreu para tanto a leitura de escritores franceses, cada vez mais em alta entre o público letrado da nação, do qual fazia parte a figura ímpar de Machado de Assis. Primeiro autor do país a representar a prostituta fora dos padrões convencionais fixados no século XIX, ao criar a impenetrável protagonista de “Singular ocorrência”, de 1883, ele instaurava um marco na imaginação brasileira em torno da personagem, operando uma virada definitiva em sua imagem literária.

Não são poucos os intérpretes que consideram este um dos contos mais enigmáticos do escritor. Não são poucos, igualmente, os que veem esse enigma formulado já no título, cuja estranheza parece acentuar-se quando cotejado com a trama. De fato, numa primeira leitura, nada parece realmente *singular* na história banal de uma aventura amorosa entre um respeitado pai de família e uma moça qualquer. Afinal, a “vida dupla” de homens poderosos, coronéis, políticos ou magistrados era absolutamente comum na sociedade oitocentista do país, da mesma forma como o era a existência de Marias de tal, as chamadas “teúdas e manteúdas” que só conseguiam

superar o desamparo familiar e social quando entravam na órbita desses homens em troca de seus “favores”. Daí que boa parte dos intérpretes associe a ocorrência referida no título à inesperada traição por parte de Marocas.

Luiz Roncari chama a atenção para o confronto entre um Andrade — personagem indicado pelo nome de família — e uma Maria qualquer, que nem nome tem: como, então, uma mulher de seu estrato colocaria a perder o relacionamento com um sujeito bem posicionado na sociedade por uma noitada com um pobre-diabo? Segundo o crítico, a notável ironia do título dá a chave do texto ao apontar a ousadia da personagem feminina, que não só inverte o código social ao trair um bacharel com um sujeitinho qualquer como ainda termina por triunfar diante dos dois “andros”, Andrade e Leandro.<sup>6</sup> Assim também, John Gledson aposta na singularidade dessa mulher, observando que ela se destaca dos perfis literários estereotipados da prostituta oitocentista, a exemplo de Marcela, a cortesã espanhola das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Gledson chega a sugerir que o conto de Machado, numa espécie de profissão de fé feminista, defende “uma visão das necessidades (e direitos) emocionais e sexuais da mulher que teria chocado a maioria de seus leitores masculinos (e femininos) até o fundo da alma”.<sup>7</sup>

Para além mesmo das razões elencadas por Roncari e por Gledson, os intérpretes são unânimes quanto à particularidade da protagonista do conto, a quem sempre cabe o epíteto de singular e uma infinidade de outros termos que o reiteram. É o que propõe Ivo Barbieri ao dizer que Marocas aparenta “uma face distinta a cada momento”, por ser “surpreendente, imprevisível, inverossímil”.<sup>8</sup> Os exemplos se multiplicam e não deixam de sugerir que os repetidos adjetivos evocados

pelos críticos, no afã de descrever a singularidade da moça, cabem para qualificar o próprio conto, que também provoca certa estranheza, como se envolvido por uma aura de irrealidade. Como bem sintetizou Antonio Candido, a exemplo do que acontece com a figura de Marocas, em “Singular ocorrência”, “os atos e os sentimentos estão cercados por um halo de absurdo, de gratuidade, que torna difíceis não apenas as avaliações morais, mas as interpretações psicológicas”.<sup>9</sup>

Uma aura de irrealidade, um halo absurdo, uma gratuidade estranha — talvez esteja precisamente aí, nesses atributos vagos e equívocos, o segredo desse texto tão enigmático quanto sua protagonista. Por isso, uma possível chave para abordar essa dimensão que foge à realidade e escapa às marcas do possível é dada pela incontornável presença do teatro no interior do conto.

João Roberto Faria dedicou um esclarecedor artigo ao tema, observando que “Singular ocorrência” é

escrito na forma de um diálogo entre um narrador e um interlocutor e estruturado com base num outro diálogo, menos evidente, travado com três peças teatrais: *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier; e *Janto com minha mãe*, de Lambert Thiboust e Adrien Decourcelle.

Para o crítico, apesar das diferenças entre Marocas, meretriz pobre e analfabeta, e as cortesãs de luxo que protagonizam óperas e peças francesas — Marguerite Gautier, Olympe Taverny e Sophie Arnould —, a intertextualidade com o teatro se impõe “como princípio estruturador do enredo e das características da personagem central”.<sup>10</sup> Importa, aqui, atentar para a

analogia entre a trama e sua protagonista, ambas compostas segundo a lógica teatral.

Com efeito, o conto se organiza em torno de uma rigorosa dinâmica do olhar que, não raro, se superpõe às falas para indicar uma marcação fixa entre aqueles que olham e aquela que é olhada. Isso se evidencia já no primeiro parágrafo, quando Marocas, sendo observada na entrada da igreja, se detém no adro para dar uma esmola. Cena ambígua, que pode supor tanto uma simples descrição do narrador que a vê à distância como uma encenação da personagem que se sabe olhada. Ambiguidade que se repõe em diversas passagens, como na ocasião em que a moça aborda Andrade na rua, pedindo ajuda para encontrar um endereço: isso feito, ele a segue com o olhar e a surpreende diante da “casa que buscava, ainda assim perguntando em outras”. Também digna de nota é a cena do teatro, onde ela parece disputar com Marguerite Gautier a atenção de seu observador, ao ser flagrada na plateia em copiosas lágrimas. Aliás, mais tarde ela será vista exatamente “como a Dama das Camélias”, papel de que só abre mão para “fazer como a Sofia Arnoult da comédia”, no dia em que Andrade vai jantar com a família.

Há uma expressiva troca de sinais nessa dinâmica, uma vez que “ser vista” parece implicar menos a posição passiva dada pelo tempo verbal do que a posição ativa de uma atriz no palco. Aqui o espaço cenográfico se torna mais importante que o tempo, e o gesto fala mais alto que o verbo.

A chave permite interpretar inúmeras passagens do conto, em especial aquelas em torno da suposta traição de Marocas. Como se sabe, ao confronto entre a moça e Leandro sucedeu-se uma cena “breve, mas dramática”, como que anunciando a dramaticidade ainda mais intensa do reencontro

dos amantes no dia seguinte, quando “Marocas chorou muito e perdeu os sentidos” diante dos olhares masculinos que a cercavam. Transcorridas as peripécias de praxe, entre lágrimas, desmaios e toda sorte de comoções que, descritas em detalhe, levaram à reconciliação, a derradeira cena que merece menção coincide com a morte de Andrade. Mesmo não sendo sua esposa, ela “considerou-se viúva” e, enlutada, representou o papel com tal propriedade que, “nos três primeiros anos, ouvia sempre uma missa no dia do aniversário”.

Findo o relato do narrador, seu discreto interlocutor, abismado com o que ouvira, pergunta se o amigo não teria abusado de sua “ingenuidade de rapaz para imaginar um romance...”. Escusado dizer que tal desfecho, ao acrescentar a hipótese de que a história em questão poderia ser mera invenção, repõe o enigma em torno do conto e de sua protagonista, incluindo nele a figura do narrador. Afinal, essa suposição abre a possibilidade de que tudo, ou boa parte daquilo que foi contado, possa ser interpretado como um “faz de conta”, ou, se preferirmos, como um “teatro”.

Reforça-se aí a lógica teatral do texto e, com ela, a hipótese de que Marocas age como uma atriz, o que se confirma ainda mais na adjetivação que os críticos lhe atribuem. De fato, é curioso verificar que, mesmo sem formularem tal hipótese, vários intérpretes do conto abordem sua protagonista por meio de um léxico totalmente adequado ao *métier* teatral, valendo-se de expressões que poderiam perfeitamente designar os atores. Tomem-se, por exemplo, as palavras com que Barbieri, para ficar num só nome, descreve Marocas: ao sustentar que ela aparenta “uma face distinta a cada momento”, ele acentua a capacidade camaleônica — “múltipla e singular, esquiva e exposta” — que faz dela “a ocorrência que se dá uma única vez

e nunca mais se repete”. Daí ele afirmar, numa observação que caberia sem reservas ao contexto teatral, que, “projetando o seu perfil, cambiante a cada momento do evento, Marocas é a *donna mobile*, não no sentido operístico de volúvel, mas no da mutabilidade em contínuo devir”. Barbieri insiste nessas diversas e contraditórias faces da heroína, que vão da moça disponível na rua à amante apaixonada, da mulher desesperada à senhora piedosa e daí por diante, para concluir que “a multiplicidade dos papéis representados confunde os intérpretes”.<sup>11</sup>

De fato, o crítico está coberto de razão quando diz que a protagonista do conto “confunde os intérpretes”. E será que isso não acontece justamente porque, antes de tudo, ela confunde os personagens com quem contracena? É o que ocorre com Andrade, com Leandro e, sobretudo, com o narrador, todos eles implicados em sua história. Seria o caso, pois, de incluir Marocas no complexo de ambiguidades que envolvem as mulheres machadianas, tão afeitas aos estratagemas da dissimulação, tal como argutamente mostra José Luiz Passos.<sup>12</sup> Mas, além disso, seria o caso também de reconhecer que ela desempenha sua profissão como uma atriz, ou seja, se *age* “como a Dama das Camélias”, é porque *atua* como aquela que faz o papel da “Dama das Camélias”. Daí a notável economia do olhar que permeia todo o conto, a confirmar que os homens com quem Marocas contracena são, mais do que tudo, seus espectadores.

Isso nos permite retornar às palavras de Faria, encampadas também por Barbieri, ao concluir que, no conto, “o intertexto teatral é introduzido para ser negado”, uma vez que Marocas difere em essência das pomposas cortesãs que protagonizam as peças francesas citadas por Machado. Todavia, se a hipótese aqui esboçada for pertinente, talvez seja o caso

de acrescentar à conclusão dos dois críticos que, se “o intertexto teatral é introduzido para ser negado”, ele só é negado como enredo, uma vez que sua função no conto, fundamental e estruturante, é chamar a atenção para a performance da personagem. Isso nos faz retornar à afinidade de base entre o teatro e o amor venal, ou melhor, entre a atriz e a prostituta, ambas tão afeitas às artimanhas da dissimulação.

### 3

Sobre tal afinidade há ampla bibliografia e não cabe explorá-la aqui. Todavia, convém ao menos lembrar que, embora a aproximação entre o universo da prostituição e o mundo do teatro venha de longe, ela ganha contornos particulares conforme se consolida a modernidade na Europa, reaparecendo sob novas máscaras no tecido social e no imaginário coletivo. Os paralelos entre prostitutas e atrizes tornam-se cada vez mais frequentes no decorrer do século XIX, não raro obscurecendo as distinções entre umas e outras, como indicam vários estudiosos e historiadores do amor venal.<sup>13</sup> Timothy James Clark se acrescenta a eles para lembrar que, em meados dos Oitocentos, a cortesã era deveras “considerada uma representante essencial da sociedade moderna”, o que resultava, antes de tudo, do fato de que “a prática social estava toda impregnada de duplicidade” e nada “escapava da regra da ilusão”. A rigor, completa o crítico, era sua “falsidade que a tornava moderna”.<sup>14</sup>

Entende-se por que, em particular na França, será a dramaturgia a primeira arte a fazer da cortesã uma de suas principais personagens, logo seguida pela pintura e pela literatura, que não se cansam de admirar a ofuscante teatralidade de sua

figura. Entende-se, igualmente, por que o autor de *O pintor da vida moderna*, depois de mencionar a “grandeza artificial” dessas mulheres, venha a concluir categórico: “As observações relativas à cortesã podem, até certo ponto, aplicar-se à atriz, pois ela também é uma criatura de aparato, um objeto de prazer público”.<sup>15</sup>

Ora, seria tentador estender tal conclusão à prostituta criada por Machado, não fosse o fato de que sua performance prescinde por completo das “pompas artificiais” e dos “invólucros majestosos”. Ao teatro ostensivo das cortesãs francesas que fascinam os contemporâneos de Baudelaire, Machado responde com sua habitual aposta no decoro da representação, que ele observa na múltipla acepção do termo, ou seja, como recato, compostura e conveniência. Nunca é demais lembrar que o autor de *Dom Casmurro* sempre preferia a discrição à ostentação. Já numa crônica de 1863, ele fazia reiteradas críticas ao sucesso do amor como “glorificação dos instintos”, o qual, “a despeito da vitória que lhe dê o favor público, nada tem com a arte elevada e delicada. É inteiramente uma aberração, que, como tal, não merece os cuidados do poeta e as tintas da poesia”.<sup>16</sup> Palavras possivelmente escritas em reação ao sucesso de *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, e do romance realista, que ele por vezes chamava de “literatura de escândalo”, como repetiria dez anos depois em importantes passagens de “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”.\*

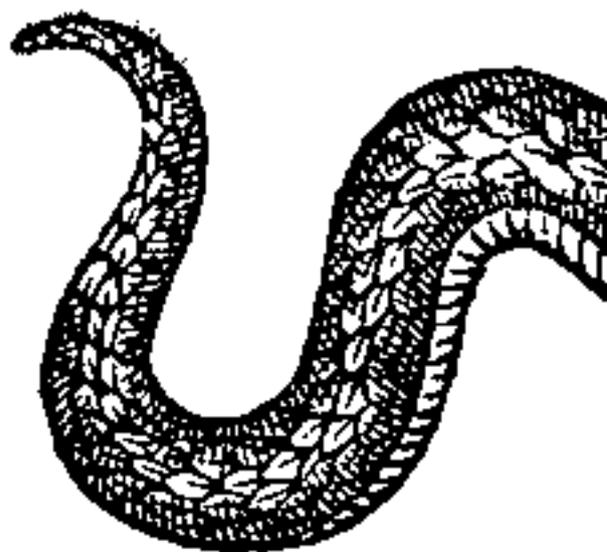
\* Veja-se, entre outras, a seguinte passagem: “Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?” (Machado de Assis, 1973, pp. 801-09).

Foram esses julgamentos amadurecidos, pois, que na década seguinte parecem ter orientado o escritor na criação desse conto singular, recorrendo a um engenhoso jogo de papéis entre a protagonista e o narrador. Como vimos, o estatuto da fala deste é muitas vezes desqualificado pelas enfáticas encenações daquela, que, não raro, prescindem de palavras. Não seria descabido dizer que há, entre ambos, um efetivo conflito de interesses, o que pode ser verificado tanto pelas distintas posições que cada qual ocupa na economia da trama como — e talvez principalmente — pelas diferentes linguagens de que se valem. Trata-se, portanto, de uma questão em que fundo e forma são indissociáveis.

Há duas histórias em “Singular ocorrência”: uma narrada e outra encenada. A primeira está a cargo do narrador e é contada para um amigo que, a princípio, poderia muito bem fazer parte do círculo de amizades de um Andrade ou de qualquer outro indivíduo bem posicionado naquela sociedade. Em suma, é uma história feita sob medida para aqueles homens cujo lugar social jamais poderia se confundir com a “lama” onde chafurdavam pobres-diabos como o “tal Leandro” e mulheres ordinárias como a “D. Maria de tal”. Já na história encenada, não só as posições são outras como igualmente o são seus artífices, o que estabelece um jogo mais complexo entre eles. Como foi aqui sugerido, a encenação fica a cargo da protagonista que, no mais das vezes, tem como espectadores eletivos o amante e o narrador. Todavia, não é ela nem são eles que mantêm nas mãos as rédeas do espetáculo, e sim o próprio autor que, tal qual um diretor, permanece oculto e onipresente ao longo de toda a narrativa. Num lance de mestre, Machado joga o tempo todo contra o narrador e, por certo, desestabiliza sua arrogância patriarcal ao

dotar a protagonista feminina de um extraordinário talento como atriz.

Talento que, para ser eficaz, ela é obrigada a ocultar quase que por completo, confundindo seus parceiros de cena e de leitura. Tal é o paradoxo no qual se equilibra a personagem, já que, fora alguns empréstimos pontuais aos melodramas, sua performance não comporta ostentações, acomodando-se, antes, à ideia de uma “discreta teatralidade”. Não se enganem, porém, leitores e leitoras: discreta, mas dona da cena, a simplória meretriz brasileira nada deixa a dever às deslumbrantes cortesãs europeias em termos de eficácia. A exemplo do que ocorre com seu criador, aquela moça vulgar que, pelos idos de 1860, atendia pelo “nome familiar de Marocas” dá inesperado testemunho da notável produtividade da discricção. Afinal, o decoro da representação sempre pode se tornar um expediente eficaz nas profissões que trabalham com a fantasia — como a do escritor, a do ator e, obviamente, a da prostituta.



**MANUEL BANDEIRA**

**ESTRANHAS  
VULGÍVAGAS:  
TROCAS ENTRE  
POETAS E PUTAS**

Vulgívaga: palavra estranha e esquiva que, nos dias de hoje, permanece quase clandestina em meio ao vasto vocabulário que as línguas latinas consagram à prostituição. Discreta, se é que se pode assim dizer, ela raramente figura em textos literários das últimas décadas, sendo também pouco cogitada como sinônimo de seus pródigos congêneres.

Derivada do latim *vulgivagus*, sua ocorrência mais remota costuma ser fixada pela menção de Lucrécio a uma “Vênus vulgívaga”, que se encontra no canto IV de seu poema *De rerum natura* (Sobre a natureza das coisas).<sup>1</sup> Tal foi, por certo, a fonte de Voltaire, de Sade e de outros autores franceses dos Setecentos que fizeram uso da palavra, embora isso não tenha acarretado sua inclusão no ilustre dicionário da Academia Francesa. Ao que tudo indica, o termo só entrou oficialmente no glossário francês em 1863, quando inserido no dicionário da Hachette, talvez pelo interesse que ele terá despertado na sensibilidade do período, que já testemunhava os primeiros vapores da atmosfera decadente.

Não é muito diferente o que acontece na língua portuguesa em termos de uso: dicionarizado no ano de 1873, o significante ganhou pouca atenção dos escritores, mantendo-se no esquecimento ao longo do século XX. Contudo, na passagem de um idioma ao outro, nota-se uma distinção que interessa ao presente argumento: se, em francês, o termo *vulgivague* perdura como adjetivo neutro, em português ele se submete à lei gramatical do gênero. Além disso, a palavra se expande e, subsistindo como adjetivo, passa a partilhar o estatuto de substantivo. Daí que “vulgívaga” sirva tanto para qualificar a mulher prostituída como para nomear a meretriz.

É digno de nota, ainda, que em português a função substantiva só se efetiva quando o gênero em questão é o feminino. No trato do masculino prevalece o adjetivo, de tal modo que não se diz “o vulgívago” como se fala de seus correlatos — o vadio e o vagabundo —, sendo obrigatório o emprego do substantivo: “o homem vulgívago”. Já à mulher, a língua permite a nomeação de vadia, vagabunda ou vulgívaga de forma indistinta, sem acrescentar qualquer complemento. Diferença sutil, mas, por certo, significativa.

“Vulgívaga” é uma palavra escancaradamente feminina. Ela ostenta sem pudor a remissão à “vulva” e sugere de forma cifrada a “vagina”, abrindo espaço igualmente para o conluio com a “vagabunda”, a “vulgar” e a “vaca”, expressões de longa tradição na designação sumária da meretriz, tanto em Portugal como no Brasil. Reforça tal hipótese a repetição eloquente da letra V, sinal em forma de forquilha convocado com frequência como símbolo dos genitais femininos.

O venéreo sinal reverbera num poema brasileiro de forte tonalidade erótica, escrito por Manuel Bandeira. Logo na primeira estrofe de seu “Água-forte”, publicado em livro de 1940, o poeta propõe semelhante imagem para a anatomia sexual feminina: “O preto no branco/ O pente na pele:/ Pássaro espalmado/ No céu quase branco”.<sup>2</sup> Na interpretação de Lêdo Ivo, esses versos supõem “o contraste entre uma região pilosa e uma epiderme”,<sup>3</sup> assim como descrevem o contorno de um púbis. Este seria dado pela figura do “Pássaro espalmado”, que não deixa de evocar soluções gráficas que sinalizam uma ave voando em céu aberto. O pássaro bandeiriano, porém, se estende num céu outro que, embora “quase branco”, deslinda um horizonte “bem oculto/ Sob as

aparências”,\* este muito mais afinado com a lúbrica consoante que repousa na proa da palavra “vulgívaga”.

Coincidência expressiva, foi o mesmo Bandeira que, no Brasil, manifestou inesperado interesse pelo incógnito substantivo. Fato que surpreende a quem tem familiaridade com o “estilo humilde” que veio a ser um dos traços marcantes de sua obra, já que a busca pela simplicidade parece caminhar na contramão do gosto por palavras difíceis e desconhecidas.<sup>4</sup> Mesmo assim, “vulgívaga” aparece com destaque em dois de seus poemas, sendo um deles “A dama branca” e o outro em que ganha o privilégio de título.

Ambos participam da coletânea *Carnaval*, de 1919, em que a dicção simbolista do poeta ainda se faz reconhecer, embora já dialogue com o tom modernista que viria a marcar sua produção posterior. Essa tensão favorece o tratamento do erotismo que, sendo o motivo central do livro, é nele articulado em distintas temperaturas. Se a presença de um sinônimo de “prostituta” pode parecer previsível num volume dessa natureza, uma leitura mais atenta excede a facilidade da impressão inicial para revelar as artimanhas com que a lírica bandeiriana responde aos apelos das matérias insondáveis. Nesse caso, o emprego de palavra tão pouco usual em sua poesia se deve, antes de tudo, ao fato de que a dimensão sexual ali referida se recobre de grande e grave opacidade. A rigor, os dois poemas se mantêm fiéis a um verso-chave desse inquietante e triste *Carnaval*, cujo “Pierrot místico” diz: “a volúpia é bruma que esconde/ Abismos de melancolia”.<sup>5</sup>

\* “Tudo bem oculto/ Sob as aparências/ Da água-forte simples:/ De face, de flanco, O preto no branco” (Manuel Bandeira, 1986, p. 253).

## 2

“A dama branca” e “Vulgívaga” são poemas extremamente sombrios. Característica comum a ambos e central em cada um deles é o pacto íntimo, intenso e violento entre Eros e Tântatos. Um e outro desfilam diante do leitor a prodigiosa variedade de parceiros sexuais que notabiliza cada protagonista: no caso da dama, “Tivera amantes: uma porção./ Até mulheres. Até meninos”; no caso da outra, a perder a conta, deitaram em seu “leito enciclopédico/ Todas as artes liberais”, passando por médicos, poetas, velhos, fêrvidos, artistas, tímidos e canalhas. Todavia, nada há nesse desfile que conclame o prazer físico ou o deleite carnal por si só: ao contrário, os respectivos inventários servem, mais do que tudo, para enfatizar a universalidade da miséria humana e só ganham sentido quando associados ao sofrimento e à morte.

Nada mais distante, portanto, daquela erótica elegíaca que viria se fazer presente com vigor na obra de Bandeira e que tem em “Água-forte”, de *Lira dos cinquent’anos*, de 1940, um de seus exemplos mais bem-acabados. Nada mais distante, igualmente, dos versos tão solares quanto irônicos que o poeta publicaria em 1930, no livro *Libertinagem*: “Vou-me embora pra Pasárgada/ Lá sou amigo do rei/ Lá tenho a mulher que eu quero/ Na cama que escolherei”.<sup>6</sup>

Na idílica Pasárgada bandeiriana — onde “tem tudo”, incluindo “um processo seguro/ De impedir a concepção” —, o sujeito lírico está à vontade para nomear as mulheres de prazer, sem ter que se valer de manobras lexicais. Tudo está ao seu alcance. Direto ao assunto, ele emprega as palavras mais simples, mais francas, mais triviais: “Tem prostitutas bonitas/ Para a gente namorar”. No afã de vencer toda a tristeza e até

mesmo certa “vontade de [se] matar”,<sup>7</sup> ele esboça a fantasia de um sujeito desejante a quem nada falta. Em seu devaneio de absoluto, os remédios para todos os males estão sempre à mão; as prostitutas, sempre prontas ao encontro erótico; e as palavras, sempre prestes a significar. Tudo se rende à claridade.

Muito distinta é a atmosfera de *Carnaval*, que tende a se curvar às tonalidades mais obscuras.\* Pouco há de luminoso na sombria personagem de “A dama branca”: figura da morte, ela acena sem cessar a certeza do encontro final, fazendo do eu lírico um ser em permanente e angustiosa espera. Mulher fatal por excelência, a insidiosa fêmea triunfa sobre todos os amantes, sem se dobrar a um lampejo sequer de compaixão: “Ela era o gênio da corrupção./ Tábua de vícios adúlteros”. Em meio a tantos atributos implacáveis, ainda há espaço para “o pobre amante que lhe queria” aludir à sensualidade da enigmática criatura, sustentando seu pendor para o meretrício: “A Dama tinha caprichos físicos:/ Era uma estranha vulgívaga”.<sup>8</sup>

Igualmente estranha, a protagonista de “Vulgívaga” se apresenta em primeira pessoa, relacionando o prazer do corpo à finitude da vida sem qualquer mediação: “Não posso crer que se conceba/ Do amor senão o gozo físico!/ O meu amante morreu bêbado,/ E meu marido morreu tísico!”. A passagem brusca do gozo carnal ao óbito dos parceiros, repetida na primeira e na última estrofe, reitera a distância entre a rude viúva e “a rosa da inocência” para reafirmar um vínculo definitivo entre sexo e morte. Interessada tão somente no que “fere toda a lira”, essa

\* Nunca é demais lembrar que a melancolia do livro *Carnaval* é justificada pelo poeta como sendo explicitamente oposta ao Carnaval de Robert Schumann, de onde ele declara ter retirado a inspiração. Recorde-se o verso do poema “Epílogo”: “O meu Carnaval sem nenhuma alegria!...” (Manuel Bandeira, 1986), o que corrobora seu caminho mais adiante com a sombra da morte. Agradeço esta e outras sugestões à generosa leitura de Yudith Rosenbaum.

mulher ímpia só reserva elogios aos “canalhas” que lhe tiram o couro e lhe roubam lágrimas, dela arrancando uma franca apologia da “volúpia da pancada”.<sup>9</sup>

Em suma, assim como acontece com a dama branca — em que a alvura do nome só reforça, por contraste, a matéria turva do amor venal —, também a outra se move entre um “claro ventre [que] nunca foi/ De sonhadores e ingênuos” e os nebulosos abismos onde a lascívia faz par com a dor. Escusado dizer que, nesse caso, a claridade só faz obscurecer a matéria em questão.

Nas mãos de Bandeira, o significante “vulgívaga” se torna uma extensão dos traços de suas protagonistas, com elas cooperando no intento de *ferir a lira*. Com efeito, entre os significados correntes que o termo ganha nos dicionários, o poeta parece efetivamente privilegiar aquele mais radical — “que se avilta” — em detrimento dos prosaicos “que se prostitui” ou “que anda por toda parte”. As vulgívas do livro *Carnaval* não são apenas prostitutas, no sentido genérico do termo: na qualidade de mulheres públicas, elas transitam de corpo e alma pelos espaços mais aviltantes da cidade, ostentando o sexo como notícia de morte.

### 3

Lembra Alain Corbin, em seu clássico estudo histórico sobre o amor venal da passagem do século XIX ao XX, que, na França,

o período que se estende aproximadamente de 1869 a 1914 assistiu ao aparecimento de uma nova demanda em termos de prostituição; mudança mais qualitativa do que quantitativa;

demanda de outra natureza social e mental que suscitou condutas consumistas de maior visibilidade e mais apreciadas pelo olhar burguês.<sup>10</sup>

Considerada uma peça-chave da urbe moderna, pelo menos desde as inspiradas observações feitas por Charles Baudelaire no despertar daquela nova sensibilidade, a prostituta parecia perfeitamente integrada a uma sociabilidade marcada pelas sombras equívocas da duplicidade. Afinal, como enfatiza Timothy James Clark, nada havia na agitada vida social do *fin de siècle*, decididamente nada, “que escapasse da regra da ilusão”. Recorde-se que, para o historiador, era o dom da falsidade que dotava a prostituta de modernidade.<sup>11</sup>

Por ostentar uma estranha obscuridade que se oferecia à visão, a meretriz constituiu-se, então, como uma das figuras mais paradoxais da época, tendo se tornado uma interrogação vertiginosa, que excedia em muito as fabulações artísticas. Prova disso está no candente debate que se travava entre médicos, policiais e juízes franceses no fim do Segundo Império, cujas classificações beiram o absurdo, acerca de qual mulher deveria ser considerada, ou não, nessa categoria.\* Prova disso está igualmente na quantidade de termos com que ela passava a ser designada então, indo dos mais tradicionais — *pute*, *putain*, *fille de joie*, *courtisane*, *femme galante* — às denominações recém-criadas, como *pierreuse*, *persilleuse*, *fille à soldats*, *cocotte*, *lorette*, *lionne*, *femme de théâtre*, *demi-mondaine*, *agenouillée* e *horizontales*, entre uma grande variedade, não raro comportando significados antitéticos.<sup>12</sup> A essas evidências poderiam

\* Segundo Alain Corbin, com o desaparecimento da regulamentação estatal dos bordéis, as linhas que demarcavam as diferenças entre prostitutas, cortesãs e “mulheres honestas” tornaram-se cada vez mais opacas e propícias a fantasias (1982, pp. 190-213).

ser acrescentadas outras tantas, todas elas convergindo para uma só conclusão: a prostituta chega ao século XX ostentando, em definitivo, o estatuto de enigma.

Se tal enigma fascinou um expressivo número de escritores franceses do período — de Émile Zola a Paul Verlaine, de Guy de Maupassant a Joris-Karl Huysmans, entre tantos outros —, ele também convocou a atenção de autores brasileiros que viveram a transição do simbolismo ao modernismo. Entre eles, destaca-se muito especialmente a figura de Bandeira, que, nascido em 1886, não só testemunhou tal transição de sensibilidades como foi um de seus principais artífices no país. Atento leitor da poesia francesa, da qual chegou a se ocupar como tradutor bissexto, o poeta deve ter acompanhado essas mudanças que se operaram na imaginação literária do *fin de siècle* não só na França como também no Brasil, sobretudo por ter sido este um tema que lhe foi caro por toda a vida.

Não surpreende, pois, que já em sua segunda coletânea a figura da prostituta apareça com destaque, como dão prova os poemas de *Carnaval* aqui citados. O que talvez possa surpreender é o fato de Bandeira ter dado uma resposta tão singular a essas transformações: suas estranhas vulgívas adensam o enigma que as fêmeas promíscuas ostentavam nas ruas das grandes metrópoles, não importa de que lado do Atlântico estivessem.

## 4

Vulgívaça: a etimologia da palavra combina os termos *vulgus* (o mais comum dos homens, a plebe, a multidão) e *vagari*

(zanzar, perambular, errar).<sup>3</sup> Daí que a prostituta seja, por exceção, o par feminino do *flâneur*, com ele partilhando os atributos da errância, da vadiagem e do desvio contínuo na cidade, aos quais associa ainda um decisivo pendor sexual.

Colocadas lado a lado, essas figuras emblemáticas da paisagem cosmopolita revelam inusitados pontos de contato entre as tramas do amor venal e as teias urbanas. Recorde-se, por exemplo, um trecho da *Infância berlinense* em que Walter Benjamin apresenta a capital alemã como um labirinto “que se abre ao impulso sexual”, possibilitando ao garoto que vagueia por suas ruelas obscuras “o incomparável fascínio de abordar uma puta no passeio público”.<sup>13</sup> Sombria e incógnita, a cidade mostra-se, então, como metáfora privilegiada do desejo humano, ele também labiríntico, cujo acesso só é liberado pela “guardiã do limiar”, termo com que o autor designa a meretriz. Recorde-se, ainda, para evocar um livro que fascinava o mesmo Benjamin, as imagens de que se vale Louis Aragon, em *O camponês de Paris*, ao descrever as decadentes passagens do centro parisiense, onde “a moralidade urbana vacila”: em meio ao burburinho das ruas, são as prostitutas que lhe saltam aos olhos ao se oferecerem aos passantes na invulgar condição de “esfinges desconhecidas”.<sup>14</sup>

As insólitas expressões cunhadas por Benjamin e Aragon caberiam bem às estranhas vulgárgas de Bandeira, igualmente dispostas em cenários degradados, não fosse o fato de que os poemas assinalados nada mencionam sobre a cidade. Embora a multidão de amantes registrada por uma e outra possa sugerir o espaço plural e populoso da urbe, os versos em

\* É o que afirma Isolde Pludermacher (2015, p. 244). É por tal razão que “os *flâneurs* podem assim sentir uma particular perturbação ao caminhar pelas ruas onde mulheres honestas e mulheres públicas se misturam, até o ponto de se confundirem”.

pauta não dão qualquer pista nesse sentido: pelo contrário, eles parecem sequestrar a informação geográfica para enfatizar o desastroso impacto do encontro com essas mulheres em quem cruza seus caminhos. Apesar disso, a paisagem urbana está lá. Secreta e sinistra, a cidade também se insinua em *Carnaval*.

Não se poderia, então, conceber as fêmeas fatais de Bandeira coabitando a capital francesa das *femmes damnées*, as mulheres condenadas à danação de que fala Baudelaire? Ou perambulando, *avant la lettre*, pelas mesmas ruelas obscuras da Berlim de Benjamin ou da Paris de Aragon? E por que não as imaginar circulando pelo centro da cosmopolita capital da república brasileira, onde o poeta habitava desde 1914? Esta, aliás, lhe ofereceria o mais perfeito pano de fundo, sobretudo se aclimatizada no singular Carnaval de 1919. A despeito da ausência de informações objetivas sobre o tempo e o espaço em “A dama branca” e em “Vulgívaga”, quando se associa a atmosfera funesta dos poemas à festa carnavalesca daquele ano no Rio de Janeiro, as correspondências simbólicas vêm à tona de forma inesperada e impactante.

Antonio Carlos Secchin conta que a folia carioca de 1919

guardou uma peculiaridade que a tornou, de certo modo, inesquecível: aquele carnaval ficou conhecido como “o da gripe espanhola”, quando os habitantes do Rio, pela via dionisíaca, exorcizaram a sombra da morte que descera sobre a cidade pouco tempo antes.<sup>15</sup>

De fato, a epidemia que ali se instalara no último trimestre do ano anterior tivera consequências catastróficas, atingindo mais da metade da população e matando cerca de 15 mil pessoas, que

se somaram à assustadora cifra planetária de mais de 50 milhões de mortos. Foram meses devastadores, que terminaram por abrir espaço a um Carnaval marcante, perturbador e realmente “dionisíaco” no sentido mais rigoroso do termo, já que as dimensões da loucura, da devassidão, do caos, do prazer e da dor se tornaram ali indistintas umas das outras.

Mas o pandemônio começara antes, precisamente no decorrer do surto. Observa o historiador Ricardo Augusto dos Santos que, naquele período de horror, a quantidade de cadáveres espalhados pela cidade era de tal monta que ninguém sabia que destino dar a eles: alguns, recolhidos pelos funcionários da prefeitura, eram jogados como lixo nas carroças da limpeza pública; outros eram simplesmente abandonados nas ruas desertas e nas portas dos cemitérios; e havia relatos de que, quando se descobria um moribundo em meio aos defuntos empilhados, “acabavam de matá-lo com as pás”.<sup>16</sup> Era impossível ignorar a morte.

Com o desenrolar dos fatos, a vida urbana foi se deteriorando a largos passos e, no momento mais crítico, a população se viu em estado de desespero. O cenário aterrador, ao qual se acrescentava o ar fétido generalizado pela cidade, desencadeou alucinações coletivas e os atos mais insensatos por parte da população. Testemunha infantil do mórbido espetáculo, Nelson Rodrigues o relembrou muitos anos mais tarde em suas memórias, valendo-se de relatos de sobreviventes:

Descreviam-se os criminosos cortando dedos aos cadáveres, rasgando-lhes as orelhas para roubar os brincos, os anéis, as medalhas e os cordões que tinham sido esquecidos. Às moças mortas, arrancavam as capelas e levantavam as mortalhas para ver as partes. Que curravam as mais frescas antes de

enterrá-las. Melhores as que estavam ficando moles: eram tiradas dos caixões e comidas de beira de cova...<sup>17</sup>

Se o impacto imediato da epidemia na vida dos cariocas foi desolador, sua repercussão mais intestina só veio a lume com a chegada de um Carnaval cuja intensidade sem par ficou registrada na história da cidade.<sup>\*</sup> Bastou começar a festa e, “de repente, da noite para o dia, usos, costumes e pudores tornaram-se antigos, obsoletos, espectrais. As pessoas usavam a mesma cara, o mesmo feitio de nariz, o mesmo chapéu, a mesma bengala”, mas alguma coisa de essencial havia se transformado, como completa o dramaturgo:

Toda a nossa íntima estrutura fora tocada, alterada e, eu diria mesmo, substituída... Éramos outros seres que nem bem conheciam as próprias potencialidades. Cabe então a pergunta: e por quê? Eu diria que era a morte, sim a morte que desfigurava a cidade e a tornava irreconhecível. A Espanhola trouxera no ventre costumes jamais sonhados. E, então, o sujeito passou a fazer coisas, a pensar coisas, a sentir coisas inéditas e, mesmo, demoníacas...<sup>18</sup>

Talvez não seja preciso avançar mais para concluir que o imaginário em torno dessa paisagem urbana, desfigurada e demoníaca, oferecia um *décor* perfeito para a sensualidade sombria das vulgívas. O fato de que tal pano de fundo tenha se anunciado no lusco-fusco de sua própria ausência talvez se deva

\* Ricardo Augusto dos Santos observa, ainda, que os jornais documentam a “alegria incomum” que tomou conta da cidade, e os memorialistas qualificam o Carnaval de 1919 como “um dos mais animados que o Rio de Janeiro teve” (2006) com bailes, batalhas de confete e incontáveis blocos espalhados pelos bairros.

à contingência pessoal por que passava Bandeira, vivendo, então, o doloroso recolhimento de um luto. É bem possível que, para ele, a extravagância lúbrica daquele Carnaval de 1919 só pudesse realmente vir à luz na pele das funéreas meretrizes de seus poemas. Afinal, alguns meses antes do lançamento de *Carnaval*, o poeta perdera sua irmã na epidemia da gripe.

## 5

A doença constitui uma tópica central da lírica de Bandeira, como já foi muitas vezes assinalado. A ela se associa o elemento biográfico da tuberculose, também convocado com frequência, que reverbera em boa parte de sua obra, tendo inspirado poemas notáveis como “Pneumotórax” ou “Autorretrato”, nos quais prevalece a figura do poeta como “tísico profissional”.

Não é diferente o que acontece no capítulo do erotismo, em que a doença se mantém presente e com tal exuberância que José Paulo Paes chegou a nomear de “Eros tuberculoso” a exaltação sensual da fase pré-modernista de Bandeira. Embora atento ao influxo baudelairiano dessa fase, manifesto por “certas notas de perversa e comprazida morbidez”, o crítico defende que nela predomina o jogo entre os melancólicos “momentos de desalento” e um intenso “vitalismo de índole dionisíaca”. Polarização que invalida qualquer rótulo de “poesia datada” para a coletânea de 1919, uma vez que “ordena alguns dos temas, motivos e posturas mais característicos da lírica bandeiriana”<sup>19</sup> como um todo.

“Bandeira vinculou poesia e vida não confessionalmente, mas estruturalmente”, completa Paes, justificando o paradoxal erotismo tuberculoso que ele mesmo atribui ao

poeta: segundo sua interpretação, essa simbiose de Eros e Tânetos resulta não de um espelhamento entre vida e obra, mas da conquista de um raro equilíbrio entre “a carnalidade parnasiana e a espiritualidade simbolista”.<sup>20</sup> Dito de outro modo, em *Carnaval* já se anuncia aquela “densidade artística” com que Alcides Villaça distingue toda a poética bandeiriana, que “espiritualiza exatamente a finitude da matéria e dá peso à base física de tantas sublimações”.<sup>21</sup>

Ainda que essa densidade venha a se manifestar de maneira mais plena nos livros seguintes do poeta, quicá mais maduros, os poemas aqui focados nada ficam a dever à produção posterior, sobretudo pela forma com que elaboram o amor venal. Prova disso está, antes de tudo, no fato de que eles superam a figuração *stricto sensu* da prostituta para dar lugar à exposição de uma ideia, como esclarece a estrofe que abre e fecha “Vulgívaga”, aqui lembrada outra vez: “Não posso crer que se conceba/ Do amor senão o gozo físico!/ O meu amante morreu bêbado,/ E meu marido morreu tísico!”.

Trata-se, portanto, de expor uma concepção “do amor” que só aparentemente se limita ao puro domínio materialista, como poderia sugerir o ausente adjetivo “venal”. Mais complexo, o poema devolve a prostituta à sua ambivalência fundamental ao unir a volúpia carnal e o abismo da morte, vindo a confirmar a convicção de Villaça: “Na raiz da poesia de Bandeira está o sentimento de imediatez e finitude das coisas, dos fatos e dos seres, limites que não constroem a experiência de espiritualização, pelo contrário, intensificam-na”. Separar uma dimensão da outra seria trair esse poeta que o crítico reconhece como “sujeito de experiências tão fundas como pessoais”.<sup>22</sup>

Para expressar uma espessura existencial tão densa — que diz respeito a todos e a cada um, reunindo a pólis e o

indivíduo —, Bandeira garimpou o léxico até encontrar uma palavra esquiva que, embora em desuso, guardava saberes antigos, implicando tanto o sujeito arcaico, no qual ele se reconhecia, como aquele da nova ordem urbana por ele partilhada. “Vulgívaga” foi realmente um achado, a contemplar paradoxos desde o nome, que combina a homogeneidade da multidão e o desvio renitente das criaturas errantes. Plantadas nesse limiar, as anônimas esfinges urbanas confiam o mais íntimo ao público, colocando o corpo da cidade à prova da matéria lúbrica e efêmera que preside o amor — e a morte.

A Vênus decaída dos poetas modernos traduz, no nome e no ser, algumas das mais candentes inquietações que não cessam de assombrar suas aspirações poéticas. “O que é a arte?” — pergunta Baudelaire, para logo responder: “Prostituição”.<sup>23</sup> Bandeira replicaria: “Vulgívaga”.

**VALÊNCIO XAVIER**

**NO QUARTO DE  
UM HOTELZINHO  
BARATO: LABIRINTOS  
DO DESEJO**

Os hotéis de *rendez-vous*, na versão brasileira de estrato popular, costumam ser muito parecidos uns aos outros. Construções precárias onde o kitsch da decoração disputa a atenção dos usuários com as gambiarras das instalações, esses pequenos edifícios se assemelham também a um sem-número de congêneres que se espalham, mundo afora, em grandes ou minúsculas cidades, não raro localizados nas imediações das rodoviárias ou das estações de trem e quase sempre nas regiões mais decadentes das metrópoles, seja no centro, seja nos subúrbios.

Não surpreende que, também no imaginário literário, os hotezinhos baratos destinados às atividades da baixa prostituição sejam invariavelmente iguais, não importa onde estejam. E vale o mesmo para seus quartinhos infectos, espaços mínimos, de alta rotatividade e baixa higiene, que apresentam exatamente as mesmas características nos quatro cantos do mundo. São verdadeiros cubículos, como gostam de defini-los os personagens de Valêncio Xavier.

É precisamente no interior de um hotelzinho desses, destinado às práticas do amor venal, que o leitor surpreende os protagonistas dos contos “O mistério da prostituta japonesa” (1986) e “O Minotauro” (1985). No primeiro, acompanhamos a entrada do narrador e da jovem japonesa num hotel de encontros, seguida da acomodação dos dois personagens na cama do tal quartinho, da transa em si e, por fim, dos movimentos que a ela se sucedem até a saída do hotel. No segundo, flagramos o narrador fugindo de um dos quartos bem no meio da noite, motivado pelo desejo de não pagar a prostituta loira com quem ali estivera por algumas horas, ao que se segue sua

trajetória errante pelo interior da construção labiríntica, na tentativa de encontrar uma saída e realizar a fuga a contento.

Tudo acontece, pois, no interior desses espaços mínimos, não raro descritos por meio de diminutivos, que se justapõem uns aos outros como que para reiterar a perspectiva celular de toda a cena. Cubículo que guarda, dentro de si, outros cubículos, o pequeno espaço do quarto é puro clichê, “onde não falta a luz vermelha ambiente, nem a colcha de tecido brilhante, também vermelha, cheirando a mofo devido à falta de ventilação”,<sup>1</sup> como observa Berta Waldman em texto sobre o “O mistério da prostituta japonesa”. Há algo de claustrofóbico no tal quartinho, com suas paredes e seu teto cor de maravilha, e a sensação de clausura só faz se confirmar quando os personagens o deixam, não sem sugerir certo tom de alívio: “A prostituta segue na frente, conhecedora dos caminhos, corredores, escadas, pátios e terraços que levam de volta à portaria”.<sup>2</sup>

Se, nesse conto, o narrador tende a se concentrar na descrição do minúsculo aposento que abriga o encontro erótico, em “O Minotauro” são justamente as outras dependências do hotel que se destacam, já que o protagonista permanece o tempo todo vagando de uma a outra, numa disposição errante que parece não encontrar termo. Somando as descrições dos dois contos, temos um inventário minucioso e preciso da complexa arquitetura dos hoteizinhos de reputação duvidosa que, vale adiantar, são sem sombra de dúvida os personagens principais dessas narrativas.

Os contos de Xavier se valem, por assim dizer, de uma convenção da moderna erótica literária que diz respeito ao primado do espaço sobre o tempo. Como se sabe, uma das principais características desse tipo de escrita é justamente a suspensão da dimensão temporal em função do investimento

no pormenor espacial onde se passam as cenas lúbricas, tal como acontece nas narrativas de Sade, Pierre Louÿs, Georges Bataille e tantos outros autores.

Não surpreende, portanto, que o narrador de “O Minotauro” faça questão de repetir que, ao percorrer os obscuros corredores do local, ele se via impedido de saber a hora porque a “luzinha” de seu relógio estava queimada, da mesma forma como constata que “de madrugada, na cidade, há uma hora em que parece que tudo para. Tudo está fechado, não se escuta carro passando, as gentes dormindo”. Até mesmo a prostituta loira que dorme a seu lado está de tal forma imóvel, que “dormindo era coisa morta”.<sup>3</sup> Assim também o narrador de “O mistério da prostituta japonesa” descreve sua

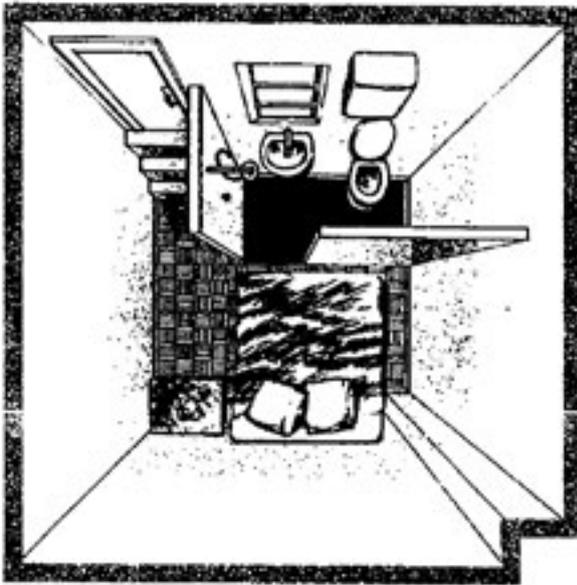


Ilustração de “O mistério da prostituta japonesa”

companheira como “imóvel, silencioso o corpo ao meu lado, como uma fotografia”. “Eu diria completamente imóvel”, reitera alguns parágrafos adiante, para concluir com uma afirmação mais ambígua: “Contudo, me parece imóvel somente na superfície visível”.<sup>4</sup>

Seja como for, em todas essas passagens é sempre o tempo que parece parar e se imobilizar, deixando de transcorrer para que os espaços vivam sua vida autônoma. Tal é o traço mais marcante desses hoteizinhos na versão de Xavier, razão pela qual eles merecem ser explorados mais de perto.

## 2

Além dos sórdidos cubículos, aos quais já aludimos, os pequenos edifícios se caracterizam, sobretudo, por suas inúmeras escadas e seus intermináveis corredores. As primeiras são realmente inumeráveis, nem sempre por sua extensão, mas, antes, pela frequência com que aparecem no trajeto dos narradores. Dizendo melhor: há um grande número de “escadinhas” de dois ou três degraus, assinalando súbitas mudanças de nível que resultam quase sempre na instabilidade do caminhante, se não em sua total desorientação.

Embora menos solene, essa arquitetura em planos faz lembrar as frequentes escadarias das construções libertinas de Sade, sejam aquelas da fortaleza de Roland (*Os infortúnios da virtude*), onde as vítimas são aprisionadas em celas subterrâneas cavadas numa gruta, sejam as do castelo de Minski, onde se ouvem gemidos que vêm das profundezas da Terra, sejam as que levam às passagens secretas da Sociedade dos Amigos do Crime (*Histoire de Juliette*). Mais do que todas, na obra sadiana

é o mosteiro de Sainte-Marie-des-Bois (*Justine*) que apresenta a mais detalhada e complexa arquitetura de escadas, com inúmeros aposentos distribuídos nos vários níveis de profundidade e, no último deles, a célebre sala de refeição dos monges, dedicada às atividades lúbricas.<sup>5</sup>

Jean-Jacques Brochier dirá que o espaço sadiano, caracterizando-se como lugar fechado, celular e circular, é marcado pela profundidade, sempre precisada com rigor por meio do número de degraus das escadarias, do número de níveis subterrâneos ou mesmo do tempo gasto na descida. As dimensões verticais são de particular interesse para Sade, já que o espaço profundo viabiliza a concentração necessária às atividades do deboche: ao se dirigir a um centro, o libertino descarta todas as possibilidades de dispersão para se fixar por completo num erotismo que sempre tangencia a morte.<sup>6</sup> “O castelo é uma tumba”, completa Béatrice Didier, para sugerir que a descida a essas profundezas oferece ao devasso a possibilidade de “se familiarizar com a ideia da morte”, anunciando seu triunfo sobre as leis da vida. “O subterrâneo do castelo permite uma descida aos infernos de onde o libertino regressa imortal. O espaço vertical e descendente autoriza uma possessão da morte”,<sup>7</sup> conclui a crítica.

Ora, se tal associação entre os dois espaços lúbricos pode ser produtiva, ela por certo demanda cautela. Afinal, às austeras escadarias palacianas de Sade opõem-se as prosaicas “escadinhas” de Xavier, que mais sugerem o amadorismo das gambiarras ou das emendas próprias de nossos “puxadinhos”, embora não deixem igualmente de desnortear seus visitantes. Do mesmo modo, se podemos verificar nos contos do escritor brasileiro semelhante tendência para o “baixo”, típica do libertino francês, convém dizer que o rebaixamento ganha no

primeiro um tom bem mais rasteiro: diversamente dos devassos sadianos, de inabalável porte aristocrático, os personagens de Xavier tendem com frequência aos tropeços, às quedas, não raro caindo, como se diz, “de maduro”.

Tome-se, como exemplo, esta passagem de “O Minotauro”:

Rolei escada abaixo. Braços cansados, deixei de tatear as paredes, quando vi estava sem apoio. Os degraus dessa escada em caracol giram partindo de um centro que é o canto direito do patamar formado pelo final do assoalho do corredor. Degraus de formato triangular como um pedaço de pizza vão se abrindo em leque para baixo. [...] Não me machuquei, foi mais o susto de cair girando num abismo escuro.<sup>8</sup>

Percebe-se que, aristocráticas ou populares, as escadas dos espaços destinados à lubricidade levam seus personagens a um confronto com os abismos escuros, nos quais a morte ronda certa, mesmo no texto leve e engraçado de Xavier.

Não é diferente o que acontece com outra figura central da arquitetura dos hoteizinhos: o corredor. Associado a aspectos sombrios da condição humana nos contos e romances de terror do princípio do século XIX, esse espaço tem presença obrigatória nos sinistros castelos mal-assombrados que povoam a literatura europeia da época. Suas longas descrições de cenários nunca deixam de aludir a extensos corredores que levam a uma sucessão de quartos frios e sem móveis, ou a estreitas passagens noturnas que dão acesso a torres ou subterrâneos, no mais das vezes testemunhados por esqueletos, armaduras ou estátuas antigas que guardam segredos de família, confirmando a fundação do castelo no sangue. Percorrer a sinistra

morada significa descobrir jardins misteriosos, encerrando um labirinto de cavernas; recintos fechados por grades maciças, onde se percebe a existência de portas muradas; aposentos sombrios, que escondem bibliotecas clandestinas; cemitérios abandonados, onde jazem túmulos sepulcrais. Não há como conhecer esses espaços secretos sem atravessar uma infinidade de corredores, que assustam ora pelo eco de estranhos suspiros e gemidos, ora pelo letal silêncio.

Por certo, os leitores de *O mez da gripe e outros livros* vão reconhecer o tom folhetinesco dessas descrições, próprias das histórias góticas europeias dos Oitocentos que, de alguma forma, ecoam na também sinistra exploração noturna levada a cabo pelo narrador de “O Minotauro”. Todavia, a grandiloquência dos protagonistas do romance de terror, em eterno combate entre o bem e o mal, dá lugar a um eu textual capenga e titubeante no caso do conto de Xavier, que nada tem em comum com os virtuosos heróis do *roman noir*. Muito pelo contrário: os personagens do autor brasileiro são tipos pobres e malandros, quase sempre dados à picaretagem, ou, como eles mesmos se definem: “um Zé-ninguém como eu”, diz um, “um pé de chinelo”, diz outro, a reiterar os diminutivos depreciativos que se repetem por toda a narrativa.

### 3

Voltemos ao espaço que, afinal, é o personagem principal desses contos. Voltemos aos sórdidos cubículos, às escadas sem fim e aos escuros corredores. Somados uns aos outros, esses aposentos traçam os contornos de uma arquitetura labiríntica. O hotelzinho barato é, de fato, um autêntico labirinto.

Um labirinto cheirando a mofo, repete diversas vezes um dos narradores, como se quisesse evocar as potências antigas que presidem a insólita construção. Para além dessa menção, é digna de nota a frequência com que ambos os protagonistas se referem aos espaços valendo-se de alusões a labirintos — não fosse tal evidência, bastaria lembrar que um dos contos se intitula “O Minotauro”. Seria o caso de ver aí uma associação entre o monstro mitológico e o prosaico narrador perdido nos corredores do infecto edifício?

Deixemos a pergunta em suspenso para conhecer melhor os labirintos de Xavier. Tarefa nada fácil, uma vez que ali reina a obscuridade. A escuridão pode, inclusive, ser considerada um elemento central na definição desse espaço, reiterado em várias descrições: “Subi escadas, desci escadas e continuo no mesmo lugar: na escuridão”. Em outra passagem, o mesmo narrador olha por um vão da pequena janela, cujos vidros estão pintados de branco e nada há que lhe permita distinguir o que está dentro e o que está fora. Só lhe resta concluir: “pequena janela sem serventia”.<sup>9</sup>

Nada se oferece à sua visão, e o mesmo acontece com a audição:

Eu não escutava nenhum barulho vindo dos quartos, como se esperaria num hotelzinho de encontros. Pela pouca espessura dos tabiques de madeira, seria natural que se ouvissem barulhos: gemidos de amor, tosses noturnas, peidos, gente roncando. A loira roncava. Nada, silêncio total.

Quando muito, ele escuta o som de um apito longínquo que “mal se ouve”, um “zumbido continuado”<sup>10</sup> que vem de muito longe. Porém, no mais das vezes, diante da escuridão e do

silêncio, é o olfato que ele privilegia em suas descrições, não raro para aludir aos fedores de mofo, urina, fezes, aos quais se refere com frequência para denunciar os maus cheiros.

Labiríntico é o espaço, labirínticas são as conjecturas desse narrador perdido pelos corredores do hotelzinho. A constatação pode ser produtiva, já que tal similitude entre forma e fundo — ou, se quisermos, entre o espaço da narrativa e o espaço da narração — nos convida a interrogar as relações dessa arquitetura labiríntica, escura e silenciosa com a própria estrutura dos dois contos. A propósito, lembra Umberto Eco que as diversas arquiteturas de labirintos fornecem interessantes modelos para as distintas formas de conjectura. O escritor cita três modelos: o labirinto grego percorrido por Teseu, que contém uma entrada, um centro e uma saída; o labirinto maneirista, estruturado em forma de árvore, comportando apenas uma saída; e, por fim, o rizoma, que se organiza como uma rede, ou seja, um espaço sem entrada, centro nem saída, sendo potencialmente infinito.<sup>11</sup> Qual seria, vale perguntar, o modelo privilegiado por nossos narradores? Estaríamos diante do labirinto clássico do Minotauro?

Ora, ainda que um dos contos evoque, por causa do título, o primeiro modelo, talvez seja prudente duvidar dessa primeira hipótese. A rigor, as conjecturas dos narradores em questão não se conformam a esse modelo, tampouco ao maneirista, uma vez que ambos oferecem a possibilidade de uma saída. Convém recordar que, tanto num conto como no outro, é só aparentemente que a narração aponta uma saída: embora ambos terminem com os protagonistas deixando as instalações do hotelzinho, o que eles encontram ao sair não parece em nada distinto do que os prendia lá dentro. Lê-se no último parágrafo de “O mistério da prostituta japonesa”: “Eu voltarei

outras vezes. Caminharei tantas vezes por esta mesma rua, este mesmo bairro de prostituição”.<sup>12</sup> Tudo se repete, a arquitetura é a mesma.

Até a escuridão é a mesma: “A noite lá fora está tão escura quanto aqui dentro. Não há nada para ver. Em frente, bem perto, o oitão sem aberturas de um edifício alto. De um lado, também quase encostado, o que parece ser uma das paredes do hotelzinho. Do outro, um muro. Abaixo, a escuridão”.<sup>13</sup> Ou, como se lê ainda no final de “O Minotauro”: “Apresso o passo e só então me dou conta de que estou ao ar livre, caminhando por uma rua estreita ladeada de construções antigas, pequenos prédios com a mesma altura, e de que começa a amanhecer, apesar da escuridão”.<sup>14</sup> Tudo se perde no interior desse rizoma que repete sem cessar a mesma paisagem, e não há Ariadne que descubra ali um caminho. Trata-se mesmo de um espaço sem centro, sem periferia, sem saída — e potencialmente infinito.

Da mesma forma, as narrativas prescindem de um fio condutor, abrindo mão da estrutura começo-meio-fim, o que resulta na produção de um leitor tão desnorteado como os personagens. Aqui também o que vigora é a circularidade, inclusive porque os desfechos em tempo fraco mantêm tudo no mesmo lugar, como que reiterando a suspensão da dimensão temporal em função da espacial.

A bem da verdade, nenhum dos contos oferece realmente um desfecho: quando muito, são interrompidos em certo ponto aleatório. O melhor exemplo ainda se encontra no último parágrafo de “O mistério da prostituta japonesa”, quando o narrador vaticina que voltará ao hotelzinho outras vezes, que caminhará por aquela mesma rua e pelo mesmo bairro para concluir com um notável devaneio que merece ser citado na íntegra:

Quantas vezes sentirei na boca o gosto oleoso do gim que vendem por aqui. Algumas vezes fumarei haxixe, três ou quatro vezes deitarei num catre e acenderei o cachimbo de ópio. Uma vez comprei cocaína, não para meu uso, mas para conseguir do traficante uma informação que, conseguida, mostrou-se sem proveito. Muitas vezes dormi com outras prostitutas no mesmo pequeno quarto do hotelzinho barato, mas sei que nunca mais verei a prostituta japonesa, nem saberei se ela sentiu prazer comigo naquela noite escura. Às vezes, penso que sim; às vezes, penso que não. Nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça.<sup>15</sup>

A passagem fala por si, mas cumpre observar a variedade de tempos verbais desse parágrafo. Para ficarmos só nos exemplos da primeira pessoa, vale citar: *fumarei, comprei, dormi, sei, penso, verei, encontrarei* etc. De tal forma o narrador embaralha presente, passado e futuro que o discurso termina por se fechar em si mesmo, labiríntico ele também.

Mais complexa ainda talvez seja a narrativa de “O Minotauro”, que prescinde dos números de páginas e combina diversos discursos sem um encadeamento lógico, tais como: o relato do protagonista que percorre os corredores e as escadas do hotelzinho; os diálogos de outros frequentadores do local; o registro em tom jornalístico da morte de uma prostituta loira; a lenda grega do Minotauro, e assim por diante. Desnecessário dizer que tudo aí reitera o embaralhamento, a exemplo da numeração que organiza — melhor seria dizer: desorganiza — a narrativa, referindo-se aos quartos do hotel em completa desordem. Com efeito, a alusão numérica trai aí sua destinação original, pois, uma vez submetida ao rizoma, só serve para desorientar, desnortear, desordenar.

## 4

O domínio aqui é o do erro e da errância. Escusado dizer que o espaço labiríntico da narração se conjuga perfeitamente com as exigências de uma narrativa que se enreda com o sexo. Dispensável dizer igualmente que a imaginação erótica, ao traduzir sua desmedida em palavras, converte o rizoma em enredo. Pelo menos é o que parece fazer Xavier nesses contos, ao revisitar uma tradição do erotismo literário que lhe é cara e que estabelece uma importante relação entre a errância do espacial e o desejo.

Entre os livros exemplares dessa linhagem literária, destaca-se *O camponês de Paris*, escrito por Louis Aragon entre 1924 e 1926. Como se sabe, o texto lança um novo olhar sobre a cidade de Paris nos anos 1920, onde têm notável destaque os bordéis. O passeio lírico do “camponês” que investiga a “natureza” urbana da capital fornece o inventário preciso dos locais visitados, por meio de lembranças, diálogos, poemas e aforismos, além da reprodução de artigos de jornais, placas e outras inscrições de rua. Mais do que simples colagem, tal procedimento visa a reproduzir, no plano da escrita, a experiência singular do caminhante moderno que, deixando-se levar pelas imagens transitórias que lhe oferece a paisagem cosmopolita, faz de seu passeio uma aventura do pensamento e da imaginação.

Dessa forma, o autor se propõe a estabelecer nexos entre o percurso do caminhante e o curso de seu pensamento, ambos recusando a priori qualquer referência conhecida em função de uma exploração do desconhecido. Para realizar seu projeto, o narrador de *O camponês de Paris* aposta fundamentalmente na experiência do erro. À errância pelos labirintos da cidade vem somar-se o propósito de soltar as rédeas do

pensamento, de abandonar-se a seus ritmos incertos e hesitantes, de acolher, enfim, a própria possibilidade de errar. Exploração arriscada, que prescinde da orientação de mapas e bússolas, e que, por isso mesmo, traduz o que poderíamos chamar de *conhecimento do erro*.

Mas Aragon não se contenta em apresentar um processo de conhecimento que, começando por descrever a experiência física de um passeio pela cidade, termina oferecendo ao leitor uma topografia do espírito. Na verdade, os propósitos de *O camponês de Paris* são bem mais ousados: trata-se de registrar a dimensão corporal do próprio pensamento. Por tal razão, o conhecimento do erro que está no horizonte do livro resulta, sobretudo, de uma exploração sensível dos espaços obscuros da cidade e dos domínios baixos da condição humana.

“Em tudo aquilo que é baixo há algo de maravilhoso que me dispõe ao prazer”:<sup>16</sup> essa frase indica os rumos do itinerário físico e mental do caminhante surrealista. Ora, de que nos fala esse narrador, se não de tudo que é baixo? Sua atenção volta-se com frequência para as “artes menores”, como a dos cabeleireiros, barbeiros, engraxates, alfaiates ou massagistas — a suscitar longas digressões sobre o corpo, das hérnias às carícias, da dor à lascívia. Seu roteiro pela cidade prioriza os “templos de culto equívoco”, onde “a moralidade urbana vacila”: são hotéis de reputação duvidosa, balneários decadentes, teatros suspeitos, alamedas obscuras de um jardim de periferia e ainda bordéis, bordéis, bordéis.

Tal preferência pelo que é baixo — ou, como propõe o autor, o “gosto do equívoco” — não deixa de repercutir intensamente na maneira de pensar do camponês cosmopolita. Assim como os banhos inclinam os homens a “devaneios perigosos”, o contato com os lugares suspeitos representa

igualmente “um meio de acesso a domínios proibidos” à razão. Eis, portanto, o motivo de seu fascínio pelos bordéis: “Há nesse lugar uma atração que não se define, que se experimenta”; lá chegando, “nada mais me serve, então, dessa linguagem, desses conhecimentos, e mesmo dessa educação”; enfim, “acredito falar uma língua estrangeira se for preciso explicar a alguém o que me traz aqui”.<sup>17</sup> Trata-se, portanto, de recriar a linguagem para que ela possa expressar uma consciência ampliada pelas manifestações mais intensas do corpo.

Difícil não evocar “O mistério da prostituta japonesa”, que supõe, desde o título, um mistério gravitando em torno de “outra língua”, inacessível ao narrador e também ao leitor. A exemplo do que acontece com a suposta escrita em japonês de certas frases do conto, não há tradução possível para essa língua desconhecida que expressa um saber secreto sobre o sexo. Saber restrito às prostitutas, como sugerem os narradores de Xavier, pois só elas conhecem os caminhos ocultos dos labirintos — sejam os da cidade, sejam os do desejo.

Aliás, é o que sugere também Walter Benjamin num fragmento da *Infância berlinense* em que a capital alemã é apresentada igualmente como um labirinto, “que se abre ao impulso sexual”, permitindo ao menino “o incomparável fascínio de abordar uma puta no passeio público”.<sup>18</sup> A cidade, escura e desconhecida, por onde ele se perde, aparece, então, como metáfora privilegiada de um desejo também tortuoso, cujo acesso só é franqueado pela “guardiã do limiar”, para nos valermos dos termos com que o autor qualifica a prostituta, antecipando um conceito central de sua obra.\*

\* Cabe recordar o fascínio de Benjamin por *O camponês de Paris*, assim como um dos cadernos de suas inacabadas *Passagens*, que é consagrado à figura da prostituta, a quem ele confere o título de “heroína da modernidade”, de inspiração baudelairiana, para se

As considerações de Aragon e Benjamin talvez sejam suficientes, no limite desta reflexão, para que se possa propor uma equação entre experiência sexual e errância espacial com base nos contos de Xavier: a prática sexual está para o cubículo assim como o desejo está para o labirinto. Vejamos rapidamente por quê.

É digno de nota que textos como esses, com tal riqueza de detalhes, com tal investimento no pormenor arquitetônico, descrevam de forma tão sucinta o encontro erótico. Sendo narrativas que se passam em hoteizinhos de *rendez-vous*, destinados à prática da prostituição, seria de esperar descrições bem mais extensas, demorando-se nas cenas lúbricas, mas decididamente não é o que acontece. Tanto num caso como no outro, o autor se contenta com poucas linhas, se comparado ao que gasta para descrever os locais: apenas um pequeno parágrafo em “O mistério da prostituta japonesa” e ainda menos do que isso no extenso “O Minotauro”.

Tudo acontece, portanto, como se o ato sexual fosse apenas uma ínfima parte dessas histórias que gravitam em torno do desejo, compondo uma fração insignificante de seu possível relato. Esboça-se aí a ideia de que a cena do gozo é realmente secundária no grande teatro do desejo, já que oferece apenas a pontinha do iceberg ou, como prefere nosso autor, já que deixa ver tão somente a “superfície visível”, tal qual o corpo imóvel da prostituta japonesa. Não por acaso, esse mesmo conto termina com uma frase prosaica e categórica, que valeria

apresentar como a alegoria, por excelência, da sociedade capitalista, ou do mundo das coisas, precisamente por ela ostentar, segundo o filósofo, a qualidade de “vendedora e mercadoria a um só tempo” (apud Susan Buck-Morss, 1986). Ver, nesse sentido, além das obras de Benjamin sobre o tema, os mesmos comentários de Buck-Morss e também Carla Milani Damiano (2008, pp. 54-60), entre outros.

perfeitamente para a outra narrativa aqui analisada: “Nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça”.<sup>19</sup>

Não há resposta, não há saída, não há descanso possível para quem se vê cativo nos rizomas do desejo. Ou, para traduzir a equação nos termos da notável arquitetura proposta por Xavier: o gozo é mesmo um cubículo, perdido no meio de um extenso e escuro labirinto.



**VÁRIOS AUTORES**  
**FRANCESAS**  
**NOS TRÓPICOS**

É digno de nota que uma das definições mais ousadas da prostituição já esboçadas na literatura brasileira se encontre em meio às lembranças de uma infância vivida no início do século XX numa cidade do interior do país. Seu autor é Pedro Nava e o livro em questão é *Balão cativo*, o segundo da série de sete volumes que compõem uma das mais importantes obras memorialísticas das letras nacionais. Publicado originalmente em 1973, o título aborda as primeiras décadas da vida do escritor na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Entre suas lembranças, lê-se uma notável passagem que descreve a inesperada entrada da criança nos domínios obscuros do amor venal.

O cenário onde se encontra o menino Nava e seu primo Tonsinho é uma garagem. O local fascina as crianças com seus aparatos mecânicos cheirando a benzina, óleo, fumaça e gasolina, em meio a outros signos da virilidade que se oferecem também aos demais sentidos. Ali, segundo o autor,

reinava um mecânico, lusíada de grandes bigodes, fala macia e verbiagem porca. Um dia eu ouvi distintamente a palavra. Puta. Foi como um rebentar de mina subterrânea. Eu devia, certo que devia, saber qualquer coisa que não enfocava. Puta. Talvez nessas quatro letras estivessem, em síntese formal, as verdades difusas que eu ainda não configurava. Era isso. Puta. Eram certas alusões sibilinas dos grandes. A pressa com que éramos postos para dentro quando apareciam, tangidos pelas pedras dos moleques, cachorros presos pela bunda. Aquelas carreiras rubras do galo, seu pulo triunfal sobre as galinhas submetidas, o tremor das penas. O ovo, o mistério do ovo. Os panos sangrentos escamoteados como

se tivessem servido a um assassinato. Puta. Era aquilo. Não resisti e perguntei. O que que é puta, seu Antônio? Ele nem hesitou. Putas, *mó m'nino*, são mulheres que dão. Mais não disse e deixou-me perplexo. A mim e ao Tonsinho. Dão o quê? santo nome de Deus! Que dão elas? Esse dar intransitivado e assim reticente perturbou-nos profundamente.<sup>1</sup>

O primo, mais velho dois anos, mas igualmente perturbado, propõe que esclareçam tais mistérios nos dicionários guardados no escritório do avô. Para lá seguem os dois na calada da noite, enquanto os adultos jantam, e o primeiro volume que lhes cai às mãos é o “Faria”, quer dizer o *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Eduardo de Faria, na edição de 1851. O contato com as palavras gera novos sentimentos e interrogações:

Fomos ao verbete e oh! deslumbramento: abriram-se os batentes das remissões e fomos mandados a *meretriz*. Procuramos a letra M depois de nos termos enfronhado às pressas de putanheiro, putaria, putear, putinha, puto. Com *meretriz* ficamos verdadeiramente edificadas e o Tonsinho e eu olhamo-nos graves como sábios no limiar das descobertas definitivas. Então, era aquilo mesmo. Lá estava.

MERETRIZ, s. f. (Lat. *meretrix, cis*, de *merx, cis*, mercadoria, ou *mercês*, paga) prostituta, mulher que concede os seus favores obscenos por dinheiro; puta; mulher-dama.

Não largamos mais o dicionário. Íamos de letra em letra procurando tudo que se relacionasse com os *favores obscenos*. [...] Fazíamos descobertas sensacionais, mas que nos lançavam

logo em terríveis dúvidas e juízos temerários, como no caso dos verbetes fodindicul e fodincul. Do último se dizia que era “*adj. dos 2 g. (ant.) sodomita agente; puto agente*”. Considerávamos a palavra *agente* como inseparável de *executivo*. Agente executivo era o presidente da Câmara. Mas então o doutor... Será possível!?”

Presididos por essa exaltação de espírito, os meninos prosseguem uma exploração libidinosa e lexical que parece não encontrar termo. Desnecessário observar a riqueza de tal passagem que propõe, entre outras, uma chave fundamental para entender a presença da prostituta na literatura a partir do modernismo. Vejamos por quê.

“Putas, *mó m'nino*, são mulheres que dão” — diz o mecânico lusitano para enorme surpresa de seus pequenos interlocutores, que se inquietam profundamente com a ideia de um “dar intransitivado”. Remetida imediatamente para o corpo da língua, essa definição do amor venal se impõe nos curiosos ouvidos dos garotos, insinuando uma significação que prescindir de qualquer complemento, como se encerrasse um significado absoluto. Ou seja, na qualidade de verbo intransitivo, o dar prostituto dispensaria a concorrência de qualquer objeto para se apresentar como um ato completo em si mesmo.

Mas o tal ato, cercado por mistérios, é igualmente qualificado de “reticente”, o que não deixa de abalar sua suposta completude, colocando em dúvida a pertinência daquela forma de predicação. A resposta direta do português repercute em sentidos diversos, obscurecendo a clareza do enunciado. Por certo, a suspeita de que ela porta um sentido proibido concorre ainda mais para desorientar seus ouvintes.

Não surpreende, pois, que tal concepção perturbe as crianças. Nela, tudo parece improvável, a começar pelo fato de que, sendo a prostituta relacionada à troca mercantil, para o senso comum sua prática está implicada num jogo em que o ato de dar impõe um objeto e este, uma contrapartida, no mais das vezes em moeda. Quem paga, paga por alguma coisa. Não se trata, pois, de uma “mulher que concede os seus favores obscenos por dinheiro”, conforme se lê no verbete proposto por Faria em meados dos Oitocentos? Assim concebida, nessa versão do senso comum a prostituição jamais poderia prescindir do complemento que a definição de Nava lhe retira sumariamente, ao mesmo tempo que esvazia o sentido de troca que subjaz a seu *métier*.

A expressão forjada pelo escritor mineiro supõe, portanto, deslocamentos significativos em relação a essa figura, demandando reflexão. Antes de tudo, convém lembrar que tais deslocamentos de sentido se devem, em muito, à expressiva distância temporal entre a edição consultada pelos meninos e o livro em que Nava rememora sua infância. Da publicação do dicionário, em 1851, às memórias do autor septuagenário, datadas de 1973, passando pelas peripecias de seus personagens nas primeiras décadas do século XX, transcorre mais de um século. A verdade é que, ao longo desse período, o imaginário artístico e literário em torno da prostituição passou por mudanças radicais e a reles meretriz oitocentista se viu transformada num mistério acima de toda compreensão, só comparável aos grandes enigmas humanos.

Nava não estava alheio a essa tópica, contemplando-a de forma notável na mesma passagem de *Balão cativo* quando associa a simples menção à palavra “puta” ao “pulo triunfal [do galo] sobre as galinhas submetidas, o tremor das penas. O ovo,

o mistério do ovo”. Ou, então, para citar só mais um exemplo, quando menciona os igualmente obscuros “panos sangrentos escamoteados como se tivessem servido a um assassinato”. As duas analogias, capturadas ao sabor do espanto infantil, de fato parecem resumir os desígnios secretos de Eros e de Tântatos: se a obscura simplicidade do ovo remete à insondável “origem do mundo”, o sangue que se furta à visão, sugerindo ultrajes extremos, não deixa de evocar o inexorável “mistério da morte”. Escusado dizer que ambas as imagens aparecem aqui manifestamente associadas ao sexo, estabelecendo uma relação de fundo entre tais segredos e a prostituição.

Importante observar que, se a prostituta surge aí como um significante intenso e inequívoco dos grandes mistérios humanos, nessa concepção ela parece só ter direito de existência como significante. Vale dizer que, na contração de todo realismo, a longa passagem do livro de Nava não traz sequer uma personagem que encarne a meretriz. Assim, encerrada em seu absoluto, a palavra toma o lugar do referente para instaurar uma realidade própria, fechada em si mesma, que já não depende do que está fora de si ou, se quisermos voltar à gramática do intransitivo, que prescinde de qualquer complemento. Daí que a puta venha a ser repetidamente pronunciada, lida, soletrada, dicionarizada e desdobrada em tantas outras expressões, mas nunca representada.

Nem personagem, nem referente, nem presença, essa misteriosa figura se impõe aí em sua potência de palavra. Sabemos obviamente que isso não é pouco, já que nunca é pouco tudo aquilo que uma palavra pode carregar, e ainda mais quando pertence ao vocabulário das atividades clandestinas ou proibidas. Não é por outra razão que os meninos se entregam à

leitura dos verbetes do dicionário com a avidez de quem visita um bordel pela primeira vez.\*

Não obstante seu cenário de fundo seja francamente tradicional, tal concepção é decididamente moderna. E, se Pedro Nava encabeça a lista de escritores brasileiros que melhor esboçaram uma definição moderna da prostituta, isso acontece porque, quando ele escreve, uma nova forma de pensar literariamente essa figura está definitivamente consolidada. Interessa aqui observar que, no Brasil, esses deslocamentos se conectam em profundidade com matrizes literárias francesas, que, desde o final dos Oitocentos, abrem mão do intuito de representar a prostituição para concebê-la em outro patamar de pensamento. Acompanhar os principais passos dessas transformações significa também testemunhar a criação de um mistério.

## 2

Entre as mudanças que abalaram a paisagem sensível europeia no final do século XIX, uma das mais inquietantes diz respeito à fabulação literária sobre a prostituta. Talvez esse tenha sido, inclusive, um dos imaginários que mais se transformaram no período, marcando o ocaso das cortesãs romanescas que, dotadas de uma nobreza de alma sem par, não mediam esforços para sacrificar as promissoras carreiras — e mesmo as vidas

\* Significante equívoco, obscuro e insaciável, a palavra “puta” e seus desdobramentos parecem subverter sua função abstrata de signo para ganhar um corpo próprio que, no limite, substitui o corpo real. Vale para ela o que Lucienne Frappier-Mazur diz para o vocabulário obsceno em geral: “Ao contrário das outras palavras, a palavra obscena não só representa, mas é a própria coisa” (1999, p. 137). Desenvolvi o tema em “Putas, *putus*, *putida*: Devaneios etimológicos em torno da prostituta”, presente neste volume (Ver. p. X).

— em função de seus amados.\* Assim, se a gloriosa aparição de Marguerite Gautier na cena simbólica da metade do século representou o auge desse tipo de personagem, não menos digno de nota foi seu declínio nas décadas seguintes. A partir de meados dos Oitocentos, o mito hegemônico da prostituta redimida pelo amor foi perdendo espaço para uma imaginação complexa e plural que impedia o confinamento dessa mulher numa só imagem.

Adaptada a uma nova moldura histórica, a personagem deu lugar a outras fantasias, como de fato ocorreu com notável vigor nas artes e na literatura da época. Não cabe aqui um exame aprofundado do tema, mas vale a pena ao menos mencionar brevemente dois nomes das letras francesas que estão na origem desse imaginário novo e multifacetado.<sup>3</sup>

Na prosa de ficção, talvez se possa apontar Honoré de Balzac como o autor que inicia essa transição entre o velho e o novo paradigma. De fato, apesar do tom melodramático, seu conhecido romance *Esplendores e misérias das cortesãs*, escrito entre 1838 e 1847, já confronta dois tipos francamente distintos um do outro: de um lado, a cortesã Esther, que, fiel ao paradigma romântico, termina seus dias de forma trágica; de outro, o jovem Lucien, bem mais maleável que sua companheira feminina para lidar com as trocas venais da moderna prostituição. Este, como propõe ainda Bernheimer, “cheio de

\* Exemplos da prostituta redimida abundam na literatura francesa da primeira metade dos Oitocentos, entre os quais ganham destaque as personagens Marion de Lorme, cujo nome dá título à famosa peça de 1831 de Victor Hugo; Fleur de Marie do igualmente célebre folhetim *Les Mystères de Paris* (1842-1843), de Eugène Sue; e, obviamente, Marguerite Gautier de *La Dame aux camélias* (romance, 1848; peça, 1852) de Alexandre Dumas (filho), que dispensa apresentações não só na França como também no Brasil, onde se tornou uma referência importante no teatro e na literatura da segunda metade do século.

disfarces, subterfúgios e falsificações, exhibe certos atributos de arbitrariedade e descontinuidade que costumamos associar à sensibilidade modernista”.<sup>4</sup>

Na poesia, o grande artífice dessa mudança foi Charles Baudelaire, cujas *Flores do mal* vieram a público em 1857. Para definir a estética da modernidade da qual efetivamente foi criador, sua obra muitas vezes evoca a personagem que, em parceria com o *flâneur*, lhe serve como alegoria da cidade e da vida moderna. Nele, mais do que em qualquer outro escritor da época, a equívoca figura ganha as mais diversas máscaras, oscilando entre a mulher explorada e a *femme fatale*, a “cortesã aviltada” e a “deusa dos pecados”, as “mártires sombrias” e as “rainhas da luz”. Daí que seu poema às mulheres lascivas que lhe parecem condenadas à danação, às quais se incluem as prostitutas, termine com um apelo a um só tempo impiedoso e compassivo: “Pobres irmãs, eu vos renego e vos aceito”. A ambivalência trágica desses versos concorre para aproximar o poeta das mulheres “decaídas”, para nos valermos do vocabulário de época, o que também é um fator a sinalizar o nascimento do modernismo nas artes.<sup>5</sup>

A partir de Baudelaire e de Balzac, a poesia e a prosa de ficção se voltariam cada vez mais para tal personagem, na tentativa de descobrir um ângulo inédito de seu inesgotável perfil. A rigor, cada descoberta representava a criação de uma nova máscara, a realçar os artifícios simbólicos implicados na construção de sua imagem. Encabeçada por Émile Zola, a lista de escritores franceses da segunda metade dos Oitocentos envolvidos nessa tarefa passa por Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, George Sand, Léon Bloy, Paul Verlaine, os irmãos Edmond e Jules de Goncourt e tantos outros que chega a parecer interminável.

No Brasil, essa mudança de perspectiva coincidiu com a virada do século XIX ao XX, quando se ampliou sensivelmente o imaginário literário em torno do amor venal. A voga dos romances que seguiam o modelo romântico francês da cortesã redimida pelo amor — cujo melhor exemplo é *Lucíola*, publicado por José de Alencar em 1862 — não conseguiu resistir a essa passagem. E, mesmo que tal voga não tenha sido de todo ultrapassada, ela com certeza se retraiu diante do aparecimento de novas formas narrativas que abordavam a prostituta sem se valer daqueles artifícios antiquados, ou seja, sem aprisionar a personagem em molduras trágicas, dramáticas e, no mais das vezes, melodramáticas.

Convém lembrar, contudo, que na sociedade brasileira do final dos Oitocentos, o novo apetite burguês se acomodava a antigos valores patriarcais, católicos e escravocratas, estabelecendo parâmetros bem diferentes dos europeus para suas equações entre forma literária, erotismo e moralidade. Mesmo assim, em condições históricas distintas, os modos de fabular a prostituição também conheceram transformações no Brasil, ocorridas em paralelo à passagem do Império para a República.

A nova produção foi marcada tanto por uma circulação mais livre pelos gêneros literários como pela variedade de olhares que lançava ao amor venal, compondo uma pluralidade de respostas formais nas quais se reconhecem sopros do espírito modernista. Habitado pelas personagens mais diversas, seu imaginário abarcou desde a imigrante astuta que deixa a zona para explorar o aluguel de quartos — *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha — até a mulher miserável que chafurda no mais baixo meretrício — *Eu e outras poesias* (1912), de Augusto dos Anjos —; ou desde as pensionistas glamourosas dos *rendez-vous* chiques — *Alma*

(1922), de Oswald de Andrade — até as putas de rua, que viviam do “pau nosso de cada noite” — *O santeiro do mangue* (1930-1950), do mesmo escritor —, passando por muitos outros tipos.\* A exemplo do que aconteceu na Europa, a literatura brasileira também respondeu às argutas palavras de Walter Benjamin que associam a profissional do sexo ao fetichismo da mercadoria, chamando a atenção para o imperativo de variedade que caracterizava o moderno imaginário sexual: “A prostituição abre um mercado de tipos femininos”.<sup>6</sup>

### 3

Entre os títulos do período, vale destacar aqui dois livros que se conectam, de forma particular, com o Eros intransitivo que Nava mais tarde atribuirá à prostituta. O primeiro deles é o romance *Madame Pommery*, publicado em 1919 por Hilário Tácito, pseudônimo do engenheiro José Maria de Toledo Malta, que “importa” da França uma suposta cafetina e a instala em terras brasileiras.<sup>7</sup> O texto trava um diálogo interessante com o contexto, já que se testemunhava na época a chegada de um grande contingente feminino no país, formado quase sempre por imigrantes pobres oriundas da Polônia ou de Portugal que eram destinadas ao meretrício.<sup>8</sup> Todavia, se a “francesa” criada por Tácito remete a essa evidência histórica, não é jamais para fins de representação, mas, antes, para criar uma fantasia literária sem precedentes que inaugura a imagem da prostituta moderna no Brasil.

\* Seria o caso de mencionar ainda protagonistas de livros assinados por João do Rio, Amando Fontes, Aluísio de Azevedo, Lima Barreto, Machado de Assis e tantos outros autores que se voltam a essa tópica a partir do final do século XIX.

Com o espírito empreendedor característico dos empresários europeus que aqui aportavam, madame Pommeroy chega a São Paulo para apagar a “nódoa tupinambá” que, segundo ela, dificultava o ingresso do país na modernidade. No afã de remodelar os hábitos eróticos dos brasileiros, a cafetina inicia sua missão civilizatória com a inauguração do Paradis Retrouvé, uma “pensão de artistas” destinada exclusivamente aos “vícios elegantes”. Para tanto, ela coloca em campo uma equipe de “profissionais do prazer” que eclipsa a popularidade das “bacantes caboclas”, confirmando na cena simbólica o que se passava na cena histórica. De fato, ao contrário da meretriz de rua, em geral uma antiga escrava estigmatizada como vítima do destino e da pobreza, a “francesa” era uma figura associada à modernidade. Aos olhos provincianos dos boêmios criados por Hilário Tácito, ela oferece um novo perfil de prostituta, sendo idealizada não só por seu mítico poder de sedução, mas igualmente por seu domínio das regras do comportamento civilizado.<sup>9</sup>

O *savoir-faire* de madame Pommeroy teve como resultado a introdução de condutas refinadas no submundo da cidade, e a que mais orgulhava a cafetina era a de ter substituído o “hábito ridículo” de beber chope pela refinada degustação da champanha, formando toda uma geração de homens urbanos. Desse grupo grande e heterogêneo, participavam desde velhos e endinheirados coronéis até intelectuais boêmios, passando pela *jeunesse dorée*, “a mocidade que se envernizava de ouro”. Numa notável inversão de valores em relação à cortesã romântica, essa extensa clientela se dobrava em unísono aos pés da prostituta moderna, sacrificando o que fosse para estar a seu lado e, assim, dotando-a de extraordinário poder.

Fantasia oposta e perfeitamente complementar se lê em outro livro da época, que, desde o título, é de interesse ao argumento que aqui se desenvolve. Trata-se do romance *Amar, verbo intransitivo*, publicado por Mário de Andrade em 1927.<sup>10</sup> Se o pano de fundo é a mesma cidade de São Paulo, flagrada no início dos Novecentos, o cenário não mais se conforma ao lúbrico e movimentado bordel. Ao contrário, é na austera casa de uma próspera família da burguesia industrial que transcorre a educação erótica do menino Carlos, levada a termo pela “instrutora de sexo” contratada por seu pai, também nesse caso uma imigrante, ou seja, uma alemã que atendia por um mero *Fräulein*. A mudança de cenário é digna de nota: o deslocamento que torna possível a pedagogia da cultivada professora europeia sugere uma enfática adequação da função civilizadora da moderna prostituta ao tradicional ambiente patriarcal brasileiro.

Ao movimento expansivo que marca as meninas gerenciadas pela madame do Paradis Retrouvé, cuja presença dilatada circula entre o bordel e a cidade, vem se opor o encasulamento de *Fräulein* na residência dos Sousa Costa, que constitui a personagem como uma espécie de “mônada”. À atmosfera de esbórnica que envolve o agitado lupanar da capital paulistana, vem se opor a aura de severidade moral sob a qual o desejo sexual é constrangido a se ocultar. Dessa forma, colocados lado a lado, os livros nos oferecem dois lados da mesma moeda, reiterando a ambivalência que recobre a imagem da prostituta, ganhando particular atenção dos autores modernistas.

Não cabe aqui avançar na comparação entre os dois romances, que, por certo, pode ser muito produtiva, mas tão somente atentar para a referência ao verbo intransitivo que se faz presente desde o título mário-andradino, demandando

interpretação. Segundo Priscila Figueiredo, trata-se de uma expressão que vale tanto para a professora como para seu discípulo, podendo ser lida nas duas claves, o que a dota igualmente de grande ambivalência. *Fräulein*, “impossibilitada de satisfazer o seu desejo, dirige sua pulsão para muitos de um modo geral, de um modo que pode ser tanto de mãe como de prostituta, sendo sempre o modo de uma professora. Daí *amar* ser verbo intransitivo”,<sup>11</sup> completa a intérprete. Já com relação a Carlos, essa predicação passa a ter um significado diverso, bem mais adaptado aos anseios de classe e sexo do jovem, resumindo seu desejo de dispor à vontade do maior número de objetos eróticos, em cujo horizonte estaria uma indiscriminada intercambialidade dos corpos. Ou, como propõe o narrador quando o menino rompe com sua instrutora: “Talvez mesmo até nesses momentos ele intransitivamente pedisse qualquer corpo...”<sup>12</sup>

A amplitude do amor intransitivo se acentua diante de tais observações, o que só faz confirmar o sentido misterioso, a um só tempo relativo e absoluto, que a erótica moderna tende a conferir ao amor venal. Assim, em vez de opostas, as fantasias de prostituição que se fazem ler nos romances de Tácito e de Mário reiteram a ideia de uma intransitividade que parece oscilar entre dois polos complementares, nesse caso, o *dom* e o *sacrifício*. Ou seja, o princípio de dilapidação das riquezas que opera o tempo todo em *Madame Pommery* num tom solar tem seu complemento antípoda e ideal no princípio de perda que organiza o relato noturno de *Amar, verbo intransitivo*.

Escusado dizer que, nessa oscilação, os polos sempre podem mudar de lugar, não raro engendrando uma troca de sinais. Afinal, que dom e sacrifício são muitas vezes considerados termos de uma mesma operação simbólica, tal como se

lê nas célebres interpretações do *potlatch* que estão na base do *Ensaio sobre a dádiva* (1925), de Marcel Mauss, e de *A noção de dispêndio* (1933), de Georges Bataille. Visto através dessas lentes, o amor prostituto se propõe não apenas como um paradoxo, mas também como um mistério em que o *dar* coincide plenamente com o *perder*.

Não é por outra razão que o dar intransitivado das putas de Nava, por prescindir de complemento, lança o amor venal a uma zona fantasmática, expondo-se sem reservas às derivas da fabulação. Aliás, a singular expressão do escritor mineiro parece supor uma correspondência de base, como se a insaciabilidade que se costuma atribuir ao *métier* da prostituta exigisse sem cessar sua renovação no tecido da própria língua.

Ora, se essa perspectiva plural já se faz ler na literatura modernista, como dão testemunho os livros de Hilário Tácito e de Mário de Andrade, nas mãos do autor de *Balão cativo* ela ganha uma inflexão ainda mais precisa. Ao desrealizar a personagem, abordando-a em sua realidade abstrata de palavra, o memorialista excede a visada de seus antecessores, ficando livre para explorar, à exaustão, as inesgotáveis possibilidades verbais em torno da enigmática figura. Daí que seu achado linguístico possa supor tanto um “dar qualquer coisa” como um “dar nada”, ou mesmo um “dar tudo”, deixando aberto o campo semântico de um signo que, em sua imaterialidade constitutiva, não tem meios de esgotar a ostensiva materialidade de seu referente.

Percebe-se aí um movimento de produção do excesso, posto que cada palavra, sendo insuficiente, sempre pode demandar outra, e assim por diante. Mas tal trabalho não se faz possível sem a concorrência de seu termo contrário: ao reduzir a prostituta à sua realidade de signo, a definição de Nava se

propõe ainda como uma operação de perda, já que no fundo os significantes só proliferam em função da própria impossibilidade de representação. A perda, nesse caso, é produtiva, convertendo-se em inesgotável fonte de significado.

Entende-se por que a inocente e lúbrica exploração de um velho dicionário, empreendida por dois meninos do interior brasileiro no limiar do século XX, pode ser associada ao opulento ritual do *potlatch*, em que a dádiva e o sacrifício são lançados a seus pontos de fuga, tal como proposto por Mauss e Bataille para integrar a sensibilidade vanguardista. E o que dizer, então, do notável encontro fortuito entre os verbos *perder* e *dar* precipitado pela descoberta do lascivo dicionário, em que se consideram “perdidas” justamente aquelas “mulheres que dão”?



**ENTRELINHAS:  
INTERVALO VISUAL**

# FLÁVIO DE CARVALHO MÃE, MEDUSA

*Em seu rosto ressequido, os olhos tinham ficado enormes; franzia-os, imobilizava-os; à custa de um esforço imenso, arrancava-se dos seus limbos para subir de novo à superfície desses lagos de luz negra; encarava-me com uma fixidez dramática: como se tivesse acabado de inventar o olhar.*

Simone de Beauvoir, *Uma morte muito suave* (1964)

O desejo de ver a mãe esconde, não raro, algo de escandaloso. No limiar do possível, esse desejo se recobre muitas vezes de uma aura transgressiva, como se denunciasses a violação de um território proibido, associado a conteúdos perigosos ou mesmo obscenos. Daí terem sido poucos os que realmente se lançaram a tal aventura, arriscando-se a olhar de frente o insondável enigma materno. Devemos a Flávio de Carvalho um dos testemunhos mais radicais dessa experiência.

Quando, em 1947, Ophélia Crissiúma de Carvalho entra em agonia, o artista se propõe a improvável tarefa de registrar os últimos momentos de vida da mãe. Filho único, na época aos 48 anos de idade, ele realiza, então, uma série de esboços à caneta que logo viriam a ser ampliados, compondo um conjunto de nove desenhos a carvão.<sup>1</sup> Levados a público no mesmo ano, os retratos da velha mulher em seu leito de morte escandalizariam a recatada elite paulistana de meados do século XX, que enxergava neles um atentado contra a moral e a religião.

É de se perguntar, antes de tudo, por que razão os espíritos mais puritanos da provinciana capital se chocaram com esses desenhos. Afinal, acostumada às imagens do calvário de Cristo, ostensivamente expostas nos quatro cantos das igrejas da cidade, aquela elite parecia de alguma forma familiarizada com as representações da agonia. Como, então, explicar a reação hostil daquele grupo aos esboços de Flávio?

Francisco Luiz de Almeida Sales nos dá uma pista para responder à questão ao recordar o “halo sinistro” que envolveu a *Série trágica*, também conhecida como *Minha mãe morrendo*, desde o primeiro momento de sua divulgação. De fato, continua o autor, tal ousadia “abalou o burgo piratininga, rico

e burguês, mas submisso aos padrões da moral e do sentimentalismo herdados do reinado patriarcal de dom Pedro II”.<sup>2</sup> Não por acaso, atribuí-a-se ao artista certo desvio de caráter, falando-se de insensibilidade, desrespeito aos valores da família, frieza de sentimentos, rebeldia irreverente e assim por diante.

Mais do que tudo, porém, o grande motivo que incitava aquelas almas católicas a atacar a obra estava, como aponta com propriedade Almeida Sales, na inequívoca lucidez de Flávio diante do coma maternal. Lucidez sem a qual não teria sido possível transformar uma câmara mortuária em ateliê, já que esse ato radical desafiava de frente a severidade da apologética cristã, assentada no temor aos “santos terrores da morte”. Reconhece-se na audácia do artista sua disposição decididamente atea.

Não é difícil identificar, na atitude do autor da *Série trágica*, uma adesão irrestrita aos princípios do ateísmo. Vale lembrar que, desde os primórdios, o pensamento ateu empreende uma crítica radical da exploração do medo no momento da morte, com forte impacto nas representações fúnebres.

A concepção aparece, por exemplo, na célebre *Carta sobre os cegos*, que Denis Diderot escreve em 1749, quando o matemático inglês Nicholas Saunderson, prestes a morrer, opõe ao representante do cristianismo sua visão materialista do Universo. A exemplo do que acontece com alguns de seus contemporâneos, ficcionais ou não, o personagem dessa carta mantém-se fiel às suas convicções até no leito funéreo, passando os últimos instantes a argumentar com lucidez e calma, sem se render aos temores arcaicos.

Algumas décadas depois, seria Sade a reeditar, a seu modo, a apologia da morte serena dos *philosophes* ateus.

Colocado diante da prova definitiva, o devasso do *Diálogo entre um padre e um moribundo*, de 1782, rechaça o ritual da extrema-unção e as demais “quimeras da religião” para conceber uma alcova lúbrica bem no centro de sua câmara mortuária.

Aos ensinamentos da fé cristã, o moribundo não cessa de opor a razão, justificando seu ponto de vista com uma densa argumentação filosófica fundada nas teses que refutam a existência de Deus: “Só me rendo à evidência que recebo dos sentidos; onde eles cessam, minha fé desfalece”.<sup>3</sup> Sem a ilusão de encontrar outro mundo depois de morto, o libertino ultraja a gravidade dos rituais fúnebres, transformando seu leito de morte em palco do prazer.

Pois é precisamente a essa linhagem que se associa a obra ateia de Flávio, embora quase dois séculos a separem dos opúsculos setecentistas de Diderot e de Sade. Apesar do grande intervalo de tempo e da distância geográfica entre o artista brasileiro e os escritores franceses, uma incontestável aproximação entre eles se impõe: no que tange à representação da morte, todos refutam os imutáveis dogmas cristãos valendo-se de uma escandalosa lucidez.

A exemplo de seus antecessores, também no caso de Flávio essa lucidez traduzia um ímpeto de coragem. Convém recordar que o país ainda era dominado pela elite católica e que até mesmo um significativo número de intelectuais e artistas ligados à rebeldia modernista — como Murilo Mendes, Ismael Nery ou Jorge de Lima, entre outros — declarava a profissão de fé no cristianismo em alto e bom tom. *Avis rara* nesse ambiente, Flávio sempre fez questão de caminhar na contramão da consciência cristã, fosse qual fosse sua origem, abraçando um ateísmo do qual deu diversas provas públicas antes mesmo de criar a série *Minha mãe morrendo*.<sup>4</sup>

Como não evocar aqui sua *Experiência n. 2*, de 1931, quando o artista decidiu atravessar uma procissão de Corpus Christi no centro de São Paulo mantendo ostensivamente o boné na cabeça? Como não lembrar que, por tal desrespeito ao culto católico, sua performance provocou de tal modo a ira dos fiéis que por pouco ele não foi linchado? Como não mencionar que, dois anos depois, ele ainda teve a coragem de criar o insolente *O bailado do Deus morto*, cuja apresentação lhe rendeu uma intervenção da polícia de costumes e a interdição das atividades de seu Teatro da Experiência?

Antecedentes importantes, sem dúvida, que confirmam as posições resolutamente antirreligiosas do artista. Todavia, no capítulo do ateísmo, nada se compararia às imagens da *Série trágica*, não só por sua capacidade de recolocar em cena as concepções dos primeiros pensadores ateus, mas igualmente por tirar delas as consequências mais radicais: a morte serena, aqui, não exclui o sentimento de horror suscitado pelo fim da vida, a justificar o apelo sombrio do título.

Como bem observou Luiz Camillo Osorio ao analisar o conjunto:

As linhas, apesar da urgência da hora, dos rabiscos rápidos e ligeiros, transmitem serenidade. A vida parece estar se consumindo na boca entreaberta pelos suspiros de sofrimento. É como se, pelos olhos e boca da mãe morrendo, ele retratasse o próprio desaparecimento do mundo.<sup>5</sup>



Flávio de Carvalho, *Minha mãe morrendo (n. 1)*, *Série trágica*, 1947,  
carvão sobre papel, 70 x 50 cm

## 2

Ver a mãe e deparar o escândalo da morte. Ou quase, já que a morte nunca se oferece de frente à nossa visão. A rigor, o que vemos nos retratos de *Minha mãe morrendo* são flagrantes do mistério da passagem, quando a vida ainda pulsa, mas já em seus derradeiros suspiros.

A escolha do carvão é perfeita nesse caso, pois produz traços marcantes, vivos, ao mesmo tempo que consegue criar o efeito esfumado, sem vida, também presente nos desenhos. Assim, a aposta na justaposição entre linhas e sombras concretiza com eficácia a ideia de passagem, exprimindo a forte tensão entre vida e morte que marca os últimos instantes de agonia da velha senhora.

No limite, porém, o que predomina na composição é o procedimento do arabesco, com seus traços rápidos e sinuosos que superam o mero testemunho referencial, libertando o artista do intento puramente descritivo. Sendo expressão do movimento, o arabesco cria uma forma que excede a própria forma para insinuar o que está alhures, além da cena.

Ver a mãe e deparar a fenda por onde sai a vida que, paradoxalmente, condena todo ser à finitude. Como se fossem máscaras da morte, vestindo uma criatura ainda viva, os distintos ângulos da moribunda fixados no papel parecem evocar os contornos fugidios de uma Medusa.

Assim como acontece com a protagonista da *Série trágica*, a terrível força da Medusa está toda concentrada na cabeça, como se vê em quase toda a sua iconografia. Não surpreende, portanto, que Jean-Pierre Vernant também venha a associar esse pavoroso rosto a uma máscara. Nela, segundo o autor, o que se mostra é sempre a “face do Outro, nosso duplo,

o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho”, mas compondo uma figura ambígua que seria simultaneamente menos e mais do que nós mesmos, simples reflexo e janela para o além. De tal ambiguidade resulta que, ao fitar o monstro — também reconhecido como Górgona mortal —, o homem “deixa de ser o que é, de ser vivo para tornar-se, como ela, Poder de morte”.<sup>6</sup>

O confronto com a horrenda criatura termina, pois, por destituir o *voyeur* do próprio olhar, abrindo espaço para que ele seja invadido pelo terror da figura que encara. Arrancado de si mesmo, aquele que olha a sinistra cabeça perde sua identidade para assumir uma inesperada posição de simetria em relação a ela, o que sugere uma forte identificação. Ora, como completa Vernant, para exprimir essa simetria tão estranhamente desigual, “o que a máscara de Gorgó nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta cabeça vestida de noite, esta face mascarada de invisível que, no olho de Gorgó, revela a verdade de nosso próprio rosto”.<sup>7</sup>

Essas palavras, por certo, só fazem reforçar a aproximação entre a mítica Medusa e a mãe agonizante do artista paulistano. Em ambos os casos, tem-se o desdobramento de um rosto em máscara, implicando a alteração radical da fisionomia do primeiro, até o ponto de torná-lo irreconhecível. Trata-se de um rosto que já não é mais um rosto.

Assim isolada, a cabeça se oferece como uma espécie de mortalha, a exhibir sem rodeios seus traços desfigurados, como se anunciasse o inexorável processo de decomposição que ameaça toda forma viva. Ou, para colocar nos termos com que Georges Bataille propõe a questão: “A máscara apresenta-se diante de mim como um semelhante, e este semelhante,

que me desfigura, traz em si a figura da minha morte”.<sup>8</sup> A face mascarada antecipa a coisa inanimada que está no horizonte de cada ser.

Desnecessário dizer que, por compor uma constelação fundamental de perguntas sobre a condição humana, os jogos simbólicos entre rosto e máscara aparecem com frequência em imaginários mitológicos, artísticos e literários de diversos períodos. Basta considerarmos a profusão de cabeças cortadas da iconografia renascentista dedicada às figuras bíblicas de Judite e Salomé, como testemunham diversos desenhos e pinturas da época. Contudo, é no modernismo que a tópica vai ganhar um caráter obsessivo, tornando-se recorrente nas artes plásticas europeias e mesmo ocidentais durante quase meio século.<sup>9</sup>

Aqui, interessa sublinhar que, das inúmeras representações do *fin de siècle* em torno da decapitação de São João Batista às incontáveis cabeças recortadas que compõem o imaginário surreal, para citarmos apenas dois exemplos, uma particularidade se impõe: na fabulação modernista, a pergunta sobre o rosto humano será invariavelmente relacionada ao feminino. Razão pela qual ela aparece de forma insistente nas imagens da mulher fatal.

Se considerarmos a *Série trágica* como uma possível herdeira da obsessão modernista pelo motivo capital, somos, então, convidados a avançar ainda mais na comparação entre seus retratos e as imagens da Górgona. Isso porque a cumplicidade entre ambas talvez se estenda muito além de seus perturbadores rostos. É digno de nota, nesse sentido, que a face da criatura mitológica presente, como sublinha Vernant, afinidades manifestas com a representação crua, brutal, do sexo: “Representação que, sendo equivalente sob certos aspectos à

da face monstruosa, pode provocar igualmente o pavor de uma angústia sagrada e a gargalhada libertadora”.<sup>10</sup>

Para esclarecer tal afinidade entre a Medusa e o sexo, o historiador examina diversas representações do mito, desde seu surgimento no século VII a.C., para concluir que todas as suas variantes comportam uma característica fundamental: a facialidade. Ao contrário das convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego na época arcaica, a Górgona é sempre representada por meio de um rosto, sem qualquer exceção. Mas essa face onipresente também traduz uma misteriosa ambiguidade.

Vernant interroga o tema recorrendo à figura de Baubó, personagem obscura da mitologia grega, que ora se apresenta como um espectro noturno ou uma espécie de ogra assemelhada às divindades infernais, ora se mostra na pele de uma velhinha bondosa e engraçada. É sob esta feição que ela surge para atenuar o sofrimento de Deméter, em luto pela perda da filha: os gracejos e gestos indecentes de Baubó conseguem romper o jejum da deusa, provocando nela uma explosão de riso. Vale observar que as representações plásticas do episódio mostram habitualmente uma personagem feminina reduzida a um rosto, mas que é ao mesmo tempo um baixo-ventre. Tal constante confere um significado inequívoco ao ato de Baubó, quando levanta o vestido para exhibir sua intimidade: o que ela mostra a Deméter é “um sexo disfarçado de rosto, um rosto em forma de sexo; poderíamos dizer: o sexo feito máscara”.<sup>11</sup>

Organizados de outra forma, embaralhando o enigma, é possível ver aí os elementos essenciais que estão presentes nos desenhos de *Minha mãe morrendo*: a velha, o rosto, o luto, o terror. Acrescente-se a isso a referência de que o nome de Baubó evoca o tema da maternidade, já que significa “ventre”,

confirmando o fato de ter sido ela a ama de leite de Deméter.<sup>12</sup> Esses elementos, assim reunidos, nos autorizam a indagar a facialidade da Górgona sob um novo prisma e, para além de suas ambivalências manifestas, compreendê-la como a mais sinistra representação do feminino, em sua incontestável matriz. Tal é, por sinal, a conclusão categórica de Camille Dumoulié, ao analisar o mito: “Essa terrível mulher, paradigma de todas as mulheres, que o homem teme e busca ao mesmo tempo, para o qual a Medusa oferece a máscara, é a mãe”.<sup>13</sup>

### 3

A velha, o rosto, o luto, o terror. Ou, poderíamos dizer, a mãe, o sexo, a morte, o olhar. Seja como for, os temas que estão no centro das imagens aqui confrontadas, entrelaçados uns aos outros, compõem uma versão decididamente trágica do destino humano. As interpretações psicanalíticas dessa rede temática já insistiram o suficiente na aproximação entre a visão do sexo da mulher e o complexo de castração, sublinhando o papel fundamental que a pulsão escópica desempenha nessa relação. Vale lembrar que, na origem de tais estudos, se encontram justamente dois conhecidos ensaios freudianos, um sobre a cabeça da Medusa e o outro sobre o episódio do encontro de Baubó com Deméter.<sup>14</sup> A tese central de Sigmund Freud repousa na ideia de que o horror da castração tem sua principal motivação na visão dos genitais femininos, o que precipita as fantasias de despedaçamento do corpo — dentre as quais se destaca a decapitação.

O pavor da castração, contudo, pode ser considerado um atenuante diante de um terror primitivo, não motivado,



Flávio de Carvalho, *Minha mãe morrendo (n. VII)*, Série trágica, 1947,  
carvão sobre papel, 69,5 × 50,4 cm.

ao qual Vernant alude como medo em estado puro, que traduz “o horror terrificante de uma alteridade radical”.<sup>15</sup> É por essa razão que, do ponto de vista psicanalítico, as fantasias relacionadas à castração, por mais insólitas e assustadoras que sejam, tendem a ser interpretadas como roteiros que têm a função de estruturar a ansiedade, revelando o esforço humano de organizar o horror por meio de uma forma legível. No horizonte das representações do sinistro, haveria um “pavor do informe, daquilo que abole todas as categorias, isto é, da homogeneidade absoluta da morte”.<sup>16</sup>

A figura de Medusa toca esse medo primordial e daí resulta sua força. Ainda que seja um monstro “representável, mas nunca apresentável”, como observa Dumoulié,<sup>17</sup> o fascínio que ela nos provoca por certo decorre do fato de deixar em descoberto o próprio limite da representação. Diante desse limite, não raro evidenciado pelas fantasias sobre o último combate contra a morte, o espectador se transforma num *voyeur* sombrio, fascinado pelo terror e pela repulsa que sempre suscitam as imagens fúnebres.

É o que ocorre com a visão da *Série trágica*, somado ao fato de que, nesta, o artista se vê diante da morte da própria mãe e, investido de estranha lucidez, aceita encarar o enigma da origem e do fim. O olhar que preside os retratos de *Minha mãe morrendo*, como que tocado pela ambiguidade das antigas máscaras trágicas, revisita o segredo que une o rosto ao sexo, a vida à morte, o filho à mãe. Eis, pois, o escândalo maior desses desenhos: tal qual um Perseu moderno, vivendo em São Paulo de meados do século XX, Flávio descobre a Medusa ali mesmo, dentro de casa — no quarto ao lado, na cabeceira da mãe.

**ENTRE A  
METAFÍSICA  
E A PUTARIA**

**HILDA HILST**

**A PROSA  
DEGENERADA**

“É metafísica ou putaria das grossas?”<sup>1</sup> a questão do personagem de *Contos d’escárnio: Textos grotescos* (1990), de Hilda Hilst, excede o contexto em que é formulada para oferecer uma chave de leitura desse livro, que, inclassificável em todos os níveis, soma à desordem narrativa uma total anarquia de referências. Não se trata de responder à pergunta, mas, antes, de atentar para a ostensiva aproximação que ela realiza ao confrontar um termo filosófico com uma expressão das mais chulas. Aproximação que perpassa todo o texto, já que Hilst insiste nesse expediente do começo ao fim da narrativa, colocando inúmeras citações da alta cultura à prova da mais deslavada pornografia.

Com efeito, esse livro escandaloso — que faz parte da trilogia obscena publicada pela autora no início dos anos 1990 — propõe um contato inesperado entre polos opostos, associando o exercício do conhecimento à atividade sexual. W. B. Yeats, Søren Kierkegaard, Ezra Pound, Lucrecio, Byron ou Catulo são citados ao lado de outros nomes célebres — incluindo figuras brasileiras como João Guimarães Rosa e Euclides da Cunha —, enquanto os personagens se entregam a práticas eróticas perversas, às quais não faltam o incesto ou o sexo com animais. Da mesma forma, obras como *Hamlet*, *Anna Kariênina* ou *A morte em Veneza* são convocadas pelo narrador para figurar num contexto que, sem dúvida, guardaria maiores afinidades com os escritos de François Rabelais, Sade ou Alfred Jarry.

Com tantas alusões literárias, não é de estranhar que os principais protagonistas da história sejam todos relacionados à atividade artística. Crasso, o narrador, é um sexagenário que resolve escrever seu primeiro livro, motivado pela baixa qualidade dos textos que lê: “Ao longo de minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu”. Ao narrar suas memórias

sexuais, ele concentra a atenção em Clódia, parceira de extravagantes jogos eróticos, que é uma artista plástica obcecada pela imagem dos órgãos sexuais. Por fim, a esses dois personagens debochados acrescenta-se a figura melancólica de Hans Haeckel — significativamente aludido como H. H. —, um “escritor sério” para quem a literatura era “paixão”, “verdade” e “conhecimento”,<sup>2</sup> que se mata com um tiro na cabeça.

Se é que se pode falar em enredo, o livro conta as peripécias de Crasso à procura de inéditos de H. H., o que rapidamente se transforma em pretexto para sua descoberta do erotismo, evocando as convenções do romance de formação. Assim, ao longo de sua peregrinação, conforme vai encontrando os estranhos manuscritos do escritor morto, o personagem também fica conhecendo toda a sorte de aventuras lúbricas — ou de “bandalheiras”, como prefere Hilst. Para além da experiência carnal, tais descobertas lhe exigem, como estreante na literatura, a busca de uma via expressiva.

Como representar o ato sexual? Como fixar sobre o papel, ou sobre a tela, o momento fugidio do erotismo? — as questões que pulsam nas memórias obscenas de Crasso ou nos quadros licenciosos de Clódia estão no centro do texto, revelando as inquietações que marcam a ficção erótica da própria autora. O problema que se coloca para Hilst — ela também estreando na pornografia ao escrever a trilogia — é o mesmo que move seus personagens, girando em torno dos dilemas da representação do sexo. “Esse negócio de escrever é penoso” — confirma o narrador ao procurar exprimir uma volúpia física que ele mesmo considera “indefinível”.<sup>3</sup>

Os *Contos d’escárnio* propõem uma resposta singular para essas questões de fundo da literatura erótica. Valendo-se do espírito satírico que caracteriza as cantigas de escárnio da

tradição medieval portuguesa, o livro lança mão de uma fabulosa quantidade de gêneros literários sem se fixar em qualquer um deles, dando livre curso a uma paródia vertiginosa. À proliferação de referências ao cânone acrescentam-se as mais diversas formas discursivas, como diálogos, poemas, textos dramáticos, fluxos de consciência, receitas, comentários, fábulas, piadas e fragmentos de toda ordem — tudo isso expresso numa mistura babélica de línguas que só faz desnortear o leitor.

Como observa Alcir Pécora na apresentação ao volume, essa opção pela desordem narrativa “pode ser interpretada, por exemplo, como uma resposta irônica à literatura banal de mercado”.<sup>4</sup> Ao realizar um inventário da mercadoria literária mais estereotipada, o narrador coloca em questão o lixo cultural produzido no país, criticando a supremacia do *best-seller*. Mas sua visada, conclui o crítico, não se reduz a isso: o personagem vai além e faz da hegemonia da indústria cultural a condição de sua literatura, criando uma pornografia descontrolada, que excede as normas do mercado.

Ora, levada assim ao extremo, tal estratégia vem perturbar não só a economia sobre a qual se organizam os textos obscenos em relação ao movimento maior da literatura como ainda a própria economia literária em geral. Vejamos por quê.

Na hierarquia dos discursos, a ficção erótica costuma ocupar um lugar pouco nobre, sendo quase sempre considerada um gênero menor. Isso se deve ao fato de que esse tipo de literatura só adquire o status de gênero a partir dos temas que mobiliza, e nunca por causa dessa ou daquela opção formal. Trata-se, geralmente, de escritos sem pretensões literárias, nos quais os efeitos estilísticos são relegados a segundo plano em função de uma lei maior: a repetição. De fato, a maior parte dos livros pornográficos limita-se a repetir certo mote, combinando

cenas de um repertório sexual limitado com o intuito de excitar o leitor — o que, do ponto de vista estrito da leitura, tende não raro a induzir ao tédio.

Na qualidade de produção literária inferior, a pornografia é normalmente aceita — ou, pelo menos, tolerada. Seu poder de transgressão é, nesse sentido, quase nulo. Na verdade, o texto erótico só consegue realmente escandalizar quando ele deixa de obedecer às leis do gênero menor, perturbando a zona de tolerância que cada cultura reserva às fabulações sobre o sexo. O escândalo de Sade não foi escrever obras obscenas, o que, aliás, era corrente na literatura libertina setecentista, mas deslocar o pensamento iluminista para a alcova lúbrica, aproximando a filosofia do erotismo. Assim também, se Gustave Flaubert escandalizou a moral francesa do século XIX, não foi apenas por ter criado uma heroína adúltera, como faziam os autores pornográficos de sua época, mas por tê-lo feito numa das obras-primas do realismo.

O potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade — transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organizam as culturas. O escândalo acontece, pois, quando os temas obscenos abandonam o gueto em que se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores. Ou, dizendo com Hilst, quando a putaria das grossas se aproxima da metafísica.

Os *Contos d'escárnio* trabalham com a aproximação entre o alto e o baixo de uma forma quase didática. A começar pelo fato de ser uma obra assinada por uma escritora da chamada “grande literatura” — o que, por si só, desautoriza sua filiação ao tipo de pornografia que lota as prateleiras do

mercado de sexo. Além disso, a insistente associação entre obscenidades e referências eruditas opera a fim de nivelar os discursos em questão, embaralhando-os por completo. Por fim, essa subversão torna-se ainda mais intensa com a intrigante fusão de gêneros que o volume põe em cena.

O notável poder de desvio da ficção erótica de Hilst decorre justamente de sua recusa em reproduzir qualquer convenção corrente, seja do gênero menor, seja de qualquer outro. É nesse ponto que se afirma a efetiva capacidade de transgressão do texto, manifesta numa perfeita sintonia entre forma e fundo: para responder aos dilemas da representação do sexo, mas sem acatar as restrições impostas à pornografia, a autora perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada.

Tal é a escandalosa lição que esse livro propõe ao leitor: uma vez degenerado, o texto fica livre para promover as associações mais bizarras e imprevisas, revelando certas relações entre corpo e espírito que nossa cultura, por tradição, tenta esconder. É o que acontece com o deboche escrachado de Crasso, que, ao fazer tábula rasa de todos os discursos, expõe os pontos de toque entre o pensamento e as demandas carnisais. Suas aproximações insólitas zombam do ascetismo da vida intelectual, insistindo na ideia de que todo conhecimento tem uma única e inequívoca origem: o sexo.

Entende-se por que o narrador muitas vezes dialoga com um interlocutor imaginário que, tratado como ignorante e picareta, é suposto como integrante do meio universitário. “Isto aqui não é cartilha para esse pessoalzinho que está fazendo mestrado”, diz o personagem, reiterando logo em seguida com o mesmo didatismo: “Se você for PhD, leia até o fim. Se não, pule esta”.<sup>5</sup> Figura emblemática das elevadas aspirações do

saber, em contraste ao baixo corporal do erotismo, o intelectual é o alvo privilegiado da agressiva pedagogia de Crasso, que não perde a ocasião de ironizar: “Credo! Como é difícil o texto didático”.<sup>6</sup>

Crítica radical à hegemonia do lixo cultural, mas também à suposta superioridade das elites intelectuais, o livro de Hilda Hilst sugere que entre esses polos de nossa cultura também existem relações mais complexas do que normalmente se costuma admitir. Tal sugestão não deixa de ser intrigante — e mereceria uma exploração mais atenta. Afinal, como ensinam esses *Contos d’escárnio: Textos grotescos*, as cumplicidades entre o alto e o baixo sempre podem reservar surpresas para o pensamento.



**HILDA HILST**

**A OBSCENA  
SENHORA DEUS**

E se Deus fosse mulher? E se fosse bicho? Um porco, por exemplo? Ou, melhor ainda: uma porca? E se não fosse nem isso? E se fosse apenas — e tão somente — um Nada?

Questões como essas perpassam a narrativa de *A obscena senhora D* (1982), de Hilda Hilst, do começo ao fim. Insólitas e insistentes, elas instauram uma espécie de vertigem interrogativa que se reproduz indefinidamente ao longo do texto, sem encontrar termo e — mais estranho ainda — sem deixar espaço a uma resposta sequer. De fato, não há qualquer vislumbre de resposta para as indagações dessa narradora que é tão categórica ao dizer que busca “o ouro das verdades”<sup>1</sup> quanto ao sugerir que ele se encontra no coração de suas incansáveis perguntas.

O privilégio que Hilst confere à forma interrogativa em grande parte de seus títulos diz muito de sua literatura e, em particular, desse livro. Chama a atenção, a princípio, que ela persista no emprego constante do próprio ponto de interrogação, uma vez que dele poderia prescindir em suas questões impertinentes, a exemplo do que ocorre em tantos escritos.

Por que, então, a insistência na pontuação?

Uma possível pista para entender tal opção se insinua na própria história do sinal gráfico, tornado corrente em todas as escritas de origem romana. Embora não haja registro seguro de seu surgimento, a hipótese mais plausível é que ele seria uma abreviação da palavra latina *quaestio* — significando “questão” —, representada inicialmente pela sigla *Qo* e depois reduzida para um *Q* minúsculo posicionado em cima de um pequeno *O*, de uso circunscrito à finalização de uma frase.

Não fica difícil perceber que a última abreviação antecipa a forma vigente do ponto de interrogação.

Importa aqui destacar que o sinal não só supõe como efetivamente resume a condição de dúvida. Razão suficiente para que ele venha a ser recorrente na produção de uma autora que, embora tenha publicado mais de quarenta títulos em cinco décadas de vida literária, nunca foi afeita a textos longos. A extensa obra de Hilst é composta de escritos compactos, que apostam na economia de recursos, como comprova o fato de ser a novela, e não o romance, seu gênero predileto na prosa de ficção, sem falar de seu gosto pelas formas breves e fragmentadas.

Entende-se, pois, sua afinidade com uma pontuação que lhe permite, de um lado, ostentar a disposição interrogativa e, de outro, sintetizar o turbilhão de dúvidas que não cessa de assombrar seus narradores. Aliás, é na interseção entre esses dois termos vizinhos, mas não idênticos — a interrogação e a dúvida — que a produção literária hilstiana revela uma de suas faces mais singulares.

Cabe repetir que nem sempre a dúvida se faz acompanhar pelo sinal que a sintetiza. Na filosofia, por exemplo, ela é muitas vezes expressa por meio de sentenças afirmativas que, se ressaltam sua relevância, não deixam igualmente de anunciar certo compromisso com uma resolução futura ou com uma resposta consequente. Recorde-se, para ficar no exemplo mais conhecido, que o *cogito* de René Descartes toma, como ponto inaugural, a assunção de uma dúvida que o pensador se dispõe a dirimir de maneira metódica no desenvolvimento de seu argumento. Fica claro que, nesse caso, a indecisão existe para ser ultrapassada.

Ora, é nesse particular que se reconhece a diferença fundamental entre o discurso cartesiano e a fala da obscena

senhora, já que esta, sem abrir mão das reflexões de alto teor metafísico, prefere sustentar a perturbação da incerteza a se render a qualquer forma de pacificação de suas dúvidas. Daí que ela possa conceber um método próprio de investigação da existência humana que, na contramão da filosofia racionalista, supõe sujeitos em permanente estado de espanto.

Sim, um método. Em que pesem as distinções entre o pensamento filosófico e o literário, não é descabido atribuir um método à autora que, em *A obscena senhora D*, ganha sua evidência mais vigorosa. Como observou John Keene, prefaciador da edição norte-americana do título, embora a protagonista “nada tenha de confiável e seja ostensivamente louca, de fato, ela dispõe de um método”. Trata-se, para o crítico, de um modo de pensar de veio fenomenológico no qual todo aspecto do mundo “é arremessado e reduzido a seu ponto-limite”.<sup>2</sup>

Eis aí a razão capital do expediente das interrogações, por meio do qual a escritora pode discorrer sobre as grandes questões humanas sem ter o compromisso de lhes atribuir qualquer sentido. Aliás, ao permanecer na incerteza da indagação, ela se desembaraça de todos os sentidos correntes, não só denunciando seus limites como também se deixando levar pelos ímpetos de uma fala que pode correr solta, inquieta e insubmissa. É o que se testemunha na sequência de questões de um dos mais desconcertantes parágrafos desse volume:

Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? e uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? Por que tudo deve morrer hen Ehud? Por que matam os animais hen? Pra gente comer. É horrível comer, não? [...] Te olha. Onde está você agora? Tô olhando a barriga. É horrível Ehud. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e

espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. Não tem nada que só entra? Não. E Deus? Deus entra e sai, Ehud?<sup>3</sup>

Resumir, reduzir, esgotar, exaurir: tais são os procedimentos eletivos do método hilstiano, cujo resultado é um esvaziamento de sentido que nada poupa, nem a própria língua de que a autora faz exuberante uso. Daí os sucessivos espaços em branco que se abrem desavisadamente no meio da narrativa, abandonando o leitor diante de ausências para as quais a narradora sempre termina por retornar, como que buscando reinaugurar seu ponto de partida. Ou, se quisermos: como que buscando reeditar a questão primordial.

A louca sempre volta à mesma pergunta.

## 2

Em meio a tantas perguntas, uma certeza inabalável: “Loucura é o nome da tua busca”.<sup>4</sup> Palavra que se repete no livro inteiro, quase sempre em sentenças afirmativas, a loucura também é evocada com frequência nas descrições de seus personagens. Basta percorrer o volume ao acaso para atestar que ora Hillé se flagra “gritando que Deus era um menino louco”, ora ela conta a instável “estória” do moribundo que “era um louco/não. um homem/bem, então um homem louco”; ora é Ehud a confessar que “me sabendo Deus me sabia louco”, ora é sua viúva a concluir, de forma categórica, que “porca e louca se entendem”.<sup>5</sup>

Chamam particular atenção, nesse sentido, as passagens em que a alienação mental se associa à figura paterna: “Lembra-te que perguntaste como ficava a alma na loucura?” — indaga a protagonista ao pai morto, enquanto rememora

uma antiga promessa que ele lhe fizera: a de “que me guardarias para que eu não enlouquecesse”. O mesmo pai que, habitando “o outro lado” — “além do muro olha só, a loca tá nos olhando” —, lhe precipita a nostálgica memória de que “alguns loucos ficam de pé, parados, horas e horas”.<sup>6</sup>

Recordações da personagem ou de sua criadora?

Difícil separar uma da outra nessas evocações. Cabe lembrar que, em 1935 — quando a filha tinha apenas cinco anos de idade —, o poeta e fazendeiro Apolônio de Almeida Prado Hilst foi diagnosticado esquizofrênico paranoico. O resto da vida ele passaria entrando e saindo de clínicas psiquiátricas, até morrer em 1966, aos setenta anos. Por três décadas Hilda conviveu, mais ou menos de perto, com a insanidade de um pai cujo desafortunado destino interrogava sem cessar o sentido da vida, deixando no ar uma pergunta sem resposta.

A exemplo de sua narradora, Hilst se entrega a uma busca que atende pelo nome de loucura, a ela revelada desde cedo como realidade, ameaça e fantasia. Pode-se imaginar que, diante da delicada situação paterna, a escritora tenha pouco a pouco se delegado a imperiosa tarefa de transformar o sofrimento da doença em matéria de conhecimento. E o fez com tamanha obstinação que, como confirmam todos os seus escritos, o desejo de conhecer a loucura jamais viria a se dobrar a qualquer intento de domesticá-la.

Se pai e louco reverberam na literatura hilstiana, não raro confundindo-se um com o outro, sua aparição está quase sempre vinculada a um ato de revelação que, à maneira das epifanias, se impõe em tom grave e solene. Por isso, os tresloucados da autora pouco se acomodam à nomenclatura médica, adequando-se bem menos à categoria dos doentes mentais do que à dos lunáticos, desvairados ou desatinados. Não é a

psiquiatria, portanto, nem a psicologia ou mesmo a psicanálise que fornecem as chaves para o entendimento dessas criaturas, mas, antes, aqueles saberes mágicos que retiram o louco do surto para reconhecê-lo na exuberância do transe. O surto reduz; o transe amplia.

Entende-se por que certas fabulações simbólicas sobre a loucura, notadamente as de veio hermético, caibam tão bem para os heróis e as heroínas de Hilst. O tarô é, nesse sentido, lapidar, como confirma o notável estudo do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky,<sup>7</sup> cujos comentários em torno da carta do louco não só servem aos personagens da escritora como iluminam aspectos fundamentais de sua vida e obra. Essas conexões se impõem desde a descrição do arcano, que, relacionado às dimensões mais obscuras da existência humana, representa o desejo de desvendar os mistérios da morte e de compreender o irracional.

Diz o estudioso que o louco simboliza, a um só tempo, a energia sem limites, a liberdade total, a desordem, o caos e a potência criadora. Não surpreende, pois, que ele encarne as figuras do intuitivo, do telepata, do adivinho e até mesmo do sujeito que ouve vozes oriundas de outras dimensões. Como, então, não reconhecer aí traços da autora que passou anos tentando ouvir vozes dos mortos nos jardins da Casa do Sol? Afinal, o que desejava Hilda naqueles passeios noturnos da década de 1970, quando, munida de um gravador e de fones de ouvido, lançava repetidas perguntas a seus “amigos da outra dimensão”?\* Não estava ela justamente buscando uma via de

\* Sobre as tentativas feitas por Hilst de se comunicar com os mortos, ver o documentário *Hilda Hilst pede contato*, de 2018, dirigido por Gabriela Greeb. No mesmo ano de lançamento do filme, a diretora também publicou um livro homônimo em que registra detalhes da produção e apresenta mais informações sobre a escritora.

acesso aos domínios da morte e do irracional? E, para reforçar os vasos comunicantes entre biografia e ficção, não é essa mesma demanda desvairada que precipita o diálogo cerrado entre Hillé e o marido morto?

As afinidades se ampliam quando se lê que o louco do tarô traduz a incansável peregrinação humana em direção ao desconhecido, o que o mantém no fluxo contínuo das indagações, alheio ao repouso das respostas. Aliás, é digno de nota que, nos jogos de baralho, o arcano tenha dado origem ao *joker* e ao curinga, cartas que têm o poder de representar todas as outras, sem se fixar em nenhuma delas. Daí ele se apresentar na pele do andarilho, o sujeito que se desloca pelo mundo sem pertencer a lugar nenhum, desdobrado, ainda, no eterno viajante, aquele que pretende realizar a aventura humana por inteiro. Não por acaso, a frase-chave que Jodorowsky atribui ao arcano é: “Todos os caminhos são o meu caminho”<sup>8</sup>.

A frase cabe perfeitamente para definir a disposição dessa autora que, talvez como nenhum outro escritor do país, se aventurou pelos mais diversos e inusitados caminhos literários. Poeta, prosadora, dramaturga, cronista, Hilst praticou toda sorte de escrita, das mais convencionais às mais experimentais, criando textos inclassificáveis que, além de desafiar as fronteiras entre os gêneros, incorporam materiais de origens diversas como piadas, receitas, fábulas e fragmentos os mais variados. Científica e mística, lírica e pornográfica, erudita e popular, ela dialogou com muitas vertentes estéticas, das antigas às contemporâneas, sem jamais se filiar a qualquer uma delas. Presidem sua escrita os signos da procura, da inquietação e da perplexidade.

Semelhante disposição marca a louca senhora D, que também realiza uma travessia de grande porte. Palmilhando

caminhos que se repõem indefinidamente, seu deslocamento radical do mundo para o vão da escada contempla seguidas passagens entre o espírito e o corpo, o humano e o animal, a filosofia e a porcaria, num incessante vaivém que termina por explodir essas dicotomias. Perdida na “vertigem do nada”, ela vasculha as origens e os confins de sua humana condição para deparar com uma antiga incógnita que, mesmo vestida em nova pele, não cessa de assombrar quem ousa enunciá-la: “Caminho com pés inchados, Édipo-mulher, e encontro o quê?”.<sup>9</sup>

Criadora e criatura coincidem, pois, na exploração de caminhos que, mesmo sendo singulares, não deixam de implicar todos os caminhos, respondendo ao desejo de conhecer o destino humano em sua completude. Empreitada inexequível para a pessoa da escritora, mas realizável por seus personagens ficcionais que se aventuram pelo avesso do mundo à procura de um saber secreto, conquistado ao preço da própria loucura.

Só os loucos têm acesso ao “ouro das verdades”. Tão precioso quanto oneroso, o conhecimento que dele emana nada poupa, nada redime e nada edifica, sendo motivo de grande tormento para os poucos que o detêm. Figura emblemática dessa tensão, Hillé traduz sua desesperada sabedoria em provocações, súplicas, blasfêmias, ruminções, zombarias, litânicas, xingamentos e outros despropósitos dirigidos a um interlocutor de quem não pode prescindir, mas que é sempre evocado em sua eloquente ausência. A louca conversa com os mortos. A louca interpela o finado marido, o pai desaparecido e, sobretudo, o Pai “eternamente ausente” que é alvo privilegiado de suas interrogações mais virulentas.

### 3

“Meu negócio é com Deus.” A escritora foi direto ao ponto na resposta aos editores dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, no ano de 1999. A conversa ocorreu logo depois da publicação de *Estar sendo. Ter sido*, sua última prosa de ficção, coincidindo ainda com o anúncio, então recente, de seu afastamento da atividade literária. Realizada seis anos antes de sua morte, que ocorreria em 2004, a entrevista acabou por ganhar ares de um balanço da produção de Hilst. Por certo, tudo isso concorreu para conferir um sentido decisivo à declaração, que diz na íntegra: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus”.<sup>10</sup>

Palavras categóricas, mas que não devem ter surpreendido os leitores de *A obscena senhora D*, publicado originalmente em 1982. Nesse livro, em que o crítico Alcir Pécora reconhece um momento de perfeito equilíbrio do desempenho literário de Hilst, o intento de falar do inefável já se propõe sem reservas. Projeto que viria a ocupar uma vida inteira e uma obra completa, ele acenava, então, um convite ao impossível, que se tornaria ainda mais contundente ao ter como objeto declarado nada menos do que Deus mesmo. Como, então, dizer o incomensurável que se atribui a Deus? Como dar conta de sua conclamada onipotência por meio dessa arte condenada ao detalhe que é a literatura?

Quicá inspirada no conhecido ensinamento de Gustave Flaubert — “Deus está no detalhe” —, Hilda enfrentou o desafio e, na tentativa de descobrir um ponto de contato com o Todo-Poderoso, recorreu à profusão de palavras que

tinha à sua disposição. Não caberia listar aqui a infinidade de nomes que a autora inventou para Deus ao longo de sua produção, mas vale citar os que figuram nesse volume para dar uma ideia dessa magnitude. Se a narradora por vezes se permite reproduzir expressões corriqueiras como Pai ou Senhor, por outras ela o invoca como Este, Outro, Infinito, Perdurável, Imperecível ou, então, O Ausente, O Nome, O Luminoso, O Vívido, passando ainda por denominações compostas como Porco-Menino, Menino Precioso, Luzidia Divinoide Cabeça, sem falar de incursões por outras línguas, como La Cara ou La Oscura Cara, entre outras.

A rigor, a quantidade de nomes com que ela afirma a presença de Deus só encontra paralelo, em sua prosa, nas incansáveis interrogações de seus narradores, e as duas séries se relacionam em profundidade. Na falta de uma palavra definitiva para designar o objeto divino, a imaginação hilstiana lança mão de dois expedientes de que faz uso com igual maestria: um é continuar a nomeação *ad infinitum*, adiando sua exaustão; outro é passar para a verve interrogativa, que abre um inesgotável campo de dúvidas sobre a existência d'O Ausente. A passagem de um a outro engendra um paradoxo que inspira um dos mais notáveis achados da autora, precipitando uma violência poética sem precedentes na paisagem literária brasileira.

Lê-se numa dessas páginas:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos,

cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo?<sup>11</sup>

“Estás me ouvindo?”, repete ela de mil maneiras, apelando a um interlocutor que se recusa terminantemente a responder. Não é por outra razão que a transferência de destinatário do pai de família ao Deus-Pai implica muitas vezes a alternância de um tom terno a outro, rancoroso: “Não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI Obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI Relapso?”.<sup>12</sup> A cólera da viúva aumenta à medida que o silêncio desse Pai maiúsculo se perpetua, incitando-a a sucessivas iniciativas de rebaixá-lo, seja ao fétido buraco que define a miserável condição humana, seja à lama imunda onde chafurda o mais baixo dos animais.

A aproximação entre Deus e o porco aparece em quase toda a obra da escritora. Se na novela *Com os meus olhos de cão* (1986) ela se evidencia na simples afirmação de que a “porca é Deus”,<sup>13</sup> nos poemas de *Amavisse* (1989) se impõe como prece ao “Senhor de porcos e de homens”, que partilha o charco com um insólito “Porco-poeta”. Não raro, a identidade suína de Deus serve ainda de pretexto para a constatação da falta de sentido da vida, repetidamente lembrada pela obs-cena viúva que, deixada na Casa da Porca, se apresenta como mulher do “Porco-Menino Construtor do Mundo”.<sup>14</sup> Rebaixado ao máximo, o Deus-porco de Hilst supõe um confronto entre o divino e o humano que coloca em xeque a hierarquia entre os dois planos, depondo o Senhor de suas alturas

celestes para despejá-lo no vale lamacento onde habitam homens e porcos.

“Lama sabactani” —<sup>15</sup> a expressão hermética e aparentemente cifrada aparece solta, em minúsculas e sem pontuação, bem no meio do volume. Uma leitura apressada poderia evocar de novo o sórdido lamaçal, mas seria um equívoco. As palavras em questão remetem ao grito de Jesus no momento de sua morte, reconhecido por Mateus como um apelo em aramaico — *Eli, Eli, lamá sabachtháni* — significando “Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?”. Segundo o apóstolo, por ser esse o início do salmo 22, Jesus não estaria proferindo sons sem sentido, mas rezando: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste,/ descuidado de me salvar,/ apesar das palavras de meu rugir?/ Meu Deus, eu grito de dia, e não me respondes,/ de noite, e nunca tenho descanso”.<sup>16</sup>

Reconhece-se aí o *moto perpetuo* de Hilst, que, em *A obscena senhora D*, ganha sua versão mais complexa. Apertuguesada, prescindindo de acentuação e rebaixada da prece à prosa, a expressão por ela citada coloca em segundo plano o sentido estritamente religioso, vinculado à fé cristã, para recobrar a força expressiva de um gesto de dor. Nas mãos de uma escritora que sempre priorizou o ritmo dramático sobre a própria narração, o grito só poderia exceder a oração. Até mesmo a obscura menção da narradora à “lama sabactani” talvez possa ser interpretada como pura exclamação que, dispersa no texto, resume o teor de sua súplica. Uma “súplica sem resposta”,<sup>17</sup> cabe completar com a expressão cunhada por Georges Bataille, pensador caro à autora e, como ela, movido por uma procura desvairada de Deus que, oscilando do clamor ao ultraje, culmina na consciência trágica do abandono.

Por que me abandonaste? — a louca sempre retorna à mesma pergunta. Pergunta primordial que contém todas as outras e, por isso, serve de mote permanente ao fluxo frenético de incertezas que se torna a razão de ser de sua narração e de sua narrativa. De fato, a exemplo da página em branco que repousa na origem de todo texto literário, o vazio existencial incita o imperioso impulso de narrar nos personagens hils-tianos. Daí o desejo incontido de interrogar, daí a volúpia de nomear. Afinal, tantos são os nomes que se pode atribuir ao Pai quantos são aqueles que podem designar a orfandade de seus filhos.

Logo no início desse livro, Hillé explica que o nome de senhora D, criado por seu finado marido, quer dizer “eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa”, e resume tudo isso na estranha palavra “Derrelição”, que, segundo ela, significa: “Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez”. Nesse “oco ardente de luz”,<sup>18</sup> coabitado por mulheres e porcas, cabe muito mais do que se imagina. Tudo parece caber nesse D vazio, em que talvez caibam ainda todas as demais letras, deste e de outros alfabetos, separadas ou combinadas entre si, compondo falas e escritos que tentam, sem repouso, entender “isso de vida e morte, esses porquês”.<sup>19</sup>

E se a senhora D fosse Deus?

**HILDA HILST**

**DA MEDIDA  
ESTILHAÇADA**

Ao abordar uma obra indomável como a de Hilda Hilst, o leitor pode se sentir tentado a buscar nas passagens mais herméticas do texto as chaves de sua compreensão. Talvez esse não seja o melhor caminho. Assim como acontece com toda boa literatura, essa obra desmente o que nela — e dela — se afirma, convidando-nos a explorar os ângulos menos óbvios da paisagem que se descortina à primeira vista. Tal como clareiras de um bosque cerrado, é possível descobrir, então, em meio à opacidade desses escritos, pontos de inequívoca luminosidade.

O pequeno episódio que desencadeia a narrativa febril de “Fluxo” (1970) é, nesse sentido, exemplar. Com a simplicidade de uma fábula, ele conta a história de um menino que, numa manhã de sol, segue até uma fonte para colher crisântemos e lá chegando vê uma das flores sendo levada pela violência das águas. Seu ímpeto de salvá-la é imediatamente interrompido pela lembrança de que a fonte desaguava num rio escuro onde vivia um bicho medonho. Tem-se um impasse. Diante dele, a breve narrativa é suspensa para dar lugar às reflexões de um narrador impassível que pondera junto ao leitor:

Pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar para ser colhido, se você é o menino, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado.<sup>1</sup>

Direta e incisiva, a intervenção do narrador obriga o leitor a se deslocar de uma provável identificação com os desejos bem-intencionados do menino, para lembrá-lo de suas possíveis

afinidades com as vãs esperanças do crisântemo perdido ou, ainda, com as razões mórbidas do bicho medonho. Descartadas as ilusões de uma hierarquia entre o humano, o belo e o bestial, os três vértices da história ficam nivelados, perturbando a confortável hipótese de um triunfo do menino e da flor sobre o bicho. O que resta é o jogo irreconciliável dos desejos, cada qual entranhado na própria solidão. Conclusão da história: “Não há salvação”.

Para um texto que se iniciava, logo na primeira linha, buscando tranquilizar o leitor — “Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte” —, tal conclusão pode parecer demasiado sombria. Porém, a certeza de que o conflito é insuperável não significa necessariamente uma rendição à obscuridade absoluta que recobre os domínios da morte. Ao optar pela suspensão da narrativa no impasse, a pequena fábula de Hilst abre espaço para uma indagação sobre o sentido da existência humana, uma vez excluída a esperança de salvação — indagação que se desenvolve num curso vertiginoso até a última página de “Fluxo”. Houvesse ali uma hipótese redentora e esse fluxo seria imediatamente interrompido.

Permanecer no impasse significa, portanto, correr o risco de suportar a ameaça da morte. Esse é o destino que a autora propõe ao singelo menininho da fábula, a quem cabe continuar procurando crisântemos sob o risco de ser devorado, num desfecho que resume sua versão impiedosa da condição humana. Aliás, quase todos os personagens de Hilst encontram-se à beira desse mesmo rio escuro — a evocar um antigo tópos literário que metaforiza a passagem do tempo — na iminência da queda fatal. A ameaça, contudo, não leva à imobilidade; por isso, depois da conclusão grave e peremptória de que “não há salvação”, o narrador escolhe a via mais

patética para seguir em frente, operando uma súbita inversão do trágico ao banal ao se dirigir novamente ao leitor: “Calma, vai chupando o teu pirulito”.

Os três elementos que compõem o breve episódio inicial de “Fluxo” descrevem três figuras fundamentais do imaginário literário de Hilst: o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade. Ainda que nem sempre apareçam na limpidez característica das fábulas, essas figuras são recorrentes em sua obra, demarcando os limites do vasto território que a autora se propõe a investigar na literatura. Assim, o menino, a flor e o bicho, com os diversos desdobramentos simbólicos que cada qual supõe, constituem figuras do conhecimento que interrogam a condição humana e que, ao serem confrontadas uma com a outra, deixam entrever um insuperável campo de tensão.

“Fluxo” representa, nesse sentido, um divisor de águas na obra de Hilst. Publicado em 1970, o texto abre a coletânea de narrativas intitulada *Fluxo-floema*, introduzindo a prosa de uma escritora que até então só havia se dedicado à poesia, além de uma breve incursão pelo teatro. A importância do livro, porém, transcende o fato de revelar a mão da poeta em outro gênero; aliás, isso seria irrelevante caso essa opção não tivesse resultado no aparecimento de uma nova matéria literária que, nascida com a prosa, daí em diante contaminaria também sua poesia. Não por acaso, é justamente quando inicia sua escrita em prosa que a autora passa a investir no confronto entre as três figuras essenciais de seu imaginário — evidenciado no impasse da fábula —, do qual decorre uma mudança em sua expressão literária. Com isso, ela inaugura uma vigorosa linha de força não só no interior de sua obra como também no quadro da literatura brasileira contemporânea.

## 2

Durante quase vinte anos — isto é, desde a publicação de *Preságio*, em 1950 —, a poesia de Hilst perseguiu o sublime. Valendo-se de uma dicção elevada, marcada pela celebração do poder encantatório da poesia, ela cultivou uma lírica que se alimentava, sobretudo, de modelos idealizados. Daí a eleição do amor como tema privilegiado, que, concebido como expressão da plenitude humana, obrigava a autora a obedecer às exigências de uma poética de formas puras e sublimadas.

Tome-se, a título de exemplo, o conjunto de metáforas de que se serve a poeta na tentativa de definir o amor em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de 1959: “Às vezes graça/ Tão luminosa/ Às vezes pena/ Tão perigosa...// E às vezes rosa/ Tão matutina”.<sup>2</sup> As imagens mobilizadas no poema supõem uma forte idealização do sentimento, manifesta tanto na oposição entre uma versão solar (“luminosa”) e outra noturna (“perigosa”) do amor como no apelo ao frescor matutino da rosa. Fiel à tradição evocativa da flor, e particularmente da rosa, como metáfora privilegiada dos ideais da beleza e do amor, a lírica de Hilst manteve-se por muito tempo indiferente às dimensões mais precárias — e talvez mais humanas — da experiência amorosa.

Não é de estranhar que essa busca do sublime tenha se orientado com frequência na direção de um Deus eterno que, na qualidade de abstração absoluta, atraía a expressão idealista da poeta. Tal é a tarefa que ela enfrenta nos delicados versos de “Exercícios para uma ideia”, publicados em 1966, cuja tentativa de circunscrever “Uma Ideia de Deus” sugere, inclusive pelo emprego das letras maiúsculas, a superioridade do plano ideal sobre o material. Movido por um impulso apolíneo,

voltado para o alto, o sujeito poético imagina uma forma essencial que possa contemplar a própria noção de transcendência divina: “Se permitires/ Traço nesta lousa/ O que em mim se faz/ E não repousa:/ Uma Ideia de Deus”.<sup>3</sup>

Ao longo dos sete exercícios que compõem o poema, o leitor acompanha o movimento obstinado desse traço que, apesar de fracassar a cada novo gesto, não ousa colocar em dúvida “A Ideia/ Que perdura e ilumina/ O que já era em mim/ De natureza pura”. Por certo, a menção de uma natureza intocada que habita o centro silencioso do sujeito poético só faz reforçar a convicção de que a Ideia preside a experiência, esta invariavelmente fadada ao erro e à impureza. Daí a conclusão — “E se a mão não puder/ Hei de pensar o Todo/ Sem o traço” —<sup>4</sup> a reiterar a essência abstrata de um plano superior que, embora inteligível, não cede aos apelos sensíveis da representação.

Vista em retrospectiva, a obra inicial de Hilst parece contradizer o conjunto de textos que ela vinha publicando desde *Fluxo-floema*. Mas, também nesse caso, a hipótese pode ser apressada: apesar da virada que se opera em sua produção literária a partir dos anos 1970, não será correto afirmar que a escritora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia. Antes, talvez seja mais prudente atentar para o que vem perturbar essa dimensão quando ela se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência — daí para a frente submetida aos imperativos da matéria.

O recato da investida primeira em direção ao ideal amoroso ou divino é substituído pela violência de um desafio lançado contra uma alteridade que, tornada plural, passa a ser referida por meio de uma multiplicidade de termos estranhos e contraditórios: Aquele Outro, o Nada, o Luminoso, o Grande Obscuro, o Nome, o Sem Nome, o Tríplice Acrobata, o Cão de Pedra, o Máscara do Nojo, o Infundado, o Grande Louco, o Cara Cavada, a Grande Face, o Guardião do Mundo... Levada ao absurdo, a tarefa de designar essa alteridade — se não inominável, ao menos dispersa numa infinidade de nomes — termina operando uma subversão na disposição inicial da poeta. Na medida em que a dúvida sobre a palavra incide irremediavelmente sobre a ideia, essa multiplicação do verbo resulta na fragmentação da unidade que constituía a Ideia.

A totalidade e a plenitude outrora almejadas passam, então, a se manifestar na forma de nostalgia. No caso da lírica amorosa, essa nostalgia revela-se, sobretudo, a partir da publicação de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, em 1974. Isso porque o livro, além de tematizar o malogro da paixão, evoca uma consciência sombria da passagem do tempo — rigorosamente particularizado num dos poemas como “tempo do corpo”, a indicar um viés materialista na obra da autora. Essa vertente vai ocupar um lugar central na poesia grave dos livros seguintes que, embora mantendo uma dicção elevada se comparada à prosa, se torna cada vez mais atravessada pelas contingências de uma vida tragicamente atrelada à morte. No horizonte dessa paisagem, o sujeito poético depara quase sempre com as figuras da alteridade, a desafiar o apuro formal de uma lírica que nem sempre cede a seus apelos mais excessivos.

É na prosa de Hilst, portanto, que a exploração do desconhecido ganha inusitada violência poética, sem paralelos

na literatura brasileira. Trabalhando nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência desvala por completo no acidental. Com isso, o belo e intangível ideal da flor acaba sendo tragado pelo inexorável fluxo do tempo. Não por acaso, o alvo primeiro dessa violência será o mesmo Deus que antes habitava a Ideia e sustentava a ilusão do Todo — esse equivalente algébrico e abstrato das vãs promessas de salvação.

### 3

“Deus é porco” — a constatação, sintética e contundente, aparece desde o primeiro livro dos anos 1970. Às vezes, ela se manifesta na versão feminina de “a porca é Deus”, como propõe o personagem Amós de *Com os meus olhos de cão* (1986), que inverte os polos da proposição acentuando-lhe a equivalência dos termos. Atenuada pela voz poética, em *Amavisse* (1989) ela assume a forma de uma prece dirigida ao “Senhor de porcos e de homens”, que introduz um terceiro elemento a habitar o mesmo charco imundo, identificado como “Porco-poeta”. No mais das vezes, a identidade suína de Deus serve de mote para uma interrogação do vazio, como ocorre com a viúva de *A obscena senhora D* (1982), que, abandonada na Casa da Porca, se apresenta como mulher do “Porco-Menino Construtor do Mundo”.

Recorrente na obra de Hilst, a associação entre Deus e porco sintetiza o veio blasfematório que marca a dicção de grande parte de seus personagens. Como não há limites quando se trata de ultrajar a figura divina, no capítulo da blasfêmia

encontram-se as modalidades mais diversas. Vale lembrar, a título de exemplo, as recordações da protagonista de “Mata-moros” (1980) — texto que pode ser considerado uma versão trágica do debochado *Caderno rosa de Lori Lamby* (1992) —, entre as quais se destaca a cena da menina de oito anos, feliz em “sugar o sumo santo” de um padre, depois de a “santidade” ter introduzido o “divino molhado” entre as suas coxas. Ou, ainda, as fantasias burlescas dos personagens dos *Contos d’escárnio* (1990): enquanto a lasciva Clódia cria um quadro com a imagem de um estranho “clitóris-dedo” inspirada no dedo de Deus da Capela Sistina, o melancólico Crasso se deleita ao imaginar uma tela da amante ilustrando “o pau de Deus”.

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem, portanto, como consequência última a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilst à de Georges Bataille. Porém, ainda que a própria escritora reconheça tal proximidade — em *Amavisse* ela chega a evocar um *leitmotiv* batailliano, o fracasso, para justificar sua incursão pela pornografia —, os caminhos que sua literatura explora limitam a extensão dessa afinidade.

Melhor dizendo: se o autor de *Madame Edwarda* (1976) recorre ao mesmo ultraje de Deus, valendo-se, inclusive, da imagem do porco para associá-lo aos extremos mais sórdidos da experiência humana, em seu caso a profanação leva invariavelmente a um sentimento de angústia que ele define como

“súplica sem resposta”. Já em Hilst a recusa da superioridade divina parece conduzir a dois caminhos, ao mesmo tempo opostos e complementares: um que, diante da ausência de salvação, desemboca na mesma angústia cósmica presente nos textos de Bataille; e outro que, de certa forma, resiste à gravidade dessa condenação do homem, optando por uma saída cômica. Nesse sentido, as palavras de Vladimir Nabokov sobre Nikolai Gógol cabem perfeitamente à sua obra, na medida em que ela também incita a lembrança de que “a diferença entre o lado cômico das coisas, e seu lado cósmico, depende apenas de uma sibilante”.<sup>5</sup>

“In dog we trust” — a inversão jocosa do sagrado lema norte-americano, título de uma crônica de Hilst, dá testemunho dessa diferença sutil dos significantes que estabelece um elo inesperado entre as palavras. As misteriosas relações que a língua deixa a descoberto vêm desmentir os contrastes tidos como óbvios, promovendo um aviltamento dos sentidos mais nobres dos termos. Também aqui a expressão condensa um procedimento literário típico da autora, não só pelo recurso ao jogo de palavras como ainda pelas aproximações súbitas como aquela da fábula de “Fluxo” que, num piscar de olhos, encadeia o austero veredicto “Não há salvação” com a sugestão ligeira de “ir chupando o teu pirulito” para suportar a miséria da vida.

Uma saída à brasileira? É possível que sim, na medida em que a escritora define o Brasil como “o país das bandalheiras”, termo que abarca um sentido dúbio, reiterado quando ela afirma que “ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo”. A brasilidade implicaria, assim, uma ambiguidade de base entre a melancolia e o riso, o que não deixa de justificar o duplo registro da dicção da autora, ora voltada para os motivos graves da miséria humana,

ora para os aspectos patéticos da vida prosaica. Optando pela saída à brasileira, na qual prevaleceria o grotesco, um personagem dos *Contos d'escárnio* resume essa tensão ao indagar sobre o conteúdo de um livro erótico, que vale reproduzir de novo: “É metafísica ou putaria das grossas?”.

Se a debochada pergunta repõe a dualidade do Deus-porco, insistindo na subversão entre o alto e o baixo, ela, contudo, não esgota a inquietação presente na obra de Hilst. Vale lembrar que o confronto entre o ideal da flor e a sordidez do bicho não se faz sem a presença de um terceiro elemento que contém os outros dois e, no limite, funciona como detonador do impasse. Estilhaçada a Ideia divina, o desamparo humano interroga com a mesma violência o outro polo em questão. Assim como *god* e *dog* estão unidos pelos secretos elos da língua, também a diferença entre homem e animal depende apenas de uma sutil inversão: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, corpo às avessas”.<sup>6</sup>

## 4

Em geral, o bestiário de Hilst compõe-se dos bichos mais próximos da espécie humana, como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo ou o jumento. Nesse sentido, ele difere em essência de outros bestiários da literatura moderna, como o de Lautréamont e o dos surrealistas, que concedem primazia às espécies mais selvagens e aberrantes do reino animal, tais como o orangotango, o caranguejo, o ornitorrinco, o hipopótamo ou o rinoceronte. Não é o caso, portanto, de interpretá-lo a partir da “ampliação das fronteiras do homem” que Gaston

Bachelard percebe em *Os cantos de Maldoror* (1868), cujo projeto de reviver o passado bestial do gênero humano tem extensão na fauna surreal e até mesmo na zoologia escatológica de Bataille.

Antes, a consciência da animalidade em Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre homem e bicho em sua dimensão mais prosaica, opondo, à afinidade bestial, a “vida besta” que aproxima um do outro. Entende-se por que sua imaginação zoológica jamais contempla a monstruosidade de certos animais, preferindo acomodar-se às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia. Exemplos não faltam.

Matamoros conta que se deitava com os meninos da aldeia, “acariciando-os junto às vacas”; Lori Lamby narra a história da moça e do jumento que se deleitavam com suas estrepolias sexuais num curral de roça; Hans Haeckel escreve um conto sobre a paixão de um homem pela macaca Lisa, que vivia com ele numa pensão e “acariciava-lhe o sexo com as mãozinhas escuras, delicadas”. Essa intimidade torna-se ainda mais intensa na relação de Amós com a porca hilde, cujos atributos humanos — branda, paciente, silenciosa, afável, boníssima, “me faz grande companhia” — a tornam próxima da porca Hillé, espécie de alter ego da autora, presente em diversos livros.

O animal é, antes de tudo, um semelhante. Na medida em que sua existência coincide por completo com a vida orgânica, ele enuncia um plano impessoal, puramente biológico, diante do qual as identidades ficam reduzidas tão somente às particularidades da matéria. No silêncio de sua insignificância, o bicho lembra que o homem também contém “o verme no cerne” — conforme a definição de um “prodigioso”, citado numa crônica —, o que, por certo, corresponde à consciência

impiedosa de que o corpo é provisório e perecível. Assim, se a protagonista de *A obscena senhora D* afirma que o “olho do bicho é uma pergunta sem resposta”, a pergunta que ele encerra desdobra-se em diversas outras, colocadas pela própria autora em primeira pessoa, numa sequência vertiginosa — “O que é ser feito de carne, heim, gente? E fruta? E maçã, com aquele rego no meio? E boca? E fome? E ser velho e disforme e verrugoso, ainda é ser? E ser uma jovem mula acariciante, mulher, loira ou crioula, é ser o quê? E o que será isso, triste, de ter que morrer?” — que se conclui, enfim, na indagação: “O que é estar vivo? E você sabe que o morto ferve?”.<sup>7</sup>

Pergunta sem resposta, o animal ostenta esse corpo às avessas que obedece apenas ao regime intensivo da matéria, deixando a descoberto as marcas imponderáveis do tempo. Diante dele, as investidas racionais do *cogito* ficam reduzidas à duvidosa autoridade de um “Porcus Corpus” — isto é, “este corpo de doutrina que preserva a alma do homem e alimenta de compaixão a sua matéria”, tal como o define o personagem Tadeu. A razão cede ao animal: “Porca e louca se entendem”, resume a senhora D. Daí a permanência dos “problemas indecifráveis” — para empregarmos a fórmula do místico Qadós — cujas respostas só fazem repor os enigmas da existência humana: “Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tami, para Camiri, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti”.<sup>8</sup>

Dada a impossibilidade de deter o fluxo do tempo, resta o fluxo rápido e desordenado de um pensamento atrelado ao provisório “tempo do corpo”, ao qual a escrita convulsiva de Hilst se abandona, obscurecendo as fronteiras entre a percepção, a sensação e a representação. Tal é a particularidade de sua

prosa, marcada pela sintaxe telegráfica que muitas vezes dispensa a pontuação e multiplica os focos narrativos ao absurdo, estilizando não só a Ideia como também as ideias, para mostrar, no corpo da língua, o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós — deixando entrever o inevitável trabalho de morte que o “verme no cerne” realiza no silêncio de cada dia. O porco na língua.

## 5

O porco na boca:

Fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível Ehad. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai.<sup>9</sup>

Visto assim de dentro, isto é, pelo avesso, o corpo se reduz à convulsão interna dos órgãos — “sangue, mexeção” —, cuja extensão visível, no lado de fora, é dada pelas matérias que se repõem em constante movimento. Mas, ainda que a unha, o cabelo e a carne comuniquem os dois planos, nesse corpo onde “tudo entra” e “tudo sai” o único órgão que efetivamente concentra a entrada e a saída num só orifício é a boca.

Ponto de passagem entre o dentro e o fora, a boca encerra, portanto, uma ambiguidade sem paralelos com outros órgãos do corpo humano, à qual o texto de Hilst vai dedicar grande atenção. A garganta, conforme lembra o personagem

de “Floema”, serve tanto para entoar cânticos divinos como para roncar; e o ronco “talvez seja muito importante”, ele completa. Essa dualidade também é acentuada na insistente aproximação entre o ato de comer e o de devorar: nas *Cartas de um sedutor* (1991), um homem devora o bico do seio de sua amada, numa cena de ciúme que inspira a fabricação de um sorvete com “um moranguinho na ponta”; semelhante inspiração move o canibalismo imaginário da senhora D: “Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? E uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco?”.<sup>10</sup>

A ambivalência torna-se ainda mais complexa quando o objeto em questão são os dentes, metáfora recorrente na obra da autora, a traduzir muitas vezes uma dimensão ontológica. “Dentes guardados. Não acabam nunca se guardados. Na boca apodrecem”,<sup>11</sup> recorda o protagonista de *Com os meus olhos de cão*, como que antecipando a pergunta que conclui uma das crônicas de *Cascos & carícias* (1998): “Por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?”.<sup>12</sup>

Essa é, de certa forma, a questão capital do último livro da escritora — *Estar sendo. Ter sido* (1997) —, que, não por acaso, põe em cena um personagem às voltas com seus problemas dentários. Na figura do velho e decrépito Vittorio concentram-se os impasses que ela investiga desde *Fluxo-floema*, mas com uma radicalidade que leva ao extremo a violência poética de sua interrogação da morte. Na iminência de ficar desdentado, o personagem vê-se impedido de acalentar até mesmo a derradeira esperança de permanecer através dos dentes; precipitado no vazio, ele depara com o oco da caveira, figura soberana da ausência que traduz, no plano humano, a alteridade absoluta do Cara Cavada. Tal é, pois, a ambiguidade excessiva que

recobre os dentes: se, de um lado, eles representam a única possibilidade de eternizar a matéria; de outro, viver significa necessariamente deixá-los apodrecer.

É justamente por concentrar, de forma dramática, a vida e a morte que a boca pode servir de metáfora tanto das dimensões mais ideais como das mais abjetas: lugar de entrada e de saída, ela serve para cantar e roncar, falar e cuspir, beijar e vomitar, comer e devorar. Jogando com essa duplicidade, os versos do livro *Do desejo* (1992) valem-se da metáfora ora para realçar um plano físico do desejo — “E que escura me faço se abocanhas de mim/ palavras e resíduos” —, ora para desvelar outro, imaterial — “Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer” —,<sup>13</sup> indicando, segundo Michel Riaudel, a determinação da autora no sentido de explorar “os dois corpos da língua”.<sup>14</sup>

Exploração que se revela arqueológica no caso do *Caderno rosa de Lori Lamby*, em que Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo fato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo “lamber”. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda a sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico centrado na oralidade.

Como toda criança, Lori escreve como fala: seu relato é repleto de construções como “e aí o tio disse que”, “e aí a mami falou que”, “e aí o papi pegou e disse que”, numa narração que se organiza segundo a fala, reiterando o imperativo oral que governa o mundo infantil. Aliás, a menina só interrompe seu relato para substituir o prazer de falar-narrar pelo de comer bolo ou biscoitos. Assim também se expressa sua curiosidade pueril pela língua, tratada simultaneamente como zona erógena e simbólica: Lori pergunta ao “tio” o que significa

“predestinada” e, depois de ouvir a explicação, conclui que “a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem”.<sup>15</sup> Trata-se, para ela, de conhecer o funcionamento da língua em seu duplo registro: falar, narrar, fabular, assim como lamber, chupar e sugar exigem um aprendizado sutil e interminável, que se desdobra em várias modalidades, numa notável expansão do campo da oralidade.

Não é por outra razão que a figura do escritor assume um papel central no livro. Lori é filha de um autor que se consome com a tarefa de escrever um “livro de bandalheiras” para resolver suas dificuldades financeiras. Porém, “trabalhar com a língua” — termo com que a menina define a atividade do pai — pode ou não dar certo, pode ou não render dinheiro; a profissão é arriscada, sem garantias. O escritor, sobretudo aquele que recusa a tutela do mercado, sempre pode fracassar, seja no sentido comercial, seja no literário. Se Lori obtém êxito “trabalhando com a língua”, o pai fracassa. Moral da história: escrever significa correr o risco de explorar uma língua misteriosa que, com cavidades e reentrâncias secretas, impõe uma cadeia sem fim de ciladas para o autor.

Disfarçado de pornografia, *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem. Entende-se por que a autora dedica o livro “à memória da língua”, numa epígrafe que caberia perfeitamente para o conjunto de sua obra. Se a memória da língua invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais baixos da experiência humana no mundo. Memória caótica e perturbadora que aproxima Deus e o porco, a Ideia e a matéria, o homem e o bicho, o cósmico e o cômico, enfim,

a vida e a morte, deixando a descoberto o insuportável ponto de fuga que constitui o centro de nosso desamparo.

Por certo, explorar tal memória implica um risco que nem todo escritor suporta. Daí que muitos costumam ignorar sua vastidão vertiginosa, preferindo acomodá-la a uma medida segura. Não é o caso de Hilst. Aceitando o desafio de percorrer as dimensões mais diversas da língua, sua obra — a um só tempo humilde e corajosa — atende sem cessar ao apelo febril do último verso de suas *Alcoólicas* (1989): “Estilhaça a tua própria medida”.

**DALTON TREVISAN**  
**MORRER DE DESEJO**

— *Quem me busca a esta hora tardia?*

— *Alguém que treme de desejo.*

— *Sou teu vale, zéfito, e aguardo*

*Teu hálito... A noite é tão fria!*

— *Meu hálito não, meu bafejo,*

*Meu calor, meu túrgido dardo.*

Manuel Bandeira, “Cântico dos cânticos” (1952)

Século após século, o incansável empenho para desvelar a origem do *Cântico dos cânticos* parece caminhar em paralelo à sua reiterada recriação. Tudo acontece como se um e outra fossem complementos indispensáveis a um mesmo esforço, que, sendo continuamente renovado, busca esclarecer os inumeráveis segredos desse texto ancestral. Entre eles, um dos mais revisitados diz respeito à centralidade da figura feminina, a quem não raro se atribui a condição de sua principal persona lírica. Não surpreende, pois, que no raiar do século XXI um escritor brasileiro tenha recriado o milenar poema, circunscrevendo o enunciado exclusivamente à voz da mulher.

Da primeira à última linha, as 32 estrofes dos *Cantares de Sulamita*, de Dalton Trevisan, sustentam-se por meio dessa voz feminina, exceção feita aos dois versinhos que, em itálico, evocam a fala masculina — “*vem ó princesa minha/ deprimida vem ó doce putinha*” —<sup>1</sup> com a atenuante de que estes ali figuram na condição de lembrança ou fantasia da mulher. Nesse sentido, a afirmação de Francis Landy sobre o *Cântico* caberia em dobro aos versos de Trevisan, permitindo a mesma conclusão de que “a proeminência e a iniciativa da Amada são a característica mais surpreendente do poema”. Segundo o estudioso, ainda que no original hebraico a mulher sofra humilhações, seja expulsa da família, surrada por vigias e desprezada por pastores, ela permanece capaz de subjugar o poder político masculino. “Metaforicamente alinhada com um aspecto feminino da divindade, associada com os corpos celestiais, a terra e a fertilidade, a Amada reverte a teologia predominantemente patriarcal da Bíblia”,<sup>2</sup> conclui o autor.

Para corroborar seu argumento, Landy sublinha o papel fundamental dado à mãe no *Cântico*, sendo ela uma figura com a qual ambos os amantes se identificam, por certo na tentativa de reconstituir a relação primordial que se origina da afeição materna, arquétipo de todo amor. De fato, não são poucas as evocações da maternidade no poema, seja na constante alusão aos seios, seja no reiterado desejo de retornar à casa materna, seja ainda nas inesperadas associações entre os amantes e os bebês, como se a paixão amorosa sempre implicasse um retorno ao momento original do nascimento. Mas, para além dessas evidências nada desprezíveis, talvez o fato mais expressivo da primazia da mulher no escrito bíblico seja a ausência de qualquer imagem paterna, a confirmar sua recusa dos valores patriarcais. A família do *Cântico* destitui o pai de suas funções para se voltar apenas ao irmão, à irmã e à mãe, esta última tornada “uma figura parental total, combinando os atributos de ambos os sexos”.<sup>3</sup>

Escusado afirmar a pertinência de tais observações para interrogar a igualmente “proeminente” Sulamita do autor curitibano, cuja “iniciativa” em termos sexuais supera em muito a jovem homônima do texto primordial, mesmo quando se levam em conta seus versículos mais sensuais. Tome-se o exemplo das estrofes iniciais do poema de Trevisan, que esboçam um imperioso convite ao silencioso amado:

*Se você não me agarrar todinha  
aqui agora mesmo  
só me resta morrer*

*se não abrir minha blusa  
violento e carinhoso*

*me sugar o biquinho dos seios  
por certo hei de morrer*

*estou certa perdidamente certa  
se não me der uns bofetões estalados  
não morder meus lábios  
não me xingar de puta  
já hei de morrer*

Versos arditos, sem dúvida, que podem trair o juízo de um leitor apressado. Engana-se, pois, quem os interpretar como uma ostensiva rendição da fêmea ao poder do macho, pois aqui é — definitivamente — a mulher quem constitui seu parceiro, sem lhe conceder o menor espaço de expressão. Para tanto, essa primeira parte do poema se estrutura toda por meio do verbo no modo potencial, que, associando uma ação negativa a outra afirmativa, passa do condicional ao imperativo.

Interessa observar que o convite em questão se configura na condição de desafio — “Se você não...” — e ainda de ameaça que, incisiva, não deixa por menos e repete um sem-número de vezes: “Por certo hei de morrer”. O constante deslizamento entre esses três termos — convite, desafio, ameaça — opera para confundi-los uns com os outros a fim de instaurar um imperativo do desejo feminino que só se reconhece na ideia de absoluto. Diante dele, nenhuma recusa é possível, assim como não cabe qualquer dúvida diante das certezas que Sulamita reitera o tempo todo, valendo-se de palavras cada vez mais categóricas: “Estou certa perdidamente certa”.

Difícil resistir à tentação de afirmar que os *Cantares* constituem a versão mais extremada da suposta primazia da mulher no *Cântico*, mas a prudência lembra que, para tanto,

seria preciso conhecer suas inumeráveis recriações, paráfrases e traduções.<sup>4</sup> De todo modo, o que importa aqui não é sustentar qualquer ideia de ineditismo em torno da interpretação proposta pelo autor de *A guerra conjugal* (1975), mas atentar ao fato de que ela se alinha a uma das mais potentes leituras do poema bíblico, numa aposta radical que define sua particularidade.\*

Vale notar, nessa mesma embocadura, a diferença da opção do escritor curitibano quando comparada a seus pares brasileiros que igualmente legaram, ao longo do século XX, notáveis composições literárias inspiradas no texto hebraico. É o caso do poema de Manuel Bandeira incluído em *Opus 10* (1952-1955), que, servindo de epígrafe ao texto ora publicado, emprega o mesmo título do símile para, em duas breves estrofes, resumir a potência carnal e febril que preside o diálogo entre os amantes. João Guimarães Rosa também coloca homem e mulher lado a lado no conto “Dão-lalalão” (1956), mas se vale do procedimento da ampliação, desdobrando diversas sugestões do *Cântico* nas longas passagens em que Soropita e Doralva se defrontam, ora em completa fidelidade ao desejo fusional dos personagens bíblicos, ora em seu reverso absoluto que, pela negativa, reafirma a imperiosa atração entre ambos.<sup>5</sup>

Já o “Cântico dos cânticos para flauta e violão” (1929-1942), de Oswald de Andrade, difere tanto da estrutura dialogante que se testemunha em Bandeira e Rosa como do monólogo adotado por Trevisan. Em certo sentido, o poema

\* Berta Waldman, lembrando que o texto hebraico “abre-se a muitas possibilidades de leitura”, defende a ideia de que o ponto de enunciação no texto hebraico não é feminino nem masculino, mas um “eu lexical” que se desloca de um polo a outro para se equilibrar “numa nota neutra a partir da qual ressoa o lirismo do poema: as pulsações do desejo amoroso” (2014, p. 257).

oswaldiano figura como o oposto simétrico dos *Cantares*, ao dotar de fala exclusivamente o sujeito masculino.<sup>6</sup> Em que pese a densidade literária de cada um desses exemplos, aqui apenas indicados, eles não deixam de reiterar a singularidade dos versos de Trevisan no que tange à irrestrita centralidade da figura feminina. No horizonte de tal evidência, insinua-se a pergunta capital que poderia repousar na origem dos versos de Trevisan, para reverberar a conhecida interrogação freudiana: afinal, o que quer uma mulher?

## 2

Sulamita sabe muito bem o que quer. Sabe e não se furta a dizê-lo, valendo-se da maior riqueza de detalhes. Mas escolhe um jeito particular de dizer, preferindo afirmar seu desejo por meio das formas negativas e interrogativas, onipresentes na primeira e na segunda parte do poema, respectivamente. Tudo leva a crer que a opção pelo condicional negativo — “se você não fizer” — joga a fim de fortalecer o pedido, na medida em que permite vinculá-lo a uma consequência extrema — “só me resta morrer” —, para assegurar a eficácia do discurso. O tom de súplica se alia habilmente ao de chantagem na tentativa de garantir os melhores resultados da sedução, assim como acontece com a forma interrogativa que faz uso da mesma conjunção de tons e se repete em igual frequência:

*Ó não amado meu  
moça honesta já não sou  
e como poderia  
se você me corrompeu até os ossos*

*ao deslizar a mão sob a minha calcinha  
acariciou a secreta penugem arrepiada?*

*como seria honesta  
se você me deitou nos teus braços  
abriu cada botão da blusa  
sussurrando putinha no ouvido esquerdo?*

*se pousou delicadamente sem pressa  
a ponta dos dedos nos meus mamilos  
até que ficassem duros altaneiros  
apontando em riste só pra você?*

É possível perceber uma relação de simetria entre as duas partes dos *Cantares*. Embora ambas se desenrolem no presente, cada qual recorre também a outro tempo verbal, como deixam claro as ênfases do condicional na primeira e do passado na segunda. Daí, por certo, a tendência de concluir que o poema se desenvolve em dois tempos, demarcando os momentos que antecedem e sucedem o encontro amoroso.

Uma leitura mais atenta, porém, logo dissolve essa impressão para revelar que as doze estrofes do Cantar I são rigorosamente retomadas no Cantar II, que, por sua vez, as desdobra e amplia em outras vinte. Aliás, percebe-se aí exatamente a mesma estrutura circular que Landy identifica no *Cântico* ao observar que “a segunda metade reflete a primeira”.<sup>7</sup> Em ambos os casos, tal procedimento expõe uma lógica da gradação e da progressão que opera, antes de tudo, para intensificar o efeito da volúpia. Não se trata, portanto, de subordinar o sexo à duração temporal, delimitando um antes e um depois da saciedade, mas muito pelo contrário: a

passagem de um canto ao outro sugere a revisitação de um mesmo mote erótico que, a cada repetição, se reproduz em maior intensidade, adiando o desfecho. Não seria equivocado ver aí uma estratégia textual que, recorrente na tradição dos escritos eróticos, visa a simular o processo de *produção da insaciedade*<sup>8</sup> a que se entregam seus personagens.

A rigor, o tempo verbal privilegiado pelos *Cantares* é o presente do indicativo, do qual a persona lírica só abdica a favor de uma dimensão atemporal. Esta comparece, por exemplo, quando os versos lançam mão de uma estranha combinação de formas verbais que, discrepantes, surgem desavisadamente diante do leitor, como se lê na passagem a seguir:

*se não me currar  
em todas as posições indecentes  
desde o cabelo até a unha do pé  
taradão como só você  
é certo que faleci me finei  
todinha morta*

Passagens como essas, em que o passado se submete ao condicional, instauram um tempo passional que remete à mesma figura do absoluto, já evocada aqui para definir o desejo de Sulamita. Nesse tempo forte do poema, cujo único fundamento é a passionalidade, tudo acontece em simultâneo, sem durações, retardos ou esperas: “se você não me currar/ [...] / é certo que faleci me finei/ todinha morta”. Depara-se aí com um resumo extraordinário que anula por completo a temporalidade convencional para evidenciar a surpreendente velocidade com que o imaginário pode responder ao desejo, caminhando par a par com a magnitude de sua exuberância.

A tópica da prevalência da fantasia sobre o tempo permite traçar outro paralelo importante com o *Cântico*, já que este, por meio de estratégias distintas mas igualmente eficazes, também produz a suspensão do desfecho amoroso. Recorde-se que o texto bíblico termina com a exclusão do amado do jardim onde Sulamita está cantando, como se pode ler na tradução de Haroldo de Campos:

*Foge § meu amigo §  
e vai como quem semelha o cervo §  
ou a cria da cabra montesa §  
no alto § das montanhas de bálsamo<sup>9</sup>*

Dessa cena de afastamento Berta Waldman conclui que “o resíduo de esperança insatisfeita que sustenta o poema culmina com uma negação: o amor não pode se realizar senão na intermitência, não pode se manter enquanto duração”.<sup>10</sup> Tal conclusão é partilhada por Landy, que vai ainda mais longe ao afirmar que o *Cântico* se estrutura sob uma rigorosa alternância entre união e separação dos amantes, manifesta tanto no regime metafórico como no andamento do texto: “Cada episódio move-se em direção a um clímax que não pode ser realizado”. Ou seja, antes mesmo do desfecho, “há um padrão de expectativa e frustração, uma pressão no tempo que não pode ser exaurida. Por consequência, o *Cântico* funciona também como uma sequência; tem uma qualidade dramática à medida que os amantes alternadamente convergem e se afastam”.<sup>11</sup>

Esboça-se aí mais uma chave sugestiva para se interrogar a profusão de formas negativas e interrogativas que causam surpresa nos *Cantares* justamente por sustentarem o tom francamente afirmativo de Sulamita. Não se pode esquecer, antes de

tudo, de que a exclusividade dada à voz feminina torna impraticável a dramatização dos momentos de união e de separação dos parceiros tal qual ocorre no *Cântico*. Impossibilidade habilmente contornada por Trevisan, que, na tentativa de repercutir as idas e vindas dos amantes em seus versos, desloca a tensão para o corpo do poema. Assim, por meio das repetidas negações e interrogações, ele termina por criar intermitências e alternâncias que também funcionam como dispositivos de adiamento da fusão.

Ainda que, a exemplo do símile, o desejo possa ser lançado à sua deriva e prolongado *ad infinitum* nos *Cantares*, há aí uma diferença que não deve ser negligenciada. Sendo a fala circunscrita apenas à mulher — o que supõe um parceiro imaginário ou, quando muito, na posição de interlocutor silencioso —, não há razão para o poema recorrer à figura do amante excluído no desfecho. Decorre daí um final em tempo forte, que chega a insinuar a almejada fusão em sua última estrofe, como se lê a seguir:

*morrendinha de tanto bem querer  
até que sejamos um só corpo  
um só amor  
um só*

### 3

Tudo se repete nos versos de Trevisan. A começar pelo próprio poema que é, ele mesmo, a reduplicação de outro. E o intento vai mais longe: do espelhamento entre suas duas partes à recorrência de certas formas verbais, já tratados aqui, nada

escapa à ordem despótica da repetição que se estende da sintaxe coloquial ao léxico sexualizado, das imagens carregadas de violência aos onipresentes diminutivos, e daí por diante. Tudo, enfim, se submete à dinâmica imperiosa da reiteração, que é um procedimento estruturante não só desse poema como de toda a literatura de Trevisan.

Waldman observa que o traço essencial da obra do escritor é a ausência de mudanças, pois “o movimento que ele traça é o da repetição do sempre igual”. Sua narrativa, diz ela,

desenha o itinerário de uma busca incessante. Busca que se faz não por caminhos divergentes e sucessivamente demolidores, mas pela repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas infindáveis. História que se repete na outra, busca que progride e não avança, história que se procura a si mesma.

Todavia, completa a crítica, “se a repetição supõe uma notação de pobreza, porque esvazia o nível do enunciado dos conteúdos narrativos, ela se reveste de requintes na maneira como se realiza, nos recursos aprimorados de linguagem de que lança mão”. Daí a conclusão de que, para o autor de *Pico na veia* (2002), “repetir é um modo funcional de contar a repetição a que estamos condenados”.<sup>12</sup>

É bem verdade que as palavras anteriores supõem as persistentes reiterações do escritor como respostas ao “mundo indiferenciado que lhe serve de matéria”, ou seja, à sociedade administrada pelo capital em que vigoram a alienação, a reificação e a mesmice, como propõe Waldman. Porém, a ideia de que a estratégia textual do autor mimetiza certa tendência humana ao ato de repetir cabe perfeitamente às considerações

de quem joga luz sobre o erotismo na obra do escritor. Até porque o erotismo é um dos alvos mais privilegiados de suas repetições. Até porque, nunca é demais lembrar, fica difícil falar de sexo, ou escrever sobre ele, sem levar em conta, igualmente, “a repetição a que estamos condenados”.

O testemunho da psicanálise, nesse sentido, é incontornável. Como se sabe, Sigmund Freud dedicou diversos artigos ao tema da *compulsão à repetição*, identificando sua permanência em pacientes que resistiam à rememoração de conteúdos sexuais que lhes despertavam vergonha. Sensível ao vínculo entre essa inclinação e o inconsciente, tal como formulado na obra freudiana, Jacques Lacan fez dela um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, sintetizando-o na ideia de que “a repetição é o movimento, ou melhor, a pulsação que subjaz à busca de um objeto, de uma coisa (*das Ding*) sempre situada além desta ou daquela coisa em particular e, por isso mesmo, impossível de atingir”. Obviamente não é o caso, aqui, de esgotar o exame dessa complexa tópica, mas tão somente de apontar sua centralidade no pensamento psicanalítico que, de Freud a Lacan, tende a concebê-la na qualidade de “força pulsional”<sup>13</sup> cuja origem se vincula inextricavelmente à vida sexual.

Não surpreende, portanto, que os exegetas do *Cântico* também venham realçar com frequência os diversos aspectos repetitivos do texto, como é o caso de James M. Reese ou Landy, que começam por lembrar a repetição contida no próprio título. São constantes ainda as menções ao paralelismo e à aliteração, sem falar da própria história do poema com seus desdobramentos em forma de paráfrases e recriações.<sup>14</sup> Entre tantas evidências, chamam especial atenção as imagens recorrentes de elementos duplicados, como os dois seios — sendo

um par que evoca outro, de dois filhotes —, ou os dentes, forma dual em hebraico, que reaparecem várias vezes ao longo do poema. Essas repetições têm algo de vertiginoso, por vezes derivando em imagens inesperadas, de alta densidade lírica e erótica, como se percebe na seguinte sequência:

*Teus dentes § feito um bando de ovelhas brancas §§  
que vêm saindo § do lavadouro §§§  
Aos pares § como gêmeos §§  
e nenhum cordeiro § a menos*

*Feito um fio escarlata § teus lábios §  
e tua boca § beleza pura §§§  
Feito metades de romã §  
tuas faces §§ por trás § do véu*

## 4

Tudo se repete nos *Cantares*. Até mesmo o que não se repete termina por se submeter à dinâmica imperiosa da reiteração, como dão prova as inclementes repercussões internas dos versos finais da Parte I:

*se não me crucificar  
entre beijos orgasmos tabefes ganidos  
só me cabe morrer  
minha morte é fatal  
de sete mortes morrida  
mortinha de amor é Sulamita*

Impossível ignorar a teima na referência à morte nos últimos quatro versos, que chegam a soluções beirando o cômico e o absurdo, tais como “minha morte é fatal” ou “de sete mortes morrida”, dando uma formidável demonstração do imperativo do excesso que preside o desejo de Sulamita. Assim, numa notável subversão de um dos sentidos menos contro-versos da existência humana, o poema sugere que até mesmo a inexorável fatalidade da morte fica à mercê da repetição quando está a serviço de Eros. Escusado lembrar que este obedece tão somente às leis do tempo passional, tão alheio às durações quanto às finitudes, de modo a poder converter a própria morte em potência vital.

Exemplo ainda mais acabado dessa conversão encontra-se nos versos que se seguem, cuja radicalidade está em operar uma inversão total no sentido corrente, a ponto de transformar a força de Tânatos implicada no estupro em garantia de vida:

*oh meu santinho meu puto meu bem-querido  
se você não me estuprar  
agora agorinha mesmo  
sem falta hei de morrer*

Aqui também, talvez mais do que em qualquer outra passagem do poema, é forçoso não confundir a violência da imagem com a realidade da violência, sob o risco de perder a força passional que lhe serve de fundamento. As imagens sexuais evocadas por Sulamita, expondo uma desmedida que só faz crescer, dão a medida exata de seu querer excessivo.

Cabe notar que alguns dos versos mais revisitados nas interpretações do *Cântico* são justamente aqueles em que a força do amor é comparada à da morte. Estes podem ser reunidos

em dois grupos, sendo o primeiro enunciado no início do poema, quando a Sulamita bíblica se declara apaixonada, e depois repetido mais de uma vez. Vale a pena consultar mais de uma tradução para que se tenha noção da magnitude de sua paixão, como se lê na versão de Haroldo de Campos:

*Eu vos conjuro § filhas de Jerusalém §§§  
Se encontrardes com meu amigo §§  
que lhes direis em meu favor? §§  
que eu § adoção de amor*

Ou na tradução de Gaspar Kruz:

*Eu vos conjuro, filhas de Salém,  
Caso vós encontrardes meu amado,  
que cousa ireis dizer-lhes vós? Dizei-lhe  
que estou enferma, a padecer de amor...<sup>15</sup>*

Ou, então, de forma mais direta, na versão em prosa oferecida por Paulo Mendes Campos: “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém: se encontrardes meu amado, saiba ele que estou morrendo de amor”.<sup>16</sup>

Se essas passagens já sugerem um face a face do amor e da morte, a comparação entre os dois polos ganha ainda maior gravidade na voz da amada que, já no epílogo do poema, clama pela união com o amado, conforme propõe Campos:

*Grava-me como um sinete § sobre o teu coração §  
como um sinete § sobre o teu braço §  
pois forte como a morte § o amor §§  
como o amargume do Sheol § o ciúme §§§*

*Suas chamas §§ são chamas §§ de fogueira §§  
o fogo ardente do Senhor*

Ou na versão da *Bíblia de Jerusalém* traduzida por Ivo Storniolo:

*Grava-me  
como um selo em teu coração,  
como um selo em teu braço; pois o amor é forte, é como a morte!  
Cruel como o abismo é a paixão;  
Suas chamas são chamas de fogo  
Uma faísca de Iahweh!*<sup>17</sup>

Ou, ainda, nas palavras de Mendes Campos: “Põe-me como um selo sobre teu coração, como um selo sobre o teu braço: porque o amor é forte como a morte. E a paixão é cruel como o inferno. São clarões de fogo seus clarões, a mesma chama do Senhor”.<sup>18</sup>

Sintetizada no mote central de que “o amor é forte como a morte”, a ideia de um confronto entre Eros e Tânatos subjaz a esses versos, como que apontando um enfrentamento com as forças funestas do qual os amantes retornam triunfantes. Não por acaso, as estrofes que se seguem a essa passagem vão dar o testemunho cabal de que “as águas não bastam para apagar o amor, nem as tormentas podem afogá-lo na correnteza”.<sup>19</sup> Talvez se possa ver aí uma forma de possessão da morte que vem se acrescentar à possessão do tempo e, igualmente, evidenciar sua eficácia. Afinal, no fogo da paixão os parceiros do *Cântico* reconhecem não a ardência do inferno, mas as chamas divinas do Senhor, o que, de certo modo, se repõe na fala da Sulamita de Trevisan, enunciada também já no final dos *Cantares*:

*desfaleço de desejo por você só você  
montar o teu corpo cândido e rubicundo  
é galopar no céu  
entre corcéis empinados relinchantes*

Versos como esses, de notável vitalidade, por certo desafiam qualquer sentido fúnebre que se queira associar ao poema. Enfim, morrer de desejo nada tem a ver com desejo de morrer.

## 5

Os estudiosos da obra de Trevisan atentam em uníssono para o fato de que a Bíblia é a maior fonte do escritor. Como observa Marcio Renato Pinheiro da Silva, “além de nomes de personagens e títulos de textos, são notáveis os contos que reescrivem passagens bíblicas, entrecruzando as Sagradas Escrituras a Curitiba e seus nada heroicos habitantes”.<sup>20</sup> Não causa surpresa, portanto, que um desses contos venha a se somar aos intentos dos *Cantares*, fazendo referência ao poema hebraico desde o título.

A versão do *Cântico* do escritor curitibano coloca em cena o diálogo entre um homem e uma mulher, prescindindo de narrador. Tudo leva a crer que se trata de uma conversa telefônica, travada entre um advogado cinquentão — mas com “alminha de 22” — e uma jovem que diz ter sido abandonada pelo amante. Aliás, é Maria quem toma a iniciativa de ligar para o magistrado, justificando o ato por sua intenção de “processar o bandido”. Não demora muito, porém, para que a conversa deslize para uma retomada da relação entre a moça e o “doutor”, com a rememoração de um passado recente ao qual

não faltam alusões lúbricas. Daí para a frente, o advogado se esforça para marcar um encontro, que teria o objetivo de fazer a jovem “encontrar a graça perdida”, tal como ele explica:

— Com este dedinho titilo o clitóris — o Abre-te Sésamo de tua gruta do prazer.

— ...

— Depois te beijo. Da ponta do cabelo até a unha vermelha do pé.

— Cruzes, doutor.

— Sabe o que é... Como direi? A maior homenagem que o homem presta à mulher. Já descrita no *Cântico dos cânticos*. De joelho e mão posta. Uma asa trêmula de borboleta, já sentiu? Desde o biquinho do seio, correndo no umbigo, até as voltas de tuas coxas. No abismo de rosas um turbilhão de beijos loucos. Entende, meu bem?<sup>21</sup>

Embora haja todo um jogo de sedução de parte a parte, prevalece no diálogo o clichê do “doutor” safado e maduro que seduz a mocinha simples e de aparência ingênua. As posições são teatralmente fixas, reforçadas pela infinidade de clichês de que faz uso o conto, a sugerir o emprego de um molde linguístico que, na interpretação de Waldman, “promove a diluição dos caracteres irredutíveis, anulando a observação original de um objeto específico, e reorganizando-o sob a forma de estereótipo”.<sup>22</sup> Em que pese a pertinência de tal observação, porém, nunca é demais lembrar que, em textos consagrados a fantasias sexuais, a profundidade erótica tende a prevalecer sobre a subjetiva, no mais das vezes revelada em personagens típicos.

Dito isso, não há como ignorar o intento de rebaixamento que marca o conto, a evocar aquela “tradução para o

cafajeste” formulada por Bandeira, que Waldman soube tão bem associar ao tom dos personagens de Trevisan. Recorde-se que, em *Itinerário de Pasárgada* (1954), o poeta faz referência à sua “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” como antítese da “seriedade da atitude” e do “gosto do decoro verbal” que declara não serem bem de seu agrado. Daí sua conclusão: “Eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafajeste. [...] A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seletivo, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão”.<sup>23</sup>

Talvez seja o caso de afirmar que, se Bandeira “queria brincar falando cafajeste” em contribuições suas ao jornal *A Noite* nos idos de 1925, como conta em seu texto memorialístico, o escritor curitibano vai ampliar a extensão desse intento em sua literatura. Assim, o emprego da coloquialidade rebaixada, que consiste na brincadeira do primeiro e aparece episodicamente em sua poesia, é efetivamente alçado a projeto literário na obra do segundo. O autor das *Novelas nada exemplares* (1959) faz uma aposta na potencialidade textual da fala cafajeste, investindo em seus procedimentos até o ponto de recriá-la como uma escrita.

Aposta radical que, por princípio, não cede a qualquer idealização da paixão de seus pares de amantes. O emprego de imagens e expressões obscenas nas recriações de episódios bíblicos oferece um testemunho cabal da recusa de Trevisan em fazer concessões ao chamado vocabulário “decente” que, segundo Georges Bataille, substitui os termos rebaixados por outros que participam do universo científico ou “da infantilidade e do pudor dos namorados”. Assim, completa o autor de *O erotismo*,

os nomes chulos do amor não deixam por isso de ser associados, de uma maneira estreita e irremediável para nós, a essa vida secreta que levamos paralelamente aos sentimentos mais elevados. É, afinal, pela via desses nomes inomináveis, que o horror geral se formula em nós, que não pertencemos ao mundo decaído. Esses nomes exprimem esse horror com violência. Eles próprios são violentamente rechaçados do mundo honesto. De um mundo ao outro, não há discussão concebível.<sup>24</sup>

Palavras graves que, por certo, permitem um entendimento profundo da obra de Trevisan e até mesmo dos mal-entendidos de que por vezes ela é objeto, não raro precipitados por juízos moralistas. Sua escrita cafajuste representa, nesse sentido, um esforço sem precedentes na literatura brasileira a fim de vasculhar por dentro essa “vida secreta que levamos em paralelo aos sentimentos mais elevados”, sem jamais reduzi-la às suas manifestações sublimadas. Daí que lhe caibam tão bem, igualmente, as considerações de Freud em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921), quando declara rejeitar termos “elegantes como Eros e erótico” para falar da sexualidade humana, já que também a ele desagrade “fazer concessões à pusilanimidade”. Afinal, diz o pensador, “é impossível saber até onde somos levados por esse caminho: comecemos por ceder nas palavras e acabamos por ceder na coisa”.<sup>25</sup>

## 6

A se crer em suas criações inspiradas no *Cântico*, Trevisan parece bem mais interessado nos devaneios carnais do escrito

bíblico do que em suas demandas espirituais. Contudo, se conto e poema não economizam nas imagens obscenas e nos termos chulos, eles também revelam importantes distinções formais entre si. Para além das patentes opções pela prosa ou pela poesia, cabe apontar a passagem do diálogo para o monólogo, o que faculta aos versos dos *Cantares* a conquista de um plano absoluto, pouco referenciado em situações reais como no conto, garantindo maior autonomia de voo à fantasia. Disso decorre, aliás, a diferença maior entre as duas criações, que se deixa ver justamente nos modos como se apropriam do símile. Melhor dizendo: ainda que a forma original do diálogo entre os amantes seja retomada no conto, é o poema que realiza a mais candente evocação do texto bíblico, atualizando com particular vigor sua violência lírica.

Tomem-se, por exemplo, os versos hebraicos:

*Meu amigo § levou a mão § até a fresta §§  
minhas entranhas § por ele estremece*

*Levantei-me § para abrir a meu amigo §§§  
E minhas mãos úmidas de mirra §  
e meus dedos § mirra liquescente §§  
sobre § a corrente do trinco*

Ora, não se poderia encontrar um equivalente dessa passagem nas seguintes estrofes de Trevisan, que exalam a mesma lubricidade poética?

*o meu coração se move  
salta de um a outro lado do peito*

*já se derretem as minhas entranhas  
o rosto do amor floresce nesse copo d'água*

*eu sou tua você é meu  
por você inteirinha me perco  
quem fez de mim o que sou?*

Há uma rigorosa correspondência de imagens entre os *Cantares* e o *Cântico*, por vezes reconhecidas em estrofes que se equivalem, como as anteriores, por vezes agrupadas em sequências inesperadas ou até mesmo soltas. Assim, é possível identificar no poema brasileiro aparições episódicas como as dos exércitos, dos carneiros, da rosa de Saron e de outros tantos elementos que figuram no original. Estes muitas vezes surgem reunidos, como nos versos do epílogo que trazem as princesas, as donzelas, as concubinas, as pombas, as flores e até a mesma égua que transporta o carro do faraó, num andamento vertiginoso, cuja cavalgadura não deixa de sugerir o ritmo adiantado do ato sexual:

*sim amado meu  
sou virgem princesa concubina  
égua troteadora no carro do Faraó  
vento norte água-viva  
sou rameira tua rampeira Sulamita  
lírio do vale pomba branca*

Diante de tantas correspondências, chama a atenção a ausência de um elemento decisivo do texto original, que não é mencionado nem ao menos sugerido pelo autor de *O beijo na nuca* (2014). Trata-se da recorrente alusão à amada como irmã e ao

amado como irmão, que recebe interpretações as mais diversas entre os comentaristas do *Cântico*. Essa menção, de fato, aparece em diversas passagens, sendo talvez a mais direta a que se segue:

*Quem te fizera § como um irmão para mim §§  
nutrido de leite § ao peito de minha mãe §§§  
Lá fora se acaso te encontrasse § eu te cobriria de beijos §§  
sem que ninguém § me olhasse com desprezo*

Versos que se tornam menos ambíguos na versão em prosa de Mendes Campos, a qual propõe: “Quem me dera que fosses meu irmão, que tivesses mamado aos peitos de minha mãe: se te encontrasse lá fora, poderia te beijar, sem que ninguém se importasse”.<sup>26</sup>

Alguns dos intérpretes dessa evocação mútua dos amantes sugerem a hipótese incestuosa. Entre eles está Robert Graves, que lê o escrito hebraico como a exaltação erótica dos “amores de um Dionísio (dos primitivos quenitas de Israel) por sua irmã gêmea, a noiva de Maio”.<sup>27</sup> Em que pese o tom especulativo da afirmação, que Mendes Campos associa às “filologias tresmalhadas” do comentador, ela não é muito distinta das conjecturas de um estudioso como Landy. Este retoma o tema das duplicações para abordar outro par que se repete com grande frequência no poema bíblico, formado pelos gêmeos.

Landy recorda que as gazelas, assim como as ovelhas do *Cântico*, são sempre gêmeas, a sugerir “um par de irmãos sexualmente indiferenciados”. Indeterminação que recobre não raro as figuras dos próprios amantes, associados aos irmãos que beberam do mesmo leite materno na primeira infância e, mais tarde, atualizam a experiência primordial ao

saciar a sede com “vinho perfumado e licor das minhas romãs”. O fato de tais bebidas serem comparadas aos seios reforça a suposição de uma intimidade familiar que, segundo o intérprete, só “é possível por meio da simulação”: “A partícula ‘como’ (*ke* em hebraico) serve para identificar fantasia e realidade, uma ânsia reforçada pela exclamação inicial ‘Ah, se fosses...’”.<sup>28</sup>

Ora, essa exclamação, como se pode ler na estrofe acima citada, é decifrada por Landy como indício de transgressão a uma lei maior, uma vez que, “se ele fosse realmente um irmão, o tabu do incesto impediria a consumação”. Quer dizer, “o desejo subversivo de que ele fosse amante e irmão pode ser expresso apenas por intermédio de uma fantasia de regressão infantil a uma época anterior às proibições e à imposição, pela sociedade, de segredo entre os amantes”. Desnecessário lembrar que a fuga do amante no desfecho poderia ser reavaliada à luz dessa hipótese que o estudioso vê desdobrar-se em outras passagens em que “estão investidos desejos incestuosos, por meio dos quais uma irmã é metaforicamente uma esposa”.<sup>29</sup>

Não cabe, no espaço deste texto, avançar nas conjecturas em torno da hipótese incestuosa que assombra os versículos hebraicos, aqui evocada tão somente como eventual chave de leitura dos *Cantares*. Interessa, pois, a possibilidade de fazer um escrito explicar o outro pela transgressão de que são ambos portadores, já que remetidos àquela vida secreta à qual alude Bataille, ainda que de formas tão distintas. Interessa reconhecer os intercâmbios entre a sensualidade alusiva do *Cântico* e o erotismo escandaloso dos *Cantares*, para assim poder transferir as palavras de Landy sobre o primeiro para o segundo, sem qualquer ressalva: “O poema toca sempre os limites da linguagem, que aponta para o que não pode ser dito”.<sup>30</sup>

Pergunta-se, então: onde estaria essa força de resistência no texto do autor curitibano, que, com seus termos desbocados e desmedidos, parece não obedecer a qualquer limite? Não seria essa a ousadia maior da fala absoluta de sua Sulamita, que embaralha todos os tempos a seu favor, chegando ao ponto de conciliar o estupro com o amor e a morte com a vida?

A resposta a tais questões implica uma atenção particular à ardilosa troca de sinais que se opera, de forma intensa e misteriosa, entre os versos brasileiros e o original bíblico. Isso porque é exatamente no ponto em que o texto hebraico excede, avançando em territórios proibidos, que o poema de Trevisan recua. Ou seja, a ausência manifesta do tabu do incesto nos *Cantares de Sulamita* remete, pela negativa, à sua presença latente no *Cântico dos cânticos*, dando conta de uma transgressão que só se realiza quando preserva algo de inabordável e que só pode ser enunciada em sua incompletude.

Daí que sempre restem afirmações prontas para serem negadas, assim como questões que permanecem sem resposta:

*sim bem querido meu  
sou putinha feita pra te servir  
me abuse desfrute se refocile  
quero sim apanhar de chicotinho  
obedecer a ordens safadas  
submissa a todos os teus caprichos  
taras perversões fantasias  
quais são? como são? onde são?*

# ENTRE PARES

**MÁRIO DE ANDRADE**  
**O DITO PELO**  
**NÃO DITO**

# 1

A obra de Mário de Andrade é atravessada por uma profunda inquietação em torno do sexo. Pulsante e permanente, essa inquietação se traduz tanto na exploração do domínio erótico, de notável amplitude, como na incessante busca formal que o tema lhe impõe sem descanso. Como que reconhecendo a silhueta de Eros em cada uma das tantas faces que o próprio escritor se atribuiu, sua produção literária se vale dos mais diversos recursos formais para dar conta de uma dimensão que parece continuamente lhe escapar, de modo a alçar o sexo ao patamar de suas grandes interrogações, em que se oferece na obscura qualidade de incógnita.

Não surpreende, portanto, que em seus escritos a matéria lúbrica seja muitas vezes apresentada de forma enigmática, exigindo um razoável esforço de decifração por parte de quem os lê. O caso mais curioso se encontra já no primeiro poema criado por Mário, cujo conteúdo sexual se oculta em meio a um tecido textual turvo e pouco inteligível. Tal qual um anfiguri,\* a breve peça infantil cantarolada pelo então menino se propõe como um jogo músico-verbal que se resume a raras e desconhecidas palavras:

Fiori de la Pá  
Geni transférdi güide nôs pigórdis  
Geni trâns! feligüinórdis  
Geny!...<sup>1</sup>

\* A poesia do anfiguri, também denominada bestialógica em razão do gosto heterodoxo pela comicidade, pela obscenidade e pelo contrassenso, contempla “um lado importante do jogo poético: a livre combinação de palavras e o direito de elaborar objetos gratuitos” (Antonio Candido, 2002, p. 57).

Há dois registros de depoimentos do autor sobre esses versos, provavelmente datados de momentos distintos. O primeiro faz parte de um conjunto de textos que ele doou a Oneyda Alvarenga, só vindo a ser publicado postumamente. Nele, Mário afirma tratar-se de uma invenção “surrealista” que constituiu a única “nota lírica” de toda a sua infância. Acrescenta, ainda, que foi composto por volta dos dez anos de idade e que, mesmo ignorando seu significado, o escrito sempre lhe causava vigorosa impressão.

Na fronteira entre a linguagem e a música, as palavras do poemeto associam sonoridades a fragmentos morfológicos e semânticos que insinuam muito de leve algumas sugestões. A fina leitura de José Miguel Wisnik identifica nessa nebulosa possíveis ecos de alguma litania religiosa (*güide nós*), de algum processo de conversão ou virada transcendental (*transférði*), de uma invocação repetida a um misterioso nome de mulher (*Geni* ou *Geny*) e de uma eventual *flor do pai* (*Fiori de la Pá*) em que os gêneros feminino e masculino se confundem.

Mais importante ainda, nessa leitura, é a identificação de traços biográficos marcados por uma disputa irresoluta entre o verbal e o não verbal, refletindo uma circunstância familiar em que pai e mãe ocupam posições destoantes: um associado ao empenho civilizatório da letra; a outra, ao abandono extático provocado pela música. Chama especial atenção do intérprete o fato de Mário reconhecer a forte carga afetiva despertada pela lembrança desse primeiro poema, dizendo-se surpreso com a menção repetida a *Geni*, por não conhecer mulher alguma com esse nome. A observação, incluída no mesmo depoimento, leva Wisnik a enfatizar “a proximidade desse significante enigmático, repetido três vezes, com o de *mãe-geritora*, remetendo ao vulto de uma mulher inapreensível” numa situação em que

a linguagem verbal (que costumamos chamar de língua materna, mas que traz efetivamente o timbre do pai — o simbólico) deixa lugar à voz da mãe — o canto sem palavras onde o sentido apenas aflora (e que o poemeta testemunha). Pode-se ler aí, mesmo considerado o grau de arbitrariedade inseparável da interpretação, uma espécie de invocação infantil ao enigma da sexualidade, oscilante entre o masculino e o feminino, tendo como lugar por excelência o limiar da palavra-música.<sup>2</sup>

A exemplo da interpretação acima, que aposta sem reservas no sentido sexual da cantilena, o segundo depoimento do escritor sobre o episódio infantil vai confirmar e ainda adensar tal hipótese. Incluída no manuscrito *A gramatiquinha da fala brasileira*, a nova explicação oferece uma versão distinta a respeito da criação do poema, que passa a ser tratado, então, como uma “embolada legitíssima”, afirmando ter sido concebida alguns anos mais tarde, a saber:

No tempo dos quatorze pros quinze quando o amar passou dos simples beijos escondidos nos cabelos maravilhosos de Maria ou das marretas sintomáticas, meio sem ser de lado, que dava numa outra Maria, tenho a fatalidade das Marias na vida minha!... criadinha da tia número 1. Tinha conhecido uma liberobadaroana, naquele tempo... Se chamava Geny. Pois eu andava sempre cantando esses versos admiravelmente expressivos e que são um exemplo perfeito e equilibradíssimo do processo da sublimação freudiana.<sup>3</sup>

Ainda que não se saibam as datas exatas dos dois depoimentos, é certo que ambos supõem as reminiscências de um

homem adulto acerca de sua infância ou puberdade, nesse caso transcorridas na primeira década do século XX. Importa aqui realçar que, no cotejo entre essas distintas lembranças sobre um mesmo objeto, memória e sexo se refletem mutuamente, como num intrincado jogo de espelhos. Reflexos dessa ordem, aliás, não são estranhos à escrita de Mário e se revelam em outros textos seus, como é o caso da confiança, em carta de 14 de setembro de 1940 à mesma amiga Oneyda, em que a suposta objetividade se curva ao habilíssimo engenho da composição:

Se não sou um homem muito erudito (e sei que não sou, minha educação tem falhas enormes), isso se deve exclusivamente à minha sensualidade. Não só o *uso e abuso* de todos os prazeres da vida baixa me tomaram e tomam muito tempo (levo sempre pelo menos três quartos de hora me barbeando...) mas *desde cedo* esses abusos me prejudicaram muito certas faculdades, especialmente a memória. [...] Tudo em mim fica memoriado como uma nebulosa.<sup>4</sup>

Note-se que, segundo o próprio autor, *desde cedo* sua vida parecia contemplar um vaivém entre a opacidade da memória e a opacidade do sexual, o que, por certo, o teria predisposto à fecunda possibilidade de fazer *uso e abuso* de uma escrita igualmente opaca. Em que pese o fato de ser uma criação juvenil, é digno de nota que um poema cifrado como esse tenha tido motivação erótica tão ostensiva, passando dos beijos castos na namoradinha às “marretas” nas criadas domésticas e, destas, à frequentação das putas do centro da capital paulistana, tudo temperado ainda pelas teorias freudianas sobre a sexualidade. A passagem fala por si e, não bastasse

tal evidência, ela é acrescida de uma observação que só faz reiterar o pressuposto da lubricidade: “Nesse ‘Geni trâns!’ eu era possuído por um êxtase inconcebível. Erguia a voz, dava uma fermata e sofria!”.<sup>5</sup>

Reunidas, essas preciosas considerações dão testemunho da riqueza semântica que o anfiguri infantil de Mário oculta, perfurando o hermetismo que se impõe no simples ato da leitura. Mais do que isso, elas confirmam que naqueles versos estranhos já se concentram algumas das principais tópicas de sua literatura, especialmente no que tange ao sexo, a esboçar os contornos do que viria a compor uma complexa mitologia pessoal.

Lá estão, polarizadas, duas das muitas Marias marianas, “fatalidades” recorrentes não só na vida como também na obra do escritor. De um lado, a eterna e intangível amada, cujo nome evoca as virtudes virginais da mulher santa, intocada e, sobretudo, interdita ao arrebatamento carnal de um enamorado feroso, mas refreado. De outro, aquela Maria qualquer, quiçá descendente de escravizadas, que serve à lascívia dos patrões e à iniciação sexual de uma prole masculina cujas “marretas sintomáticas, meio sem ser de lado” excedem o “fazer nas coxas” que a expressão chula designa para completar a cópula sem mais.

Como numa sequência lógica, a lembrança seguinte salta direto para os bordéis da rua Líbero Badaró, onde certa Geny assume profissionalmente o lugar antes ocupado pelas Marias do âmbito doméstico, sugerindo a cidade como espaço anônimo e eficaz para a realização do sexo. Observe-se, antes de tudo, que, por oferecer uma nova camada ao significativo enigmático que parecia girar em torno da figura materna, sob o risco de aproximar a mãe e a puta, o cenário da urbe se apresenta

envolto em mistérios, tornando-se uma metáfora privilegiada do desejo — que, para o autor de *Amar, verbo intransitivo* (1927), também é misterioso por definição.

Tal concepção se estende a toda a obra de Mário, tanto por ela propor o amor venal como atividade privilegiada das noites urbanas quanto por conceber roteiros do espaço público que sempre predis põem seus visitantes ao sexo. Daí também que suas cidades de eleição sejam não raro descritas em tom francamente erotizado, como ocorre em especial com a capital paulistana: “Eu sei coisas lindas, singulares, que Pauliceia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita”.<sup>6</sup> Note-se, pois, que o corpo da cidade se torna bem mais heterogêneo conforme o menino cresce, respondendo a demandas mais profundas que deixam descoberta sua exuberante potencialidade andrógina.

A cidade expõe o que ficou recalcado e abre espaço para toda sorte de sublimações. Provas disso abundam na literatura mário-andradina: o “animal desembesta” no Carnaval do Rio de Janeiro, “desejos incautos” irrompem nas praias da Guanabara, o prazer de estar em Belém exala “qualquer coisa de sexual”, “corpos de mariposas” rumorejam nas ruas do Cambuci e a “cafetinagem deslavada” rola solta no centro de São Paulo, entre tantas cenas lascivas flagradas por quem “vagamundo na rua”.<sup>7</sup>

Semelhante inquietação o escritor adulto percebe em seus primeiros passos de menino pela cidade, quando transita entre o espaço privado e o público para realizar o trajeto que vai da casa ao bordel — e, por consequência, da mãe à puta —, conforme registrado nos “versos admiravelmente expressivos” de seu escrito infantil. Entende-se por que ele é categórico ao considerá-los “um exemplo perfeito e equilibradíssimo do processo da sublimação freudiana”.

Ora, não bastasse tal associação entre desejo, recalque e sublimação, metaforizada pelas figuras encerradas no lar ou exibidas na urbe lúbrica, a brevíssima nota acrescentada ao depoimento de *A gramatiquinha da fala brasileira* concentra outras matérias centrais da erótica do autor. Chama a atenção que a afirmação de um “êxtase inconcebível”, provocado pela entonação do “Geni trâns!”, seja imediatamente seguida da notação de sofrimento, a evidenciar o contraste de reações. Tudo leva a crer que, possuído pelo êxtase e arrebatado pelo ato de sofrer, o sujeito implicado no poema primordial já expressa aí aquela conflituosa “duplicidade interior” que Gilda de Mello e Souza reafirma em suas reflexões sobre Mário ou aqueles “dramas da contrariedade” que Eduardo Jardim considera estruturantes de sua personalidade. Tensão que o escritor reconhece seguidamente em sua pessoa, definindo-se como um “ser dotado de duas vidas simultâneas” que, desconexas uma da outra, lhe fazem recordar a disparidade vivida pelos “seres dotados de dois estômagos”:

A verdade é que são vidas díspares, que não buscam entre si a menor espécie de harmonia, incapazes de se melhorarem uma pelo auxílio da outra. E a vida de cima, sem conseguir de forma alguma dominar a vida baixa, é porém a que domina sempre em meu ser exterior. D’áí certas maneiras de absurda contradição existentes em mim.<sup>8</sup>

Entende-se por que o criador de *Macunaíma* (1928) se apresentava muitas vezes “como um vulcão de complicações”, estas resultantes dos sucessivos confrontos entre a “vida de cima” e a “vida de baixo”. Desse eterno embate entre forças opostas, a afetar várias dimensões de sua existência e a se transferir

continuamente da pessoa para a persona artística, sua obra oferece inúmeros exemplos. É o que se depreende de um notável poema de maturidade como “A meditação sobre o Tietê” (1945), que Jardim considera como “a mais bem-sucedida transposição literária dos conflitos de Mário de Andrade”;<sup>9</sup> mas é também o caso do primeiro poema que já exalava sua “conflituosa verticalidade íntima”, para citar a expressão de Wisnik. Foi um desses versos, aliás, que veio a provocar em seu criador sensações paradoxais e a princípio inconciliáveis, como o êxtase e o sofrimento.

Recorde-se, porém, que, ao entoar o arrebatador “Geni trâns!”, Mário “erguia a voz, dava uma fermata e sofria!”. Há, portanto, um breve mas significativo intervalo entre o enlevo e o tormento, que importa sobremaneira a este argumento por envolver uma expressão decididamente física: a fermata supõe um ato que redundando numa parada ou num retardo da voz que canta. Um ato corporal.

Marco de respiração e repouso, a fermata implica um tensionamento na execução de determinada peça musical. Embora não seja um símbolo de duração, a colocação desse sinal sobre uma nota ou uma pausa indica um procedimento que foge à duração convencional. O resultado é uma suspensão ou um prolongamento sonoro, que, variando de acordo com o estilo, o andamento ou a interpretação do executante, se inscreve no instável campo da expressividade, sempre aberto às demandas íntimas e secretas do intérprete.

Não é difícil concluir que, no caso aqui examinado, a fermata assume um papel decisivo. É possível mesmo imaginar que ela tenha se oferecido como solução ao jovem aspirante a cantor que apresentava sua composição poético-musical no delicado espaço familiar, onde as demandas maternas e

paternas pareciam tão exigentes quanto contrastantes. Com efeito, uma suspensão no *inconcebível* êxtase, mesmo ao preço do sofrimento que se seguiria, pode ter sido uma escolha adequada à situação, por sugerir a ele uma saída que viabilizava a passagem entre planos inconciliáveis, fossem a mãe e o pai, fossem o prazer e a dor.

Planos que Mário sintetizou na recorrente distinção entre a vida de baixo e a vida de cima, estas sempre passíveis de serem declinadas na oposição entre corpo e espírito. Note-se que era preciso um acordo entre a voz musical e a voz literária para efetivar o contato entre os dois polos: afinal, a combinação do significante Geni com o polivalente prefixo *trans-* só provocava reações intensas no menino quando cantada. Escusado dizer que o clímax dessa encenação acontecia na série *êxtase - suspensão - sofrimento*, a conferir um sentido definitivamente erótico ao poema musicado. Sentido que ganha em intensidade quando referido à prolífica mitologia erótica do autor, em que Manuel Bandeira destacou um singular “amor do todo” e Paulo Prado viu uma “sensualidade monstruosa”,<sup>10</sup> e onde o próprio escritor identificou tantas facetas que vão desde uma forte inclinação à “pansexualidade” até a uma “assustadora sem-vergonhice vital”,<sup>11</sup> como aponta em carta de 10 de novembro de 1945 a Rodrigo Mello Franco de Andrade, sem falar daquelas guardadas em segredo.

Figura inaugural dessa mitologia, com o passar do tempo a fermata deixará cada vez mais de ser um artifício do músico para se firmar como procedimento produtivo nas mãos do literato.\* Será, sobretudo, um procedimento de suas

\* Cabe lembrar que, “em todos os estágios de sua trajetória, a música é a referência teórica e artística principal nos projetos literários e culturais de Mário de Andrade” (José Miguel Wisnik, 2022, p. 180).

repetidas investidas textuais no continente da sexualidade, vindo mesmo a se tornar, de certa forma, o principal operador de sua erótica. Isso porque, ao transferir as potencialidades do símbolo musical para o âmbito do erotismo literário, Mário vai multiplicar sua aposta nos expedientes do prolongamento e da suspensão, que se apresentarão por meio de parábolas, alegorias, elipses, metáforas, sem falar dos artifícios do decoro da representação e demais recursos de que se valem as escritas do dito obsceno, do não dito e, sobretudo, do interdito.

Enfim, para dizer o que não podia ser dito, o poeta de “Girassol da madrugada” conceberá uma inusitada fermata literária de muitos modos que, desde seu primeiro poema até seus últimos escritos, vai instigar continuamente os leitores, à maneira de um enfático desafio. Ou, para colocar em seus termos, à maneira de uma legitíssima embolada.

## 2

Entre os desafios que a erótica de Mário encerra, *Macunaíma* ocupa um lugar especial. A começar pela própria atribuição de erotismo a um livro que, desde seu lançamento em 1928 até os dias de hoje, se notabilizou como representação emblemática da identidade nacional. Mesmo assim, o sexo está lá, pulsando a cada linha da história do “herói da nossa gente”, sem ao menos poupar os anos de infância, já que desde a meninice o personagem passava seus dias a fazer “coisas de sarapantar” até adormecer, quando sonhava “palavras feias” e “imoralidades estrambólicas”. Não deixa de surpreender, portanto, que sua exuberante sexualidade tenha sido praticamente ignorada

por quase um século, como se fosse indesejável — ou mesmo proibido — associar a “coisa brasileira” ao sexo.<sup>12</sup>

Tudo indica, porém, que Mário não desejava abrir mão desse arriscado paralelo, sem o qual sua rapsódia jamais seria a mesma. Embora a associação fosse realmente audaciosa, sobretudo num país provinciano e católico como o Brasil de então, aquele atrevimento era parte integrante da aventura modernista, que apostava em expedientes de rebaixamento, ainda mais quando se tratava do erotismo. Ademais, àquela altura já soava antiquado abordar a matéria sexual com as metáforas elevadas e as imagens diáfanas que pululavam em boa parte das obras oitocentistas; pelo contrário, a voz modernista buscava se declinar aos patamares do baixo corporal, fosse com o emprego de palavras chulas ou com a invenção de termos burlescos, fosse com a opção pelo viés satírico ou com a criação de imagens hiperbólicas do desejo. Fosse o que fosse, tratava-se naquele momento de ouvir o apelo pulsante do sexo, e Mário encarou o desafio em *Macunaíma*.<sup>13</sup>

Para tanto, ele dotou seu “herói sem nenhum caráter” de atributos nada nobres: vivendo o tempo todo em franca oposição à seriedade, ao juízo, ao bom comportamento, o personagem representa uma espécie de antítese dos valores associados à moral virtuosa e aos bons costumes, termos ainda em voga na ocasião do lançamento de sua história. Safado e preguiçoso, Macunaíma evita ao máximo fazer qualquer esforço que não resulte em gozo, de tal modo que sua atividade preferida acaba sendo invariavelmente a “brincadeira”.

Escusado lembrar que tais brincadeiras supõem uma dimensão ao mesmo tempo erótica e infantil, remetendo à sexualidade perversa e polimorfa das crianças, ainda livre de todo agenciamento repressivo do mundo adulto. “Brincar do

quê?”, pergunta uma inocente cunhã ao lúbrico personagem. “Brincar de marido e mulher!”, responde, categórico, o “herói da nossa gente”.

São várias as cenas do romance em que as “brincadeiras” se repõem, oferecendo um singular repertório de possibilidades eróticas. Entre elas, porém, destaca-se a passagem em que o protagonista e sua companheira Ci, depois de brincarem “num deboche de ardor prodigioso” e tendo sido, por isso mesmo, “despertados inteiramente pelo gozo”, dedicam-se a inventar novas posições sexuais. Pouco conhecidos, os parágrafos dessa passagem lançam mão de um recurso recorrente na erótica literária ocidental, pelo menos desde que Pietro Aretino inaugurou a moderna poesia obscena do Ocidente com seus *Sonetos luxuriosos* (1524), inspirados num escandaloso mostruário de posturas imorais que celebrizou o gravador Giulio Romano no Renascimento italiano. É o que se comprova abaixo:

§ Um jeito engraçado era enrolar a rede bem e no rolo elástico sentados frente a frente brincarem se equilibrando no ar. O medo de cair condimentava o prazer e as mais das vezes quando o equilíbrio faltava os dois despencavam no chão às gargalhadas desenlaçados pra rir.

§ Outras feitas Ci balançava sozinha na rede, estendida de atravessado. Macunaíma convexando o corpo entre dois galhos baixos em frente buscava acertar no alvo o uaquizê. Acertava bem. E aos embalanços chegando e partindo a brincadeira esquentava até que não aguentando mais o imperador partia também no voo da rede num embalanço final.

§ Outras feitas mais raras e mais desejadas o herói jurava pela memória da mãe que não havia de ser perverso. Então

Ci enrolando os braços e as pernas nas varandas da rede numa reviravolta ficava esfregando o chão. Macunaíma vinha por debaixo, enganchava os pés nos pés da companheira, as mãos nas mãos e se erguendo do chão com esforço, principiavam brincando assim. Dava uma angústia de proibição esse jeito de brincar. Carecia de um esforço tamanho nos músculos todos se sustentando, o corpo do herói sempre chamado sempre puxado pelo peso da Terra. E quando a felicidade estava para dar flor o herói não se vencia nunca, mandando juramento passear. Abria alargado os braços e as pernas, as varandas da rede afrouxavam e os companheiros sem apoio tombavam com baque seco no chão. Era melhor que Vei, a sol!

§ Ci tiririca se erguia sangrando e dava sovas tremendas no herói. Macunaíma adormecia no chão entre pauladas, não podendo viver mais de tanta felicidade. Era assim.<sup>14</sup>

Publicada apenas na primeira versão do livro, a sequência que detalha os “brinquedos” criados pelos amantes macunaímicos é, inclusive, a parte da narrativa que melhor se ajusta à ideia de pornografia, considerando-se a acepção moderna do termo. Isso porque, nela, o escritor se entrega por inteiro à tarefa de descrever posições lascivas sem buscar qualquer justificativa fora do próprio sexo.

Cabe, portanto, interrogar sua sumária exclusão nas edições seguintes do livro.

Ao que tudo indica, o trecho em questão nasceu de uma sugestão de Bandeira, que, ao ler a primeira versão da rapsódia, achou que Mário deveria ampliar os encontros lúbricos entre o herói e Ci. Tendo acatado o conselho do amigo, o escritor acrescentou a descrição das “artes novas de brincar”

à narrativa, embora mais tarde tenha expressado arrependimento por essa inclusão. Em carta de 7 de novembro de 1927, escrita logo após o lançamento do volume, ele confia ao poeta que aquelas safadezas “ficaram engraçadas, não tem dúvida, porém já arrependi de descrever as três f... na rede”. Convencido de que “devia ter sido mais discreto”, ele compara, então, a sequência obscena com uma cena do romance *Amar, verbo intransitivo*, que dizia preferir por ser “menos realista, bem mais lírico”.<sup>15</sup>

Chegado o momento da nova publicação, entende-se por que Mário manda eliminar a passagem, que, por ter sido construída com razoável autonomia, não redundava em prejuízos ao desenvolvimento da narrativa. Todavia, não deixa de estranhar que tal exclusão seja feita por um autor que sempre reivindicou, para as letras do país, a incorporação das formas mais rebaixadas da língua, em particular aquelas que ele admirava nas literaturas populares, um de seus campos privilegiados de pesquisa.

A respeito do episódio, Telê Ancona Lopez interpreta que, “retirado o trecho, ganha a síntese que sabe sugerir e que escapa à saturação; ganha a preocupação com a estrutura. A perda, bem pesada esta supressão, lesa um bom testemunho do primitivismo em nossa vanguarda”.<sup>16</sup> Pode-se argumentar, contudo, que a sequência suprimida dá mostras suficientes de manter o padrão de qualidade do restante do texto. Ademais, o caráter excessivo da descrição sexual — ao qual alude o autor ao admitir ter deformado e exagerado o que ouvira “da rapaziada do Norte” — é convocado com toda a propriedade, evocando mais um dos expedientes fundamentais da erótica literária. O problema parece estar, portanto, no fato de que o trecho cortado deixa de ser meramente alusivo

para assumir um tom francamente obsceno. Em suma, o problema não é de ordem estética, mas moral.\*

Não é por outra razão que *Macunaíma* se torna rapidamente alvo de acusações de atentado ao pudor e, durante certo tempo, é tido como leitura proibida. Isso obriga Mário a assumir uma atitude ainda mais reservada e, na tentativa de evitar exposições desnecessárias, censura a sequência até mesmo para a tradutora norte-americana. Muitos anos depois do lançamento do livro, ele ainda se queixa das imputações de licenciosidade à rapsódia, como lamenta em carta de 1942:

Eu sei que *Macunaíma* não é imoral. Eu usei *também* da imoralidade, não minha, mas do meu herói pra caracterizar a insuficiência moral do homem brasileiro. Eu sei que existe na comicidade gozada do livro um tal ou qual compromisso meu, de autor, com a imoralidade do meu herói, melhor: com a desmoralidade dele.

Ou, como ele coloca em outra ocasião, evocando uma vez mais o trecho suprimido: “Duvido que seja possível a qualquer humano, mesmo lendo a descrição cômica dos diversos coitos em rede, sentir no corpo o menor sussurro de sensualidade. Isso é Arte”.<sup>17</sup>

\* A questão se repõe em outra supressão para a segunda edição, já que Mário eliminou parte de um capítulo então intitulado “As três normalistas”, reaproveitando o restante em “A velha Ceiuci” na versão tornada definitiva. O texto usa a palavra “normalista” para nomear as “cunhatãs passeando todo dia na Praça da República”, o que não deixa de sugerir o *trottoir* das prostitutas do centro paulistano. Telê Ancona Lopez admite que, nesse caso, “não se exclui a censura de ordem moral, em face à repercussão do episódio que estaria focalizando, segundo as famílias, a ‘má fama’, ou fama de namoradeiras das normalistas da Escola da Praça (da República) como então se dizia” (Ver Mário de Andrade, 1996, p. 102, nota 12).

Em que pese o fato de estar o autor se defendendo de acusações um tanto indevidas, suas considerações também revelam certa dificuldade em lidar com as repercussões de seu livro e, talvez, até mesmo em admitir o caráter puramente pornográfico das safadezas que ele próprio criou. Dificuldade que, por certo, não coincide com as razões de seus censores, temerosos de associar a nação ao sexo, mas remete a contingências profundas que dizem respeito à sua sexualidade.

Seja como for, é justamente a lida com esse registro baixo da língua, tão bem praticada em *Macunaíma*, que vai consolidar uma das vertentes mais vigorosas da literatura brasileira e, de quebra, abrir a possibilidade de colocar em xeque as intrincadas relações entre o alto e o baixo na paisagem cultural do país. Daí o formidável comentário de Bandeira, em carta ao amigo de 23 de agosto de 1928, na qual acusa o recebimento da primeira edição do romance, condensando a força do texto ao elogiar nele “esse lirismo essa graça essa sacanagem esse verbalismo popular”.<sup>18</sup>

Talvez essa seja a mais precisa e feliz das sínteses já feitas para a rapsódia mário-andradina, vindo, inclusive, a superar as limitações expostas pelo próprio criador. Nesse breve comentário, o poeta de *Libertinagem* (1930) vai tocar no ponto nevrálgico da questão, recolocando o problema das relações entre moral e estética que atormentou Mário, para devolver ao escrito seu vigor original. Para tanto, Bandeira combina cinco palavras que se unem sem qualquer mediação, prescindindo inclusive de vírgulas, para revelar que entre elas há não conflitos ou oposições, mas soluções de continuidade, pactos secretos, conexões fabulosas, a planar a quilômetros de distância de todo e qualquer moralismo.

Mais ainda, o amálgama de “lirismo graça sacanagem verbalismo popular” não só resume a extraordinária poética de *Macunaíma* como também a associa em definitivo à coisa brasileira, pois, do mesmo modo como lirismo e graça se atraem no corpo desse *continuum* verbal criado pelo poeta, a locução que agrega a sacanagem ao verbalismo popular também assimila um termo ao outro. Vínculo que os leitores de Mário não custarão a perceber, conhecendo o grande interesse do escritor pelas relações entre a cultura popular e a fala praticada no Brasil, que ele condensa habilmente na afirmação de que “se três brasileiros estão juntos, estão falando porcaria”.<sup>19</sup>

A frase alça a porcaria a elemento fundador da nacionalidade, em franca sintonia com um conceito de Estado nacional que tem por base tradições inconscientes evidenciadas nas práticas culturais e na ideologia populares.<sup>20</sup> Recorde-se que, num esboço de prefácio a *Macunaíma*, escrito por volta de 1926, Mário observa que, se até “as literaturas rapsódicas e religiosas” são “pornográficas e sensuais” no Brasil, “uma pornografia desorganizada é também da cotidianidade nacional”. Recorde-se ainda que, na mesma ocasião, ele admite que o recorrente recurso da coprolalia em seu livro deveu-se, em parte, ao intento de organizar essa vasta produção imoral que estaria dispersa na cultura popular, para conferir a ela um “caráter étnico” tal qual se apresenta entre “os alemães científicos, os franceses de sociedade, os gregos filosóficos, os indianos especialistas, os turcos poéticos etc.”.<sup>21</sup>

Daí, por certo, a centralidade que a sacanagem assume no comentário de Bandeira, tanto por ocupar o centro da frase como por estar semântica e estrategicamente posicionada entre os pares “lirismo graça” e “verbalismo popular”. Aliás, entre as cinco palavras eleitas pelo poeta, “sacanagem”

é a única que realmente circula no país como expressão popular, o que vale também para “sacana.” Polissêmicos e de etimologia obscura, não faltam a esses termos as mais diversas atribuições nos dicionários, por vezes beirando a disparidade, embora a maior parte realmente gire em torno do sexo e da transgressão moral.

Não cabe aqui um inventário exaustivo dos significados nem das origens atribuídas a esses significantes, mas talvez seja o caso de mencionar a instigante hipótese de Nei Lopes, para quem a palavra “sacana” deriva de *sàkana* do quicongo, língua falada pelos bacongós, significando “brincar, divertir-se, brincadeiras recíprocas, divertimento”. A mesma raiz seria encontrada em *sakanesa* (acariciar) e em *disokana* (copular), ambas igualmente do quimbundo, a reforçar a tese de uma possível transmissão dos escravizados provenientes do Congo português e de Angola.<sup>22</sup> Por reunir no corpo da língua uma dimensão lúdica à outra, sexual, a hipótese de Lopes é de interesse quando se pensa em Macunaíma. Acrescente-se a ela o fato de que, popularmente, o termo “sacana” refere-se ao sujeito zombeteiro com quem o herói partilha diversas qualidades: “É brincalhão, de espírito trocista, que faz comentários ou brincadeiras divertidas ou perversas, mas com graça, a respeito de seres ou de coisas”.<sup>23</sup>

Apesar de toda essa afinidade com o personagem, não é o par *sacana-sacanagem* que parece atrair a atenção de Mário, mas seu correlato *safado-safadeza*, não raro evocado também por meio do significante “safadagem”. Assim são designados, por exemplo, o “turquinho safado” e os rapazes “livremente safados” de *Café* (2015); a Corujinha da quadra popular que “É moça safada,/ Só anda na rua/ Pra ser namorada!”; o sorriso “meio envergonhado, meio safado” que o próprio autor se

atribui ao descrever o Carnaval do Rio de Janeiro a um amigo; e até os “coqueiros inconscientemente safados” que aparecem em *O sequestro da dona ausente* (1939), para não falar dos inumeráveis atos de safadeza do próprio Macunaíma.

Em seu uso corrente, o termo “safado” costuma descrever um indivíduo desavergonhado, ordinário e mesmo sacana quando referido a um ato imoral ou pornográfico.<sup>24</sup> Na raiz do significante, segundo diversos dicionários, repousa o verbo “safar”, que carrega uma série extensa e variada de significados como gastar, dilapidar, deteriorar, mas também arrancar, furtar, afanar ou, ainda, fugir, esquivar-se, livrar-se e até salvar-se. Flagrado no interior dessa complexa teia semântica, a figura do *safado* parece marcar diferenças de fundo com a do *sacana*, este mais leve e leviano, aquele mais pesado e denso. Talvez se possa arriscar que a *safadeza* comporta sentidos mais ambíguos e dramáticos do que a *sacanagem*, de alguma forma implicando o enfrentamento de obstáculos, perdas ou perigos. Esta seria, aliás, uma chave para entender as razões de Mário ao preferir uma em detrimento da outra, já que sua rapsódia não se esgota em motivos solares, comportando boa dose de melancolia, a incidir igualmente no erotismo.

Vale lembrar que, se o sexo se faz presente até o desfecho do romance, a derradeira aventura lúbrica do herói foi desastrosa: em estado de profundo desamparo e abatido por grande amargura, ele caiu de desejos por uma lindíssima Uiara que lhe acenava de uma lagoa e, sentindo “fogo no espinhaço, estremeceu, fez pontaria, se jogou feito em cima dela, juque!”. As consequências desse ato impetuoso — “fazia muito não brincava” — foram, contudo, calamitosas, deixando-o cansado, desfigurado e mutilado:

Quando Macunaíma voltou na praia se percebia que brigara muito lá no fundo. Ficou de braços um tempão com a vida dependurada nos respiros fatigados. Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros.<sup>25</sup>

Por tal razão, se a ideia de que “safado é quem se safa” poderia descrever o jovem e vigoroso personagem, isso efetivamente não cabe para os últimos capítulos de sua saga. No final das contas, ele aparece “estropiado como um lazarento, sem perna e muiraquitã, não vendo mais graça nesta vida e solitário como um ‘defunto sem choro’” para se converter em definitivo, segundo a interpretação de Priscila Figueiredo, no “azarado Macunaíma”.<sup>26</sup> Desse prisma, valeria, ainda, a conclusão de que “nem todo safado se safa”, mas a assertiva tampouco lhe cabe de forma absoluta: afinal, é próprio do “herói sem nenhum caráter” se abster de uma última palavra e escapar seguidamente dos juízos categóricos.

Macunaíma é uma figura rapsódica, polivalente e contraditória como seu criador. Bandeira o intuiu de forma precisa, condensando certas características que o livro empresta a seu protagonista na frase paratática que agrega aspectos comuns a ambos, aos quais poderiam ser acrescentados tantos outros como zombaria, melancolia, gozo, porcaria, amargura, brincadeira — e, claro, safadeza. Animado pelo fogo do desejo, Macunaíma é, ele também, um vulcão — incluindo as complicações.

### 3

Nem suspensão nem supressão — há momentos da obra de Mário que não se esgotam num ou noutro recurso, embora tampouco deixem de remeter a ambos. São passagens obscuras, em que alguma coisa emperra — e, no mais das vezes, essa coisa tem algo a ver com o sexo.

Tome-se o mesmo esboço de prefácio a *Macunaíma* já citado, que o autor nunca publicou em vida talvez por causa de uma empacada no final do texto. Depois de se queixar das atribuições de imoralidade à sua rapsódia, e já à guisa de conclusão, ele anota:

Quanto a algum escândalo possível que o trabalho possa causar, sem sacudir a poeira das sandálias, que não uso sandálias dessas, sempre tive uma paciência (muito) piedosa com a imbecilidade pra que o tempo do meu corpo não cadenciasse meus dias de luta com noites cheias de calma/ pra que no tempo do corpo não viessem cadenciar meus dias de luta as noites cheias de calma.<sup>27</sup>

O fato de inserir local e data no texto — Araraquara, 19 de dezembro de 1926 — poderia indicar um desfecho, não fosse a justaposição de duas versões da última frase, uma após outra, que ainda ganharia uma terceira alternativa mais abaixo. Tudo indica que o escritor, insatisfeito com esse parágrafo, fez uma derradeira tentativa de correção, mas em vão: “Pra que não viessem cadenciar minhas lutas, umas noites dormidas bem (umas noites dormidas com calma)”.

Trata-se, sem dúvida, de uma empacada significativa. E mais significativa ela se torna quando se tem em mente a

dificuldade do autor em conjugar esses três termos igualmente expressivos — o corpo, os dias e as noites — sob o pano de fundo da questão da identidade brasileira, tema central das frases que se seguem a essa terceira nota.\* Dificuldade que se sabe recorrente na obra de Mário, a ponto de ter migrado para uma grande parte de seus intérpretes, que resistiu a admitir a conexão de uma figura emblemática da cultura nacional com um corpo sexualmente ambivalente, que opera sempre em dois registros, aqui encarnados como o diurno e o noturno.

Importa precisar que a empacada ocorre de fato quando se articulam “o tempo do corpo”, os “dias de luta” e as “noites de calma”, estas sendo particularmente retomadas como “cheias de calma” ou “dormidas bem” ou mesmo “dormidas com calma”. As três versões reiteram o contraste entre o dia e a noite, opondo radicalmente a experiência de luta e a de repouso que cada período precipita no transcorrer do “tempo do corpo” — a supor a duração da vida física, carnal e material. Percebe-se que a tônica do argumento recai no cuidado para que esses dois continentes não se comuniquem, isto é, para que o compasso dos combates diurnos não venha interferir no ritmo sereno do sono. Além disso, as tentativas de compor a frase sugerem que há algo a ser preservado, algo que deve resistir a “algum escândalo possível que o trabalho possa causar”, algo que demanda “uma paciência (muito) piedosa com a imbecilidade”.

Paciência talvez seja realmente uma palavra-chave para entender o que está em jogo, até porque ela reaparece com

\* Recorde-se que a última correção ainda é complementada por outras notas entre parênteses que funcionam como lembretes para um futuro texto, como: “(Dizer também que não estou convencido pelo fato simples de ter empregado elementos nacionais, de ter feito obra brasileira. Não sei si sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não.)” (Mário de Andrade, 1996, pp. 211-13).

destaque em outro escrito importante do autor, também iniciado naqueles meados dos anos 1920, que dialoga a fundo com as questões emperradas no prefácio. Trata-se do conto “Frederico Paciência”, aliás, uma composição que deve ter demandado grande paciência de seu criador, que dela se ocupou durante dezoito anos. Começado em 1924, o texto teve uma trajetória sinuosa, e partes suas migraram temporariamente para outros escritos, tendo sido efetivamente terminado em 1942.<sup>28</sup> É de se crer, para retomar o tema aqui em pauta, que em algum momento dessas quase duas décadas algo possa ter concorrido para impedir o curso livre da escrita.

A narrativa toda é construída por meio de uma forte tensão entre o que se fala e o que se cala. Incluído no livro *Contos novos* (1947), “Frederico Paciência” está entre os quatro títulos da coletânea narrados em primeira pessoa, todos eles inspirados na vida do próprio Mário, assim como “Tempo da camisolinha” e “Vestida de preto”. São contos escritos em tom memorialístico, compondo uma espécie de autobiografia fictícia, plena de reminiscências e lembranças por parte de um narrador seletivo que também é o protagonista principal das histórias. Só se conhece, pois, sua versão dos fatos, que opera em dois tempos: o ocorrido nas lembranças e o atualizado nas interpretações. O confronto de discursos distintos — um factual, outro reflexivo — deixa evidente que o tempo da narrativa difere do tempo da narração, embora ambos estejam inexoravelmente atrelados ao tempo do corpo.

Desde os primeiros parágrafos, os personagens centrais, dois adolescentes, são ostensivamente referidos ao dia e à noite. Juca, o narrador, é um tipo soturno: autodeclarado fraco, feio e inclinado a vícios, nutre uma admiração exaltada e sensual pela “solaridade escandalosa” do amigo Frederico,

que lhe parece repetidamente belo, correto, nobre e, no mais das vezes, “derramando vida”. O desejo correspondido mas pontuado pela vergonha e pelo peso das interdições ocupa o centro de uma narrativa complexa, plena de ambiguidades, que opera com restos, vestígios e resíduos de uma presença que, sendo rememorada, resvala seguidamente na ausência. Assim, por trabalhar a um só tempo com o que aconteceu e com o que não aconteceu entre os dois jovens, o conto se sustenta num meio-fio em que o desejo está sempre prestes a ceder a seus fantasmas. Nesse labirinto sinuoso, cuja exploração exigiria um espaço que excede o objetivo deste texto, Mário vai enfrentar um desafio semelhante ao imposto por seu prefácio inconcluso, por ser colocado diante dos mesmos termos que ali empacaram, embora o conto atine com soluções bem distintas.

A certa altura do enredo, a decisão de ler ou não um livro proibido — “uma ‘História da Prostituição na Antiguidade’, dessas edições clandestinas portuguesas que havia muito naquela época” — gera uma contenda entre os dois meninos, abalando a profunda amizade que vinham cultivando desde que se esbarraram pela primeira vez. O narrador recorda que o medo de perder o amigo lhe causara enorme perturbação, e seu relato revela a intensidade com que as dimensões do “puro” e do “impuro” se confundiam em sua consciência juvenil:

Passei noite de beira-rio. Nessa noite é que todas essas ideias da exceção, instintos espantados, desejos curiosos, perigos desumanos me picavam com uma clareza tão dura que varriam qualquer gosto. Então eu quis morrer. Se Frederico Paciência largasse de mim... Se se aproximasse... Eu quis morrer. [...] Queria dormir, me debatia. Quis morrer.

No dia seguinte, Frederico Paciência chegou tarde, já principiadas as aulas. Sentou como de costume junto de mim. Me falou um bom-dia simples mas que imaginei tristonho, preocupado. Mal respondi, com uma vontade assustada de chorar. Como que havia entre nós dois um sol que não permitia mais nos vermos mutuamente. Eu, quando queria segredar alguma coisa, era com os outros colegas mais próximos. Ele fazia o mesmo, do lado dele. Mas ainda foi ele quem venceu o sol.<sup>29</sup>

Tudo aqui está envolto em ambiguidades, a começar pelo “beira-rio” referido logo na primeira frase, definindo um lugar instável, que não é terra nem água. Flagrada na penumbra da noite, a situação espacial que se oferece como metáfora da disposição melancólica do narrador precipita figuras mentais que só fazem acentuar seu caráter decididamente sombrio. Ademais, as “ideias da exceção, instintos espantados, desejos curiosos, perigos desumanos” que o assombram se consomem em seu corpo, uma vez que o *picam* e com tal intensidade que lhe roubam o sono e produzem nele um efetivo desejo de morrer. Noturno, o primeiro parágrafo se inclina todo para a morte.

Já o tom do segundo parágrafo é não só diurno, mas igualmente solar: a manhã do “dia seguinte” se inicia com o “bom-dia” de Frederico a Juca nos bancos escolares e, apesar de abatidos por um misto de tristeza e preocupação, o que se interpõe entre eles é nada menos do que “um sol”. Um estranho sol, convém dizer, já que nesse caso o astro é fator de impedimento, metaforizando a impossibilidade de contato que se impõe aos dois companheiros naquele momento. Sucede que Frederico, com sua “perfeição do ser”, acaba por vencer aquele

sinistro sol. E, paralelamente, seu criador vence os impasses do antigo prefácio.

Não é difícil perceber que, ao colocar em pauta as relações entre dia e noite, focando o “tempo do corpo”, o conto retoma as mesmas questões de difícil elaboração para Mário. Em “Frederico Paciência”, porém, esses termos já não mais se articulam como simples oposições e são convocados por meio de outra perspectiva, cujo mérito maior está em incorporar a potência do ambíguo. Prova disso é que as propriedades convencionais atribuídas ao dia e à noite se baralham no conto e, por vezes, até mesmo se invertem: recorde-se que do cenário noturno emerge uma “clareza tão dura” que até dói, enquanto a presença do sol no dia seguinte nada deixa ver, ofuscando os horizontes e impedindo qualquer forma de esclarecimento.

É de se crer que, ao terminar o conto depois de quase duas décadas de muita reflexão e de intensa vivência de seus próprios apuros no domínio da sexualidade, Mário tivesse atingido uma maturidade que obviamente lhe escapava na juventude. Acatar a clareza do obscuro, na certeza de que há matérias que a excessiva claridade só faz obscurecer ainda mais, é coisa de homem adulto, experiente e lúcido. Por certo, terá exigido dele enorme paciência para com as noites mal-dormidas, em que se debatia desejando morrer, na espera das sonhadas noites cheias de calma que custavam a chegar. Escusado dizer que a capacidade de transfigurar tal experiência em literatura é, sem dúvida, coisa de escritor maduro.

O final do conto oferece o melhor testemunho dessa maturidade. Passados anos e anos e já, há muito, sem mais nada saber de Frederico, o narrador registra que a imagem do amigo “foi se afastando, se afastando, até se fixar no que deixo aqui”.

A escrita assume, então, o lugar do vivido, e nessa condição o suposto Juca se permite uma última e dolorosa lembrança:

Me lembro que uma feita, diante da irritação enorme dele comentando uma pequena que o abraçara num baile, sem a menor intenção de trocadilho, só pra falar alguma coisa, eu soltara:

— Paciência, Rico.

— Paciência me chamo eu!

Não guardei este detalhe para o fim, pra tirar nenhum efeito literário, não. Desde o princípio que estou com ele pra contar, mas não achei canto adequado. Então pus aqui porque, não sei... essa confusão com a palavra “paciência” sempre me doeu mal-estavelmente. Me queima feito uma caçoada, uma alegoria, uma assombração insatisfeita.<sup>30</sup>

O tom é de depoimento e, nesse parágrafo final, o autor se superpõe ao narrador. Daí se poder concluir que dessa assombração insatisfeita o poeta de *Pauliceia desvairada* (1922) nunca conseguiu se livrar. Nem da caçoada, nem da alegoria, nem da confusão com a palavra “paciência” que, ao terminar o conto três anos antes de sua morte, ele dizia lhe *queimar*, como que remetendo às picadas da dolorosa noite de beira-rio na adolescência de seu alter ego. Mas é justamente por abordar a paciência nesses termos, enfatizando o insuperável mal-estar que a palavra provoca no narrador maduro, que o triste desfecho de “Frederico Paciência” desempaca o que havia ficado emperrado no antigo prefácio. Com efeito, apesar de sua manifesta dificuldade em achar um “canto adequado” onde colocar o interdito, o escritor termina por dizer aqui o que não conseguira dizer lá.

Forçoso lembrar, porém, que uma solução literária nem sempre representa uma solução existencial e, por certo, representaria menos ainda para um criador que declarava não querer “tirar nenhum efeito literário” do depoimento de seu desfecho. Enfim, a desempacada textual não significava, em termos pessoais, uma superação dos apuros que o escritor enfrentou a vida toda por ser homossexual. Prova disso é que, no mesmo ano de 1942, quando colocava um ponto-final em “Frederico Paciência”, Mário confidenciou a Fernando Sabino que estava terminando um conto “difícil”, que versava sobre tudo que havia “de frágil e misturado nas grandes amizades de rapazice”.<sup>31</sup> E, mesmo depois de finalizado, a leitura do texto ainda lhe inspirava certo temor: “Não deseje que ele seja lido em separado por causa da delicadeza do assunto”.<sup>32</sup>

É possível que essa mesma delicadeza tenha concorrido para que o autor evitasse por completo os significantes diretos do homoerotismo, que, no conto, são substituídos por expressões as mais variadas, que vão de “instintos espantados” a “amar com franqueza”, de “desejos curiosos” a “palidez de crime”, de “perigos desumanos” a “amizade eterna”, de “infernos insolúveis” a “amigos demais”, e por aí afora. Lado a lado, essas expressões reiteram a persistente ambiguidade que estrutura a escrita do criador de *Macunaíma*, cuja síntese pode ser lida no paradoxo que se repete duas vezes em “Frederico Paciência”, manifesto em frases tão breves quanto diretas: “E puro. E impuro”. A ambivalência fala mais alto — e, aqui, prescinde de rodeios.

Não se cometa, porém, o equívoco de transferir a prolífica categoria do ambíguo, de que se vale com frequência o pensador Mário de Andrade, para a sexualidade empírica vivida pelo homem Mário. Ignorar que os vasos comunicantes

entre vida e obra circulam em mão dupla seria um erro, mas também o seria desconhecer que as vias por onde ambas transitam são sempre sinuosas, comportando surpresas e pouco afeitas a reflexos diretos entre um lado e outro.

Enfim, se os conflitos pessoais entre a vida de cima e a vida de baixo concorreram para que o escritor se tornasse sensível aos movimentos da ambiguidade, deles se valendo, inclusive, em suas criações eróticas, isso não nos autoriza a deduzir que sua vivência sexual fosse marcada por escolhas ambíguas. Tentativas nesse sentido, visando a concluir “que Mário era pansexual, andrógino, bissexual, [e] não um homossexual”,<sup>33</sup> servem no mais das vezes para neutralizar as diferenças, garantindo “a estabilidade semântica da heterossexualidade” e seu poder “sobre o corpo e sobre a subjetividade dissidente”.<sup>34</sup> É o que constata com justeza César Braga-Pinto, ao denunciar o empenho de grande parte da crítica em fazer valer estratégias “usadas para evocar e ao mesmo tempo resguardar a dita intimidade de Mário-poeta” que terminam por ocultar seu corpo, seus trejeitos e, sobretudo, sua orientação sexual. Durante décadas, diz o intérprete, a fortuna crítica em torno do autor vem insistindo

na mesma nota das máscaras, do disfarce, do espelho, do segredo, do amor sublimado ou platônico, da sinceridade e do cabotinismo, do dilaceramento do sujeito, entre outras metáforas, eufemismos e catacreses afins, e a análise parece que não avança. Persistem os movimentos de esvaziamento e distorção na leitura da sexualidade de/em Mário.<sup>35</sup>

Melhor seria, talvez, discernir a sexualidade *de* Mário e o erotismo *em* Mário, entendendo a primeira referida ao corpo do

escritor e o segundo, mais especificamente, ao corpo textual produzido por sua imaginação literária. Trata-se não apenas de uma questão de nomenclatura como também de levar em conta uma concepção importante que o próprio escritor dizia relacionar-se à sua “assombrosa, quase absurda” sensualidade, ao precisar em carta de 14 de setembro de 1940 a Oneyda que

o importante é verificar que não se trata absolutamente dessa sensualidade mesquinamente fixada na realização dos atos do amor sexual, mas de uma faculdade que, embora sexual sempre e duma intensidade extraordinária, é vaga, incapaz de se fixar numa determinada ordem de prazeres que nem mesmo são sempre de ordem física. [...]

Ora isso contribuiu decisoriamente para a minha formação. Em vez de me ser prejudicial, foi útil, me dando um grande equilíbrio de comportamento exterior e uma espécie de duplicidade vital interior.<sup>36</sup>

Ao comentar a carta, Braga-Pinto alude à “não coincidência entre sexualidade e erotismo”, observando que a soma de leituras da obra Mário-Andradina afirma sem cessar a diferença, e, desse modo,

permite esboçar um arquivo que, em diferentes medidas, se presta a releituras, homossexuais e homoeróticas; mas sobretudo leituras em que o erótico e o sexual intersectam, mas não se confundem”; [...] em que o erótico é ambivalente, irritante, covarde, perverso, indecente, arrependido, sofrido e insiste em interromper a mediocridade cotidiana do trabalho; [...] em que o erotismo é constantemente dessexualizado e ressexualizado.<sup>37</sup>

Retorna-se aqui ao vasto domínio da ambiguidade, que, para repetir as palavras categóricas do autor, conferiu a ele “um grande equilíbrio de comportamento exterior e uma espécie de duplicidade vital interior”. Entende-se por que a potência do ambíguo fala mais alto quando a homossexualidade assume o centro dessa obra, pois é precisamente aí que reside o tempo forte de sua erótica. E é aí, portanto, em que o escritor vai investir mais fundo seu gênio literário.

## 4

A passagem para a ficção é sempre fecunda para Mário, e o capítulo da sexualidade não foge à regra. Ensaísta prolífico, profundamente interessado tanto nos documentos da cultura popular como nas leituras eruditas do domínio de Eros, é na criação que sua imaginação sensual se revela mais sutil e produtiva. O não dito, uma vez desgarrado do interdito, torna-se para ele um espaço de amplas possibilidades expressivas, em que o engenho criativo ganha extraordinário vigor. Afinal, na ficção, tudo pode ser dito.

*O turista aprendiz* é um caso instigante nesse sentido. Na condição de diário das viagens que o escritor empreendeu pela Amazônia e pelo Nordeste brasileiros entre 1927 e 1928, seria esperado que o texto se acomodasse a um formato convencional, mais comprometido com os relatos etnográficos de matriz realista ou naturalista, limitando-se a anotações sobre o patrimônio material e imaterial das regiões visitadas. Contudo, embora não deixe de corresponder a tal expectativa, dado o copioso registro de aspectos da arquitetura, da culinária, de hábitos populares e celebrações tradicionais locais, o diário

comporta aberturas inesperadas para outro universo, este, decididamente ficcional.

Tome-se o exemplo da entrada na foz do Amazonas, no dia 18 de maio de 1927, cujo relato mal começa e já se “desprende do registro e dispara na ficção”, como observa Telê Ancona Lopez. Possuído pela beleza extrema da paisagem, a que ele se refere como o “monumento mais famanado da natureza”, sua descrição subverte as convenções de um gênero que tenderia a ser fiel à realidade para desprezar “a veracidade em prol da verossimilhança”,<sup>38</sup> como completa a crítica. Assim, o que Mário diz ver diante de si é “uma largueza imensa gigantesca rendilhada por um anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal”, e nessas paradas “o vento repuxava todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás, perobas, pinheiros plátanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá”. “Que eloquência!”, exclama ele, em “A bordo, 18 de maio”, ao registrar sua comoção deslumbrada diante da “bulha das irerês dos flamingos das araras das aves-do-paraíso”.<sup>39</sup>

Ora, não é difícil perceber que a “enumeração das aves e das árvores ignora a lógica do espaço regional, e mesmo nacional, ao incorporar elementos do imaginário do turista, como baobás e aves-do-paraíso, que só obedecem ao sentido de profusão e desmesura”.<sup>40</sup> Não surpreende que seja exatamente esse mesmo espírito hiperbólico a concorrer para o aparecimento de ficções de tom sexual no diário, sendo essas menos inspiradas pela contemplação desta ou daquela paisagem do que frutos da imaginação do observador. Recorde-se que a hipérbole, por ser um recurso privilegiado pela erótica literária, torna-se ainda mais efetiva nesses casos, como se confirma na descrição da cidade amazônica de Itacoatiara, que, na verdade, ele só visitou em sonho, como relata no dia 3 de junho:

Tem setecentos palácios triangulares feitos com um granito muito macio e felpudo, com uma porta só de mármore vermelho. As ruas são todas líquidas, e o modo de condução habitual é o peixe-boi e, pras mulheres, o boto. Enxerguei logo um bando de moças lindíssimas, de encarnado, montadas em botos que as conduziam rapidamente para os palácios, onde elas me convidavam pra entrar em salas frias, com redes de ouro e prata pra descansar ondulando. Era uma rede só e nós dois caíamos nela com facilidade. Amávamos.<sup>41</sup>

Prevalece aí o tempo da fantasia, cujos saltos são ordenados pelo imperativo da volúpia, como é de costume nas mais finas narrativas da literatura licenciosa. Por isso, não há intervalo entre a entrada do narrador no sensual palácio, ao lado de um bando de moças lindíssimas, e sua acomodação na rede com uma só parceira — “nós dois” — para imediatamente se entregarem ao amor físico. A rapidez com que o imaginário responde às demandas do desejo instaura um tempo absoluto que traduz o primado da fantasia sobre a realidade.

Exemplos como esse vêm confirmar a potência da imaginação erótica do autor de *O turista aprendiz*, expressa com admirável vigor nos momentos em que seu diário de bordo decide “falar de outro jeito”, valendo-se do que se poderia nomear como desvios ficcionais. Entre estes, destacam-se ainda as duas sociedades indígenas que o viajante inventa durante o percurso, num relato a que não faltam ironia e humor.

Os fictícios “Pacaás novos” e “Índios Dó-Mi-Sol” são, ambos, grupos étnicos que prescindem de um sistema linguístico convencional e se comunicam quase exclusivamente por meio do corpo. No caso dos primeiros, isso se deve a um código

de pudor bastante próprio: “Pra eles o som oral e o som da fala são imoralíssimos e da mais formidável sensualidade. As vergonhas deles não são as que nós consideramos como tais”. Assim também, os membros do grupo concebem o nariz e as orelhas como “as partes mais vergonhosas do corpo, que não se mostra a ninguém, nem aos pais, só marido e mulher na mais rigorosa intimidade. Escutar pra eles é o que nós chamamos de pecado mortal. Falar, é o máximo da sensualidade”.<sup>42</sup> Entende-se por que as cabeças dos Pacaás, ao contrário de suas genitálias, estão sempre cobertas, sendo as orelhas, valorizadas como as partes mais íntimas do corpo, objetos das rígidas prescrições do tabu da virgindade.

É bem distinta a comunidade dos “índios Dó-Mi-Sol” nesse particular, já que, vivendo uma sociabilidade fundamentalmente musical, seus membros valorizam sobremaneira a audição, inclusive por conferirem um sentido intelectual aos sons e um valor puramente estético às palavras. Contudo, no que tange à cabeça, os dó-mi-solenses também observam restrições rituais, como sublinha o narrador-viajante:

As cunhãs, que sempre foram muito mais sexuais que os homens, se enfeitavam, atraindo a atenção dos machos para as partes mais escandalosas delas, que como já sabemos, são cara e cabeça. E assim, enfeitavam o pescoço com mururês e vitórias-régias. [...] Já os rapazes, porém, se floriam sem a menor sexualidade. Preferiam uma espécie de lírio sarapintado de roxo e amarelo que dava na beira dos brejos, e tinha uma haste muito fina e comprida. Cortavam a flor com haste e tudo e a enfiavam no... no assento — o que lhes dava um certo ar meditabundo.<sup>43</sup>

A liberdade com que Mário se expressa nessas fabulações é realmente digna de nota, sobretudo por elas figurarem dentro de um relato de viagem. Ainda que o apelo à imaginação não surpreenda num praticante da literatura, o escritor se esforça para justificá-lo no mesmo dia em que avista a embocadura do Amazonas, confessando a impossibilidade de resumir suas impressões: “Não consigo, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim”.<sup>44</sup> O recurso da ficção, nesse sentido, pode ser pensado como uma tentativa de superação dessa insuficiência, a título de “correção” das primeiras anotações, ou como “um modo de aperfeiçoamento do olhar e de reenquadramento de uma realidade”, conforme propõe André Botelho, para quem “as ambiguidades de posições no relato de viagem e noutros escritos amazônicos seus mostram-se fundamentais”.<sup>45</sup>

De fato, o precioso artifício da fabulação não se esgota nas incursões incorporadas ao relato original, estendendo-se a outras posições que o escritor-viajante assume, com resultados bastante distintos na abordagem da matéria sexual. É o caso do conto “Balança, trombeta e battleship ou o descobrimento da alma”, que gira em torno da mesma viagem, mas se concentra nas relações erótico-sentimentais de seus personagens, a saber: o narrador-turista, a mulher madura e as duas meninas em flor, oriundas da sociedade paulistana, que o acompanham nessa excursão, além de outros passageiros eventuais que surgem durante o trajeto. Os relatos diferem sensivelmente um do outro. Se o primeiro, como vimos, é um diário de bordo que agrega narrativas reais e ficcionais pasadas no espaço exterior, o segundo vasculha o continente

interior, tocando em questões mais íntimas, para contar a história secreta das relações — ou das fantasias — que envolvem o escritor e sua companhia de viagem.

O texto foi objeto de inúmeras versões entre 1927 e 1940, só ganhando publicação póstuma quase meio século depois de sua morte. Assim como ocorre com o conto “Frederico Paciência”, é de supor que as questões sexuais que afligiam Mário nesse espaço de tempo tenham se recolocado também nesse caso. Como, então, não teriam reverberado num escrito ficcional como esse, que reunia fortes elementos autobiográficos e eróticos?

Davi Arrigucci Jr. observa que o tema da sexualidade, latente em *O turista aprendiz*, torna-se manifesto na primeira versão de “Balança, trombeta e battleship ou o descobrimento da alma”, muito embora vá perdendo sua força nas versões seguintes: nestas, “a prosa se faz mais comedida, sem o denego sensual”, e a narrativa “perde bastante da contundência crítica e da irreverência, que eram a marca modernista de Mário”.<sup>46</sup> Ou seja, quanto mais o escritor trabalha o manuscrito original, modificando-o, mais e mais as ocorrências eróticas vão sendo apagadas. Daí a conclusão de que “o conto, na versão mais acabada, é claramente menos ousado e radical do que o seu esboço na caderneta de viagem, sinal de que o artista, cedendo às imposições do acabamento, se esquivou também do que não podia dizer, embora de início ousasse fazê-lo”.<sup>47</sup>

Acontece aqui o oposto do que ocorre nas ficções de *O turista aprendiz*: as sucessivas tentativas de “correção” por parte de seu criador, que no diário ganham em lubricidade, no conto resultam em cortes que só fazem reforçar o moralismo de plantão. Os envolvimento entre o narrador, suas companheiras e outros viajantes são progressivamente tolhidos em

seus aspectos transgressivos, assim como o são as fantasias homoeróticas que ele mesmo projeta sobre um ou outro passageiro, que acabam igualmente embaçadas. O conto revela, ainda segundo Arrigucci Jr., a mesma tendência que se verifica no romance *Amar, verbo intransitivo*, cuja segunda versão tende à forma idealizada do idílio, evidenciando uma acentuada atenuação no tratamento temático da sexualidade. Em suma, as sucessivas revisões terminam por recobrir “uma inquietude sem nome que se perde na errância e se interrompe aleatoriamente num momento”.<sup>48</sup>

Por certo, essa “inquietude sem nome” evoca aquela assombração insatisfeita, ou as ideias de exceção, os instintos espantados, os desejos curiosos, os perigos desumanos, e mais uma enormidade de palavras e expressões efetivamente errantes que se multiplicam sem realmente nomear. Todavia, a regra não vale ao conjunto da obra mário-andradina, pois nem tudo se perde na errância de sua escrita. Há momentos em que a impossibilidade de dizer se torna ocasião de uma inventividade sem igual, e aí a inquietude se faz dizer com todas as letras, ganhando uma profusão de nomes.

Afinal, se a ficção pode dizer tudo, tudo pode também ser dito de várias maneiras. Não é outro o estratagema do astuto Macunaíma, que se vale desse artifício num dos episódios mais engenhosos de sua rapsódia, em que a questão da nomeação é capital. Trata-se de uma passagem do capítulo 10, quando, num momento de espera, o herói “passeava passeava e encontrou uma cunhatã com uma urupema carregadinha de rosas. A mocica fez ele parar e botou uma flor na lapela dele, falando: — Custa milréis”. Contrariado por não saber o nome daquele buraco onde ela enfiara a flor, ele acaba por descobrir a palavra “botoeira”, que não conhecia nem sabia usar. Quis então

chamar aquilo de buraco porém viu logo que confundia com os outros buracos deste mundo e ficou com vergonha da cunhatã. ‘Orifício’ era palavra que a gente escrevia mas porém nunca ninguém não falava ‘orifício’ não. Depois de pensamentear pensamentear não havia meios mesmo de descobrir o nome daquilo [...] Então voltou, pagou pra moça e falou de venta-inchada: — A senhora me arrumou com um dia-de-judeu! Nunca mais me bote flor neste... neste puíto, dona!

Macunaíma era desbocado duma vez. Falara uma bocagem muito porca, muito! A cunhatã não sabia que puíto era palavra-feia não e enquanto o herói voltava aluado com o caso pra pensão, ficou se rindo, achando graça na palavra. “Puíto...” que ela dizia. E repetia gozado: “Puíto... Puíto”... Imaginou que era moda. Então se pôs falando pra toda a gente si queriam que ela botasse uma rosa no puíto deles. Uns quiseram outros não quiseram, as outras cunhatãs escutaram a palavra, a empregaram e “puíto” pegou. Ninguém mais não falava em boutonnière por exemplo; só puíto, puíto se escutava.<sup>49</sup>

Passagem excepcional, que se impõe pela intensidade com que articula o fundo e a forma, já que o tema ganha não só um desenvolvimento argumentativo como também uma resolução formal. O mote inicial de preencher um buraco — dado quando a cunhatã “enfia a flor” no “buraco da máquina roupa” — ganha uma série de desdobramentos, sendo a maior parte deles de forte poder sugestivo, a enfatizar o duplo sentido, mas sem jamais perder a visada original. A rigor, conforme a narrativa progride, o leitor acompanha as tentativas do personagem a fim de preencher diversos vazios.

O primeiro deles é de ordem linguística, como fica bem claro, já que Macunaíma se recusa a usar o termo “botoeira”, que lhe parece transplantado de outra língua, ao mesmo tempo que rejeita “chamar *aquilo* de buraco” para não confundir com certos buracos do corpo. Já “orifício” era palavra para ser escrita e não falada, como aprendia o herói precisamente naquele momento, quando andava “se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito”.

Na tentativa de preencher uma lacuna linguística, que resulta da interdição aos termos obscenos, Macunaíma resolve o problema dizendo à moça: “Nunca mais me bote flor neste... neste puíto, dona!”. Palavra igualmente desconhecida, mas com a vantagem de não originar de idioma europeu nem figurar no português escrito, ela oferece ao personagem um novo buraco a ser explorado na língua brasileira.

“Puíto” vem da tradição indígena e significa “ânus”. Mário recolhe a palavra numa lenda dos indígenas Taurepang e Arekuna, a qual lera em livro do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, que lhe fez conhecer o mito de Makunaima. A lenda conta como os animais e os homens adquiriram o ânus, sendo Puíto precisamente um personagem que zombava dos outros, quando ninguém tinha esse órgão e todos eram obrigados a comer e a defecar pela boca. Não estranha que seu nome venha a nomear uma parte do corpo que até então não tinha nem direito de existência, insinuando que a lenda fala de um buraco que vem preencher uma falta, quer dizer, outro buraco.<sup>50</sup>

Da mesma forma, o personagem se vale da palavra “puíto” para ocupar aquele hiato linguístico que lhe impedia de nomear não só o buraco da lapela como também outros buracos, por certo menos castos. Com tal astúcia o herói do

Uraricoera vence o calado, já que a palavra vira moda e penetra, literalmente, no corpo da língua:

Mas o caso é que “puíto” já entrara pras revistas estudando com muita ciência os idiomas escrito e falado e já estava mais que assente que pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metafonía metátese próclise prótese aférese apócope haplogogia etimologia popular todas essas leis, a palavra “botoeira” viera a dar em “puíto”, por meio duma palavra intermediária, a voz latina “rabanius” (botoeira-rabanius-puíto), sendo que rabanius embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no sermo vulgaris.

Interessa destacar a eficácia do expediente de que se valem criatura e criador. Assim como Macunaíma repassa uma série de palavras para finalmente nomear o buraco tal qual lhe convém, também Mário recorre, com grande êxito, a igual profusão verbal até conseguir preencher um lapso da literatura sem, contudo, macular as convenções morais. Para tanto, recorre a uma “bocagem”, corrente em idioma desconhecido no país, mas não exatamente estrangeira, dela emprestando o termo que nomeia o orifício mais vergonhoso do corpo. Desse modo, ele dribla as interdições, mantendo-se nos limites do “vocabulário da decência”, e, de quebra, introduz uma nova palavra no vernáculo brasileiro. Como bem observa Eneida Maria de Souza, tal expediente remete de forma expressiva à noção de enxerto, uma vez que a “inserção de um órgão no corpo de uma pessoa [corresponde] à de uma palavra no corpo da língua”.<sup>51</sup>

Observe-se ainda que a operação de multiplicar os significantes — orifício, botoeira, *boutonnière*, *puíto*, sem falar no

inspirador *rabaniti*us — só faz acentuar os duplos sentidos, convocando sem cessar o termo interditado. A estratégia, aqui também, remete a uma prática literária recorrente no erotismo literário: substitui-se a palavra proibida, que não pode ser dita, por uma abundância de termos que a mantêm continuamente evocada. O tiro sai pela culatra: a evocação, reiterada de mil formas, rende até mais do que o próprio significante tabu. Redime-se a falta pelo excesso, e o calado é, nesse caso, vencido pelo engenho.

Ao tratar das interdições da linguagem ligadas à sexualidade, Nancy Huston sugere que “a escolha de termos (eufemísticos ou pejorativos) para os órgãos sexuais é significativa tanto pelo que inclui como pelo que exclui”.<sup>52</sup> Muitas vezes, o que se busca nesse tipo de enumeração é o prazer do jogo, da troca, de uma linguagem que se renova ao abordar o tema de forma inesperada e, não raro, humorística. Não seria imperitante, quando se pensa em *Macunaíma*, aproximar o expediente da ideia de brincadeira. Afinal, esses jogos desconhecem de propósito qualquer esforço de precisão e, segundo Mariza Werneck, até mesmo o mascaramento da palavra *própria* permite fazer de conta que se está dizendo outra coisa, como se a “cadeia de significantes em que se constitui a enumeração jamais atingisse o seu significado”.<sup>53</sup>

Na erótica literária, esse efeito polissêmico responde, no mais das vezes, às fantasias de que o desejo possa se libertar de suas limitações, sejam simbólicas, sejam empíricas, para prolongar *ad infinitum* o prazer sexual. Mário — leitor de Sigmund Freud e também de André Gide, D. H. Lawrence e Oscar Wilde — não ignorava que o expediente de “falar de outro jeito” guardava essa potencialidade de grande valor expressivo. No que tange ao erotismo, os momentos mais

fecundos de sua ficção de fato tornam claro que o intento de tudo dizer pode se acomodar perfeitamente às inesgotáveis maneiras de dizer o sexo, deixando o dito pelo não dito.

## 5

“Sequestro” é uma palavra tão importante no pensamento do autor de *A gramatiquinha da fala brasileira* que, por vezes, parece até ter sido por ele inventada. E, se não o foi, como bem sabemos, é certo que o escritor conferiu a ela um significado muito particular, e decisivamente autoral, ao qual não faltam inflexões eróticas. Concorre para isso o fato de que o termo lhe ocorreu em paralelo à sua frequência da obra de Freud em traduções francesas, iniciada com a leitura da *Introdução à psicanálise* (1917) em 1922 e, no ano seguinte, dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). Suas anotações marginais a este último livro destacam em especial os capítulos “Refoulement” e “Sublimation”, veiculando noções fundamentais para sua concepção de sequestro que, aliás, pode ser pensada como uma fusão do recalque e da sublimação freudianos.

Lembra Walnice Nogueira Galvão que, seguindo o empenho pioneiro de Artur Ramos em aplicar a psicanálise na interpretação da cultura popular do país, Mário se interessou por essa alternativa desde sua viagem etnográfica de 1927, quando

fotografa um varal cheio de roupas brancas, camisas de dormir, vestidas pelo vento. Atribui-lhe uma legenda: “Roupas freudianas [...] Fotografia refoulenta. *Refoulement*”, adotando um termo que embasaria a expressão “Sequestro”, futuramente tão utilizada, servindo a várias acepções.<sup>54</sup>

Note-se, pois, que já nessa primeira palpitação com relação ao tema se esboça a ideia de um corpo ausente que ganha presença espectral ao ser evocado por uma imagem expressiva, esta não por acaso deixando à mostra as roupas íntimas que um dia envolveram sua nudez.

Daí em diante, o termo escolhido pelo autor para nomear esse mecanismo — ao qual a psicanálise empresta o nome de “retorno do recalcado” — viria a ganhar espaço em sua obra, sobretudo depois dos anos 1930, quando aparece com frequência em escritos diversos, fichas e muitas notas suas.\* Entre os mais significativos está o ensaio “Amor e medo”, que repassa uma série de nomes da lírica oitocentista brasileira, identificando no conjunto “o sambinha do sequestro que o amor e o medo saracoteou na excessiva mocidade dos nossos maiores poetas românticos”.<sup>55</sup> O título do texto alude a um poema homônimo de Casimiro de Abreu, tomado como exemplo do temor que aquela geração demonstrava diante da consumação sexual do sentimento amoroso. Para Mário, o poeta que mais intensamente “sequestrou o seu medo de amor” foi Álvares de Azevedo, que cultivou como nenhum outro o “prestígio romântico da mulher” como criação sublime, divina e intangível, como provam seus versos e cartas para a amada irmã Maria Luísa, em paralelo a seu descaso para com os amores sexuais. Segundo o modernista, o medo do amor que o autor da *Lira dos vinte anos* (1853) manifestou “numerossíssimas

\* Exemplos do termo “sequestro” na obra mário-andradina podem ser encontrados nos textos críticos de *Aspectos da literatura brasileira* (1974a) — como “A poesia em 1930” (que analisa uma coletânea de poemas de Carlos Drummond de Andrade, em que o intérprete reconhece “dois sequestros”, sendo um deles de forte apelo sexual) —; em sua literatura — como em *Amar, verbo intransitivo* (que fala repetidamente dos “sentimentos sequestrados”) —; ou em seus estudos do folclore brasileiro — como em *Namoros com a medicina* (que alude à “coprolalia sequestrada”).

vezes, mas sempre camuflado, inconsciente”, marcava também grande parte dos literatos de sua geração.

O ensaio foi originalmente publicado na *Revista Nova*, em 1931, tendo sido incluído no volume *Aspectos da literatura brasileira* só em 1943, embora Mário já viesse reunindo, desde os anos 1920, material para um livro sobre nossos poetas românticos, nele projetando um capítulo intitulado “Psicologia do romantismo brasileiro”. Ricardo Souza de Carvalho aponta que esse projeto coincide com a pesquisa que o escritor começa a realizar precisamente na mesma época, à qual dá o título de *O sequestro da dona ausente*.<sup>56</sup> A rigor, os dois estudos têm um mesmo pressuposto de base, explicitado numa das inúmeras notas do autor sobre o tema:

A “desgraça” tão frequente nos poetas jovens não é afinal das contas nenhuma hipocrisia nem propriamente uma moda romântica. É antes um derivativo ao “mal do amor” cada vez menos inexistente devido à liberdade de costumes cada vez maior. Mas enquanto esta não for absoluta, se é que chegue a isso, o mal de amor, a insatisfação sexual há de mesmo permanecer como fonte de lirismo e de sequestro.<sup>57</sup>

Projeto de grande porte, alentado até o fim da vida do escritor e deixado inconcluso, *O sequestro da dona ausente* opera com semelhante princípio, de que a insatisfação sexual é uma eficaz mola propulsora de lirismo, mas se propõe a testá-lo em contextos distintos, no que concerne tanto ao tempo e ao espaço como aos planos formais e simbólicos. Ou, como descreve e resume o próprio estudioso:

O tema da “Dona ausente” em que por mil formas se transformou o desejo sexual irrealizável é sem dúvida um dos mais belos, mais elevados, mais líricos e mais permanentes do folclore universal. Convertido a uma imagem determinada pelo sequestro colonial, ele tomou aqui duas formas primordiais em que essa beleza, esse lirismo e essa elevação se conservam. A imagem de dois amantes com um rio de permeio proibindo-os de se juntarem é de uma boniteza absolutamente clássica. E ainda a imagem da amante embarcada vindo para junto do amante preso num rochedo ou numa praia possui a mesma intensa boniteza.<sup>58</sup>

Não é preciso avançar mais do que isso para perceber que as pesquisas de Mário ultrapassavam o mero exercício de aplicação da teoria psicanalítica. Se as noções de recalque e sublimação foram capitais para seu entendimento sobre as causas que limitavam os impulsos libidinosos, a evidência de que tais mecanismos se estendiam do campo patológico ao artístico veio a ampliar sensivelmente o horizonte de suas interrogações. O emprego da polivalente noção de *sequestro* deixou-o mais à vontade para abordar fenômenos e objetos associados à sexualidade em diversos domínios, especialmente na produção literária, fosse erudita, fosse popular. Daí que, ao interrogar a recorrência do sequestro da “dona ausente” em literaturas do repertório luso-brasileiro, o pesquisador interessado nos “mecanismos que a sensibilidade institui e o folclore sabe guardar” buscasse “recolher traços básicos, deles partindo para explicações mais abrangentes da esfera das manifestações do inconsciente coletivo”.<sup>59</sup>

Tratava-se, para Mário, de investigar uma sonegação, um abafamento, um extravio. Que razões — pergunta-se ele

de várias formas e em vários momentos de seu estudo — teriam concorrido para a reiterada ocultação das “causas da falta física da mulher”? Por que a “penosa saudade” que abatia os marinheiros, amplificada pelo “desejo sexual não realizado”, teria sido repetidamente abafada nas manifestações folclóricas? Por que motivos a dor dessa ausência e a insatisfação dela decorrente terminaram por precipitar a “criação de imagens derivativas” que sequestravam o próprio anseio sexual sufocado?

Note-se, pois, que não é a mulher o foco do sequestro, mas sua ausência.\* Trata-se de uma constatação fundamental, seja por aquilatar a particularidade dessa pesquisa, seja igualmente por implicar importantes desdobramentos no interior da erótica literária de Mário. Afinal, se o sequestro não incide exatamente na dona, e sim em sua ausência, as interrogações acima dizem respeito mais à impossibilidade de declarar a falta do que à identidade do objeto ausente. O peso da mulher diminui consideravelmente diante do imponderável tamanho do vazio.

Conclusão intrigante, que realmente excede o estudo em questão para incidir sobre os poetas românticos do ensaio mário-andradino e ainda sobre o próprio Mário como pessoa e persona literária, deixando descoberta uma chave interpretativa que contempla o homoerotismo.\*\* No que concerne aos

\* Leia-se, nesse sentido, um trecho do manuscrito de *O sequestro*: “Pela força penosa das verificações a que induzia a confissão textual da falta da mulher se explica a *razão desta falta ter sido sequestrada com tamanha veemência* pelo português, pelo espanhol e pelos brasileiros dos primeiros séculos, a ponto do folclore, que eu saiba, não apresentar nenhum documento de nenhum gênero verificando com franqueza a falta que fazia a dona ausente” (M. de Andrade apud Ricardo Souza de Carvalho, 2001, p. 92, grifos nossos).

\*\* Ressalte-se que Mário alude às “licenças homossexuais da vida marinheira” pela falta da mulher em alto-mar (*Ibid.*, pp. 39, 42-4, 52, 54-6, 58-60). No âmbito da mesma pesquisa, também faz referência à homossexualidade na nota ao livro de João Ribeiro (1908): “Sequestro

primeiros, nunca é demais lembrar as inúmeras sugestões homossexuais presentes no texto, em especial no caso de Álvares de Azevedo, a quem o modernista atribui um caráter decididamente feminino que passa tanto por seu total desinteresse sexual pelas mulheres como por sua atenção aos “vestidos de veludo”, aos “cetins” e às “escumilhas”, sem falar dos “crivos e bordados”. Como sugere Braga-Pinto, o sequestro dessas evidências sensíveis rebate tanto no poeta da *Lira dos vinte anos* como no ensaísta que o aborda em “Amor e medo”, dado o empenho sistemático dos intérpretes no sentido de expurgar os traços homossexuais que unem suas biografias às produções literárias. Vale para ambos, portanto, a conclusão de que suas fortunas críticas tendem a apagar o que “pode haver de pessoal, histórico e específico na escrita do amor — e do sexo — não consumado”.<sup>60</sup>

Escrita do sexo, escrita do sequestro: esboçam-se aí dois fluxos de uma mesma via expressiva que, além de evocar as contradições entre a vida de cima e a vida de baixo, também supõem um paralelismo que chama a atenção. É o que parece apontar Moacir Werneck de Castro ao propor uma definição instigante para o uso que o escritor faz da palavra “sequestro”: “Conter o vulcão’ — função repressora em tudo semelhante à que a psicanálise atribui ao Id para varrer ideias e pensamentos que seriam insuportáveis ao Ego consciente”.<sup>61</sup> Ora, para além das afinidades freudianas já abordadas, *sequestro* aparece aí como operação literária, comportando o elemento da contenção

Homossexualismo O provérbio ibérico ‘Quem te mete, João Topete (pessoa audaz) Com bicos de canivete?’”, mencionando uma variante portuguesa “que parece aludir aos desvios sexuais causados pela abstinência marítima”. Informações resultantes da pesquisa de Marina Damasceno de Sá no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP-MA-MMA-106-0251).

e a metáfora produtiva do *vulcão* que se associa ao “vulcão de complicações” já mencionado, mas também é bastante sugestiva para designar a potência sexual. É de supor que o tamanho do vazio seja correspondente ao tamanho dessa potência, sendo tal paralelo uma chave para o entendimento da inquietação sobre o sexo que atravessa a literatura mário-andradina.

Nada mais difícil que conter um vulcão. Nada mais difícil que conter o desassossego precipitado pela ausência do objeto do desejo, ainda mais nesse caso, que nem ao menos podia ser declarado. Esse foi, como se sabe, um dos grandes desafios que Mário enfrentou ao longo de sua vida, com repercussões definitivas em sua obra. Por isso as suspensões, as supressões, as substituições — enfim, as múltiplas variações daquela fermata decisiva da infância que, diante da experiência do êxtase, já se obrigava a lançar mão do expediente da contenção. Por isso também as soluções excepcionais que o autor encontrou para expressar o jogo entre plenitude e falta em alguns de seus melhores textos. É o caso de “Girassol da madrugada”.

Publicado em 1941, o poema faz parte daqueles escritos que foram sendo maturados demoradamente pelo autor. Prova disso é que dez anos antes ele já marca presença numa carta de Mário a Bandeira, em que o remetente confia estar “dolorosamente feliz” por causa de um novo amor ao qual alude como “o quarto verdadeiro”, já fazendo referência a uma passagem central de “Girassol da madrugada” que será abordada em seguida. A mesma carta a Bandeira, de 28 de março de 1931, reproduz outras estrofes do poema que o autor dizia estar entre os “mais sublimes que senti”, sendo que os versos “Carne que é flor de girassol, sombra de anil,/ Eu encontro em mim mesmo uma espécie de abril” se fazem acompanhar da seguinte ponderação: “Na verdade ela não tem carne de girassol,

é branquíssima, assustadoramente branca e vermelho, com uma lesão no coração, dizendo os médicos que ela morre cedo. Não sei, tive uma espécie de alegria quando soube disso”.<sup>62</sup>

Ora, essa flor estranha, fugaz e paradoxal, além de acionar uma paleta diversa que exclui o convencional amarelo — as tonalidades desse girassol passam pela “sombra de anil” ou pela carne “branquíssima” e imediatamente “branca e vermelha” —, define-se pela inesperada situação noturna, tão oposta à ostensiva solaridade que caracteriza os girassóis. Noturna mas igualmente ambivalente, a flor da madrugada já esboça o anúncio do amanhecer, embaralhando aqueles continentes dos “dias de luta” e das “noites calmas” que, em outros escritos, nunca alcançam uma harmonia. Ao contrário, a figura do girassol da madrugada representa uma união luminosa entre a noite e o dia, como sugere outra carta a Bandeira, esta de 10 de agosto de 1934, em que o escritor faz menção às cores de sua poesia, cujos exemplos aponta “no tom azul dos ‘Poemas da negra’ e da ‘Amiga’, no tom mais doirado do ‘Girassol’”.<sup>63</sup>

Não são poucos os intérpretes que aludem a tais derivas da luminosidade. João Luiz Lafetá, por exemplo, observa que, “desde o título, são textos cheios de luz e de sombras iluminadas — um jogo de suavidade em que as imagens ora apontam e insinuam, ora desfazem e ocultam uma exuberante (mas saciada) sensualidade”.<sup>64</sup> Assim também, Leandro Pasini propõe que “há uma fulguração simultânea de elementos opostos: é pela extensão da noite que emerge a luz da flor, a graça dourada. O poeta reverte a noite perpétua das carícias, mais compacta que a morte, em luminosidade sublime do mundo dos amorosos”.<sup>65</sup> Todavia, cabe observar que esse Eros luminoso, a brilhar no lado oposto aos poemas do dilaceramento de Mário, por vezes ofusca os enigmas mais sutis que o poema encerra.

É bastante conhecida, mas pouco interpretada, a estrofe em que o eu lírico confessa ter tido quatro amores, não raro entendida como um depoimento biográfico do poeta. Pela capacidade com que acionam mecanismos recorrentes na erótica mário-andradina, cabe revisitar uma vez mais esses versos:

*Tive quatro amores eternos...  
O primeiro era uma donzela,  
O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma,  
O terceiro era a rica senhora,  
O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados.*<sup>66</sup>

O poeta já havia aludido a esse quarteto amoroso em outros escritos, especialmente no conto autobiográfico “Vestida de preto” (1947), em que o personagem-narrador, já adulto, rememora sua paixão platônica pela menina Maria, que perdurou desde a infância até a mocidade: “Foi este o primeiro dos quatro amores eternos que fazem de minha vida uma grave condensação interior”. Reconhecem-se traços das paixões enumeradas no poema também na moça donzela de *Losango cáqui* (1926), nas mulheres dos *Poemas da negra* (1929) e ainda na amada de “Tempo de Maria” (1926), a confirmar aquela “fatalidade das Marias na vida minha!” observada nos comentários ao primeiro poema.

O último “amor eterno”, precisamente aquele referido no presente do indicativo como objeto de desejo do eu lírico, na qualidade de “o quarto verdadeiro”, é envolto em mistérios e dele quase nada se sabe. A única pista — que quase pode ser vista como um despiste — é dada por uma carta de 17 de junho de 1941, em que Mário faz uma candente confidência a Murilo Miranda sobre a pessoa a quem o poema é dedicado:

Você vai ter uma surpresa desagradável, mas tive mesmo que mudar definitivamente a dedicatória do “Girassol da madrugada”. Tenha paciência mas não posso mesmo dedicar esse poema senão a quem o inspirou. Tanto mais que se puser o R.G. das iniciais, há duas cartas minhas a amigos que poderão futuramente identificar essas letras. Não sei ainda si porei as iniciais ou deixo o poema sem dedicatória. Mas decididamente não posso dedicar esses versos a outra pessoa, me causa um transtorno psicológico desagradável.<sup>67</sup>

Não é questão, no espaço deste texto, de investigar outras pistas para desvendar tal incógnita, tampouco de realizar a exegese de uma obra poética que foi e continua sendo objeto de relevantes análises. Até porque o que mais interessa aqui é a incógnita literária que se divisa no terceiro verso da estrofe, a saber, a alusão cifrada ao segundo amor do eu lírico como “eclipse, boi que fala, cataclisma”. De alta voltagem poética, o verso propõe uma chave preciosa para compreender a “grave condensação interior” a que se refere o poeta ao resumir sua vida erótico-amorosa.

Foi Bandeira quem sugeriu ao amigo a substituição do verso original, de provável teor homossexual, por outro que suprimisse a referência ao que Mário aludia como “prazeres indesejados”. A mudança foi objeto de extenso colóquio epistolar entre os dois poetas, tendo levado quase três anos para ser estabelecida, numa espécie de pacto entre eles. Note-se que, nas trocas de cartas de 1931, não só o poema era citado como também já se colocava a questão do tal verso, que, por ser muito revelador, expunha por demais o escritor. Afinal, ainda eram recentes, àquela altura, as acusações de imoralidade a *Macunaíma*, que haviam deixado o autor bastante abatido.

Entende-se por que, passados dois anos, Bandeira ainda se referiria à “dúvida sobre o ‘Girassol’”, prometendo dar atenção ao caso.

Retomada a questão em 1933, a se crer na correspondência, ela foi também enfrentada mais detidamente. Mário era categórico quanto à supressão: “Tirar esse poema não tiro, pouco me amolando no caso que ele interesse a mais ninguém. Raciocino claro, e caso pensado e julgado, e mesmo sob o ponto de vista poético, acho indispensável”. O poeta de *Libertinagem*, por sua vez, avaliou as alternativas que o amigo lhe enviara para substituir o incômodo verso, acrescentando suas ponderações ao fim de uma carta, que mais parecem registros de fala:

Das variantes que você mandou... Hum! Está difícil escolher. A que substitui melhor o insubstituível verso original é a última:

“O segundo, as prisões não condenarão nada, as ciências não corrigirão nada”

Mas tanto essa como estas duas:

“O segundo, os homens etc.”

“O segundo, mas porque etc.” (a pior sem sombra de dúvida).

são explicações, coisa pouco poética.

Resta:

“O segundo, eclipse, boi que fala, catacumba” é bem poesia, mas não dá o sentido a ninguém. Decida entre Verdade e Poesia. Qualquer uma das duas serve, você me deixou como o burro da lógica entre os dois feixes de capim.<sup>68</sup>

Em que pese a presença da palavra “catacumba” no lugar de “cataclisma”, Bandeira não deixa dúvidas quanto a seu

partido pela solução poética. Esta, como se sabe, será também a escolhida por Mário, embora sua opção pareça bem menos fundada na oposição entre “Verdade e Poesia”, indicando uma efetiva aposta na verdade da poesia. Não por acaso, o verso em questão condensa os procedimentos estruturais do erotismo literário do autor, sintetizado nas operações sibilinas que nele se repetem — supressão, suspensão, sequestro e substituição — para desaguar numa solução poética de alcance excepcional.

É o que defende Horácio Costa ao propor que o verso enigmático, “por sua qualidade estética, cria um registro de tensão para com o andamento antes denotativo, distante de grandes voos metafóricos, de ‘Girassol da Madrugada’”. Além disso, para o crítico, esse “escrito em clave” não apenas se refere “ao eclipse do sentido” como também “pode traduzir de maneira cifrada e até bem-humorada, a ameaça de sanção, hiperbolicamente tratada de cataclismo, a quem — ao ‘boi’ — que fale, enfim, que não se detenha diante do interdito, do impublicável que ofenderia, se o fosse, gosto e moral majoritários”. Daí que o verso exceda a função estética, sendo mais do que “uma confissão de impotência implícita do poeta diante do *mores* do seu tempo”, para transmitir um alerta a seus pares homossexuais, contemporâneos ou futuros, como se dissesse:

Não revelo (antes eclipse) o meu segundo amor eterno, mas indico, pelo contraste entre este verso e os que enquadram, que ele provém de outra área da experiência, do insólito ou do interdito (um boi que falasse... afinal, seria a “revolução dos bichos”, *el mundo al revés*), e também indico subliminarmente a aqueles que queiram arrostar essa interdição, os “bois” brasileirinhos, leitores futuros, pois: preparem-se

para defrontar-se com nada menos do que um cataclismo, se e quando o fizerem.<sup>69</sup>

Cabe, então, já a título de conclusão, abordar mais de perto os termos desse recado, até porque eles se mostram especialmente pactuados com os enigmas que sustentam a erótica do autor de *Remate de males* (1930). A começar pela palavra “eclipse”, que traz *crise* em sua raiz, remontando à ambiguidade constitutiva da personalidade do escritor, transfigurada em sua literatura por imagens que traduzem conflitos, contradições e outras derivações polarizadas. Entre elas, como vimos, destacam-se o dia e a noite, elementos centrais do eclipse, caracterizado pela ocultação passageira de um astro por outro corpo celeste. Na qualidade de fenômeno que precipita um obscurecimento parcial e passageiro, o eclipse lunar talvez seja o mais expressivo para se associar ao verso de Mário: isso porque, aparentando um diâmetro menor do que o do Sol, nessas ocasiões a Lua passa a ser vista como um disco negro no interior do disco solar, ostentando a silhueta de um anel luminoso. Conclusão: o que foi oculto reaparece sob aspecto distinto e ainda mais imponente, chamando a atenção para si. Ou, para colocar em termos mário-andradinos: o que foi sequestrado retorna de outro jeito, podendo ganhar forma de um astro noturno que reúne o dia e a noite para iluminar a penumbra — ou mesmo de um radiante girassol da madrugada.

É digno de nota que Mário tenha convocado um acontecimento cósmico de tamanha magnitude para metaforizar seu segundo “amor eterno”, ainda mais porque ao eclipse será associado um acidente natural de proporções não menos consideráveis. Trata-se de *cataclisma*, que o poema evoca como que

acentuando as dimensões descomunais de um desastre talvez seguido de consequências insuperáveis. Não surpreende que tal “estardalhaço espalhafatoso” também chame a atenção para si, como deixa claro uma crônica do modernista sobre o clima no alto sertão da Paraíba, onde ele teria testemunhado “um calor de raiva, um calor de desespero e de uma sede pavorosa que a raiva inda esturricava mais”. Ora, “cataclisma” é justamente a palavra que lhe ocorre para definir tal estado, já que “esse foi o maior calor que nunca senti em vida, o calor dos danados, em que falei palavras-feias, pensei crimes e me desonrei lupulentamente”.<sup>70</sup> Entende-se por que talvez se possa vincular o autor do enigmático verso de “Girassol da madrugada” a uma longa tradição ocidental de escritos que se valem de imagens catastróficas para dar conta do poder devastador de Eros. De fato, esse apelo a eventos desestabilizadores aparece com frequência em obras da moderna literatura ocidental, não raro gravitando em torno de paixões homoeróticas, como se testemunha em livros de Oscar Wilde, André Gide, Arthur Rimbaud, Raul Pompeia e outros de quem Mário foi atento leitor.

A observação torna-se ainda mais interessante quando se percebe que, em meio à gravidade instaurada pela menção ao eclipse e ao cataclisma, surge a figura contrastante, singela e folclórica de um boi, irrefutável símbolo da cultura popular brasileira, ao qual o escritor rendeu muitas homenagens e inumeráveis palavras. Motivado pelo desejo de compreender a dança dramática do bumba meu boi, suas extensas pesquisas avançaram a fim de reconhecer a presença do animal em variadas manifestações artísticas e históricas do país — com destaque a literaturas, danças, peças e cantigas populares —, nelas identificando “uma sobrevivência mítica e um valor moral, decorrente de seus aspectos religiosos e econômicos”.<sup>71</sup>

Investigação de porte, que na obra mário-andradina só encontra paralelo com *O sequestro da dona ausente*, o estudo em torno do boi contempla um alcance tal que não permite maior desenvolvimento no espaço deste texto. Todavia, convém ao menos mencionar que, numa das inúmeras notas manuscritas para “Na pancada do ganzá”, o autor alude a um aspecto “sequestradamente feiticeiro nessa celebração da morte e ressurreição do Boi que é Bumba-meu-Boi ou Boi Bumbá! O Boi mal comparando, parece assumir uma posição de Dionísio, símbolo do reflorescimento e do tempo fecundo”.<sup>72</sup>

Não é difícil notar a afinidade profunda entre esse boi dionisíaco, que morre e ressuscita, com o inesperado “boi que fala” do poema de Mário. Ainda mais quando se recorda que a lenda do bumba meu boi conta a história da escravizada Catita (Mãe Catirina), que, estando grávida, declara ao marido Chico (Pai Francisco) seu desejo de comer a língua do boi da fazenda. Para atender ao pedido da esposa, o escravizado mata o boi e a ela entrega sua língua, sendo em seguida capturado e preso a mando do fazendeiro. Com a ajuda de curandeiros, porém, o boi termina sendo ressuscitado.

A história articula amor, violência e salvação, tendo como pano de fundo um “tempo do corpo” que se impõe na gravidez de Catita, na busca do alimento desejado, na condição do preso e, sobretudo, no compasso entre morte e ressurreição. Essas etapas, justapostas, supõem um aspecto de espera e de paciência, característica bovina do animal que pasta e aguarda, remetendo a um “Boi Paciência” inventado pelo escritor. Em títulos como *Lira paulistana* e *Dicionário musical brasileiro*, a figura adquire um significado de sabedoria e conhecimento da espera, contemplando ideias de insistência, perseverança e resistência, como aponta Simone Rossinetti Rufinoni,<sup>73</sup> sem

falar das relações com o conto “Frederico Paciência” que derivam para a persistência do desejo.

Afinal, tudo gira em torno do desejo e da língua nessa lenda, ambos comportando uma dimensão simbólica e outra material que se combinam até o ponto de se fundirem uma à outra, tornando indistintas as fronteiras entre o corpo da língua e a língua do corpo. É o que acontece também no poema de Mário, e nisso reside seu gênio.

O boi reaparece e vinga a violência por meio da fala, na tentativa de instaurar a possibilidade de reflorescimento e de um tempo fecundo. O verso de “Girassol da madrugada” intui uma solução para o impasse de toda uma obra, se não de toda uma vida: romper o silêncio das fermatas que suspendiam o êxtase do menino Mário para nomear poeticamente o que se guardava a sete chaves. O boi, enfim, dá nome aos bois.

Nesse breve momento eterno, a verdade da poesia fala mais alto, prometendo um encontro feliz entre a coisa não dita e a coisa brasileira.

**ROBERTO PIVA**  
**A CINTILAÇÃO**  
**DA NOITE**

*Tem dia que de noite é foda.*

Reinaldo Moraes, *Pornopopeia* (2008)

Tudo é noite na poesia de Roberto Piva. Tudo é noite na paisagem estranha e febril que esses poemas deixam entrever, e é também da noite que tudo nasce, fazendo a vida brotar com inesperado vigor: “No útero da maçã/ tudo começa/ anoitecer/ cheio de energia”.<sup>1</sup>

Já desde *Paranoia* (1963), a ênfase do poeta nos cenários noturnos supõe uma forte recusa do mundo emblemático do dia, marcado pela racionalidade do capital e pela rotina do trabalho, em função de um mergulho vertiginoso em domínios mais sombrios, em que predomina o caos. “Visão de São Paulo à noite”, por exemplo, também apresentado como “poema antropófago sob narcótico”, propõe um roteiro psicodélico pelo centro da capital paulistana, vasculhando o “corpo das praças” nas madrugadas para revelar um labirinto obscuro, onde qualquer tentativa de orientação acaba por ceder aos imperativos da desordem. Tal opção pela noite, reino da instabilidade, não se resume, porém, à descrição da paisagem, e estende-se à disposição interior do eu lírico: “a lua não se apoia em nada/ eu não me apoio em nada”.<sup>2</sup>

Convém lembrar, contudo, que esse estado flutuante, em que tudo se rende ao provisório, indispondo o sujeito a vínculos, jamais se confunde com a solidão. Apesar de misteriosos, os cenários noturnos de Piva pouco têm em comum com as noites funestas evocadas pelos artistas românticos, muitas vezes vividas por personagens solitários, perdidos em meio a uma natureza erma, silenciosa e melancólica. Assim, ainda que o poeta se reconheça como herdeiro da linhagem maldita do Romantismo, as paisagens de seus poemas exalam uma agitação e um burburinho que raramente se encontram em

seus inspiradores. Nessa poesia pulsante, a escuridão é sempre repleta de acontecimentos, pessoas, objetos, barulhos, e por vezes até mesmo ostensivamente iluminada.

É a noite mundana das boates, dos comércios escusos, das galerias suspeitas, dos bares abarrotados de gente anônima, das saunas de subúrbio, dos lascivos mictórios públicos e, sobretudo, das calçadas urbanas onde se cruzam bêbados, artistas, poetas, putas, michês e outros seres estranhos à luz do dia. São todos eles, como se lê ainda em *Paranoia*, “corpos encerrados pela Noite”, cuja existência por si só reitera a negação da ordem diurna. Não estranha, portanto, que esse cenário libertino inspire ao autor uma eloquente saudação ao criador de *Justine*, talvez o mais noturno dos escritores, evocando-o como antídoto à “desolação quotidiana”, ao encerrar o livro *Coxas* (1979) com o poema “Pornosamba para o marquês de Sade”: “A noite é nossa Cidadão Marquês, com esporas de gelatina pastéis de esperma & vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a sarabanda de cometas o suspiro da carne”.<sup>3</sup>

Enfático apelo aos sentidos, como ocorre em quase toda a produção do poeta, que aproxima de forma inequívoca a vida noturna à potência original do sexo. É o que supõe o poema inicial de *Abra os olhos & diga ah* (1975), citado anteriormente, ao associar o útero da maçã a um anoitecer “cheio de energia”, sugerindo a eclosão de uma força vital que tem origem no centro secreto de cada ser. Ou, como propõe o autor também em “Bar Cazzo d’Oro” (1979), valendo-se do insólito título de um livro de Thomas de Quincey para dar a dimensão do impacto que lhe causa uma prosaica cena de bar carregada de sensualidade: “O adolescente estava sentado na mesinha com a maçã encravada no meio. De l’assassinat considéré comme un des Beaux-Arts”.<sup>4</sup>

Trata-se, portanto, de uma energia que pulsa dentro do corpo, mas com tamanha intensidade que, uma vez liberada, termina por contaminar a paisagem inteira. É o que se testemunha, por exemplo, num poema de *Paranoia* intitulado “No Parque Ibirapuera”, em que o eu lírico convoca a figura de Mário de Andrade em tom de partilha e cumplicidade:

*É noite. E tudo é noite.  
É noite nos para-lamas dos carros  
É noite nas pedras  
É noite nos teus poemas, Mário!  
Onde anda agora a tua voz?  
Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?  
Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços  
Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem  
    como numa lagoa  
É impossível que não haja nenhum poema teu  
    escondido e adormecido no fundo deste parque  
Olho para os adolescentes que enchem o gramado  
    de bicicletas e risos  
Eu te imagino perguntando a eles:  
    onde fica o pavilhão da Bahia?  
    qual é o preço do amendoim?  
    é você meu girassol?<sup>5</sup>*

Nessa noite absoluta que se faz presente por toda parte — dos automóveis aos livros, dos poemas aos aviões, das pedras às estrelas — tudo ganha extraordinária visibilidade. Mas o foco luminoso que o poeta elege como principal motivo para o encontro com o criador da *Pauliceia desvairada* (1922) é o sensual grupo de “adolescentes que enchem o gramado”. Tais

como flores que se oferecem aos olhares lúbricos, os meninos do Ibirapuera atizam sua libido, evocando o poema “Girassol da madrugada” de Mário, no qual o desejo homoerótico pulsa em alta voltagem. O impulso sensual e insaciável promove a contínua erotização do mundo, reiterando sem cessar o mote da lascívia e da devassidão, como sintetiza ainda o breve verso do poema “Chovia no teu coração de merda”, de *Quizumba* (1983): “garoto bêbado chupando o pau do travesti/ Santa Cecília by night”.<sup>6</sup> A noite aqui é, invariavelmente, sinônimo de sexo.

## 2

Tudo é sexo na poesia de Piva. Mesmo as cenas diurnas, transcorridas na mais intensa claridade, são fortemente marcadas por essa atmosfera marginal e libidinosa, a atestar a prevalência da noite até sob a luz do sol. *Coxas*, por exemplo, inicia-se com um poema intitulado “Os escorpiões do sol”, que relata um encontro erótico entre dois homens no meio da tarde, bem no coração da metrópole paulistana. A dicção seca, sem rodeios, a rigor mais próxima da prosa que da poesia, cria um intervalo entre fundo e forma que contribui para acentuar a estranheza do encontro:

Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen & Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.

O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser

chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo!

Neste instante um helicóptero do City Bank aproximava-se pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heroicas & assassinas.

O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo.

Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.<sup>7</sup>

Se a saga erótica de Pólen, que o leitor acompanha ao longo do volume, tem sua origem numa situação a um só tempo lasciva e sinistra, isso acontece justamente porque nela o éthos noturno se vê em absoluto confronto com as determinações do mundo diurno. Ao contrapor a lógica implacável do poder financeiro, próprio do dia a dia da metrópole, à ousadia juvenil do par homossexual que, em plena tarde de verão, sobe ao topo de um edifício para “fazer amor & tomar vinho”,<sup>8</sup> os versos de *Coxas* reiteram a opção do autor pela via da transgressão, cuja sintonia com o ideário da contracultura já foi muitas vezes assinalada.<sup>9</sup>

A volúpia subversiva do amor homoerótico ocupa, assim, o centro dessa poética, sempre evocada como um antídoto contra todo tipo de aparato repressivo: do capital, da Igreja católica, dos guardiões dos bons costumes ou de qualquer outra instância de sujeição da libido. Não é por outra razão que a figura do garoto sensual surge em tal contexto como a encarnação da liberdade, da beleza e até mesmo da própria poesia.

A noite pertence aos garotos e eles estão por toda parte.<sup>10</sup> Basta percorrer as páginas de qualquer livro de Piva para encontrá-los aos montes, como se pode confirmar num breve

exame dos quatro títulos publicados entre os anos 1970 e 1980. Seja o “pequeno deus” ou simplesmente o “garoto pornógrafo” de *Abra os olhos & diga ah* — iniciado pela epígrafe de Lautréamont declarando amor aos “pálidos adolescentes” —, seja o “petit moreno amante” exaltado em *Coxas*, seja o “garoto canalha” de *Quizumba*, seja ainda o prosaico “adolescente da lavanderia” ou um dos “garotos-filósofos de Platão” cantados em *20 poemas com brócoli* (1981), a evocação do amante menino é onipresente nesse imaginário de forte apelo sexual, que se constrói sempre “à sombra das cuequinhas em flor”.<sup>11</sup>

A meio caminho entre a inocência da infância e a vida erotizada do adulto, a adolescência é muitas vezes representada como a porta de entrada na sexualidade, tendo no horizonte um caminho ainda a ser definido. Com efeito, os garotos que povoam a poesia de Piva parecem realmente viver numa espécie de limbo que lhes outorga a possibilidade de assumir qualquer papel, a começar por aqueles ditados pela própria língua: esses “muchachos ragazzi garçons boys garotos com vaselinas-antenas”,<sup>12</sup> como se lê ainda no poema “Norte/sul” de *Coxas*, disfarçados de anjos, de michês ou de bandidos, podem realmente encarnar qualquer fantasia. Daí que sejam eles os objetos privilegiados dos inesgotáveis devaneios sexuais do poeta.

Mas, ao lado da celebração do homoerotismo, a obsessão pelo garoto deixa transparecer também uma utopia temporal, traduzida na idealização da adolescência como idade de ouro. Tal sonho de permanência no tempo juvenil — como se fosse possível capturar o que é por definição passageiro — pode, inclusive, estar na origem de certa ideia de redenção pela pederastia, bastante recorrente nessa obra. Seja como for, tudo acontece como se o contato carnal com os “pequenos deuses” garantisse ao sujeito lírico uma juventude eterna, libertando-o

das agruras impostas pela passagem do tempo. Entende-se, portanto, o motivo mais profundo da erotização contínua do mundo que marca a literatura de Piva, já que ela promete a renovação incessante do desejo e, com isso, a permanência do poeta nos domínios dionisíacos da adolescência.

Esboça-se aí a fantasia de um tempo eterno, no qual se instaura uma orgia louca e interminável, a reverberar na noite lasciva e absurda que cintila na paisagem sensível — mesmo depois do raiar do dia. Eterna e cíclica, essa temporalidade fundada no sexo promove sem cessar o retorno a um presente que só responde ao princípio do prazer e, por isso mesmo, já não se inscreve mais na história nem na própria duração temporal, como se comprova no poema “Bar Cazzo d’Oro”: “o relógio que bate as paixões delira”.<sup>13</sup>

### 3

Embora imaginada fora do tempo, a vida lúbrica ao lado dos belos garotos tem, contudo, uma localização espacial bem precisa. É sempre a cidade — ou, melhor, a metrópole — que oferece ao poeta oportunidades infinitas de multiplicar e variar seu *moto perpetuo* do desregramento, abrindo-lhe as portas da surpresa. Assim também a agitação urbana provoca continuamente sua imaginação, incitando-o a inventar nexos novos e insólitos entre os seres e as coisas com que cruza em seus giros noturnos, para criar uma mitologia própria na qual o erotismo se compromete por completo com a sensibilidade cosmopolita.

Nesse sentido, a disposição lírica de Piva pode muito bem ser considerada uma atualização daquele *état de surprise* que, para Guillaume Apollinaire, definia o espírito do artista

moderno que flanava a esmo pela cidade.\* Não por acaso, “Lá fora, quando o vento espera...”, um dos poemas de *Piazzas* (1964), se introduz ao leitor por meio de uma epígrafe do escritor francês — “Une nuit de sorcellerie/ comme cette nuit-ci” —,<sup>14</sup> que se vale igualmente da metáfora noturna para realçar a disposição sensível de um sujeito aberto aos convites da rua. Como que oferecendo uma descrição da insólita noitada à qual alude Apollinaire, os versos do poeta paulistano propõem:

*O coração gelado do pavão na noite  
ouvindo estrelas  
no vazio de um grande piano  
não me surpreende agora  
o sorriso de sua doce anatomia  
as pernas quentes no meio da rua  
todo meu rosto deslizando em lágrimas no espelho  
o negro animal do amor morreu de fome nos acordes  
finais de um peito nebuloso  
não outra vez  
loiros fantasmas  
fornicando em meu olho<sup>15</sup>*

Como se pode perceber, a “noite de bruxaria” insinuada pela epígrafe reveste-se aqui de uma tonalidade manifestamente urbana, uma vez que a cidade é o pano de fundo da cena lúbrica: “as pernas quentes no meio da rua”. O olhar do poeta para o mundo assume, dessa forma, várias perspectivas ao mesmo

\* “A surpresa”, diz Apollinaire em 1917, “é o maior motivo novo. É pela surpresa, pelo espaço que concede à surpresa, que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam...” (Guillaume Apollinaire, 1991, t. 2, p. 951, trad. nossa).

tempo: de um lado, mostra-se poroso e até mesmo integrado ao espaço público que se conforma à sua volta; de outro, enfatiza as sensações corporais de uma experiência lasciva, particularizada em detalhes sensíveis, tal como “o sorriso de sua doce anatomia”. A essas duas camadas, soma-se ainda uma terceira, bastante recorrente em sua literatura, que opera no sentido de amplificar a intensidade do ato erótico para predispor o sujeito lírico ao delírio: “loiros fantasmas/ fornicando em meu olho”.

Com efeito, um dos traços distintivos da obra de Piva é o olhar multifacetado, a instaurar uma visão de mundo a um só tempo social, erótica e delirante. Cumpre notar que o autor se vale justamente da alternância vertiginosa entre esses planos, muitas vezes desdobrada em sucessivas justaposições, para criar um forte efeito de tensão, típico de sua poética. Por tal razão, a vitalidade, a inquietação, o burburinho e até mesmo certo tumulto que seus versos manifestam com frequência não se devem apenas aos temas recorrentes da devassidão cosmopolita, mas, sobretudo, ao notável pacto entre fundo e forma que estrutura sua impetuosa lírica.

Mas a reunião dessas três dimensões tão distintas, que supõe uma equação bastante complexa na sensibilidade contemporânea, também denuncia o desafio estético enfrentado por Piva. Afinal, parece já não ser mais possível, nos dias de hoje, sustentar um discurso poético que se volte simultaneamente para as necessidades prementes do coletivo, para as inesgotáveis demandas do desejo e para as derivas sem fim da alucinação. Ou, colocando o problema em outros termos: como pode um escritor estabelecer, na atualidade, relações sensíveis entre uma tradição revolucionária de fundo libertário, o legado libertino de Sade e a herança visionária de Arthur Rimbaud,

sem se apresentar como um anacrônico repetidor das fórmulas surrealistas?

De difícil resposta, essa pergunta dá a dimensão dos riscos aos quais se expõe o autor, ao mesmo tempo que abre caminho para que se percebam os traços singulares de sua literatura. Assim, ainda que haja forte inspiração surrealista na escrita de Piva, sua voz poética sempre se particulariza quando comparada à matriz francesa, a começar pelo efetivo abraqueiramento do imaginário surreal que ela deixa transparecer. Não bastasse isso, seria preciso aludir à vocação “anarcomonarquista” declarada pelo poeta, em franca oposição às simpatias de André Breton e seus companheiros pelo marxismo, sem esquecer ainda o diferencial do homoerotismo, rejeitado de forma categórica pelos idealizadores do movimento. Mais do que tudo, porém, é no projeto de levar à exaustão uma demanda de radicalidade em todos esses planos que sua dicção própria ganha evidência, conferindo-lhe um lugar único também na paisagem literária do Brasil contemporâneo.

Dito de outra forma: embora aqui e acolá a obra de Piva expresse certo conteúdo programático, bastante afinado com os arroubos libertários que marcaram os jovens de sua geração, sua tomada de partido pela anarquia acaba por prevalecer sobre a militância ideológica, instaurando um generoso espaço para a experiência da errância e o conhecimento da desordem: “eu não me apoio em nada”. Nesse estado flutuante, a sensibilidade inquieta do autor vasculha a lascívia das ruas e das alcovas para, então, submetê-la ao trabalho incansável da alucinação, apostando no excesso como único meio capaz de dar conta de uma vertigem que é a um só tempo erótica, estética e existencial.

Escrita insensata, que insiste sem cessar nas próprias obsessões, reiterando o mote transgressivo para deixar a descoberto o princípio de subversão que une definitivamente o sexo à poesia. Escrita arriscada, sobretudo para quem decidiu abraçá-la como tarefa de uma vida inteira, já que a imaginação do excesso não conhece repouso, demandando mais e mais de seus demiurgos. É sempre noite na poesia de Roberto Piva, e o poeta permanece desperto, em constante vigília.

**VÁRIOS AUTORES**

**TOPOGRAFIA  
DO RISCO:  
O EROTISMO  
LITERÁRIO  
BRASILEIRO  
NO LIMIAR  
DO SÉCULO XXI**

## 1. DO ALTO

Tal qual um pressentimento noturno, uma ameaça de morte se acerca do erotismo literário brasileiro às vésperas dos anos 1980. A sexualidade jovial e inconsequente que modulava os textos da contracultura, sintonizada com o espírito libertário das décadas anteriores, se reveste, então, de uma inesperada gravidade que por vezes beira o trágico. Como que inaugurando essa tendência, dois expressivos livros de poesia, ambos publicados em 1979, associam de forma incisiva o desejo sexual a imaginários funestos, valendo-se de paisagens ostensivamente cosmopolitas, a sugerir um repertório de fantasias eróticas próprio da sensibilidade urbana que caracterizava o Brasil naquele fim de século.

Recorde-se uma vez mais o extenso poema que abre a coletânea *Coxas* (1979), de Roberto Piva, que descreve, de maneira quase relatorial, um encontro lúbrico entre dois rapazes, transcorrido no centro nervoso da capital paulista. A fala seca e direta, mais perto da prosa que da poesia, cria um espaço entre fundo e forma que só faz aumentar o estranhamento do episódio, interrompido pelo pouso de um helicóptero do City Bank que aborda o par com força assassina e imediatamente aniquila um deles. “Por onde é preciso começar?” —<sup>1</sup> pergunta o eu lírico em sobressalto, sem saber o que tem diante de si.

A cena de “Os escorpiões do sol”, tão notável quanto inaugural, como que instaura uma nova origem na vida sensível do período, demarcando por onde é preciso começar antes mesmo que tal questão seja colocada. Ou seja: diferentemente da década de 1970, quando tudo parecia passível de um recomeço e cada sujeito se sentia um demiurgo, os anos

1980 se iniciam com a fatalidade de que há um começo já dado, independente das vontades, das escolhas ou dos desejos de cada um. E, em matéria de erotismo, isso significava um voto de compromisso entre sexo e perigo.

Nesse mesmo diapasão, o livro *As mulheres gostam muito*, de Angela Melim, divisa uma cena fatal desde a primeira linha, enunciada com o auxílio enfático da caixa-alta nas palavras iniciais: “SOBRE O SUICÍDIO. PRECISO TOMAR UMA DECISÃO entre pedra e vidro, estilhaça ou espatifa, porque todas as palavras não cabem num livro”. Em contraste com o título sensual e meloso, os versos que se seguem a esse categórico ponto de partida só propõem novos matizes para um desejo de morte que em nada parece se distinguir do desejo sexual. Também nesse caso, o erotismo aterrador se associa em definitivo ao cenário urbano:

*Nu coração  
de Copacabana  
desejo você como desejo  
pular  
do décimo primeiro  
um vidrinho colorido  
espatifa  
quando cai: brilhante vermelho automóvel  
mi aperta na mão  
esmigalha  
desejo/como/você  
morrer<sup>2</sup>*

Não são poucos os pontos de contato entre os dois livros, a começar pela data da publicação e pelo fato de que eles marcam

uma mudança sutil, mas importante, nas vozes desses autores, justamente por introduzir um tom mais grave às suas obras, ambas vinculadas à chamada “poesia marginal”. Deve-se destacar, ainda, a afinidade entre os imaginários em questão, sobretudo na convergência entre sexualidade e perigo, o que, por certo, alinha ambos os poemas a uma fecunda tradição do erotismo literário ocidental. Mais do que tudo, porém, o que chama a atenção nesses versos é certa intensidade a sugerir uma erótica do limite, como se o risco de vida tivesse se tornado a condição primordial do desejo.

Nesse sentido, é digno de nota que os dois poetas tomem como cenário o alto de um prédio, seja num caso a cobertura do Edifício Copan — emblema da arquitetura moderna brasileira, cravado bem no coração de São Paulo —, seja no outro o 11.º andar de um imóvel qualquer da povoada praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Tópica recorrente das artes ocidentais, a visão do alto supõe deslocamentos decisivos nas escalas e nos valores: por isso mesmo, os lugares elevados tendem a desviar os sujeitos de suas posições habituais, precipitando-os a saltos vertiginosos que, não raro, se revelam mortais.

Ver a cidade de cima supõe um distanciamento do caos urbano que permite desvelar a multidão soturna, apinhada, correndo atrás dos meios de sobrevivência tal qual um formigueiro. Os versos de Melim evocam mais de uma vez a “multidãozinha curiosa e sofredora”, que interrompe o passo maquinal e rápido ao deparar com o corpo de uma jovem suicida estatelado na calçada, traduzindo a perplexidade em comentários banais: “Só vendo a queda!”. Entre a inconsciência dos vivos e o mistério da morta, nenhum contato possível. Assim também o poema de Piva contrapõe a lógica implacável do poder financeiro, próprio da metrópole, à ousadia juvenil do

par homossexual que, em plena tarde de verão, sobe ao topo de um edifício para “fazer amor & tomar vinho”.

Seja na versão impiedosa de *As mulheres gostam muito*, seja na versão hedonista de *Coxas*, o deslocamento que se produz nesses patamares elevados vem denunciar a miséria da superfície, em que a vida se restringe ao automatismo de corpos dóceis e deserrotizados. Tal denúncia por certo implica riscos. Sendo locais por excelência dos medos e das vertigens, os pontos altos tendem a incitar os visitantes a experiências arrojadas, o que pode resultar em subversões de toda ordem, de simples “blasfêmias heroicas & assassinas” a um inesperado “desejo [de]/pular/do décimo primeiro”. Daí que os castigos — no mais das vezes, corporais — sejam igualmente implacáveis: “Precisava ver; na beira da praia, cortaram as pernas do carangueirão para ele não fugir; o esforço do tronco se contorcendo”.<sup>3</sup> Daí que as execuções sejam invariavelmente sumárias: “O guarda que estava no helicóptero então mirou e abriu fogo”.

Ora, esse perigo de morte, que se impõe como condição do desejo, consolida-se como uma linha de força da produção erótica brasileira no decorrer da década de 1980, sobretudo quando a aids deixa de ser uma ameaça e começa a se tornar realidade. Assim, o que antes se apresentava apenas como um pressentimento, enigmático e difuso, vai rapidamente transformar-se num diagnóstico categórico. Em possível sintonia com essa fatalidade, outro poema de Piva, este publicado em 1981, atesta uma significativa mudança no cenário erótico da metrópole:

*a cidade com sol vista do alto de um terraço.  
luz sombra cor & estranhas vertigens  
cabeças decepidadas*

*últimos centauros trotando nos parques*  
*últimos amores nas tocas antes da noite*<sup>4</sup>

Do alto do edifício, o que se divisa já não é mais o embate polarizado entre a ordem truculenta do capital e a volúpia subversiva dos amantes, mas uma espécie de devastação da própria paisagem, que, aliás, coincide com o acanhamento da literatura erótica nos anos 1980. Em comparação com o livro de 1979, percebe-se aí um franco decréscimo de energia e libido, a esboçar os contornos de uma cidade desolada: mesmo sob o sol, ela é decididamente melancólica, quase deserta, habitada pelos últimos centauros e amores que restam ao lado de estranhas cabeças decepadas, a anunciar a chegada da noite.

Notável afinidade entre essa imagem e o livro *Triângulo das águas* que Caio Fernando Abreu publica em 1983, a começar pela capa da primeira edição. Trata-se da foto aérea de uma metrópole, na qual se distinguem apenas os topos dos arranha-céus, capturados num fim de tarde que se delineia no horizonte, carregado de nuvens negras e pesadas, indicando o prenúncio de um temporal noturno. Por certo, tal cena é bem mais dramática do que a anterior, tanto por radicalizar a perspectiva do alto — uma vista aérea em vez do terraço de um edifício — como por carregar a paisagem com uma gravidade que o poema de Piva mal chega a sugerir. Não por acaso, esse é o primeiro texto de ficção brasileira em que a aids aparece claramente como tema.\*

\* A capa é assinada por Victor Burton e a fotografia é de autoria de Jacqueline Cantore. Vale lembrar que o ano de 1983 marca uma tomada de consciência coletiva sobre a presença da aids no país, sobretudo por conta de duas notícias na imprensa: a morte do soropositivo Markito, um dos maiores nomes da alta costura brasileira, e a revelação de que o diretor de cinema Glauber Rocha, misteriosamente falecido em 1981, teria sido uma das primeiras vítimas da doença no Brasil.

Com efeito, conforme a epidemia cresce, mais e mais se nota seu impacto nas letras do país.\* Numa relação inversamente proporcional, contudo, o erotismo literário entra em evidente declínio, perdendo espaço entre as publicações do período. Pode-se contar nos dedos os livros do gênero editados no decorrer da década, configurando exceções que só fazem confirmar essa ausência.\*\* Enfim, se a temática sexual continua a aparecer aqui e acolá na ficção brasileira, quase sempre mais sugerida do que afirmada, aquela sexualização enfática do mundo e da experiência humana que constitui o cerne da literatura erótica raramente encontra vias de expressão. A imaginação pornográfica se retrai diante da dor.

## 2. DO BAIXO

Será preciso esperar a virada da década, portanto, para que esse panorama assumira novos contornos. Quando isso acontece, tanto o público leitor como a crítica são tomados de surpresa: mal se iniciam os anos 1990 e a temática do erotismo reaparece na literatura com inesperado e renovado vigor.

Não é possível apontar uma só razão para essa reviravolta, sem dúvida resultante de uma complexa série de acontecimentos. Vale arriscar algumas hipóteses. De um lado,

\* Os primeiros dados nacionais sobre o crescimento da epidemia começam a aparecer em 1985 e são alarmantes: a cada dia registrava-se um novo caso, com um saldo de quatro mortes por semana, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, e o Brasil passava a ser considerado, então, o quarto país do mundo em número de infectados.

\*\* Registrem-se, entre outras, algumas iniciativas coletivas no período, como os livros *Muito prazer* (1982), organizado por Márcia Denser; *Um prazer imenso* (1986), organizado por Jefferson de Andrade; e *Antologia, arte pornô* (1984), organizado por Eduardo Kac e Cairo Assis Trindade. Contudo, o próprio fato de serem obras coletivas é significativo, já que pode sugerir a carência de novas produções individuais no gênero, sem contar algumas poucas exceções.

assiste-se a certa “normalização” da aids, decorrente de significativas mudanças no quadro geral da doença, a começar pela reversão das cifras epidêmicas. De outro, talvez se possa apontar aí uma resistência do imaginário, que, saturado com o horizonte sombrio ao qual a sexualidade parecia condenada, responde à morbidez da cena histórica com os mais variados expedientes da imaginação, numa formidável afirmação do potencial ilimitado da fabulação erótica.

Dessa forma, em franca oposição a uma tendência realista e naturalista que vai predominar na literatura brasileira no final do século XX, a produção obscena de sua última década faz uma aposta radical na fantasia, seja ela fescenina, alucinatória, mística ou grotesca. Uma vez desfeito o pacto com a morte, a ênfase trágica cede lugar a uma pluralidade de vozes que descobrem outras vias de dizer o sexo. Assim também a metrópole deixa de ser um cenário ostensivo para figurar de modo menos evidente, fazendo-se presente mais por meio de seus fantasmas do que de sua arquitetura. Por fim, a perspectiva elevada, que traduzia a gravidade da paisagem, perde espaço em função de um olhar mais disperso, cuja atenção se fixa ora no corriqueiro, no popular, ora no bizarro, no excêntrico. O erotismo literário se vale, então, de um de seus expedientes mais férteis: o rebaixamento.

Tome-se, por exemplo, a vigorosa obra de Glauco Mattoso, que, iniciada nos anos de ouro da contracultura, conhece então seu momento mais produtivo. Marcados pelo tom irreverente e licencioso característico do autor, já os primeiros trabalhos colocavam em cena uma série de obsessões sexuais que lhe serviam de ponto de partida, fosse para realizar uma crítica social mordaz e ferina, fosse para zombar das mais altas aspirações da literatura:

*ó merda com teu mar de urina  
com teu céu de fedentina  
tu és meu continente terra fecunda onde germina  
minha independência minha indisciplina*<sup>5</sup>

A partir de 1990, uma contingência pessoal vai repercutir com intensidade em sua literatura: tendo ficado completamente cego, o poeta passa a adotar quase que exclusivamente as formas fixas, em particular a do soneto, cuja regularidade facilita a memorização dos versos.\* Essa restrição, em vez de limitar sua produção, resulta em forte compulsão criativa. Da mesma forma, em vez de originar uma poética de tons dramáticos, ela acentua ainda mais a vitalidade das fantasias escatológicas, do humor *noir* e das críticas corrosivas que evocam tanto as cantigas de escárnio e maldizer do trovadorismo português como o veio satírico e fescenino de um Manuel du Bocage ou de um Gregório de Matos.

Ou seja, se a lírica licenciada de Mattoso ganha uma nova desenvoltura depois da cegueira, isso se deve tanto à sua produção compulsiva como à sua extraordinária capacidade de atualizar temas obsessivos, abordados em inusitadas combinações e à luz de um incontestável rigor formal. Seus versos, em exatos decassílabos, giram com frequência em torno da podolatria homoerótica, como neste “Perversivo”, publicado em 2000:

\* O poeta, cujo verdadeiro nome é Pedro José Ferreira da Silva, ficou cego por causa de um glaucoma, doença que lhe inspirou o pseudônimo de Glauco Mattoso.

*Um pênis, uma xota e está completo  
o coito, se é político e correto.*

*Nem tudo, todavia, no tesão  
Se rege por ciência ou protocolo  
Trepada não é só penetração.*

*Uns gozam quando cheiram um sovaco  
Pentelho na saliva é estimulante  
E mesmo bananeiras há quem plante  
se o clima entre dois corpos está fraco.*

*Em mim, fica debaixo do pisão,  
Na sola onde esta imunda língua esfolo,  
a fonte da mais louca excitação.*

*Um tênis, uma bota e pouco afeto:  
Assim é meu orgasmo predileto<sup>6</sup>*

Tal veneração dos pés, onipresente na poesia do autor, amplia o gesto de rebaixamento, uma vez que se volta em definitivo às partes inferiores do corpo humano. Ou seja: como se não bastasse ao poeta colocar sua verve eloquente a serviço do baixo corporal como um todo, a exaltação fetichista dos pés insiste em celebrar aí o que efetivamente há de mais rasteiro. “Na sola onde esta imunda língua esfolo” — verso notável, que dá as dimensões dessa celebração, evidenciando sua rica ambiguidade, já que remete tanto aos procedimentos da linguagem poética como à prática sexual que o órgão da língua enseja.

À *eloquência rebaixada* de Mattoso poderíamos opor o *coloquialismo elevado* de Valdo Motta,<sup>7</sup> não houvesse certa

equivalência de fundo entre essas expressões. Por certo, um confronto entre os dois autores tenderia a revelar mais proximidades do que distâncias, pois ambos praticam uma poética de forte inspiração homoerótica que opera com múltiplas inversões e deslocamentos de sentido. Se no primeiro é a forma nobre que se dobra por completo à escatologia, no segundo são as partes baixas que ganham nobreza, ascendendo ao mais elevado dos planos: “NO CU/DE EXU/A LUZ”.<sup>8</sup>

A inversão da simbologia mística, tal como propõe o autor de *Bundo* (1996), sugere uma inusitada identificação entre o ânus e Deus — ou seus correlatos, como Exu e outras divindades das religiões afro-brasileiras —, supondo uma erótica de veio espiritual cuja maior particularidade está em sacralizar a experiência carnal da homossexualidade. De fato, a poesia a um só tempo apocalíptica e pornográfica de Motta não hesita em se apropriar da Bíblia e de outros textos sagrados para corroborar sua doutrina da gnose anal:

*Ó guardião  
da estreita via  
oculta em roupas  
e interditos  
premia a audácia  
dos destemidos  
que enrabamos  
e nos enrabam  
dá-nos a todos  
as tuas graças<sup>9</sup>*

Esboça-se aí uma “dialética da transcendência que rebaixa o elevado e eleva o baixo, tornando esse dualismo agressivamente

obsceno”, como propõe Iumna Maria Simon ao aproximar a cosmovisão do poeta ao “baixo materialismo” de Georges Bataille. Desse modo, completa a crítica, a poesia do autor presume um mundo onde tudo se inverte: “A mulher é um homem ao avesso, o homem é uma mulher ao avesso, morrer é viver em pé, viver é virar de ponta-cabeça”.<sup>10</sup>

Valendo-se dessas reviravoltas, o poeta termina por criar uma epifania às avessas, que jamais cede às abstrações elevadas. Ao contrário, sua doutrina não só se concentra no baixo, fazendo da região anal o epicentro de todos os fenômenos sagrados, como insiste em rebaixar precisamente aquilo que é mais elevado. Não surpreende, portanto, que um de seus poemas mais incisivos sintetize essa doutrina ao formular uma questão tão breve quanto desconcertante: “Deus viado?”.<sup>11</sup>

### 3. DE UM LUGAR OUTRO

Se a produção erótica das últimas décadas, em suas principais linhas de força, aponta sem cessar para um confronto de polaridades que perturba a hierarquia dos valores, a expressão mais acabada dessa tendência encontra-se na obra obscena de Hilda Hilst, que instaura a fusão do alto e do baixo no corpo da própria linguagem. Depois de cultivar durante muito tempo uma lírica amorosa, que explorava o veio do erotismo místico, logo no início dos anos 1990 a autora lança quatro livros de tom puramente lascivo, que constituem a grande novidade da literatura sexual brasileira do último quarto de século, se não do próprio século.

*O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) foi o primeiro e o mais perturbador título dessa série. Considerado, sobretudo no

calor da hora, o livro de virada radical na escrita de Hilst, não foram poucos os leitores, amigos e críticos a declarar perplexidade diante da sua “nova fase” literária, destinada a praticar, de forma ostensiva, o mais deslavado gênero pornográfico. Afinal, como compreender sua inesperada criação, que narrava as escandalosas memórias sexuais de uma menininha de oito anos de idade sem o menor pudor e sem qualquer reserva no emprego de palavras imorais?

A autora, por sua vez, reagiu a tal desconfiança ora com declarações irônicas, no mais das vezes justificando a opção pela falta de dinheiro, ora com discursos cifrados, que demandavam interpretação. Um deles está na contracapa de *Amavisse* (1989), livro de poemas publicado na época, no qual ela já anunciava aos leitores o controverso título pornográfico que logo lançaria, pedindo que lhe poupassem “o desperdício de explicar o ato de brincar./ A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo./ *O caderno rosa* é apenas resíduos de um *Potlatch*./ E hoje, repetindo Bataille:/ ‘Sinto-me livre para fracassar’”.<sup>12</sup>

Acolher a possibilidade do fracasso se apresentava, portanto, como condição do exercício da liberdade. De fato, o que estava em jogo para Hilst naquela virada de década, que também prenunciava a virada do século, era seu desejo de explorar outras formas do dizer literário, de excursionar por regiões não devassadas por seu gênio criador, de se arriscar em projetos textuais ainda mais ousados. Em outras palavras, fracassar significava transgredir, *moto perpetuo* de Bataille, que, não por acaso, a escritora parecia eleger como anjo inspirador de sua entrada no continente da escrita licenciosa.

Interessa observar que, vinte anos antes de publicar *O caderno rosa*, Hilst já penetrara com segurança nesses domínios, iniciando uma exploração do erotismo sem precedentes

nas letras brasileiras, que a ocuparia até o fim da vida. Daí sua literatura revela notável coerência, confirmada quando se lança um olhar menos viciado à vasta produção que se segue a partir da década de 1970. É o caso, por exemplo, da novela *A obscena senhora D*, cujo título já supõe uma atenção particular ao corpo libidinoso. Editado originalmente em 1982, o texto ensaia um procedimento típico da autora, fazendo tábula rasa de todos os discursos para combinar inquietações metafísicas com prazeres escatológicos, dúvidas teológicas com revelações eróticas, problemas da alma com questões do sexo, para deixar expostos os pontos de toque entre o pensamento e as demandas carnis. Procedimento que ganha acabamento lapidar na obra declaradamente obscena que se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Assim, ao confrontar sua poética do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a própria medida, submetendo os modelos abstratos aos imperativos concretos da matéria.

Leia-se, a título de exemplo, o breve poema que interrompe o fluxo de consciência do narrador de *Contos d'escárnio* — *Textos grotescos*, a reiterar um mote obsceno que não dispensa referências filosóficas:

*Otávia tinha pelos de mel.  
A primeira vez que me beijou a caceta  
Entendi que jamais seria anacoreta  
Não me beijou com a boca  
Me beijou com a boceta*<sup>13</sup>

Semelhante expediente pode-se reconhecer nos insolentes “Hiatos de Crasso no relato”, versos que fazem parte das evocações

carnais do personagem, cujo teor pornográfico destoa do tom elevado e do vocabulário científico, ambos empregados de forma ostensiva de modo a produzir um forte estranhamento:

*Posso dobrar joelhos e catar pentelhos?*

*Posso ver o caralho do emir*

*E a “boceta do mulo”*

*(atenção: é uma planta da família das esterculiáceas)*

*Que acaba de nascer no jardim do grão-vizir?*

*Devo comprimir junto ao meu palato*

*O teu régio talo? Ou oscular tua genitália*

*Dulçorosa Vestália?*<sup>14</sup>

Tal promiscuidade entre o alto e o baixo termina por promover as associações mais bizarras e imprevistas, revelando relações entre corpo e espírito que nossa sociedade, por tradição, tenta ocultar. São justamente esses elos, entre polos a princípio excludentes, que o deboche escrachado da escritora explora de forma obstinada e ostensiva, oferecendo uma chave importante para a compreensão não só da particularidade de seus livros pornográficos como também da fatia mais expressiva do erotismo literário produzido no Brasil na virada do século XX ao XXI.

## **4. DE LUGAR NENHUM**

Não deixa de ser significativo que, no período em questão, esse gênero de escrita seja praticado quase que exclusivamente por homossexuais e mulheres, delineando um imaginário que não se conforma aos padrões tradicionais da sexualidade, ainda

bastante hegemônicos no país. Por certo, seria cômodo falar em literatura gay ou “feminina”, não fosse o fato de que os escritores em pauta — pelo menos aqueles aqui citados — parecem alheios a qualquer tipo de afirmação de diferenças identitárias, alguns deles chegando até a zombar de reivindicações dessa ordem, como fazem Mattoso e Hilst.

Tudo leva a crer, portanto, que essa literatura aposta, sobretudo, na singularidade das fantasias que se desenvolvem à margem dos modelos tradicionais, mas sem se render aos apelos das identidades coletivas. Tudo leva a crer, enfim, que esses autores se empenham em reiterar certo poder de desvio do erotismo, sem alçá-lo a matéria de ativismo político.

Tarefa arriscada, sem dúvida, já que sua ambição transgressiva se manifestava num momento em que a prática da transgressão parecia ter sido quase que normalizada por completo pelo mercado.<sup>\*</sup> Com efeito, a proliferação de imagens sexuais que a indústria cultural vinha colocando em circulação no Brasil desde as últimas décadas do século XX, condenando o erotismo à plena visibilidade, trabalhava a fim de neutralizar a vocação subversiva da sexualidade, que, poucos anos antes, havia sido uma importante bandeira da contracultura. Banalizada ao extremo pela cultura de massa, a temática erótica tornou-se objeto de suspeita por parte dos circuitos literários mais cultos, atraindo apenas alguns escritores pouco assimilados pelo sistema cultural do país.

De fato, a imaginação sexual raramente marcava presença no conjunto de obras contemporâneas do *mainstream*

\* Convém lembrar que é justamente na passagem dos anos 1970 para os 1980 que a indústria pornográfica brasileira vive um crescimento inusitado e se estende de forma expressiva ao segmento editorial. Ver, nesse sentido, Mira (2001, pp. 100-20) e Winckler (1983, pp. 105-07).

das letras brasileiras daquele fim de século que, de forma geral, parecia preferir as convenções aos riscos. Não é difícil associar essa evidência ao intenso processo de retraditionalização dessa mesma literatura a partir da década de 1980, que alguns críticos interpretam como uma tendência de viés conservador, seja ele formal, ideológico ou até mesmo moral.\* Nesse sentido, é digno de nota que um desses comentaristas chegue a assinalar a “predominância do homem branco de classe média, heterossexual e europeizado”<sup>15</sup> no panorama do conto brasileiro dos anos 1990, reiterando a revalorização de padrões tradicionais.

É precisamente esse quadro que as obras de escritores tão distintos como Piva, Mattoso, Motta e Hilst vieram transtornar com sua recusa das normas correntes — fossem da maioria ou das minorias, fossem do mercado ou do sistema literário —, na tentativa de devolver ao sexo sua potência primitiva de subversão. Tarefa arriscada, vale repetir, uma vez que esses autores já não podiam mais reivindicar a posição marginal que garantia, para a geração da contracultura, um lugar à parte do establishment. Ao contrário, o potencial transgressivo que lhes cabia naquele fim do século XX dependia justamente de um contato promíscuo com o que estava ao redor para, então, criar linhas de fuga que operassem como vetores de crítica e resistência a esse mesmo redor.

\* O tema é amplo e complexo, excedendo as ambições deste texto. Vale registrar, a título de indicação, que não são poucos os críticos que notam um forte veio conservador na produção literária do período, a começar por Heloísa Buarque de Hollanda, que credita essa revalorização dos padrões convencionais ao crescente desprestígio do projeto alternativo dos anos 1970 (1986, p. 3). Assim também Iumna Maria Simon interpreta o “tradicionalismo afetado e superficial em voga desde a década de 1980” como conformismo mercadológico (1999a, p. 36; 1999b, pp. 70-77), enquanto Flora Sussekind aponta, em diversos modelos narrativos da ficção brasileira contemporânea, “mecanismos de estabilização conservadora semelhantes aos que têm justificado a globalização autoritária e o continuísmo governamental na história latino-americana recente” (2000, p. 11).

Esse lugar outro — não mais o alto nem o baixo — aponta uma via produtiva para se refletir sobre as intrincadas conexões entre estética, moral e erotismo no país, as quais pareciam, naquele momento, oscilar entre o viés repressivo da liberação sexual promovida pelo mercado e o moralismo dissimulado de boa parcela da elite bem-pensante. Mas a nova voga editorial que se inaugurou então veio a superar tal polarização e, por reunir autores institucionalizados a escritores da cultura de massa, sem falar daqueles que corriam fora do mainstream, indicava outra reviravolta na paisagem sensível, que mudava e ganhava em complexidade.

A chegada do século XXI surpreendeu o erotismo literário com uma efetiva perspectiva de diversidade. Seu público leitor testemunhou tanto a publicação de um título absolutamente alternativo como o genial *Cinema Orly*, de Luís Capucho, como o notável *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, ambos lançados em 1999 por editoras de porte muito distinto. Os títulos que se sucederam deixaram o cenário ainda mais plural, passando por livros como o *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca (2003), lançado no mesmo ano da primeira incursão de Paulo Coelho no gênero erótico, com *Onze minutos*, numa década que ainda viu Bruna Surfistinha tornar-se um fenômeno comercial com *O doce veneno do escorpião* (2005) e aplaudiu de mão cheia o talento literário de Reinaldo Moraes em *Pornopopeia* (2008). Somente a isso uma profusão de textos produzidos no período, oriundos de diversas vertentes do ativismo sexual, oscilando entre as ladainhas de um politicamente correto que parece não levar a lugar nenhum e, do lado oposto, a novidades literárias arrebatadoras que apontam caminhos dos mais fecundos para a literatura do país.

A lista não se limita a esses poucos exemplos e, dada sua diversidade, é prudente tratá-la como um acontecimento estético, político e mercadológico que ainda carece de avaliação crítica. De momento, convém lembrar que, uma vez aplacadas as oposições rígidas entre o alto e o baixo, abriu-se um espaço em branco, uma vacância, uma possibilidade, enfim, que se oferece não só à repetição de lugares-comuns, mas também como convite a novas criações. A topografia da paisagem vem se modificando a largos passos, os riscos agora são outros e talvez seja o caso de inventarmos novos instrumentos de medição para dar conta do recado.



# NOTAS

## A PARTE MALDITA BRASILEIRA: EXERCÍCIOS DE DEMOLIÇÃO

- 1 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique; [précédée des] Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème; [et de la] Métaphysique...* Trad., apres. e notas de Jean-Yves Pranchère. Paris: L'Herne, 1988, p. 201. Trad. nossa.
- 2 Ibid.
- 3 Georges Bataille, "'Introduction' à La théorie de la religion". In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976, p. 287. Trad. nossa.
- 4 Saura apud Gérard Dessons, *La Voix juste: Essai sur le bref*. Paris: Manucius, 2015, p. 124. Trad. nossa.
- 5 G. Bataille, "Le Paradoxe de l'érotisme". In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988, t. 12, p. 322. Trad. nossa.
- 6 Id., "O baixo materialismo e a gnose", In: *Documents: Georges Bataille*. Trad. de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018b, p. 161.
- 7 Id., *A parte maldita: Precedida de "A noção de dispêndio"*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 20. Grifos do autor.
- 8 Id., "L'Art, exercice de cruauté". In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, p. 482. Trad. nossa.
- 9 Id., "L'Esprit moderne et le jeu des transpositions". In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 270-74, grifos do autor. Trad. nossa.
- 10 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe: Ou le Gai-Savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995, pp. 340-41, grifos do autor. Trad. nossa.
- 11 G. Bataille, *A literatura e o mal*. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 22, grifos do autor.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid., 2013, p. 23, grifos nossos.
- 14 Mário de Andrade, "O movimento modernista". In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974b, p. 243.
- 15 Id., *Amar, verbo intransitivo: Idílio*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1995, p. 551.

- 16 Ver verbete “Eros” em Daniel Lagache (Org.), *Vocabulário da psicanálise: Laplanche e Pontalis*. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 151.
- 17 Carvalho apud Raúl Antelo, *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 192.
- 18 Ver Aliette Armel, *Michel Leiris*. Paris: Fayard, 1997, p. 218.
- 19 Sérgio Sant’Anna, “O conto maldito e o conto benfazejo”. In: \_\_\_\_\_. *O homem-mulher: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 57.
- 20 Gilda de Mello e Souza, “O banquete”. In: \_\_\_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 53, grifos da autora.
- 21 M. de Andrade, *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 65-66.

## À GUISA DE ENTRADA

### PUTA, ‘PUTUS’, ‘PUTIDA’: DEVANEIOS ETIMOLÓGICOS EM TORNO DA PROSTITUTA

- 1 *Dictionnaire de l’amour*. Paris: Georges-Anquetil, 1927, p. 460. Trad. nossa.
- 2 Jean-Jacques Rousseau, “Ensaio sobre a origem das línguas”. In: \_\_\_\_\_. *Rousseau*. Trad. de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 183.
- 3 Ernst Robert Curtius, “Etimologia como forma de pensar”. In: \_\_\_\_\_. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 533.
- 4 Jean-Marie Goulemot, *Ces Livres qu’on ne lit que d’une main: Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991, p. 13.
- 5 Alain Rey (Org.), *Dictionnaire historique de la langue Française*. Paris: Le Robert, 1995, p. 1674. Trad. nossa.
- 6 Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique: Précédé d’une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*. Paris: Payot & Rivages, 1993, p. 528. Trad. nossa. Para essa mesma etimologia, ver ainda Charles Bernheimer, “Prostitution in the Novel”. In: Denis Hollier (Org.), *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1994, p. 780.
- 7 *Ibid.*, p. 96. Trad. nossa.
- 8 Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à œuvres*. Paris: Gallimard, 1992, p. 109. Trad. nossa.
- 9 Émile Littré, “Pute”. In: \_\_\_\_\_. *Dictionnaire de la langue Française*. Paris: Gallimard-Hachette, 1958, t. 6, p. 632. Trad. nossa.
- 10 José Pedro Machado (Org.), *Dicionário etimológico da língua portuguesa: Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Horizonte, 1990, t. 4, p. 464.
- 11 Ver Antônio Geraldo da Cunha. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 649.
- 12 Ernesto Faria (Org.), *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962, p. 824.

- 13 A. Rey (Org.), *Dictionnaire historique de la langue Française*. Paris: Le Robert, 2005, p. 2244. Trad. nossa.
- 14 Aline Rousselle, *Porneia: Sexualidade e amor no mundo antigo*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 111.
- 15 Florence Dupont e Thierry Eloi, *L'Érotisme masculin dans la Rome antique*. Paris: Belin, 2001, pp. 243-50.
- 16 P. Guiraud, op. cit., pp. 96, 335.
- 17 Ver Carlos Pinto Santos e Orlando Neves, *Dicionário obsceno da língua portuguesa*. Lisboa: Bicho da Noite, 1997, pp. 97-98.
- 18 Ver Horácio de Almeida, *Dicionário de termos eróticos e afins*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, pp. 139, 176.
- 19 Fernando São Paulo, *Linguagem médica popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Barreto, 1936, pp. 284-85.
- 20 P. Guiraud, op. cit., p. 96.
- 21 Hilda Hilst, *Cascos & carícias: Crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin, 1998, p. 138.
- 22 A. Rey (Org.), *Dictionnaire historique de la langue Française*. Paris: Le Robert, 1995, p. 1674. Trad. nossa.
- 23 Leon Battista Alberti, *De La Statue et de la peinture*. Trad. de Claudius Popelin. Paris: A. Lévy, 1868, p. 163. Trad. nossa.
- 24 E. Faria, op. cit., p. 823.
- 25 Georges Bataille, *O erotismo*. Trad. de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2020, p. 158.
- 26 José Miguel Wisnik, "O famigerado". *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 2002, pp. 182-83.
- 27 J. P. Machado, op. cit., p. 464.

## ENTRE PERVERSOS

### UM VASTO PRAZER, QUIETO E PROFUNDO

- 1 Machado de Assis, "A causa secreta". In: \_\_\_\_\_. *Contos: Uma antologia*. Sel., intr. e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2. Todas as citações do conto "A causa secreta" ao longo do texto foram retiradas dessa edição.
- 2 Gaston Bachelard, *Lautréamont*. Trad. de Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral, 1989, p. 19.
- 3 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 150.
- 4 Silvano Santiago, "Solidariedade do aborrecimento humano". In: Marta de Senna (Org.), *Machado de Assis: Cinco contos comentados*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.
- 5 R. Barthes, op. cit., p. 151.
- 6 Antonio Candido, "Esquema de Machado de Assis". In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 30.
- 7 Michel Foucault, *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Trad. de Ligia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 34.
- 8 M. de Assis, op. cit., p. 289.
- 9 Para um aprofundamento do tema, remeto a Cesare Segre, "Narração/narratividade". In: *Enciclopédia Einaudi: literatura — texto*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1989, v. 17.
- 10 Marquês de Sade, *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*.

- São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2018, pp. 441-42.
- 11 Gilles Deleuze, “Apresentação de Sacher-Masoch”. In: Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das peles*. Trad. de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1983, p. 21.
- 12 Desenvolvi o tema em “O castelo” (In: *Sade: A felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015a).
- 13 G. Deleuze, op. cit., p. 22.
- 14 Para essa discussão, remeto a meu texto “Inventário do abismo” (In: Marquês de Sade, *Os 120 dias de Sodoma: Ou a escola da libertinagem*. Trad. e notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006b, pp. 9-12).
- 15 G. Deleuze, op. cit., p. 30.
- 16 Marquês de Sade, *A filosofia na alcova*. Trad. de Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- 17 José Luiz Passos, *Romance com pessoas: A imaginação em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2014, p. 63.
- 18 S. Santiago, op. cit., p. 185.
- 19 M. de Assis, op. cit., p. 293.
- 20 *Ibid.*, pp. 200-01.

## PASSAGENS PARA O NEGATIVO

- 1 Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 95-96.
- 2 *Ibid.*, p. 93.
- 3 Oswald de Andrade, *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991, pp. 25, 113.
- 4 Com efeito, há diversos trabalhos que aproximam os primeiros modernistas brasileiros da noção de carnavalização formulada por Mikhail Bakhtin em seu clássico estudo sobre François Rabelais, entre os quais estão: G. M. Souza, *O tupi e o alaúde: Uma interpretação de Macunaíma* (São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, cap. 3); Suzana Camargo, *Macunaíma: Ruptura e tradição* (São Paulo: Massao Ohno; João Farkas, 1977); Vera Maria Chalmers, *3 linhas e 4 verdades: O jornalismo de Oswald de Andrade* (São Paulo: Duas Cidades, 1976).
- 5 Ver Darcy Ribeiro, “Liminar: Macunaíma”. In: Mário de Andrade, *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter: Edição crítica*. Nanterre: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996.
- 6 Ver Maria Augusta Fonseca, “A carta pras icamiabas”. In: M. de Andrade, op. cit., p. 343; Ettore Finazzi-Agrò. In: M. de Andrade, op. cit., p. 318, grifos nossos.
- 7 Ver Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1964, v. 2, p. 112.
- 8 Décio de Almeida Prado, “Nelson Rodrigues”. In: Nelson Rodrigues, *Teatro completo*. Org. de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 273.
- 9 N. Rodrigues, op. cit., 1997, p. 96.
- 10 *Id.*, “A missa cômica”. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio ululante: Primeiras confissões: Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 191-92.
- 11 *Ibid.*, p. 192.
- 12 Ver José Pedro Machado (Org.), *Dicionário etimológico da língua portuguesa: Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990. t. 2, p. 223.

- 13 Nuno Ramos, “A noiva desnudada”. *Piauí*, ed. 7, 2007, p. 58, grifos nossos.
- 14 D. de A. Prado, op. cit., p. 275.
- 15 N. Ramos, op. cit., pp. 58-59.
- 16 *Ibid.*, p. 58.
- 17 Ângela Maria Dias, “Nelson Rodrigues e o Rio de Janeiro: Memórias de um apaixonado”. In: \_\_\_\_\_. *Cruéis paisagens: Literatura brasileira e a cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007, p. 53.
- 18 Não são poucos os estudiosos da obra rodriguiana que trabalham com base nessa convergência, entre os quais vale citar dois que a tematizam já no título, a saber: Ruy Castro, *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; Adriana Facina, *Santos e canalhas: Uma análise da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- 19 Henry Miller, *L’Obscénité et la loi de réflexion*. Trad. de D. Kotchoubey. Paris: Pierre Seghers, 1949, p. 27. Trad. nossa.
- 20 N. Rodrigues, apud Gusmão, 2011, p. 125.
- 21 *Id.*, *A cabra vadia: Novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 399-400.
- 22 *Id.*, *O remador de Ben-Hur: Confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 15.
- 23 Henrique Buarque de Gusmão, “*Ficções purificadoras e atroztes*”: *O projeto estético do teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 248.
- 24 N. Rodrigues, op. cit., 1996, p. 15.
- 25 H. Miller, op. cit., p. 28. Trad. nossa.
- 26 Ver Hélio Pellegrino, “Nelson Rodrigues”. In: N. Rodrigues, *Teatro completo*. Org. de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 241.
- 27 N. Rodrigues, “A dama do lotação”. In: \_\_\_\_\_. *A vida como ela é: O homem fiel e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 219-23. Todas as citações do conto feitas neste texto foram retiradas dessa edição. O conto foi publicado originalmente em janeiro de 1952 no jornal *Última Hora* e republicado ao menos uma vez em 28 de junho de 1954 no mesmo jornal, antes de compor antologias impressas na forma de livro e ser publicado na internet.
- 28 O texto que se segue reproduz, com modificações, a primeira parte do artigo escrito por mim, Esther Hamburger e Maria Filomena Gregori, “A dama do lotação: O conto, o filme e outros transportes perigosos” (In: Olinda Kleiman e Eliane Robert Moraes (Org.), *Sexe et sexualité: Discours littéraires et artistiques*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2022, pp. 219-47). Intitulada “Passagem para o transe”, essa parte que me coube redigir tem dívidas para com as outras autoras do artigo citado, a quem agradeço uma vez mais a partilha, além de diversas informações e sugestões.
- 29 Mary Del Priore, *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 282-96.
- 30 R. Castro, op. cit., p. 238.
- 31 Apud R. Castro, op. cit., p. 220.
- 32 Ismail Xavier, “Nelson Rodrigues no cinema (1952-99)”. In: *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b, pp. 209-10.
- 33 *Ibid.*, p. 210.
- 34 H. Miller, op. cit., p. 27. Trad. nossa.

## REINALDO 'AVEC' SADE

- 1 Marquês de Sade, *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Trad. de Rosa Freire d'Aguaiar. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2018, p. 440.
- 2 Id., "Histoire de Juliette". In: \_\_\_\_\_. *Ceuvres 3*. Paris: Gallimard, 1998, p. 890, trad. nossa.
- 3 Michel Delon, in Marquês de Sade, *Ceuvres 3*. Paris: Gallimard, 1998, p. 1087. Trad. nossa.
- 4 Reinaldo Moraes, "Festim". In: \_\_\_\_\_. *Umidade: Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 165-78. Todas as citações do conto feitas neste texto foram retiradas dessa edição.
- 5 Aníbal Machado, *ABC das catástrofes: E topografia da insônia*. Niterói: Hipocampo, 1951, s.p.
- 6 Ibid., s.p.
- 7 Desenvolvi essa tópica em "O teatro" (In: Eliane Robert Moraes. *Sade: A felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015a).
- 8 A. Machado, op. cit., s.p.
- 9 Clara Castro, *Os libertinos de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2021, p. 24.
- 10 M. Delon, in M. de Sade, 1998, p. 1423; 333, nota 1.
- 11 C. Castro, op. cit., pp. 24-25.
- 12 M. Delon, in M. de Sade, 1998, p. 1364. Trad. nossa.
- 13 R. Moraes, *Pornopopeia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 299.
- 14 Ibid., passim.
- 15 Mario Sergio Conti, "O malandro voltou fissurado". *Piauí*, ed. 51, 2010.
- 16 Ibid.
- 17 R. Moraes, op. cit., 2009, pp. 20, 102, 104.
- 18 Sade apud E. R. Moraes, *Lições de Sade: Ensaio sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006c, p. 30.
- 19 Ibid., p. 31.
- 20 R. Moraes, 2009, op. cit., p. 189.
- 21 A. Machado, op. cit., s.p.
- 22 R. Moraes, op. cit., 2009, p. 474.
- 23 Georges Bataille, *A parte maldita: Precedida de "A noção de dispêndio"*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 85, grifos do autor.
- 24 R. Moraes, op. cit., 2009, p. 315.
- 25 Ibid., pp. 315, 412.
- 26 Ibid., p. 413.

## ENTRE PUTAS

### O DECORO DE UMA PUTA

- 1 Este texto se beneficiou de um produtivo debate por ocasião de sua apresentação, sob o título "Ordinary Woman, Singular Event: The Prostitute According to Machado de Assis", no evento Transatlantic Dialogues Realism and Modernity in Eça de Queirós and Machado de Assis, realizado em 2015 na Indiana University Bloomington, nos Estados Unidos. Sou imensamente grata às organizadoras, pelo convite; a Marta de Senna, Pedro Meira Monteiro e Sidney Chalhoub, pelas provocações amistosas; e, muito especialmente, a Hélio de Seixas Guimarães, pelas

- generosas observações e preciosas sugestões.
- 2 Henry James, *Retrato de uma senhora*. Trad. de Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 5-18.
  - 3 Charles Bernheimer, “Prostitution in the Novel”. In: Denis Hollier (Org.), *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1994, p. 781. Trad. nossa.
  - 4 Ibid., pp. 781-82. Trad. nossa.
  - 5 Charles Baudelaire, “O pintor da vida moderna”. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: Poesia e prosa*. Trad. de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, pp. 877-78.
  - 6 Luiz Roncarí, *O cão do sertão: Literatura e engajamento: Ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2007, pp. 234-37.
  - 7 John Gledson, “Apresentação”. In: Machado de Assis, *Contos: Uma antologia*. Sel., intr. e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, v. 1, pp. 47-48.
  - 8 Ivo Barbieri, “O enigma Marocas”. In: Marta de Senna (Org.), *Machado de Assis: Cinco contos comentados*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 118.
  - 9 Antonio Candido, “Esquema de Machado de Assis”. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 2.ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 28.
  - 10 João Roberto Faria, “Singular ocorrência teatral”. *Revista USP*, São Paulo, n. 10, pp. 161-66, 1991.
  - 11 I. Barbieri, op. cit., p. 122.
  - 12 Remeto a J. L. Passos, *Romance com pessoas: A imaginação em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2014.
  - 13 Remeto também a Jacques Morel, “Le Théâtre Français”. In: Guy Dumur (Org.), *Histoire des spectacles*. Paris: Gallimard, 1965, pp. 753-67.
  - 14 Timothy James Clark, *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. Trad. de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 166-69.
  - 15 C. Baudelaire, op. cit., p. 878.
  - 16 M. de Assis, “Conversas hebdomadárias”. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 43, n. 231, pp. 147-48, 1863.

## ESTRANHAS VULGÍVAGAS: TROCAS ENTRE POETAS E PUTAS

- 1 Lucrèce, *De rerum natura*. Trad. fran. de A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1948, t. 2, p. 43.
- 2 Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 253.
- 3 Lêdo Ivo, “O preto no branco: Exegese de um poema de Manuel Bandeira”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia observada: Ensaios sobre a criação poética e matérias afins*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967, p. 214.
- 4 A expressão “estilo humilde” é desenvolvida com profundidade por Davi Arrigucci Jr., 1990.
- 5 M. Bandeira, op. cit., p. 168.
- 6 Ibid., p. 222.
- 7 Ibid., p. 222.
- 8 Ibid., pp. 171-72.
- 9 Ibid., pp. 161-62.
- 10 Alain Corbin, *Les Filles de noce: Misère et prostitution au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1982, p. 300. Trad. nossa.

- 11 Timothy James Clark, *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. Trad. de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 166-69.
- 12 Remeto a Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique: Précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*. Paris: Payot & Rivages, 1993, pp. 93-99; Claudia Xatara e Wanda Leonardo de Oliveira, *PIP: Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões: Francês-português/português-francês*. São Paulo: Cultura, 2002, pp. 652-62.
- 13 Benjamin apud Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering". *New German Critique*, Nova York, n. 39, 1986, p. 135.
- 14 Louis Aragon, *O camponês de Paris*. Apres., trad. e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 44.
- 15 Antonio Carlos Secchin, "Melancólico em livro de Bandeira, Carnaval em 1919 foi pura libertinagem". Ilustríssima, *Folha de S. Paulo*, 22 jun. 2019.
- 16 Ricardo Augusto dos Santos, "O Carnaval, a peste e a 'espanhola'". *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, pp. 129-58, 2006.
- 17 Rodrigues apud Ibid., p. 142.
- 18 Rodrigues apud Ibid., p. 140.
- 19 José Paulo Paes, "Pulmões feitos coração". In: \_\_\_\_\_. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 118-20.
- 20 Ibid., p. 119.
- 21 Alcides Villaça, "Bandeira sacro não rima com libertino". Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 21 jul. 2007, p. E5.
- 22 Ibid.
- 23 Baudelaire apud Isolde Pludermacher, "Le Beau dans l'horrible": Prostitution et modernité". In: *Splendeurs & Misères: Images de la prostitution 1850-1910*. Paris: Musée d'Orsay; Flammarion, 2015, p. 230.

## NO QUARTO DE UM HOTELZINHO BARATO: LABIRINTOS DO DESEJO

- 1 Berta Waldman, "Entre braços e pernas: Prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX". In: \_\_\_\_\_. *Entre passos e rastros: Presença judaica na literatura contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 185.
- 2 Valêncio Xavier, *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 189.
- 3 Ibid., quadros 5, 10.
- 4 Ibid., pp. 188-89.
- 5 Para um desenvolvimento dessa tópica, remeto a meu texto "O castelo" (In: Eliane Robert Moraes, *Sade: A felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015a), do qual peço emprestadas aqui algumas passagens.
- 6 Jean-Jacques Brochier, "La Circularité de l'espace". In: Le Marquis de Sade: Colloque d'Aix-en-Provence sur le Marquis de Sade les 19 et 20 février 1968. Paris: Armand Colin, 1968, p. 174.
- 7 Béatrice Didier, *Sade, Une Écriture du désir*. Paris: Denoël; Gonthier, 1976, p. 22. Trad. nossa.

- 8 V. Xavier, op. cit., quadro 2.
- 9 Ibid., quadros 14, 4.
- 10 Ibid., quadros 0, 5.
- 11 Umberto Eco, *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 46-47.
- 12 V. Xavier, op. cit., p. 191.
- 13 Ibid., quadro 4.
- 14 Ibid., quadro 32.
- 15 Ibid., p. 191.
- 16 Louis Aragon, *O camponês de Paris*. Apres., trad. e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 66.
- 17 Id., *ibid.*, pp. 48, 80, 132-33.
- 18 Benjamin apud Susan Buck-Morss, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”. *New German Critique*, Nova York, n. 39, 1986, p. 135.
- 19 V. Xavier, op. cit., p. 191.

## FRANCESAS NOS TRÓPICOS

- 1 Pedro Nava, *Balão cativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 84-85.
- 2 Ibid., p. 86, grifos do autor.
- 3 Remeto, entre outros, a C. Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Harvard University Press, 1989); Amanda Anderson, *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 1993); Leslie Ann Minot, *Remembering Sex: Prostitution, Memory, and History in Nineteenth-Century French and English Literature* (Berkeley: University of California, 1998).
- 4 C. Bernheimer, op. cit., p. 782. Trad. nossa.
- 5 Remeto a Dolf Oehler, *Quadros parisienses: Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. Trad. de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- 6 Walter Benjamin, “Jogo e prostituição”. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 271.
- 7 Hilário Tácito, *Madame Pommery*. São Paulo: Ática, 1998.
- 8 Sobre essa tópica, remeto a “Entre braços e pernas: Prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX”. In: Berta Waldman, *Entre passos e rastros: Presença judaica na literatura contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- 9 Desenvolvi o tema em “Uma prostituta no limiar do modernismo” (In: Mônica Pimenta Velloso, Joëlle Rouchou e Cláudia de Oliveira (Org.), *Corpo: Identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009c). Para um estudo sobre a vida noturna paulistana à qual se vincula o enredo do romance, ver Margaret Rago, *Os prazeres da noite: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- 10 Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo: Idílio*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1995.
- 11 Priscila Figueiredo, *Em busca do inespecífico: Leitura de Amar*, verbo

intransitivo de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin, 2001, pp. 154-55.

12 M. de Andrade, op. cit., p. 145.

## ENTRELINHAS: INTERVALO VISUAL

### MÃE, MEDUSA

- 1 Conforme Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho: O artista total*. São Paulo: Editora Senac-SP, 2008, p. 69.
- 2 Francisco Luiz de Almeida Sales, “A *Série trágica* de Flávio de Carvalho”. In: Flávio de Carvalho, *Flávio de Carvalho: 32 desenhos*. São Paulo: Edart, 1967, encarte *Série trágica*, s.p.
- 3 Diderot apud E. R. Moraes, “O gozo do ateu”. In: \_\_\_\_\_. *Lições de Sade: Ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 27.
- 4 Não são poucos os documentos que dão a dimensão radical do ateísmo de Flávio, ao qual o artista se refere de forma recorrente em vários escritos e entrevistas. Remeto, entre diversos outros textos seus, a: F. de Carvalho, *A origem animal de Deus: E o bailado do Deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973; Id., *Experiência n. 2: Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: Uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- 5 Luiz Camillo Osorio, *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 40.
- 6 Jean-Pierre Vernant, *A morte nos olhos: Figurações do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgó*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 103.
- 7 Ibid., p. 106.
- 8 Georges Bataille, “Le Masque”. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970c, t. 2, p. 403. Trad. nossa.
- 9 Desenvolvi o tema em *O corpo impossível: A decomposição da figura humana: De Lautréamont a Bataille* (São Paulo: Iluminuras, 2002).
- 10 J.-P. Vernant, op. cit., p. 40.
- 11 Ibid., p. 41.
- 12 Ver Jean-Pierre Rumen, “Triskell”. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de psicanálise*. Trad. de Norberto Carlos Irusta. Salvador: Ágalma, 1994, t. 1, p. 202.
- 13 Camille Dumoulié, “Medusa (a cabeça de)”. In: Pierre Brunel (Org.), *Dicionário de temas literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 623.
- 14 São eles: “A cabeça da Medusa” e “Um paralelo mitológico com uma obsessão visual”.
- 15 J.-P. Vernant, op. cit., pp. 50, 155.
- 16 Renato Mezan, “A Medusa e o telescópio ou Vergasse 19”. In: Adauto Novaes (Org.), *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 466.
- 17 C. Dumoulié, op. cit., p. 624.

## ENTRE A METAFÍSICA E A PUTARIA

### A PROSA DEGENERADA

- 1 Hilda Hilst, *Contos d'escárnio: Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002, p. 78.
- 2 *Ibid.*, pp. 14, 40-41.
- 3 *Ibid.*, p. 32.
- 4 Alcir Pécora, “Nota do organizador”. In: Hilda Hilst, op. cit., p. 6.
- 5 H. Hilst, op. cit., p. 51.
- 6 *Ibid.*, p. 54.

### A OBSCENA SENHORA DEUS

- 1 Hilda Hilst, *A obscena senhora D*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 37.
- 2 John Keene, “Introduction”. In: Hilda Hilst, *The Obscene Madame D*. Trad. de Nathanaël em colaboração com Rachel Gontijo Araujo. Callicoon: Nightboat; Rio de Janeiro: A Bolha, 2012, pp. ii, iv. Trad. nossa.
- 3 *Ibid.*, p. 30.
- 4 *Ibid.*, p. 40.
- 5 *Ibid.*, passim.
- 6 *Ibid.*, passim.
- 7 Alejandro Jodorowsky e Marianne Costa, *O caminho do tarot*. São Paulo: Chave, 2016, p. 30.
- 8 *Ibid.*, p. 31.
- 9 H. Hilst, op. cit., p. 50.
- 10 Id., “Entrevista: das sombras”. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, 1999, p. 30.
- 11 H. Hilst, op. cit., 2020, p. 32.
- 12 *Ibid.*, p. 28.
- 13 Id., *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, v. 2, p. 88.
- 14 Id., *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989b, p. 15.
- 15 Id., op. cit., 2020, p. 39.
- 16 Sl 22, 2-3.
- 17 Georges Bataille, *A experiência interior: Seguida de método de meditação e postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. 1*. Trad., apres. e org. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 44.
- 18 H. Hilst, op. cit., 2020, p. 13.
- 19 *Ibid.*, p. 13.

### DA MEDIDA ESTILHAÇADA

- 1 H. Hilst, *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, p. 183. Todas as citações da fábula neste texto foram retiradas dessa edição.
- 2 Id., *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 122.
- 3 *Ibid.*, p. 222.
- 4 *Ibid.*, p. 225.
- 5 Vladimir Nabokov, *Nicolai Gógol: Uma biografia*. Trad. de Terezinha Barretti Mascarenhas. São Paulo: Ars Poética, 1994, p. 109.
- 6 *Ibid.*, p. 77.
- 7 Id., *Cascos & carícias: Crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin, 1998, pp. 56-7.

- 8 Id., *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 127, 113.
- 9 Ibid., pp. 76-77.
- 10 Ibid., p. 76.
- 11 Id., op. cit., 2018, v. 2, p. 70.
- 12 Id., op. cit., 1998, p. 14.
- 13 Id., *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992, pp. 480-81.
- 14 Michel Riaudel, “A leitura no quiasma da sua sedução”. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, ano 18, n. 33, 1999, p. 55.
- 15 H. Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990b, p. 31.

## MORRER DE DESEJO

- 1 Dalton Trevisan, “Cantares de Sulamita”. In: \_\_\_\_\_. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 92-101. Todas as citações do poema encontradas neste texto foram retiradas dessa edição.
- 2 Francis Landy, “O cântico dos cânticos”. In: Robert Alter e Frank Kermode (Org.), *O guia literário da Bíblia*. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 340.
- 3 Ibid., p. 337.
- 4 Para além do artigo de Landy citado, remeto a questão a seu livro *Paradoxes of Paradise: Identity and difference in the Song of Songs* (Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2011). Alusões de interesse sobre a centralidade da mulher no *Cântico dos cânticos* também aparecem, entre outros, no verbete “Song of Solomon”, assinado por James M. Reese no livro *The Oxford Companion to the Bible*, dos organizadores Bruce M. Metzger e Michael D. Coogan (Nova York: Oxford University Press, 1993, pp. 708-10).
- 5 Para uma aproximação entre o conto de Rosa e o *Cântico*, remeto a Adélia Bezerra de Menezes, “Dãolalalão de Guimarães Rosa ou o ‘Cântico dos cânticos’ do sertão: um sino e seu badaladal”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 22, n. 64, pp. 255-72, 2008.
- 6 Recriações e transcrições do poema também foram publicadas, no Brasil, por Jamil Almansur Haddad e Augusto Frederico Schmidt, entre outros, além de Mendes Campos e de Campos, listados nas referências bibliográficas.
- 7 Berta Waldman, “Um cruzamento de vozes: Do ‘Cântico dos cânticos’ aos ‘Cantares de Sulamita’”. In: Hélio de Seixas Guimarães (Org.), *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora Unicamp, 2014, p. 338.
- 8 Desenvolvi o tema em *Lições de Sade: Ensaio sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006c, pp. 53-62.
- 9 Haroldo de Campos, “Cântico dos cânticos”. In: \_\_\_\_\_. *Éden: Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. Todas as citações do poema encontradas neste texto foram retiradas dessa edição.
- 10 B. Waldman, op. cit., p. 260.
- 11 F. Landy, op. cit., p. 339.
- 12 B. Waldman, op. cit., pp. 31, 88, 245.
- 13 Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, “Repetição, compulsão à”. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro e Lucy

- Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 658.
- 14 Ver, entre outros, B. Waldman, op. cit., pp. 327-41; J. Reese, op. cit., pp. 708-10.
- 15 O “CÂNTICO dos cânticos” *por el-rei & poeta Salomão: Os salmos*. Trad. de Gaspar Kruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 34.
- 16 Paulo Mendes Campos, “O cântico dos cânticos”. In: \_\_\_\_\_. *Diário da tarde*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Massao Ohno, 1981, p. 20.
- 17 “Cântico dos cânticos”. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1991, p. 1198.
- 18 P. M. Campos, op. cit., p. 21.
- 19 *Ibid.*, p. 21.
- 20 Marcio Renato Pinheiro da Silva, *A aporia do sentido: Uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 59.
- 21 D. Trevisan, “Cântico dos cânticos”. In: \_\_\_\_\_. *Contos eróticos*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 108.
- 22 B. Waldman, op. cit., p. 165.
- 23 M. Bandeira, *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 82.
- 24 Georges Bataille, *O erotismo*. Trad. de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2020, p. 163.
- 25 Freud apud Daniel Lagache (Dir.), *Vocabulário da psicanálise: Laplanche e Pontalis*. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Verbetes “Eros”, p. 151.
- 26 P. M. Campos, op. cit., p. 21.
- 27 Graves apud *Ibid.*, p. 16.
- 28 F. Landy, op. cit., pp. 334-35.
- 29 *Ibid.*, p. 335.
- 30 *Ibid.*, p. 339.

## ENTRE PARES

### O DITO PELO NÃO DITO

- 1 Mário de Andrade, *Poesias completas*. Ed. de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 2, p. 79. As considerações do parágrafo seguinte têm por fonte a nota 1 de Telê Ancona Lopez a esse poema (v. 2, pp. 79-80).
- 2 José Miguel Wisnik, “O ensaio impossível”. In: Sergio Miceli e Franklin de Matos (Org.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 215.
- 3 Aline Novais de Almeida, *Edição genética d’A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 2013, v. 1, pp. 75-78.
- 4 M. de Andrade e Oneyda Alvarenga, *Cartas: Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, pp. 272-76, grifos nossos.
- 5 A. N. de Almeida, op. cit., p. 78, nota 1.
- 6 M. de Andrade, *De São Paulo: Cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. Org., intr. e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Senac-SP, 2004, p. 73.
- 7 M. de Andrade, op. cit., 2013, v. 1, pp. 428-30.
- 8 M. de Andrade e O. Alvarenga, op. cit., pp. 272-76.

- 9 Eduardo Jardim, *Eu sou trezentos: Mário de Andrade: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 127.
- 10 *Ibid.*, p. 133.
- 11 M. de Andrade, *Mário de Andrade: Cartas de trabalho: Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Intr. e notas de Lélia Coelho Frota. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1981a, p. 186.
- 12 “Coisa brasileira”: a expressão aparece, entre outras, em: M. de Andrade, *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1989b, p. 109.
- 13 Retomo aqui, com modificações e inclusões, passagens de meu ensaio “Essa sacanagem” (*Ide*, São Paulo, v. 28, n. 41, pp. 75-79, 2005a).
- 14 M. de Andrade, *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter: Edição crítica*. Nanterre: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996 (Arquivos, 6), pp. 30-33.
- 15 M. de Andrade e M. Bandeira, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 422.
- 16 Lopez in M. de Andrade, op. cit., 1996, p. 25, nota 9.
- 17 *Ibid.*, pp. 515, 523, grifo do autor.
- 18 M. de Andrade e M. Bandeira, op. cit., p. 399.
- 19 M. de Andrade, op. cit., 1996.
- 20 Conforme argumentação de Raúl Antelo, “Ser, dever ser e dizer”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, 1994, p. 117.
- 21 M. de Andrade, op. cit., 1996, pp. 211-13. Para aprofundar o assunto, ver A. N. de Almeida, “Bocas sujas e pés na lama: A escatologia de Mário de Andrade”. In: Eliane Robert Moraes (Org.), *Seleta erótica de Mário de Andrade*. São Paulo: Ubu, 2022.
- 22 Citado por Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015.
- 23 *Ibid.*, seção “sac”.
- 24 Leonardo Alexander do Carmo Silva, *Sacan’arte: Ironia e sátira no romance obscuro brasileiro*. São Paulo: FFLCH-USP, 2021, p. 18. Para um estudo mais extenso sobre essas palavras, remeto às páginas 14 a 19 dessa tese.
- 25 M. de Andrade, op. cit., 1996, p. 163.
- 26 Priscila Figueiredo, “O azarado Macunaíma”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, 2017, p. 395.
- 27 M. de Andrade, op. cit., 1996, pp. 211-13.
- 28 Ver, nesse sentido, Ivone Daré Rabello, *A caminho do encontro: Uma leitura de Contos novos*. São Paulo: Ateliê, 1999, pp. 34-35.
- 29 M. de Andrade, *Contos novos*. Estabelecimento de texto de Hugo Camargo Rocha e Aline Nogueira Marques. Ed. coord. por Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a, pp. 80-86.
- 30 *Ibid.*, pp. 80-86.
- 31 *Id.*, *Cartas a um jovem escritor: De Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1981b, pp. 53-54.
- 32 M. de Andrade apud Moacir Werneck de Castro, *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 95.
- 33 Jason Tércio, *Em busca da alma brasileira: Biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019, p. 175.
- 34 César Braga-Pinto, “A sexualidade de Mário de Andrade: A prova dos nove”. In: Gênese Andrade (Org.), *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 534.
- 35 *Ibid.*, p. 522.

- 36 M. de Andrade e O. Alvarenga, op. cit., pp. 272-76.
- 37 C. Braga-Pinto, op. cit., p. 534.
- 38 T. A. Lopez, “Dona Olívia multiplicada”. In: *Leituras, percursos*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021b, p. 150.
- 39 M. de Andrade, *O turista aprendiz*. Ed. de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Colaboração de Leandro Raniero Fernandes. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015b, p. 60.
- 40 T. A. Lopez, op. cit., 2021b, p. 151.
- 41 M. de Andrade, op. cit., 2015b, p. 90.
- 42 Ibid., pp. 98-102.
- 43 Ibid., p. 171.
- 44 Ibid., p. 67.
- 45 André Botelho, “A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: Entre raízes e rotas”. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 57, 2013, pp. 44-45.
- 46 Davi Arriguicci Jr., “O que é no mais fundo”. In: \_\_\_\_\_. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 294.
- 47 Ibid., p. 293.
- 48 Ibid., p. 294.
- 49 M. de Andrade, op. cit., 1996, pp. 107-09.
- 50 Manuel Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 218.
- 51 Eneida Maria de Souza, *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 62.
- 52 Nancy Huston, *Dire et interdire: Éléments de jurologie*. Paris: Payot, 1980, p. 47. Trad. nossa.
- 53 Mariza Werneck, *O livro das noites: Memória, escritura, melancolia*. São Paulo: Educ, 2021, p. 49.
- 54 Walnice Nogueira Galvão, “O par escamoteado”. In: \_\_\_\_\_. *A donzela-guerreira: Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora Senac-SP, 1998, p. 154.
- 55 M. de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974a, p. 228.
- 56 Ricardo Souza de Carvalho, *Edição genética d’O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001, p. 217.
- 57 Ibid., p. 52.
- 58 M. de Andrade apud Ibid., pp. 39, 42-44, 52, 54-56, 58-60.
- 59 W. N. Galvão, op. cit., p. 156.
- 60 C. Braga-Pinto, op. cit., p. 513.
- 61 M. W. de Castro, op. cit. p. 91.
- 62 M. de Andrade e M. Bandeira, op. cit., pp. 495-96.
- 63 Ibid., p. 583.
- 64 João Luiz Lafetá, *Figuração da intimidade: Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 183.
- 65 Leandro Pasini, *A apreensão do desconcerto: Subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 2011, p. 159.
- 66 M. de Andrade, op. cit., 2013, v. 1, p. 460-64.
- 67 M. de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b, p. 84.
- 68 Ver M. de Andrade e M. Bandeira, op. cit.; Horácio Costa, “Do afloramento da palavra homoerótica na poesia moderna: Portugal, México, Brasil (correspondência Manuel Bandeira/Mário de Andrade em foco)”. *Forma Breve*, Aveiro, n. 7, 2009.
- 69 H. Costa, op. cit., p. 288.
- 70 M. de Andrade, *Os filhos da Candinha*. Estab. e notas de João Francisco Franklin Gonçalves; rev. do texto estab. de Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008, pp. 161-65.

- 71 T. A. Lopez, “Boi ou religiosidade ancestral e ética popular”. In: \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 2021a, p. 126.
- 72 M. de Andrade apud T. A. Lopez, op. cit., 2021a, p. 128.
- 73 Simone Rossinetti Rufinoni, “A lira esfacelada do poeta (uma interpretação dos desdobramentos do tema da viola quebrada na obra de Mário de Andrade)”. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 22, pp. 155-68, 1996.

## A CINTILAÇÃO DA NOITE

- 1 Roberto Piva, *Morda meu coração na esquina: Poesia reunida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 142.
- 2 Id., *Paranoia*. São Paulo: Massao Ohno, 1963, p. 35.
- 3 Id., *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979.
- 4 Ibid.
- 5 Id., op. cit., 1963, pp. 119-20.
- 6 Id., *Quizumba*. São Paulo: Global, 1983, p. 43.
- 7 Id., op. cit., 1979, p. 7.
- 8 Ibid.
- 9 Ver, entre outros, João Silvério Trevisan, “A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)”. In: \_\_\_\_\_. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002; Felipe Fortuna, “Roberto Piva: Pivô da anarquia”. Ideias, *Jornal do Brasil*, 24 jan. 1987; Claudio Willer, “Roberto Piva”. *Agulha: Revista de Cultura*, [s. l.], n. 40, 2003.
- 10 Para um comentário sobre o tema, ver Marcelo Coelho, “Solidão e êxtase”. *Mais! Folha de S. Paulo*, 22 mar. 1998.
- 11 R. Piva, op. cit., 2023, p. 59.
- 12 Id., op. cit., 1979, s.p.
- 13 Ibid.
- 14 Em tradução nossa, “Uma noite de feitiçaria/ como esta”.
- 15 R. Piva, *Piazas*. São Paulo: Massao Ohno, 1964, p. 39.

## TOPOGRAFIA DO RISCO: O EROTISMO LITERÁRIO BRASILEIRO NO LIMIAR DO SÉCULO XXI

- 1 R. Piva, *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979, p. 7.
- 2 Angela Melim, *As mulheres gostam muito*. Rio de Janeiro: Noa Noa, 1979, p. 1.
- 3 Ibid., p. 77.
- 4 R. Piva, *20 poemas com brócoli*. São Paulo: Massao Ohno; Roswitha Kempf, 1981, p. XV.
- 5 Glauco Mattoso, *Jornal Dobrabil, 1977-1981*. São Paulo: Edição do Autor, 2001.
- 6 Id., *Poesia digesta, 1974-2004*. São Paulo: Landy, 2004, p. 130.
- 7 A expressão “coloquialismo elevado” e outras proposições sobre a poesia do autor aqui expressas me foram sugeridas por: Iumna Maria Simon, “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 55, pp. 27-36, 1999b.
- 8 Valdo Motta, *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 69.

- 9 Ibid., p. 36.
- 10 I. M. Simon, op. cit., p. 89.
- 11 V. Motta, op. cit., p. 48.
- 12 H. Hilst, *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989b, contracapa.
- 13 Hilst apud Alcir Pécora, “Nota do organizador”. In: H. Hilst, *Contos d’escárnio: Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002, p. 11.
- 14 Ibid., p. 33.
- 15 Nelson Oliveira, “Contistas do fim do mundo”. In: \_\_\_\_ (Org.). *Geração 1990: Manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 12.

# BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- Alberti, Leon Battista. *De La Statue et de la peinture*. Trad. de Claudius Popelin. Paris: A. Lévy, 1868. [Ed. port.: *Da pintura (seguido de) da estátua*. Intr. de Isabel Nogueira. Trad. de José Serra. Silveira: BookBuilders, 2020. (Narrativas Imagéticas).]
- Almeida, Aline Novais de. *Edição genética d'A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 2013. Dissertação (Mestrado em Letras). v. 1.
- \_\_\_\_\_. "Bocas sujas e pés na lama: A escatologia de Mário de Andrade". In: MORAES, Eliane Robert (Org.). *Seleção erótica de Mário de Andrade*. São Paulo: Ubu, 2022.
- Almeida, Horácio de. *Dicionário de termos eróticos e afins*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- Anderson, Amanda. *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Andrade, Jéferson (Org.). *Um prazer imenso: Contos eróticos masculinos*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- Andrade, Mário de. *Lira paulistana seguida de O carro da miséria*. São Paulo: Martins, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974a.
- \_\_\_\_\_. "O movimento modernista". In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974b.
- \_\_\_\_\_. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a um jovem escritor: De Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1981a.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: Cartas de trabalho: Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Intr. e notas de Lélia Coelho Frota. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1981c.
- \_\_\_\_\_. *Os cocos*. Prep., intr. e notas de Oneida Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro; Pró-Memória, 1984.

- \_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Itatiaia, 1989a.
- \_\_\_\_\_. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz da Silva Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1989b.
- \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo: Idílio*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1995a.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio para *Macunaíma*”. In: Schwartz, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995b.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter: Edição crítica*. Nanterre: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996. (Archivos, 6).
- \_\_\_\_\_. “Do trágico”. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- \_\_\_\_\_. *De São Paulo: Cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. Org., intr. e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Senac-SP, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos da Candinha*. Estab. e notas de João Francisco Franklin Gonçalves. Rev. do texto estab. de Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Ed. de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Contos novos*. Estab. de texto de Hugo Camargo Rocha e Aline Nogueira Marques. Ed. de Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. Ed. de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Colaboração de Leandro Raniero Fernandes. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015b.
- \_\_\_\_\_. *A gramatiquinha da fala brasileira*. Org. de Aline Novais de Almeida. Brasília: Funag, 2022.
- Andrade, Mário de; Alvarenga, Oneyda. *Cartas: Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- Andrade, Mário de; Bandeira, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2000.
- Andrade, Oswald de. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991.
- Antelo, Raúl. “Ser, dever ser e dizer”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, pp. 109-20, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- Apollinaire, Guillaume. “L’Esprit nouveau et les poètes”. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 1991. t. 2. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1986. [Ed. bras.: *O camponês de Paris*. Apres., trad. e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.]
- Armel, Aliette. *Michel Leiris*. Paris: Fayard, 1997.
- Arrigucci Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. “O que é no mais fundo”. In: \_\_\_\_\_. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Assis, [Joaquim Maria] Machado de. “Conversas hebdomadárias”. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 43, n. 231, pp. 147-48, 1863.

- \_\_\_\_\_. “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3.
- \_\_\_\_\_. “Dom Casmurro”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Contos: Uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Bachelard, Gaston. *Lautréamont*. Trad. de Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral, 1989.
- Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- Barbieri, Ivo. “O enigma Marocas”. In: Senna, Marta de (Org.). *Machado de Assis: Cinco contos comentados*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Lolita*. Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- Bataille, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970-1988.
- \_\_\_\_\_. *A parte maldita: Precedida de “A noção de dispêndio”*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da religião, seguida de Esquema de uma história das religiões*. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. *A experiência interior: Seguida de método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. 1*. Trad., apes. e org. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. (Filó/Bataille)
- \_\_\_\_\_. *História do olho*. Trad. de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- \_\_\_\_\_. “O baixo materialismo e a gnose”. In: \_\_\_\_\_. *Documents: Georges Bataille*. Trad. de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018b.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2020.
- Baudelaire, Charles. *Charles Baudelaire: Poesia e prosa*. Trad. de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Esthétique; [précédée des] Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l’essence du poème; [et de la] Métaphysique...* Trad., apes. e notas de Jean-Yves Pranchère. Paris: L’Herne, 1988.
- Beauvoir, Simone de. *Une Mort très douce*. Paris: Gallimard, 1984. [Ed. bras.: *Uma morte muito suave*. Trad. de Álvaro Cabral. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.]
- Benjamin, Walter. “Jogo e prostituição”. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, 3).
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Trad. de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.
- Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Prostitution in the Novel”. In: Hollier, Denis (Org.). *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- Botelho, André. “A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: Entre

- raízes e rotas”. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 57, pp. 15-50, 2013.
- Braga-Pinto, César. “A sexualidade de Mário de Andrade: A prova dos nove”. In: Andrade, Gênese (Org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- Brochier, Jean-Jacques. “La Circularité de l’espace”. In: *Le Marquis de Sade: Colloque d’Aix-en-Provence sur le Marquis de Sade les 19 et 20 février 1968*. Paris: Armand Colin, 1968.
- Bruna Surfistinha. *O doce veneno do escorpião*. São Paulo: Panda Books, 2005.
- Buck-Morss, Susan. “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”. *New German Critique*, Second Special Issue on Walter Benjamin, Nova York, n. 39, pp. 99-140, 1986.
- Camargo, Suzana. *Macunaíma: Ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno; João Farkas, 1977.
- Campos, Haroldo de. “Cântico dos cânticos”. In: \_\_\_\_\_. *Éden: Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Campos, Paulo Mendes. “O cântico dos cânticos”. In: \_\_\_\_\_. *Diário da tarde*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Massao Ohno, 1981.
- Candido, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- “Cântico dos cânticos”. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1991.
- Carvalho, Flávio de. “A única arte que presta é a arte anormal”. *Diário de S. Paulo*, 24 set. 1936. (Fundo Flávio de Carvalho/Centro de Documentação Alexandre Eulálio — Cedae/Universidade Estadual de Campinas — Unicamp).
- \_\_\_\_\_. *A origem animal de Deus: E o bailado do Deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Experiência n. 2: Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: Uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- Carvalho, Ricardo Souza de. *Edição genética d’O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras).
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1964. v. 2.
- Castro, Clara. *Os libertinos de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- Castro, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- Castro, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Chalmers, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades: O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- Clark, Timothy James. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. Trad. de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Coelho, Marcelo. “Solidão e êxtase”. *Mais! Folha de S. Paulo*, 22 mar. 1998.
- Coelho, Paulo. *Onze minutos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- Conti, Mario Sergio. “O malandro voltou fissurado”. *Piauí*, n. 51, 2010.
- Corbin, Alain. *Les Filles de nocte: Misère et prostitution au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1982.
- Costa, Horácio. “Do afloramento da palavra homoerótica na poesia moderna: Portugal, México, Brasil (correspondência Manuel Bandeira/Mário de Andrade em foco)”. *Forma breve*, Homografias:

- Literatura e Homoeroticismo, n. 7, pp. 279-92, 2009.
- Cunha, Antônio Geraldo da. "Putá". In: \_\_\_\_\_. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Curtius, Ernst Robert. "Etimologia como forma de pensar". In: \_\_\_\_\_. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- Damião, Carla Milani. "Pequena incursão sobre imagens femininas nos escritos benjaminianos". *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, pp. 54-60, 2008.
- Del Priore, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.
- Deleuze, Gilles. "Apresentação de Sacher-Masoch". In: Sacher-Masoch, Leopold von. *A Vênus das peles*. Trad. de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Taurus, 1983.
- Delon, Michel. *Le Savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette Littératures, 2000.
- Denser, Márcia (Org.). *Muito prazer: Contos eróticos femininos*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- Depoimentos V: Abílio Pereira de Almeida, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Hermilo Borba Filho, Nelson Rodrigues e Pedro Bloch. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Secretaria da Cultura; Serviço Nacional de Teatro, 1981.
- Dessons, Gérard. *La Voix juste: Essai sur le bref*. Paris: Manucius, 2015.
- Dias, Ângela Maria. "Nelson Rodrigues e o Rio de Janeiro: memórias de um passiona". In: \_\_\_\_\_. *Cruéis paisagens: Literatura brasileira e a cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007.
- Dictionnaire de l'amour. Paris: Georges-Anquetil, 1927.
- Didier, Béatrice. *Sade, une écriture du désir*. Paris: Denoël; Gonthier, 1976.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance informe: Ou le Gai-Savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- Dumoulié, Camille. "Medusa (a cabeça de)". In: Brunel, Pierre (Org.). *Dicionário de temas literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- Dupont, Florence; Éloi, Thierry. *L'Érotisme masculin dans la Rome antique*. Paris: Belin, 2001.
- Eco, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Facina, Adriana. *Santos e canalhas: Uma análise da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- Faria, Ernesto (Org.). *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- Faria, João Roberto. "Singular ocorrência teatral". *Revista USP*, São Paulo, n. 10, pp. 161-66, 1991.
- Figueiredo, Priscila. *Em busca do inespecífico: Leitura de Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2001.
- \_\_\_\_\_. "O azarado Macunaíma". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, pp. 395-414, 2017.
- Finazzi-Agrò, Ettore. "As palavras em jogo". In: Andrade, Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter: Edição crítica*. Nanterre: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996. (Archivos, 6).
- Fitzgerald, Francis Scott. "The Crack-up". *Esquire*, Nova York, fev. 1936.
- Fonseca, Maria Augusta. "A carta pras icamiabas". In: Andrade,

- Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter: Edição crítica*. Nanterre: Allca XX; São Paulo: Edusp, 1996. (Archivos, 6).
- Fonseca, Rubem. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Fortuna, Felipe. “Roberto Piva: Pivô da anarquia”. *Jornal do Brasil*, 24 jan. 1987. Ideias.
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Trad. de Ligia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977.
- Frappier-Mazur, Lucienne. “Verdade e palavra na pornografia francesa do século XVIII”. In: Hunt, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: A obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*. Trad. de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. “Escrituras do corpo”. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- Galvão, Walnice Nogueira. “O par escamoteado”. In: \_\_\_\_\_. *A donzela-guerreira: Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora Senac-SP, 1998.
- Gledson, John. “Apresentação”. In: Assis, [Joaquim Maria] Machado de. *Contos: Uma antologia*. Sel., intr. e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Goulemot, Jean-Marie. *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main: Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991.
- Greeb, Gabriela. *Hilda Hilst pede contato*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.
- Guiraud, Pierre. *Dictionnaire érotique: Précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*. Paris: Payot & Rivages, 1993.
- Gusmão, Henrique Buarque de. “Ficções purificadoras e atrozes”: *O projeto estético do teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Tese (Doutorado em História Social).
- Hilda Hilst pede contato. Direção de Gabriela Greeb. São Paulo: Homemade Films, 2018. 75 min.
- Hilst, Hilda. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. São Paulo: Massao Ohno, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Poesia: 1959/1967*. São Paulo: Livraria Sal, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Alcoólicas*. [S. l.]: Maison de Vins, 1989a.
- \_\_\_\_\_. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989b.
- \_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990b.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Pauliceia, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cascos & carícias: Crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista: das sombras”. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, pp. 25-41, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio: Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002. (Obras reunidas de Hilda Hilst).
- \_\_\_\_\_. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 2 v.
- \_\_\_\_\_. *A obscena senhora D*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. “Apresentação”. *Revista do Brasil*, ano 2, n. 5, 1986. Literatura Anos 1980.

- Houaiss, Antônio; Villar, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015.
- Hunt, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: A obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*. Trad. de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.
- Huston, Nancy. *Dire et interdire: Éléments de jurologie*. Paris: Payot, 1980.
- Ivo, Lêdo. “O preto no branco: Exegese de um poema de Manuel Bandeira”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia observada: Ensaios sobre a criação poética e matérias afins*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- James, Henry. *Retrato de uma senhora*. Trad. de Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Jardim, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- Jodorowsky, Alejandro; Costa, Marianne. *O caminho do tarot*. São Paulo: Chave, 2016.
- Kafka, Franz. *A metamorfose*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O veredicto/Na colônia penal*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Kac, Eduardo; Trindade, Cairo Assis (Org.). *Antologia, arte pornô*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- Keene, John. “Introduction”. In: Hilst, Hilda. *The Obscene Madame D*. Trad. de Nathanaël, em colaboração com Rachel Gontijo Araujo. Callicoon: Nightboat; Rio de Janeiro: A Bolha, 2012, pp. i-iv.
- Kessel, Joseph. *A bela da tarde*. Trad. de R. Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.
- Lafetá, João Luiz. *Figuração da intimidade: Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- Lagache, Daniel (Dir.). *Vocabulário da psicanálise: Laplanche e Pontalis*. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Landy, Francis. “O cântico dos cânticos”. In: Alter, Robert; Kermode, Frank (Org.). *O guia literário da Bíblia*. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Paradoxes of Paradise: Identity and Difference in the Song of Songs*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2011.
- Lautréamont, [Conde de]. *Os cantos de Maldoror: Poesias, cartas*. Trad. de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- Leite, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho: O artista total*. São Paulo: Editora Senac-SP, 2008.
- Litré, Émile. “Pute”. In: \_\_\_\_\_. *Dictionnaire de la langue Française*. Paris: Gallimard-Hachette, 1958. t. 6.
- Lopez, Telê Ancona. “Boi ou religiosidade ancestral e ética popular”. In: \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 2021a.
- \_\_\_\_\_. “Dona Olívia multiplicada”. In: \_\_\_\_\_. *Leituras, percursos*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021b.
- Lucrèce. *De rerum natura*. Trad. de A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1948. t. 2. (Collection des universités de France). [Ed. bras.: *Sobre a natureza das coisas*. Trad. de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.]
- Machado, Aníbal. *ABC das catástrofes: E topografia da insônia*. Niterói: Hipocampo, 1951.
- Machado, José Pedro. (Org.). *Dicionário etimológico da língua portuguesa: Com a mais antiga documentação*

- escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Livros Horizonte, 1990a.
- Mattoso, Glauco. *Jornal Dobrabril, 1977-1981*. São Paulo: Edição do Autor, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Poesia digesta, 1974-2004*. São Paulo: Landy, 2004.
- Melim, Angela. *As mulheres gostam muito*. Rio de Janeiro: Noa Noa, 1979.
- Meneses, Adélia Bezerra de. “Dãolalalão de Guimarães Rosa ou o ‘Cântico dos cânticos’ do sertão: um sino e seu badaladal”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 22, n. 64, pp. 255-72, 2008.
- Mezan, Renato. “A Medusa e o telescópio ou Vergasse 19”. In: Novaes, Adatao (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Miller, Henry. *L’Obscénité et la loi de réflexion*. Trad. de D. Kotchoubey. Paris: Pierre Seghers, 1949. [Ed. port.: *Obscenedade e reflexão*. Trad. de Pedro Alvim. Lisboa: Vega, 1991.]
- Minot, Leslie Ann. *Remembering Sex: Prostitution, Memory, and History in Nineteenth-Century French and English Literature*. Berkeley: University of California, 1998.
- Mira, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: A segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d’Água, 2001.
- Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível: A decomposição da figura humana: De Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Essa sacanagem”. *Ide*, São Paulo, v. 28, n. 41, pp. 75-9, 2005a.
- \_\_\_\_\_. “Inventário do abismo”. In: Sade, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma: Ou a escola da libertinagem*. Trad. e notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Lições de Sade: Ensaio sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006c.
- \_\_\_\_\_. “Cette Cochonnerie: L’Érotisme littéraire dans le modernisme brésilien”. *Latitudes: Cahiers Lusophones*, n. 34, pp. 43-46, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Uma prostituta no limiar do modernismo”. In: Velloso, Mônica Pimenta; Rouchou, Joëlle; Oliveira, Cláudia de (Org.). *Corpo: Identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009c.
- \_\_\_\_\_. *Sade: A felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015a.
- \_\_\_\_\_. “Ordinary Woman, Singular Event: The Prostitute According to Machado de Assis”. In: *Transatlantic Dialogues: Realism and Modernity in Eça de Queirós and Machado de Assis*, 2015b, Bloomington.
- Moraes, Reinaldo. “Festim”. In: \_\_\_\_\_. *Umidade: Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Pornopopeia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- Morel, Jacques. “Le Théâtre Français”. In: Dumur, Guy (Dir.). *Histoire des spectacles*. Paris: Gallimard, 1965. pp. 753-67.
- Motta, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- Nabokov, Vladimir. *Nicolai Gógol: Uma biografia*. Trad. de Terezinha Barretti Mascarenhas. São Paulo: Ars Poética, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Lolita*. Trad. de Sergio Flaksman. São Paulo: Alfabeta, 2011.
- Nava, Pedro. *Balão cativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- O “Cântico dos cânticos” por el-rei & poeta Salomão: os salmos. Trad. de Gaspar Kruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

- Oehler, Dolf. *Quadros parisienses: Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. Trad. de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Oliveira, Nelson. “Contistas do fim do mundo”. In: \_\_\_\_ (Org.). *Geração 1990: Manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- Osorio, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- Paes, José Paulo. “Pulmões feitos coração”. In: \_\_\_\_\_. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- Pasini, Leandro. *A apreensão do desconcerto: Subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 2011. Tese (Doutorado em Letras).
- Passos, José Luiz. *Romance com pessoas: A imaginação em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.
- Pécora, Alcir. “Nota do organizador”. In: Hilst, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- Pellegrino, Hélio. “Nelson Rodrigues”. In: Rodrigues, Nelson. *Teatro completo*. Org. de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- Piva, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Massao Ohno, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Piazzas*. São Paulo: Massao Ohno, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Abra os olhos & diga ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979.
- \_\_\_\_\_. *20 poemas com brócoli*. São Paulo: Massao Ohno; Roswitha Kempf, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Quizumba*. São Paulo: Global, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Morda meu coração na esquina: Poesia reunida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- Pludermacher, Isolde. “Le Beau dans l’horrible”: Prostitution et modernité. In: *Splendeurs & misères: Images de la prostitution 1850-1910*. Paris: Musée d’Orsay; Flammarion, 2015.
- Prado, Décio de Almeida. “Nelson Rodrigues”. In: Rodrigues, Nelson. *Teatro completo*. Org. de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- Pronça, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- Rabello, Ivone Daré. *A caminho do encontro: Uma leitura de Contos novos*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- Rago, Margareth. *Os prazeres da noite: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- Ramos, Nuno. “A noiva desnudada”. *Piauí*, n. 7, pp. 56-59, 2007.
- Reese, James M. “Song of Solomon”. In: Metzger, Bruce M.; Coogan, Michael D. (Orgs.). *The Oxford Companion to the Bible*. Nova York: Oxford University Press, 1993.
- Rey, Alain (Org.). *Dictionnaire historique de la langue Française*. Paris: Le Robert, 1995.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Dictionnaire culturel en langue Française*. Paris: Le Robert, 2005.
- Riaudel, Michel. “A leitura no quiasma da sua sedução”. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, ano 18, n. 33, pp. 49-60, 1999.
- Ribeiro, Darcy. “Liminar: Macunaíma”. In: Andrade, Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter: Edição crítica*. Nanterre: Alca XX; São Paulo: Edusp, 1996. (Arquivos, 6).
- Ribeiro, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

- Ribeiro, João. *Frases feitas: Estudo conjectural de locuções, ditados e provérbios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.
- Rissardo, Agnes Danielle. *Nelson Rodrigues e a hipérbole do banal*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas/ Literatura Brasileira).
- Rodrigues, Nelson. “A dama do loteação”. In: \_\_\_\_\_. *A vida como ela é: O homem fiel e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. “A missa cômica”. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio ululante: Primeiras confissões: Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A cabra vadia: Novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O remador de Ben-Hur: Confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A menina sem estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A falecida*. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *A vida como ela é... 3.<sup>a</sup> ed.* São Paulo: Nova Fronteira, 2012b.
- \_\_\_\_\_. *O beijo no asfalto*. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2012c.
- Roncari, Luiz. *O cão do sertão: Literatura e engajamento: Ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- Roudinesco, Elisabeth; Plon, Michel. “Repetição, compulsão à”. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques. “Ensaio sobre a origem das línguas”. In: \_\_\_\_\_. *Rousseau*. Trad. de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- Rousselle, Aline. *Porneia: Sexualidade e amor no mundo antigo*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Rufinoni, Simone Rossinetti. “A lira esfacelada do poeta (uma interpretação dos desdobramentos do tema da viola quebrada na obra de Mário de Andrade)”. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 22, p. 155-68, 1996.
- Rumen, Jean-Pierre. “Triskell”. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de psicanálise*. Trad. de Norberto Carlos Irusta. Salvador: Ágalma, 1994. t. 1.
- Sade, Marquês de. *La Philosophie dans le boudoir*. Paris: Gallimard, 1976. [Ed. bras.: *A filosofia na alcova*. Trad. de Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2000.]
- \_\_\_\_\_. “Les 120 journées de Sodome”. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes du marquis de Sade*. Paris: Pauvert, 1986. t. 1. [Ed. bras.: *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2018.]
- \_\_\_\_\_. “Histoire de Juliette”. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres 3*. Paris: Gallimard, 1998. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Sales, Francisco Luiz de Almeida. “A Série trágica de Flávio de Carvalho”. In: Carvalho, Flávio de. *Flávio de Carvalho: 32 desenhos*. São Paulo: Edart, 1967. (Encarte: *Série trágica*).
- Sant’Anna, Sérgio. “O conto maldito e o conto benfazejo”. In: \_\_\_\_\_. *O homem-mulher: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Santiago, Silviano. “Solidariedade do aborrecimento humano”. In: Senna, Marta de (Org.). *Machado de Assis: Cinco contos comentados*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

- Santos, Carlos Pinto; Neves, Orlando. *Dicionário obsceno da língua portuguesa*. Lisboa: Bicho da Noite, 1997.
- Santos, Ricardo Augusto dos. “O Carnaval, a peste e a ‘espanhola’”. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, pp. 129-58, 2006.
- Sardenberg, Ricardo. *Cildo Meireles — No reino da foda: 1864-1987*. Exposição na galeria Luisa Strina, São Paulo, de 4 fev. a 18 mar. 2023.
- São Paulo, Fernando. *Linguagem médica popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Barreto, 1936.
- Secchin, Antonio Carlos. “Melancólico em livro de Bandeira, Carnaval em 1919 foi pura libertinagem”. *Folha de S. Paulo*, 22 jun. 2019.
- Segre, Cesare. “Narração/ narratividade”. In: Enciclopédia Einaudi: literatura — texto. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1989. v. 17.
- Silva, Leonardo Alexander do Carmo. *Sacan'arte: Ironia e sátira no romance obsceno brasileiro*. São Paulo: FFLCH-USP, 2021. Tese (Doutorado em Letras).
- Silva, Marcio Renato Pinheiro da. *A aporia do sentido: Uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan*. São Paulo: Annablume, 2007.
- Simon, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 55, pp. 27-36, 1999a.
- \_\_\_\_\_. “Revelação e desencanto: Os dois livros de Valdo Motta”. *Praga: Estudos Marxistas*, São Paulo, n. 7, pp. 69-99, 1999b.
- Souza, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- Souza, Gilda de Mello e. “O banquete”. In: \_\_\_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O tupi e o alaúde: Uma interpretação de Macunaima*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- Surya, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvres*. Paris: Gallimard, 1992.
- Sussekind, Flora. “Escalas & ventríloquos”. *Mais!*, *Folha de S. Paulo*, p. 11, 23 jul. 2000.
- Tácito, Hilário. *Madame Pommeroy*. São Paulo: Ática, 1998.
- Tércio, Jason. *Em busca da alma brasileira: Biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.
- Trevisan, Dalton. “Cântico dos cânticos”. In: \_\_\_\_\_. *Contos eróticos*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Cantares de Sulamita”. In: \_\_\_\_\_. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- Trevisan, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. “A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)”. In: \_\_\_\_\_. *Pedago de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- Vernant, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: Figurações do outro na Grécia antiga: Artemis, Gorgó*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- Vieira, [padre] Antônio. “Sermão da terceira domingo do Advento [1644]”. In: \_\_\_\_\_. *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998.
- Villaça, Alcides. “Bandeira sacro não rima com libertino”. *Folha de S. Paulo*, 21 jul. 2007. Ilustrada, p. E5.
- Waldman, Berta. “Entre braços e pernas: Prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX”. In: \_\_\_\_\_.

- Entre passos e rastros: Presença judaica na literatura contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Um cruzamento de vozes: Do ‘Cântico dos cânticos’ aos ‘Cantares de Sulamita’”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas (Org.). *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan.* Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- Waldman, Berta; Vogt, Carlos. “Vestido de noiva em branco e preto”. In: Rodrigues, Nelson. *Teatro completo.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- Werneck, Mariza. *O livro das noites: Memória, escritura, melancolia.* São Paulo: Educ, 2021.
- Willer, Cláudio. “Roberto Piva”. *Agulha: Revista de Cultura*, [s. l.], n. 40, 2003.
- Winckler, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade no Brasil.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- Wisnik, José Miguel. “O famigerado”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, pp. 177-98, 2002.
- \_\_\_\_\_. “O ensaio impossível”. In: Miceli, Sérgio; Matos, Franklin de (Org.). *Gilda, a paixão pela forma.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_. “A república musical modernista”. In: Andrade, Gênese (Org.). *Modernismos 1922-2022.* São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- Wood, Michael. “Kafka and the Third Reich”. In: \_\_\_\_\_. *Literature and the Taste of Knowledge.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Xatara, Claudia; Oliveira, Wanda Leonardo de. *PIP: Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavras: francês-português/português-francês.* São Paulo: Cultura, 2002.
- Xavier, Ismail. “Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: Pellegrini, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão.* São Paulo: Editora Senac-SP; Itaú Cultural, 2003a.
- \_\_\_\_\_. “Nelson Rodrigues no cinema (1952-99)”. In: \_\_\_\_\_. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.
- Xavier, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Yeats, William Butler. “Crazy Jane Talks to the Bishop [1932]”. In: \_\_\_\_\_. *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition.* Org. de Richard J. Finneran. Nova York: Macmillan Publishing Company, 1961.

# ORIGEM DOS ENSAIOS

“Puta, *putus*, *putida*: Devaneios etimológicos em torno da prostituta”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n. 69, pp. 38-50, 2013.

“Um vasto prazer, quieto e profundo”. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 46, n. 1, pp. 75-92, 2009b.

“Nelson Rodrigues et l’énigme de la conversion”. In: Marcilhacy, David; Rodríguez, Miguel (Orgs.). *Extrême(s): Pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et latino-américains*. Paris: Éditions Hispaniques, 2014b. v. 1, pp. 171-82.

Moraes, Eliane Robert; Hamburger, Esther; Gregori, Maria Filomena. “A dama do lotação: o conto, o filme e outros transportes perigosos”. In: Kleiman, Olinda; Moraes, Eliane Robert (Dir.). *Sexe et sexualité: Discours littéraires et artistiques*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2022. (Centre de Recherches sur les Pays Lusophones — Crepal/Cahiers, 22).

“Reinaldo avec Sade”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 191, pp. 177-90, 2016.

“O decoro de uma prostituta”. *Revista de Estudos Literários. Eça e Machado: Diálogos Transatlânticos*, Coimbra, v. 6, pp. 10-20, 2016.

“Étranges vulgivagues: Rapports entre putes et poètes”. *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n. 346, pp. 71-86, 2022a. La poésie en transit: France-Brésil.

“No quarto de um hotelzinho barato: Sexo e letras em Valêncio Xavier”.

In: Borba, Maria Salete (Org.). *Contatos e contágios: Escrituras sobre Valêncio Xavier*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014c.

“Francesas nos trópicos: A prostituta como tópica literária”. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 15, pp. 165-78, 2014a.

“Mãe, medusa: A *Série trágica* de Flávio de Carvalho”. *Caderno Sesc\_Videobrasil*, São Paulo, n. 5, pp. 6-22, 2009a.

“A prosa degenerada”. *Jornal de Resenhas, Folha de S.Paulo*, 10 maio 2003.

“Posfácio: A obscena senhora Deus”. In: HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

“Da medida estilhaçada”. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, pp. 114-26, 1999.

“Morrer de desejo”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 199, pp. 126-41, 2018.

“O dito pelo não dito”. In: Moraes, Eliane Robert (Org.). *Seleção erótica de Mário de Andrade*. São Paulo: Ubu, 2022b.

“A cintilação da noite”. In: Piva, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*. Organização de Alcír Pécora. São Paulo: Globo, 2006a. (Obras reunidas, 2).

“Topographie du risque: L’Érotisme littéraire dans le Brésil contemporain”. *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*, Paris, n. 919-20, 2005b. Littérature du Brésil.



# CRÉDITOS DAS IMAGENS

**4**

Machado de Assis por  
Joaquim Insley Pacheco  
Coleção Gilberto Ferrez/Acervo  
Instituto Moreira Salles

**5**

Mário de Andrade  
Acervo IEB-USP

**6**

Nelson Rodrigues por Paulo Leite

**8**

Flávio de Carvalho por Claudine Petrolí  
Acervo Estadão Conteúdo

**9**

Manuel Bandeira  
Acervo Estadão Conteúdo

**10**

Hilda Hilst por Renata Falzoni

**12**

Dalton Trevisan por  
Marco Rodrigo Almeida  
Folhapress

**13**

Roberto Piva por Joveci de Freitas  
Acervo Estadão Conteúdo

**14**

Reinaldo Moraes por Renato Parada

**15**

Valêncio Xavier por Carlos Ruggi  
Folhapress

**181**

Ilustração da planta do quarto por Sônia  
Yamanouchi, publicada em “O mistério  
da prostituta japonesa”, em *O mez da  
grippe e outros livros*, de Valêncio Xavier  
(São Paulo: Companhia das Letras, 1998).

**219**

Flávio de Carvalho,  
*Minha mãe morrendo (n. 1)*  
Coleção Museu de Arte Contemporânea  
da Universidade de São Paulo (MAC-USP)

**225**

Flávio de Carvalho,  
*Minha mãe morrendo (n. VII)*  
Coleção Museu de Arte Contemporânea  
da Universidade de São Paulo (MAC-USP)



# AGRADECIMENTOS

Alcir Pécora, Alfredo Bosi (*in memoriam*), Alice Sant'Anna, Aline Novais de Almeida, Ana Marques Gastão, Antonio Fernando de Franceschi (*in memoriam*), Bárbara Borges, Bárbara Bulhosa e equipe da Tinta-da-China, Camille Dumoulié, Esther Hamburger, Florencia Ferrari e equipe da Ubu, Hélio de Seixas Guimarães, João Constâncio, José Victor das Neves, Lisette Lagnado, Maria Filomena Gregori, Marina Damasceno de Sá, Marcelo Jacques de Moraes, Michel

Riaudel, Mirna Queiroz, Nena Borba, Olinda Kleiman, Paulo Werneck, Mariana Delfini e equipe da Tinta-da-China Brasil, Pedro Duarte, Pedro Meira Monteiro, Reinaldo Moraes, Tatiana Salem Levy, Yudith Rosenbaum,

e  
Fernando Paixão,  
pelas leituras atentas, sugestões  
preciosas e tanta coisa mais que ainda  
procura um nome.



# SOBRE A AUTORA

Eliane Robert Moraes é professora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Assina diversos ensaios sobre o imaginário erótico nas artes e na literatura e a tradução da *História do olho*, de Georges Bataille. Publicou pela editora Iluminuras os títulos *Sade — A felicidade libertina* (2015),

*O corpo impossível* (2016), *Lições de Sade* (2011) e *Perversos, amantes e outros trágicos* (2013). Organizou a *Antologia da poesia erótica brasileira* (Ateliê, 2015), editada em Portugal (Tinta-da-china, 2017), a *Seleção erótica de Mário de Andrade* (Ubu, 2022) e, pela Cepe, duas coletâneas de contos eróticos brasileiros: *O corpo descoberto* (2018) e *O corpo desvelado* (2022).



# SOBRE A COLEÇÃO

*O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado. Portanto, é tempo de unificar as duas.*

Friedrich Schlegel

Na tradição ocidental, deu-se por certa a separação entre Filosofia e Literatura, tendo-se como consequência um entendimento histórico que cindia, de um lado, a mente, a reflexão ou a razão, e, de outro lado, o corpo, a criação ou a emoção. Perdia-se, assim, a possibilidade de um conhecimento que, em vez de separar, aproximasse Filosofia e Literatura, perguntando-se: mas escritores não filosofam, e filósofos não escrevem?

Os Ensaios Abertos desta coleção surgiram da vontade de explorar como, apesar da conhecida crítica metafísica que a Filosofia dirigiu à Literatura, elas não cessaram de se aproximar, em especial desde a Modernidade. Nessa exploração, a forma do ensaio desponta por sua capacidade de atrelar diferentes áreas, como a política e a ética, em um exercício de escrita que faz a filosofia e a literatura encontrarem-se.

A coleção Ensaio Aberto resulta de uma parceria originada no âmbito do Programa de Internacionalização da Capes (Capes-Print) entre a Universidade NOVA de Lisboa e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob coordenação da investigadora Tatiana Salem Levy (NOVA) e do professor Pedro Duarte (PUC-Rio). O financiamento é realizado pela República Portuguesa através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto 380183 do Instituto de Filosofia da NOVA. A seleção de manuscritos se dá por meio de revisão por pares em sistema duplo-cego. A publicação é feita pelas editoras Tinta-da-china, em Lisboa, e Tinta-da-China Brasil, em São Paulo.

## A COLEÇÃO

*A parte maldita brasileira — Literatura, excesso, erotismo, Eliane Robert Moraes  
Não escrever [com Roland Barthes], Paloma Vidal*



© 2023, Eliane Robert Moraes, IFILNOVA,  
Edições Tinta-da-China Brasil  
e Edições Tinta-da-china

Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA)  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade NOVA de Lisboa  
E-mail: ifilnova@fcsh.unl.pt  
www.ifilnova.pt

Tinta-da-China Brasil  
Largo do Arouche, 161 sl. 2  
República — São Paulo — SP — Brasil  
E-mail: editora@tintadachina.com.br  
www.tintadachina.com.br

Edições Tinta-da-china  
Palacete da Quinta dos Ulmeiros  
Alameda das Linhas de Torres, 152 — E.10  
1750-149 Lisboa — Portugal  
Tels.: 21 726 90 28  
E-mail: info@tintadachina.pt  
www.tintadachina.pt

Título: *A parte maldita brasileira — Literatura, excesso, erotismo*  
Autora: Eliane Robert Moraes

Coordenadores da coleção: Pedro Duarte e Tatiana Salem Levy  
Edição: Mariana Delfini  
Preparação: Luiza Gomyde  
Revisão: Karina Okamoto e Henrique Torres  
Composição: Rita Lynce  
Capa: Tinta-da-china (P. Serpa)

1.ª edição: outubro de 2023

ISBN: 978-989-671-776-6  
Depósito legal n.º 521219/23

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a  
Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDP/00183/2020.

Publicação em Acesso Aberto. Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative  
Commons — Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Este livro foi composto em caracteres CrimsonPro e Tanker.  
Foi impresso na Rainho&Neves em papel Coral Book de 80 grs.  
durante o mês de setembro de 2023.



Aqui, a autora detém-se sobre a produção nacional com a fineza e a erudição que a notabilizam, ora chafurdando na “putaria das grossas” de obras reconhecidamente malditas, como as de Roberto Piva e Hilda Hilst, ora jogando luz sobre o lodaçal que mesmo autores aparentemente limpinhos, como Machado de Assis e Manuel Bandeira, cultivavam.

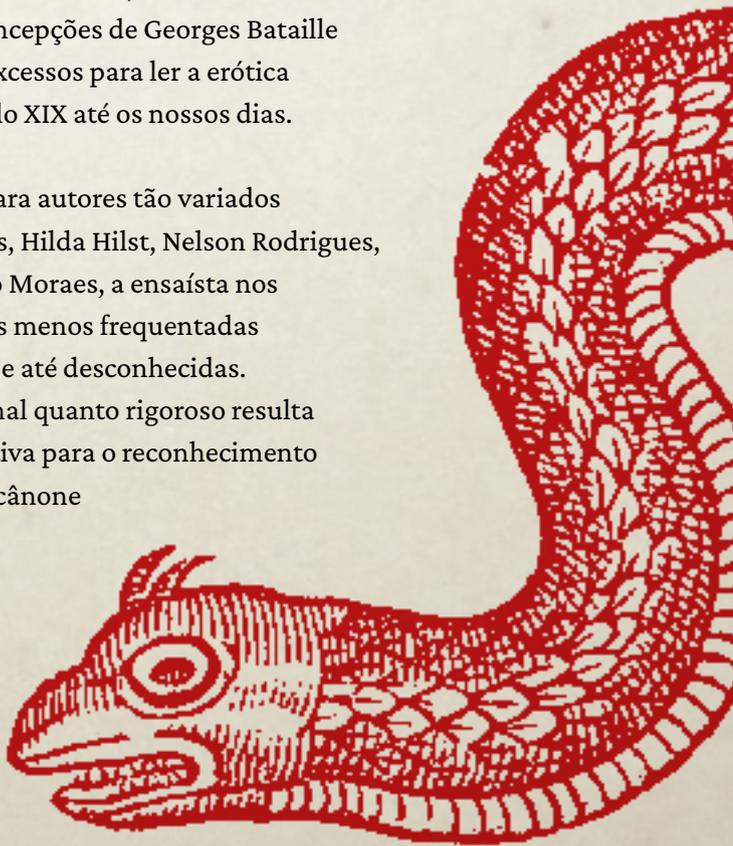
Quão transformada sai a literatura brasileira após a leitura destes inquietantes ensaios? Leiam, vocês, e me digam.

Amara Moira

*À literatura cabe a tarefa de guardar os restos, as sobras, os estilhaços, os entulhos, para compor um inesgotável abrigo simbólico onde cabe tudo que se perde na vida humana, incluindo o que se joga no lixo, o que falta e até mesmo o que não existe.*

Ao reunir neste volume os ensaios que marcam sua notável trajetória de crítica literária, Eliane Robert Moraes se inspira nas concepções de Georges Bataille em torno da falta e dos excessos para ler a erótica brasileira de fins do século XIX até os nossos dias.

Com os olhos voltados para autores tão variados quanto Machado de Assis, Hilda Hilst, Nelson Rodrigues, Roberto Piva ou Reinaldo Moraes, a ensaísta nos convida a conhecer zonas menos frequentadas da nossa parte maldita – e até desconhecidas. Desse percurso tão original quanto rigoroso resulta uma contribuição definitiva para o reconhecimento do lugar do erotismo no cânone literário brasileiro.



**ifILNOVA**  
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA NOVA



**fct**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

978-989-671-776-6

