

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1501202083-96>

LITERATURA E EROTISMO LITERATURE AND EROTICISM

Marília Librandi*

Resumo: *Pensar uma erótica da arte literária, o apelo ao corpo no texto, o signo tensor versus o signo semiótico, o desnudamento do literário no corpo exposto de Diadorim-Deodorina, o sexo da tartaruga no poema de D.H.Lawrence, a relação da poesia com os espasmos musculares, o gozo pela literatura, a paixão pelos poemas, e o desejo de passar para o lado de lá da ficção.*

Palavras-chave: *João Guimarães Rosa. Clarice Lispector. Jean-Luc Nancy. Georges Bataille.*

Abstract: *To think an erotics of the literary art, the appeal to the body in the text, the tensor versus the semiotic sign, the denudation of the literary in the exposed body of Diadorim-Deodorina, the sex of the turtle in D.H.Lawrence's poem, the relationship between poetry and muscle spasms, the sexual pleasure of literature, the passion for poems, and the desire to move to the beyond space of fiction.*

Keywords: *João Guimarães Rosa. Clarice Lispector. Jean-Luc Nancy. Georges Bataille.*

Recebido em 26/03/2020. Aprovado em 16/04/2020

*Te amo aquí,
justamente aquí,
mientras redondeo una
vocal o aviento una consonante.
Es um ejercicio minucioso,
lento, corporal, por el que te traigo
(o en el que me expongo).
Este es tu cuerpo,
lo voy haciendo mientras escribo,
lo voy tramando para poder amarlo
(Antonio López Ortega)*

Falar de erotismo é um ato necessariamente envergonhado, diz George Bataille (2004), porque controlado por regras e restrições. A interdição, por sua vez, aumenta o desejo, e é mantida, paradoxalmente, para que, através da transgressão, se possa *gozar dela*. Na conceituação de Bataille, o erotismo é todo construído e vivido na base do

* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP); Leitora de Literatura Brasileira na Universidade de Princeton/ Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e outras Legitimidades, do núcleo Diversitas da Universidade de São Paulo. E-mail: marilialibrandi@gmail.com.

paradoxo: é exaltação da vida e é fascinado pela morte e suas imagens; é o que distingue o humano do animal, por ter regras, e o que aproxima o humano do animal, por ser considerado natural; é interdito e transgressor; sagrado e profano. Assim também, se o erotismo é *inter-dito*, ele também é o que *não pode ser dito*, o que gera o desejo de dizê-lo para, assim, transgredir a interdição, e *gozar dela*.

Avancemos, pois, com a seguinte proposição: a literatura é um discurso erótico. Imediatamente, notamos que esse enunciado compõe uma convergência paradoxal: se o discurso é o campo da linguagem, que atua como aquilo que está no lugar de algo, que substitui a presença pela re-presentatione signica, o erótico, como atividade integrante do sexual, não é um discurso. Se o literário se diz e se escreve, o erótico geme ou grita como um infra ou entre-dizer. Como pensar, então, a conjunção literatura e erotismo? Pode-se sugerir, como propôs Octávio Paz que: “toda a poesia é erótica, já que é *conjugação verbal*, corpo a corpo com a palavra nua” (1996, p. 21). No entanto, essa é já uma definição poética da poesia, e o que buscamos é a não-definição que instaura o campo do prazer e do gozar, cujo verbo é gesto, mas que se vincula ao campo do discurso poético-ficcional de um modo mais afim a essa outra proposição de Paz: “(...) la perfección del lenguaje no puede ser sino erótica e incluye a la muerte y al silencio: al fracaso del lenguaje... ¿El fracaso? El silencio no es el fracaso sino el acabamiento, la *culminación* del lenguaje...” (PAZ, 1995, p. 119-120).

Pensamos, então, literatura e erotismo como dois campos distintos que convergem interpenetrados paradoxalmente: o campo da linguagem, no caso da ficção e da poesia (mesmo se encantadas pelo silêncio), e o campo do encontro sexual, dos corpos em presença, em um plano não-discursivo (mesmo se incentivado pelo verbo). Reiterar a distinção entre esses dois campos é importante para não pacificarmos e domarmos a violência intrínseca ao erotismo. O erotismo é necessariamente violento, pois implica a violação de um eu, à parte, distinto do outro, que, no ato erótico, é invadido e invade, é penetrado e penetra, tornando-se contínuo ao corpo do outro. No erotismo, “*eu me perco*”, o que pressupõe violência e violação (BATAILLE, 2004, p. 48). Por isso, o paradoxal do ato: máxima exaltação intensiva da vida assombrada pela morte. Não se trata de falar do erotismo como tema na literatura (apesar dessa dimensão também estar presente), mas de estabelecer uma convergência entre dois campos distintos, e propor que a literatura produz uma presença corpórea com as palavras, e um espaço em que o “eu” se perde ou se multiplica na leitura de “outros”.

Para estabelecer essa convergência, lançamos algumas perguntas no horizonte desse texto: a relação que escritores e leitores estabelecem com o texto poético-ficcional pode ser descrita como uma relação erótico-amorosa? O que haveria de erótico em nossa relação com o texto literário, independente de ter ele um tema erótico? Não seriam ambos – ficção e erotismo – marcados pela interdição e pela transgressão simultâneas? A literatura não é uma atividade marcada por aquilo que Costa Lima (2007) chama o “controle”, e também não é uma atividade transgressora na língua? Nesse sentido, a experiência erótico-amorosa, que irrompe e interrompe o cotidiano, gerando momentos de intensidade, não seria uma das experiências que está mais próxima da experiência estética? Seria a poesia um discurso que tem como meta produzir um não-discurso que é o do gozo, e, assim, como já diziam os antigos, gerar deleite, encantamento e charme?

Pode-se também pensar que, desde que a literatura se desenvolveu com o livro impresso, que se propaga sem a presença do corpo do/a autor(a), diferente da voz que é imediatamente erótica (ZUMTHOR, 1993), não teria a literatura se desenvolvido com o anseio de fazer presente esse corpo ausente? Poderíamos também dizer que o poema é um modo de fazer sexo pela/com a escrita e de produzir gozo na/pela leitura, como texto que excita a imaginação e produz afetos? Não é esse o sentido retórico do *deleite*, do *prazer estético*? O *deleite* (“delectare”) é o menos definido dos termos da poética antiga¹, e, mesmo quando definido, aparece subordinado ao “ensinar”. Seria então o “delectare” a não-definição da experiência estética e sua importância vital? Precisariamos, então, ainda, criar aquilo que Susan Sontag (1987) propôs: substituir a hermenêutica por uma erótica da arte.

O “transporte” que a ficção produz e que está na origem da metáfora como tropo não é “cosa mentale” in-corpórea, mas a elevação espiritual que se produz uma vez tocados física e sensorialmente por um conjunto de sons (mesmo escutados em silêncio), e que ativam a visão interna de imagens dando forma concreta ao nosso imaginário. A potência erótica da literatura associada à noção de transporte torna presente as palavras do romance ou poema, pela sua especial ressonância.

“NÃO HÁ RELAÇÃO SEXUAL” E “O GOZO É IMPOSSÍVEL”

Ao pensar o erotismo como distinto de discurso, podemos caracterizá-lo como uma pré-linguagem: a das pulsões, dos somatismos, das sensações, do gozo, da *jouissance*. Em uma conferência pronunciada na Escola Lacaniana de Psicanálise, intitulada “L’ ‘il y a’ du rapport sexuel” (“O ‘haver’/ o ‘há’/ da relação sexual”), Jean-Luc Nancy (2001)² discorre sobre duas proposições que fundam a psicanálise para Lacan: “não há relação sexual” e “o gozo é impossível”. Nancy expõe-nas como uma provocação fundada no paradoxo. A relação (*rappor*t) sexual não existe, diz ele, porque não é uma substância, não é um nem dois, mas o que ocorre *entre*, por isso, não pode ser contada (seja no sentido de contabilizada, seja no sentido de narrada): “Esse *rappor*t não se pode contabilizar nem contar (é todo o problema da literatura erótica)” (2001, p.17). E assim: “a questão que se coloca é justamente essa: o que pensar então de toda a literatura da relação sexual, e principalmente da poesia, mas talvez também da filosofia? Falar de sublimação não resolve, pois então seria preciso saber o que é sublimado, e no que essa operação consiste” (2001, p.17-18).

Uma relação é sempre da ordem da distinção, da diferença de corpos; se não se distinguissem não seriam corpos, mas o indistinto da matéria informe; se se distinguem, eles se separam, e essa separação permite que haja *relação* de um a outro. O mesmo diz Bataille em seu estudo sobre o erotismo: se há relação, ela só é possível porque somos seres descontínuos, distintos do outro, e a relação implica o desejo de transgredir essa distância, ou seja, o desejo de fusão, o desejo de deixar de ser distinto e passar a ser um

¹ Agradeço ao colega Marcello Moreira, professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e conhecedor e erudito em poéticas e retóricas antigas, essa informação.

² Todas as traduções desse texto de Nancy, que aparecerão na sequência, são minhas.

só, indistinguível, contínuo. Para isso, no entanto, como já dissemos, é preciso a morte do “eu” separado do “outro”; por isso, também, a atração de amantes que se matam para permanecerem na indistinção (o que já foi, outrora, uma tópica literária frequente). O gozo só é possível, continua Nancy, porque há a separação. O gozo é o fim da relação, no sentido de sua finalidade e conclusão: se “acordamos” depois do gozo, se não morremos durante o ato, recai-se na separação, volta-se à vida, distintos do outro com o qual se desejou fundir. Daí o sofrimento e a angústia que acompanha a relação³.

No texto de Jean-Luc Nancy, importa-nos também ressaltar o que ele diz a respeito da segunda proposição de Lacan: “o gozo é impossível”. Isso quereria dizer: o gozo não é conceituável, não é escriptível. Por isso, o erótico, diz Nancy, seria um dizer cujo sentido não é significação, mas *jouissance* (“*jouis-sens* poderia ter dito Lacan (NANCY, 2001, p. 33):

[O sexual] é o que inaugura uma ordem distinta das coisas ou das significações: uma ordem do *sentido* – e *dos sentidos do sentido* – na qual atuam signos que não geram significação, mas prazer-desejo. Signos insignificantes que são gestos, toques, apelos (que se lembre, retirando-lhe toda vulgaridade, do sentido do inglês *sex-appeal*...). O que está em jogo é um apelo (...). Esse apelo pode ocorrer entre dois olhares, entre duas entoações, entre dois gestos, sem nenhuma outra consequência. (...) Mas ele pode também ser o apelo em si, o envio de uma enunciação sem enunciado, o que poderia ser o sentido literal da palavra *adoração*. (NANCY, 2001, p. 46-7)

Uma “enunciação sem enunciado” pode bem ser a descrição do que produz um poema como “The tortoise shout”, de D.H. Lawrence, de 1921, e seu uso reiterado de sons inarticulados “cry, shout, scream, yell, paen, death-agony, birth-cry, shriek” para imprimir no texto o grito (que ele chama de “foreign speech”) da tartaruga no coito. Reproduzo apenas as estrofes do poema em que a reflexão sobre o grito (in)audível da tartaruga *in extremis* casa-se com a reflexão sobre a correlação entre o sexo e o sagrado, a união e a separação:

Why were we crucified into sex?
Why were we not left rounded off, and finished in ourselves,
As we began,
As he certainly began, so perfectly alone?
(...)
Sex, which breaks up our integrity, our single inviolability, our deep silence
Tearing a cry from us.

Sex, which breaks us into voice, sets us calling across the deeps, calling, calling for the complement,
Singing, and calling, and singing again, being answered, having found.

³ “(...) a representação de uma fusão original ou final é ao contrário a representação da extinção da *jouissance* – toda erótica pode testemunhar isso – de Platão a H. Miller passando pelos trovadores – ela testemunha que o prazer não ocorre sem tocar o sofrimento, e a alegria à angústia – esse toque não ocorre sem distanciamento e diferenciação”. (NANCY, 2001, p.35)

Torn, to become whole again, after long seeking for what is lost,
The same cry from the tortoise as from Christ, the Osiris-cry of abandonment,
That which is whole, torn asunder,
That which is in part, finding its whole again throughout the universe.
(D.H. Lawrence, 1983)

[Porque fomos nós crucificados ao sexo? / porque não ficamos inteiros acabados em nós mesmos/como havíamos começado/ como ele decerto começou, perfeitamente só? (...) O sexo que destrói em nós o que temos de íntegro, inviolável, o nosso íntimo silêncio/ e nos arranca um grito./ O sexo que nos ordena a voz e nos faz invocar sobre os abismos, invocar o que nos falta./ cantar, chamar, cantar de novo quando a resposta vem e encontramos./dilacerados para depois ficarmos reunidos, depois de muito buscar o que perdemos./ Da tartaruga, como de Cristo, vem o mesmo grito, grito de Osíris em abandono./ O que era uno fica dividido/ E os fragmentos por todo o universo se reúnem.]. (Tradução de João Almeida Flor)

O prazer, *jouissance*, diz Nancy, está nos confins de um desprazer, um desfalecimento (*epuiseiment*), quase uma queixa, um gemido, às vezes uma súplica. Se o gozo não está no campo da significação, se não é concebível por conceitos, ele é antes o toque, o olhar, então, o sentido do gozo ou o gozo dos sentidos é o que a literatura continuamente produz como sua *quête*, o ardor do sentido e dos sentidos – não apenas naquilo que o poema nos diz – suas mais diversas mensagens – mas na sua elaboração e nos seus efeitos pré-conscientes, antes dos conceitos ou temas que veicula: “Seria preciso deter-se nessa outra escritura, desta vez a literária, votada a este prazer. Seria preciso deter-se no lugar ocupado pelo amor na literatura e na poesia (o amor na arte, o amor como arte e a relação entre os dois, é um grande tema de estudo)” (Nancy, 2001, p. 30).

O PARADOXO DO AMOR-PAIXÃO

Segundo Niklas Luhmann (1998), o sistema literário moldou o nosso imaginário erótico e nossa relação amorosa desde os trovadores até pelo menos o final dos anos 1950, quando, segundo ele, teria entrado em colapso. Luhmann aborda a improbabilidade do amor-paixão, que ele conceitua como “comunicação da intimidade”, e indaga: como duas intimidades podem estabelecer comunicação? A intimidade é relacionada ao conceito leibniziano de “mônada” (um compartimento fechado por onde apenas uma pequena fresta se comunica com o exterior) e com o conceito de “autopoiesis”, sistema incapaz de operar além de suas próprias fronteiras. A questão é saber como um fechamento auto-referencial pode criar abertura? No caso do sistema amor-paixão, Luhmann vai dizer que este só se torna possível através da poesia e da ficção, que nos dizem como amar. A poesia e o romance teriam fornecido o vocabulário do amor, sua linguagem. No entanto, segundo Luhman, esse sistema paradoxal (como estabelecer a comunicação entre duas intimidades?) teria, em nosso tempo, se esgotado como possibilidade comunicativa, teria chegado, por volta de meados do século XX, a um ponto de não-retorno. Essa sugestão permite compreender, por exemplo, um livro como o de Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981), escrito, segundo consta, após uma desilusão amorosa, e que aborda a impossibilidade de manutenção do amor-paixão. O livro de Barthes, sendo uma

espécie de antologia literária da relação amorosa, marcaria o fim mesmo dessa comunicação apontada por Luhman. De outro modo, como entender o que Barthes anuncia logo na abertura: “O discurso amoroso é hoje em dia *de uma extrema solidão*. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém” (1981, p. 6). De outro lado, podemos entender melhor por que, sendo paradoxal a comunicação do amor-paixão, só a literatura pode ser e dar a sua expressão, por ser capaz de dar conta de sua complexidade: aquilo que é impossível numa lógica do mundo da vida (a comunicação total de duas intimidades, que, só ocorre no campo do corporal) é possível no mundo da linguagem *corpórea* da literatura.

Bataille aponta para semelhante impasse do erotismo na modernidade. Ao condenar o erotismo ligando a carne ao Mal (ao pecado), o cristianismo afastou o erotismo do campo do sagrado, passando este a estar, apenas, ligado ao Bem. No entanto, é justamente a violação da interdição que abre acesso ao sagrado. Se a transgressão deixa de ser fundamento do divino, o campo do sagrado reduz-se, e já não há nada mais que seja maldito (como a magia, afastada como heresia). O erotismo, assim, entra no campo do profano como objeto de condenação radical. De outro lado, essa situação é agravada pelo que pensam os intelectuais, os “espíritos livres”: “Ao mesmo tempo, os espíritos livres deixaram de crer no Mal. Dessa maneira, encaminharam-se em direção a um estado de coisas no qual o erotismo, não sendo mais um pecado, não podendo doravante se encontrar ‘na certeza de fazer o *mal*’, desaparece quase que completamente como possibilidade” (2004, p. 199). E complementa: “o erotismo, que se tornou o pecado, sobreviveu mal à liberdade de um mundo que não conhece mais o pecado” (2004, p. 201).

DESEJOS DE PRESENÇA

O que ganhamos ao descrever o literário em uma co-relação ou copulação com o erótico? Ganhamos o realce dos efeitos de presença produzidos pelo texto. Na conceituação de Hans Ulrich Gumbrecht (2004), os efeitos de presença ocorrem lado a lado aos efeitos de significação, predominantes e privilegiados na leitura hermenêutica. O desejo de presença, diz Gumbrecht, é o mesmo que o querer as coisas do mundo próximas de nossa pele (2004, p. 105-106). A *produção da presença* corresponde ao *efeito da materialidade do corpo na comunicação*, e permite o acesso a elementos não-hermenêuticos, fortemente reprimidos. Trata-se de um desafio às humanidades, às *ciências do espírito*, que desmaterializam os objetos aos quais se referem, e da tentativa de tematizar diferentes investimentos do corpo em diferentes tipos de experiência cultural.

Em *The powers of philology* (2003), Gumbrecht propõe pensar os poderes da filologia como prática não-hermenêutica, e destaca vários “desejos de presença” presentes na prática filológica. Por exemplo, o desejo de possuir, próximo do apetite sexual, os fragmentos de artefatos culturais: “concentramo-nos nas qualidades sensuais do texto como um objeto materialmente presente. Podemos tocar, acariciar ou talvez mesmo comer o fragmento na sua presença material; podemos inclusive tentar destruí-lo” (2003, p. 15, tradução minha); ou o desejo de incorporar o texto no trabalho de edição, que pode ser também o desejo de incorporar o autor do texto (2003, p.7); nos comentários,

o desejo de preencher as margens em volta do texto. Assim também, historicizar, diz ele, significa transformar objetos do passado em objetos sacros, ou seja, objetos que produzem simultaneamente a distância e o desejo de tocá-los.

A tipologia que Gumbrecht oferece da relação com o texto, a da interpretação e a do comentário, pode também ser lida sensualmente. No primeiro caso, o da interpretação, diria eu, estabelece-se uma relação de penetração, movimento vertical, pelo qual penetra-se no texto para dele extrair (gozar) o seu significado. A outra relação, a do comentário, é a da lateralidade. À margem do texto principal, preenchendo as lacunas, o comentário se espalha e se espalha. Posso dizer também, no caso da leitura desconstrucionista, que, nela, o gozo seria retardado. Não é isso que sugere a ideia da *differance* (a diferença e o diferir), como o constante diferir da leitura? Sua infinitude, corresponderia a uma prática do prazer nunca alcançado, uma prática mântica, por exemplo, de um gozo sempre protelado, adiado (no que se assemelha a uma busca mística, de completude). Nancy diz que nosso prazer ocidental é teleológico, busca o fim no gozo, como seu ápice. Nesse caso, a leitura desconstrucionista, em sua luta com a tradição ocidental, da qual faz parte, buscaria uma relação sem fim com o texto... Uma relação orientalizada?

O que Gumbrecht ressalta a respeito da presença material, física, do texto, que ativa a imaginação independente dos significados que veicula, podemos, assim, traduzir e transportar, para a prática da leitura. A idéia seria de que eu não apenas interpreto os significados ao ler um texto de ficção, mas eu os incorporo, eu sou atingida fisicamente/sensorialmente por determinada descrição ou narração. Digamos que, na leitura, eu vejo as letras, concebo os conceitos, visualizo as imagens, mas não posso ver, nem ouvir, nem tocar o que as palavras me dizem. No entanto, nesse intervalo, um texto produz efeitos de afetos sensuais, registros de intensidade. Assim, se não posso ver, nem ouvir, nem tocar o que as palavras me dizem, posso sentir o ritmo, o volume, a forma e a sua tonalidade, e o poder sugestivo da imagem me afeta corporalmente. Ao ler, minha imaginação é ativada de modo que eu *vejo* a imagem lida. Eu vejo, por exemplo, em *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 1982), junto com o que vê Riobaldo, “Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria” (ROSA, 1982, p. 28), e o personagem descendo do cavalo e chegando para ficar com Nhorinhá (cf. LIBRANDI, 2009). Ou, então, quando vejo o voo dos pássaros, no movimento ondulatório da frase “Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de vôo todo bichinhozinho de finas asas” (ROSA, 1982, p. 31). E ouço o som: “Puxava uma brisa brisa. O ianso do vento revinha – e o chiim dos grilos ajuntava o campo – som como os sapos sorumbavam” (ROSA, 1982, p. 29). A potência erótica da literatura estaria, então, não, necessariamente, apenas na transmissão de uma mensagem, mas na capacidade de fazer presente o mundo descrito e narrado, na capacidade de fazer com que leitores sintam o cheiro, ouçam os sons daquele *outro* mundo.

Ou, então, quando leio um livro como o de Clarice Lispector, *Água Viva* (1998), sem saber que ele foi construído como a junção de uma série de fragmentos, eu o abro em qualquer página, em qualquer parte, e começo a ler; e essa leitura saltada, que se vai deglutindo-comendo, enquanto se lê aos pedaços; e que, no caso específico desse livro, corresponde ao desejo manifesto de capturar o “é”, de querer escrever/dizer “o it”, ou seja, de uma temporalidade que tem o presente fugidio como objeto de desejo; de querer capturar pela escrita, que é cursiva, cuja temporalidade é mais longa, a fugacidade do

instante frágil e imediato. É impossível capturar esse “é” com as palavras, mas apenas a tentativa já produz sensualidade, como em um jogo de pega-pega, e esconde-esconde. O livro pode ser entendido como um texto que se escreve após a separação de uma relação, após o gozo, o encontro, a união, reafirmando a descontinuidade. A abertura do texto expressa a ambivalência do sentimento em que a alegria se confunde com a dor da separação, em que o bem se confunde com o maléfico: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica” (1998, p. 9). E o texto termina com a afirmação da separação, da distinção dos amantes, e da continuidade da escrita: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. (...) E enquanto dura a improvisação eu nasço. (...) Simplesmente eu sou eu e você é você. É vasto, vai durar. (...) Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (1998, p. 86-87).

SÍNDROME DE TOURETTE

A partir de meados dos anos 1950, estudos da neurobiologia estabeleceram um modelo evolucionista do cérebro, um modelo triádico. Não teríamos um cérebro, mas três, como camadas geológicas de temporalidades e funções distintas: o mais antigo é chamado complexo-R (cérebro de réptil), que, como o nome diz, é o que nos aproxima dos vertebrados (como tartarugas e crocodilos), e é responsável pelas reações vitais de sobrevivência. As outras duas camadas cerebrais mais recentes são o sistema límbico e o neocortex (este último, o mais novo na evolução da linguagem racional). Estudos sobre a síndrome de Tourette, cujos sintomas incluem explosão incontrolada de linguagem, fala obscena e carregada de emoções e afetos, mostram que essas verbalizações *intempestivas* estariam aparentemente conectadas a estruturas sub-corticais de nosso cérebro, que surgem como movimentos involuntários e compulsivos. Haveria assim uma conjunção da atividade motora e muscular (não intencional, involuntária, sintomática, corporal) com a linguagem, sobretudo a linguagem poética. Estudos dessa síndrome mostram, pois, que há uma união entre atividade muscular e determinadas vocalizações, como uso de palavras obscenas, palavras carregadas de emoções, certas sonoridades, repetições, ecolalias, ou seja, recursos habitualmente trabalhados pela linguagem poética, sugerindo-se assim uma íntima relação entre o corpo e a parte da linguagem que é trabalhada pela poesia. A ideia (SCHLEIFER, 2001) é a de que fontes e recursos da poesia localizam-se no interior de nossos cérebros de primatas; impulsos muito primitivos e elaboração poética teriam a ver com essa parte do cérebro mais antiga que herdamos (o acento rítmico, sonoro, rimas e repetições, efeitos vocais primários). Linguagem usada para falar o grito, o choro, o gemido; um enunciado criado para dar voz a uma *enunciação sem enunciado*, na expressão de Nancy, citada acima, assim como no poema de D.H. Lawrence que descreve o sexo da tartaruga. Assim, o que surpreende e chama a atenção é a ligação entre atividade motora, involuntária, sem o uso da consciência, e atividade verbal (normalmente opostas, dissociadas); isso significa que a linguagem, uma atividade mental, cognitiva, fruto da razão, está conectada (mesma fonte) ao corpo – atividade motora – e o ponto em que isso mais se manifesta em termos de linguagem é na poesia. O que é, aliás, aventado nessa hipótese de Gumbrecht:

Normalmente os produtos de nossa imaginação são transformados em conceitos, e esses conceitos suspendem a relação de imediatez entre imageria e movimento muscular. Talvez aquelas raras ocasiões nas quais sentimos nossa imaginação e nosso corpo com particular vivacidade tenham uma afinidade específica com a experiência estética (GUMBRECHT, 2003, p. 19-20).

LYOTARD E O SIGNO-TENSOR E A ECONOMIA LIBIDINAL

É possível pensar, sugere Jean-François Lyotard (1974), uma outra concepção de signo, que não o semiótico. Este, dentro da rede de conceitos da teoria da comunicação, é concebido como o que “substitui alguma coisa para alguém”, o que implica que “a coisa”, a referência, está posta como mensagem, ou seja, em uma sequência de elementos codificados que o destinatário, em posse do mesmo código, é capaz de decodificar. Nesse sentido, o signo é tanto metáfora, porque atua como substituto (é o que está no lugar de), e, ao mesmo tempo, que anuncia, esconde a coisa de que fala; e é também metonímia, pois o signo é um constante re-envio a outros signos, já que a significação é sempre diferida, e o sentido jamais está presente em *carne e osso*. Ou seja, o que há de material é anulado, diz Lyotard: opera-se uma desmaterialização porque “a coisa” é sempre um outro signo, e tudo é signo. Primeira consequência: não teremos jamais a presença; segunda: com o signo, começa a procura: de Deus, da significação, ou da busca científica, que nunca chegará a bom termo, e que é sempre exploradora (o signo e a viagem de negócios caminham juntos, reitera Lyotard); e, terceira consequência: o niilismo. O signo é o conceito que avança para as exterioridades, ele as toca, mas a coisa jamais é atingida, e o niilista maravilha-se com a potência do negativo: “ficar no pensamento semiótico, é permanecer na melancolia religiosa e subordinar toda emoção intensa a uma falta e toda força a uma finitude” (LYOTARD, 1974, p. 64).

Lyotard propõe uma *economia libidinal* que pensa o signo como tensor. Nela, os signos não são apenas termos, etapas, relação em um percurso de conquista, dissociados da coisa, mas podem ser indissociavelmente “intensidades singulares” (LYOTARD, 1974, p. 65). Signos podem ser recebidos, acolhidos, de outro modo. Se, para os semióticos, os signos dizem algo como mensagem, que refere/remete a algo que está fora (sempre essa dicotomia reiterada entre o fora e o dentro – dentro do texto, ou dentro da vida, ou fora do texto, o contexto), no campo libidinal, (não haveria nem dentro nem fora, apenas lateralidades que se tocam, se con-fundem, deixam de ser um e outro para ser um-no-outro, de modo que o con-texto seria o que o nome diz: algo até então sem, passa a ter texto, a ser com-texto, indissociável dele; essa imbricação elimina interior-exterior, algo flameja, mesmo que no ápice de sua junção, depois da fusão, as leituras separem o juntado; as letras apareçam como letra no suporte, a apontar para uma vida que estaria presente alhures. Seria preciso inverter esse hábito de pensar, e sentir-perceber que as letras carregam, grávidas, vidas que nascem a cada vez que são lidas; elas não são inertes ou inativas; elas são o transporte que carrega vida, cápsulas a durar, pulsar; uma vez que a coisa se junta numa configuração verbal, que alcança objetivá-la, concreção, concreta; ela se estabelece, se fixa e morre; se faz texto. Os signos nos põem em movimento, possuem uma qualidade propulsora, singular, produzindo a cada vez acontecimento emocional. Isso atua no campo do desejo, e é muito bonito o que Lyotard diz: podemos

esperar muito tempo, inertes, o momento desse acontecimento, desse encontro “no qual flameja alguma coisa no que chamamos de corpo, e é preciso amar essa espera também” (LYOTARD, 1974, p. 67):

Pois há isso também, que buscamos num rosto numa noite de Montparnasse, numa voz ao telefone, esse algo que vai se transmitir, uma curva ou reta entoação, um silêncio, uma fixidez, a força de um clarão, e que não vem. E, longe de experimentarmos um ressentimento ou desgosto, amamos essa reserva, com a mais dura impaciência. (LYOTARD, 1974, p. 67)

Essa alguma coisa que passa e nos afeta (como *a passante*, de Baudelaire), e que pode estar numa leitura, numa voz ao telefone, num e-mail⁴, uma entoação, um tom, um silêncio, um clarão, e que não vem, ou que *só raras vezes acontece*. Nesse signo tensor, a ideia é que passe a tensão (ou o tesão na bela cacofonia em português que con-funde ambos os termos). Que a estrutura seja apenas o que cobre o afeto, como cobertura: que ela seja seu segredo e quase sua dissimulação, sugere Lyotard.

NUVENS

Esse algo que passa é como o movimento das nuvens; a ideia de uma presença efêmera. As imagens que podemos imaginar ao olhar para as nuvens continuamente emergem e desaparecem. Em relação às nuvens Gumbrecht diz que elas evocam um vazio, uma ausência: “É a frustração advinda de um processo que nada mais é que do que a contínua emergência e o contínuo desaparecimento, uma transição porvir na qual essas formas nunca ganham estabilidade” (2003, p. 10). A literatura também, indago, não produz essa contínua emergência? Sua forma e suas imagens são como as das nuvens: quando deixamos de lê-la, elas se desvanecem, mundo imaginário não tangível, não alcançável – promessa *de bonheur*. Se a ficção é criação de outro mundo dentro do mundo da vida, nós a amamos e odiamos, porque ela prometeria lá o que não temos aqui, como diz João Adolfo Hansen:

Valéry escreve, não sem a sua ironia, que todos os que amamos a literatura sabemos que a amamos movidos de um secreto ódio contra ela. (...) Amor, sim, enquanto afirmação de outra cena, de outra vida, de outro tempo; e ódio, por que não, por sabermos o tempo todo que ela é metáfora ainda, maquinismo que nos faz gozar ali porque algo falta aqui, mímica triste da estupidez (HANSEN, 2000, p.15).

Bataille diz algo semelhante, para ilustrar o excesso da energia sexual e erótica, que nem sempre é dispendido, e que ele exemplifica com o prazer proporcionado pelo romance policial: “Trata-se, suportando sem muita angustia, de *gozar*, através da aventura do outro, do sentimento de perda ou de estar em perigo. Se dispuséssemos de recursos morais sem conta, gostaríamos de viver assim (2004, p.137).

⁴ Um exemplo de “passagem” amorosa através de e-mail, encontro no poema de Rachel Gutierrez (2002), intitulado apropriadamente com o nome do programa de caixa de mensagens: “Outlook”, e que diz: “cibernético/informático/o novo zéfiro/ me traz/ um beijo/a impressora o imprime/em papel A4/rejuvenescida/ olho o beijo impresso e/súbito antiga/choro”.

Assim como dentro do paradigma da *produção de presença* o desejo básico de fazer história é menos o de aprender com o passado e mais o de torná-lo novamente presente (Gumbrecht, 2003), assim também, o desejo básico na nossa relação com a literatura, dentro do paradigma da produção de presença, não seria tanto a comunicação de significados, mas a produção de um mundo, *de um universo paralelo*, que vivenciamos imaginariamente como uma reserva de vivências possíveis, reativadas a cada leitura. Digamos, assim, que o desejo secreto de cada leitora (leitor) é o de fundir-se com o que lê, é o de passar para o lado de lá; é tornar-se também uma personagem de papel (Quixote sempre como arquétipo); é também o de ser a(o) destinatária(o) dos poemas de amor, ou o desejo de ser ou possuir o(a) autor(a) do texto, e esse desejo de fusão é continuamente suspenso (como em *Madame Bovary*, o desejo de ficção e de erotismo simultaneamente).

DESNUDAMENTO. UMA PISTA DE LEITURA PARA O GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Para ocorrer, o erotismo supõe o desnudamento. Não é interessante pensar que esse é o termo correspondente ao usado por Wolfgang Iser para definir uma ação fundamental do ficcional: o “desnudamento de sua ficcionalidade” (ISER, 2013, p. 42)? O texto “desnuda”, expõe, mostra o seu fingimento para os leitores, e, assim, mostra-se mais verdadeiro que os discursos da verdade, que esconderiam o seu jogo. É o texto que tira sua própria roupagem quanto mais repleto de figuração. Nesse jogo do ficcional que se expõe como tal, Iser identifica a necessidade antropológica da ficção, ou seja, é ela uma atividade vital e definidora do humano. Em *O Fictício e Imaginário*, Iser percorre as filosofias sobre a imaginação e a auto-teorização da ficção. Para ilustrar essa questão escolho um exemplo preciso: o desnudamento final de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*.

Em *Grande Sertão*, Diadorim deixa de se esconder quando se desnuda, desnudamento que corresponde ao de sua morte; morte que ocorre como em um sacrifício. Bataille diz que a realização erótica destrói o ser fechado, e a ação fundamental para essa abertura é o “desnudamento”: “A nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo” (2004, p. 29). E completa: “Essa desposseção é tão intensa que no estado de nudez que a anuncia, que é seu emblema, a maioria dos seres humanos se esconde (...)” E ainda: “O desnudamento considerado nas civilizações onde ele tem um sentido pleno é, se não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade do ato de matar” (2004, p. 30), no que desenvolve as relações com o sacrifício no erotismo sagrado.

A relação de amor entre Riobaldo e Diadorim culmina com a cena da morte de Diadorim, quando uma outra verdade se revela: Diadorim seria mulher e Riobaldo poderia tê-la amado, ou seja, não seria um amor proibido, porque homossexual, no sertão. Quando Diadorim morre, ele a vê nua e percebe o que poderia ter sido e não foi. No entanto, a complexidade do romance está em que após essa revelação final, e fatal, não devemos compreender que a verdade de Diadorim era ser mulher e que se tratou de um engano ou disfarce; porque a sua verdade é a que definiu bem Kathrin Rosenfield, “a verdade de Diadorim não se encontra no nome Deodorina, nem no seu ser-mulher. A sua verdade

está no campo da ficção, do fingir, do jogo do fazer-aparecer-aquilo-que-não-é” (1993, p. 182). Como ficção, Diadorim, assim como o diabo, é e não é. A revelação da ficção e de sua verdade de ser-e-não-ser coincide com o desnudamento do corpo de Diadorim. E essa visão do corpo morto, nu, é o ponto culminante do erotismo no romance, conjunção máxima de amor e morte: “que o movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (BATAILLE, 2004, p. 64).

Podemos avançar, dizendo que a visão do cadáver, que nos dá a consciência da morte, é o exemplo que Aristóteles usa para referir o poder mimético da arte: o que causa horror no real, e maravilhamento quando representado na arte. Quando Riobaldo vê Diadorim/Deodorina nu, fica clara a relação erotismo-amor-morte-arte; quando ele vê o corpo, ele usa a mesma expressão que se usa para a relação sexual, “Eu conheci! ... Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa”. E depois, confirmando o encanto dessa visão: “Ela era. Tal que assim se desencantava num encanto tão terrível”, e mais adiante: “Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos... Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos... que cortou com tesoura de prata... e eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - Meu amor” (ROSA, 1982). A morte do amado é que revela ao amante o que ele nunca vira apesar de vê-lo todos os dias – que ele era outro (a).

Após esse evento, Riobaldo passa a narrar sua vida. Riobaldo é o personagem que se torna narrador ao entrar em contato com a duplicidade e multiplicidade manifesta no encontro/desencontro amoroso com Diadorim, a partir de uma visão radical: a do corpo nu de Diadorim/Deodorina que corresponde, também, ao desnudamento do ficcional. No caso de GS:V, Riobaldo não pode amar Diadorim porque ele é homem como ele; morto, ele pode adorá-lo via rememoração narrativa e realçar sua ambivalência – Deus/diá; homem/mulher; do profano ao sagrado. Em seu estudo sobre o romance, Alexandre Nodari (2018) avança essa questão ao apontar para a questão do trans-gênero que atravessa o corpo de Diadorim e a própria obra:

Mas essa ambivalência é justamente o que faz de Diadorim um trans-gênero, ao menos em um sentido rosiano: alguém que pela travessia, atravessamento de gêneros (de identidades), coloca em xeque os papéis socialmente atribuídos aos sexos biológicos, coloca em questão o próprio enquadramento em gêneros (NODARI, 2018, p. 56).

Esse atravessamento está também na pulsão erótica que potencializa a escrita: o excesso característico do sentimento erótico-amoroso é transposto para o excesso de figuras de linguagem a ponto de criar uma língua própria: a língua Guimarães Rosa. Esse excesso é o que a frase de Jean Luc Nancy manifesta ao dizer: “O poema é o gozo da língua e a língua do gozo” (2001, p. 54). Podemos complementá-la com a seguinte frase de Rosa:

A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a benção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim (ROSA apud LORENZ, 1965, p. 83).

A relação do escritor com a língua literária encontra-se em plena oposição transgressora em relação à benção eclesiástica e à benção científica. Nesse sentido, sua literatura se aproxima da mística (como experiência aquém ou além da dogmática eclesiástica), e seu saber, de um pensar *contra-científico e a-lógico ou paralógico*. A relação que mantém com a língua não é, pois, a da ciência, mas a da *jouissance*, do gozo e da procriação apaixonados. Ele e a língua geram filhos, produtos, como um casal de amantes, e esses filhos são textuais. Podemos dizer que, num duplo movimento de vai-e-vem, o escritor penetra na língua e é penetrado pela língua. O escritor faz tremer as palavras que atravessam o seu corpo.

Um dos modos de *relação* com o texto literário é que amamos a literatura como se ama uma pessoa. De novo, Rosa: “amo a língua, realmente a amo como se ama uma pessoa. Isto é importante, pois sem esse amor pessoal, por assim dizer, não funciona” (1983, p. 68). Aquilo que se distingue ontologicamente – o discurso e o que está fora dele, o mundo, a vida, as pessoas – é unido hermética e herética e eroticamente. Nesse sentido, é também blasfemo: “Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação...” (1983, p. 68) A materialidade significativa de sua escrita produz o que fala (presença), e por produzir o que enuncia é criador de mundo, demiurgo e, portanto, blasfemo, aos olhos da religião institucionalizada. O discurso não é pensado nem vivido como sendo exterior ao corpo, mas como parte integrante sua, como diz Judith Butler: “eu acho que discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue (...) Então, não quero afirmar que haja uma construção discursiva de um lado e um corpo vivido de outro” (1998, p. 163). O que pode ser, afinal, atestado no depoimento de Emir Rodríguez Monegal, quando fala de sua experiência de leitura:

é muito difícil, se já se começou a vislumbrar o mágico mundo de Guimarães Rosa, não converter-se em adicto seu. É como Kafka, ou como Borges: apenas uma frase deles entra em nosso sistema circulatório, estamos perdidos. Nada podemos fazer a não ser pedir mais, buscar mais, conseguir mais (1967, p. 48).

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BUTLER, Judith. "Como os corpos se tornam matéria. Entrevista com Judith Butler". Por Baujke Prins e Irene Costera Meijer. Tradução de Susana Bornéo Funck. *Revista Estudos Feministas*. vol.10, n.1, Florianópolis, 2002, p.155-167
- COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *The Powers of Philology*. Dynamics of textual scholarship. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.
- GUTIERREZ, Rachel. *Cantares*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

- HANSEN, João Adolfo. *O O – A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. Prefácio de Leon Kossovitch. São Paulo: Ed. Hedra, 2000.
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LAWRENCE, D.H. "Tortoise Shout"/"O grito da tartaruga". In: *Gencianas Bávaras e outros poemas*. Ed. Bilingüe. Trad. João Almeida Flor. Lisboa: A regra do jogo, 1983, p. 64-73
- LIBRANDI, Marília. "Imagens do erotismo em *Grande Sertão: Veredas*". In: *Maranhão-Manhattan. Ensaios de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUHMANN, Niklas. *Love as Passion. The codification of Intimacy*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- LYOTARD, Jean-François. *Économie Libidinale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- MONEGAL, Emir Rodrigues. "Em Busca de Guimarães Rosa". In: COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 47-61.
- NANCY, Jean-Luc. *L' "il y a" du rapport sexuel*. Paris: Galilée, 2001.
- NODARI, Alexandre. "A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no *Grande sertão: veredas*". *Eixo Roda*, v. 27, n. 3, Belo Horizonte, 2018, p. 29-61
- ORTEGA, Antonio López. *Ajena*. Caracas: Alfaguara, 2001.
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y Disjunciones*. In: *Obras completas*. Tomo 10. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PAZ, Octavio. *A Chama Dupla*. Amor e Erotismo. Trad. José Bento. Lisboa: Assirio & Alvim, 1995.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. [1982].
- ROSA, João Guimarães; LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa. Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.62-97
- ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo*. Tradição e ruptura em *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993.
- SCHLEIFER, Ronald. "The Poetics of Tourette Syndrome: Language, Neurobiology, and Poetry". *New Literary History*. v.32, n. 3, 2001, p.563-584.
- SONTAG, Susan. "Contra a interpretação". In: *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.11-23
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.