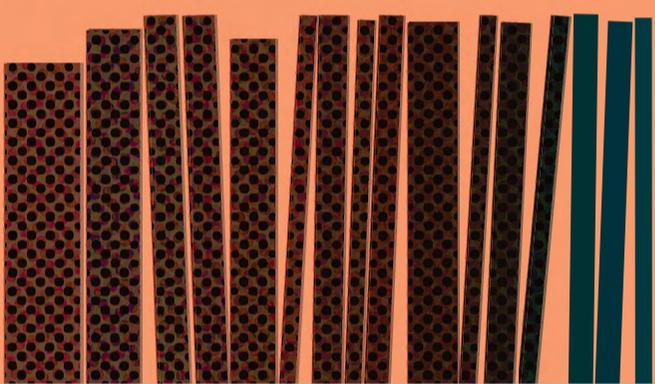
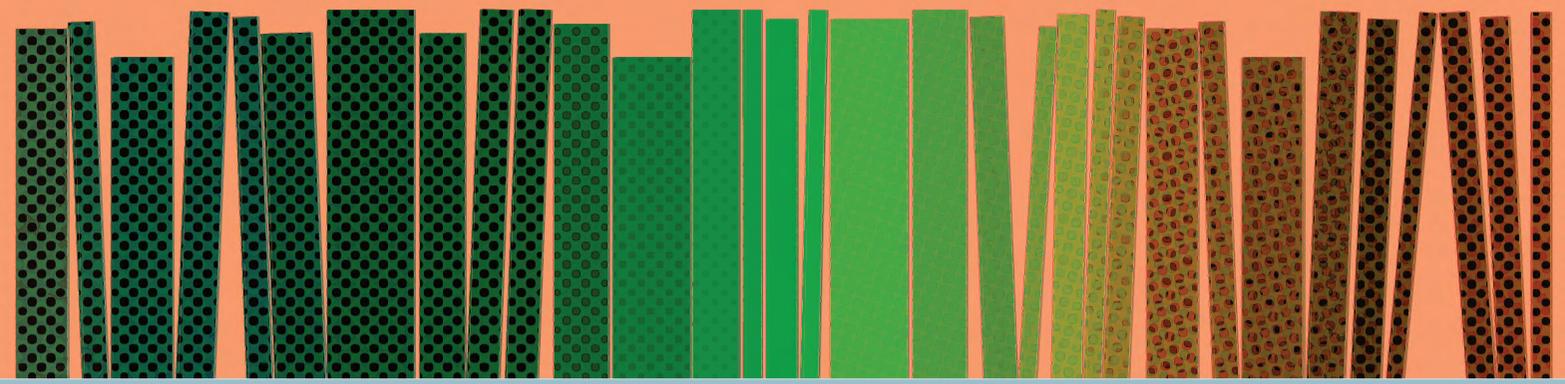
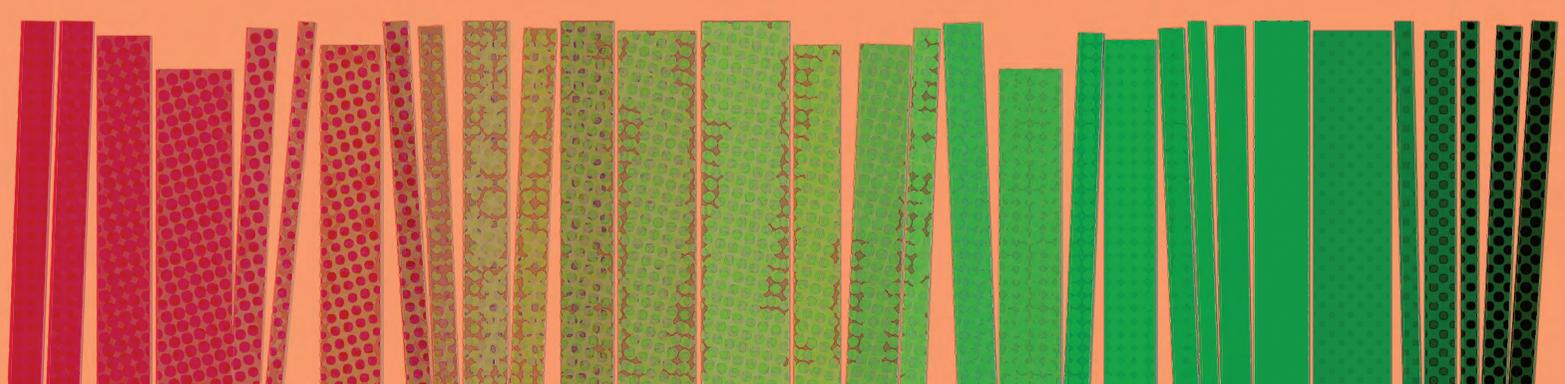
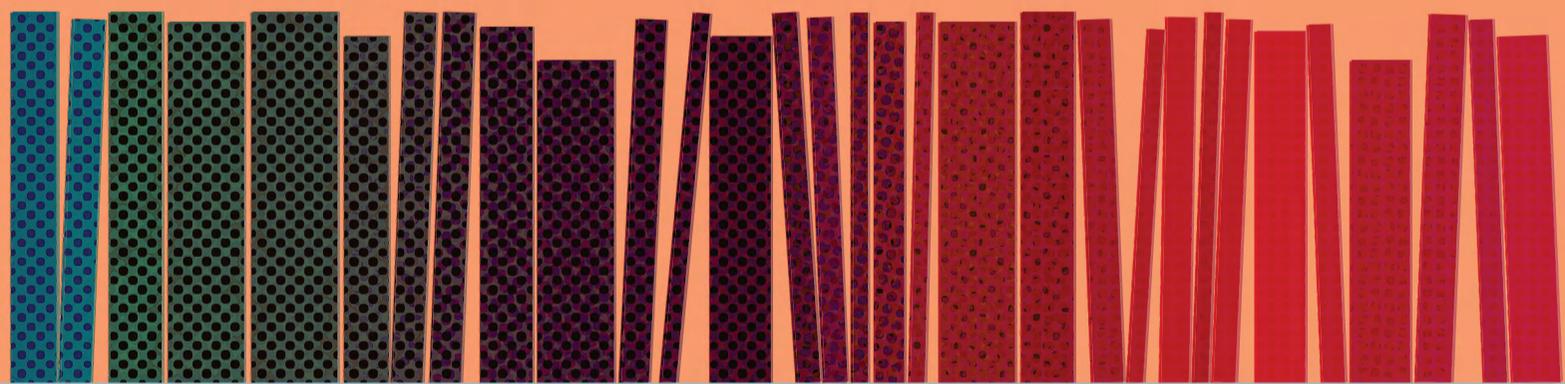


Bruna Fontes Ferraz

Organização e Apresentação



na
Literatura,
os sentidos



Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2018

Curadoria: Fábio Figueiredo Camargo

Projeto gráfico: Antonio K.valo

Revisão: Maria Elisa Rodrigues Moreira

FERRAZ, Bruna Fontes

Na literatura, os sentidos/org. FERRAZ, Bruna Fontes. -
Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2018. 93 p.

ISBN: 978-85-93892-09-7

1. Literatura Brasileira. 2. História e Crítica. 3. Crítica.
1. Título

CDD: B869

CDU: 82.09

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.



O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais
Av. Cesar Finotti, 566/302 | Jd. Finotti
CEP: 38.408-138 | Uberlândia - MG
Tel: (34) 3084-3592
CNPJ: 27.693.900/0001-18
Printed in Brazil / Impresso no Brasil

www.osexodapalavra.com

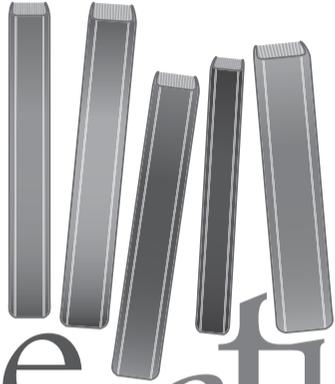
CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim
Ana Maria Colling
André Luiz Mitidieri
Andréa Sirihal Werkema
Antonio Fernandes Junior
Cíntia Camargo Vianna
Cláudia Maia
Cleudemar Fernandes
Davi Pinho
Djalma Thurler
Eliane Robert de Moraes
Eneida Maria de Souza
Flávia Teixeira
Flávio Pereira Camargo
Joana Muylaert
Karla Cipreste
Larissa Pelúcio
Leandro Colling
Leonardo Mendes
Luciana Borges
Maria Elisa Moreira
Nádia Batella Gotlib
Patrícia Goulart Tondinelli
Paulo César Garcia
Renata Pimentel
Ruth Silviano Brandão
Telma Borges
Vinícius Lopes Passos

CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo
Leonardo Francisco Soares
Ivan Marcos Ribeiro

na
literatura,



os sentidos

Bruna Fontes Ferraz
Organização e Apresentação

1ª EDIÇÃO
Uberlândia - MG
2018

sexo^o da
PALAVRA

A COLEÇÃO

A coleção Na literatura surge a partir de dois desejos. O primeiro deles diz da necessidade de se colocar o diverso em convivência: procuramos, nos pequenos livros que a compõem, articular pesquisadores de diversos locais e interesses, assim como em diferentes momentos de suas formações, para refletirem sobre como certas temáticas são abordadas pela literatura. O segundo diz da crença na partilha dos saberes e dos afetos: por isso, os livros foram concebidos em formato e-book e com distribuição gratuita. É uma forma de fazer com que eles possam ser acessados pelo maior número de pessoas, nos mais diversos lugares, perfazendo-se como uma rede de provocação ao pensamento.

Maria Elisa Rodrigues Moreira
Idealizadora / Diretora da Coleção

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
O SENTIDO DOS SENTIDOS	
A INQUIETAÇÃO DO OLHAR: APONTAMENTOS SOBRE A EXPERIÊNCIA VISUAL	11
Yara dos Santos Augusto Silva	
À ESCUTA DA PALAVRA POÉTICA: UM ATO PERFORMATIVO	29
André Luís Araújo	
O ALFABETO DO OLFATO: O APRISIONAMENTO DOS AROMAS NO SONO CALMO DAS PALAVRAS	46
Bruna Fontes Ferraz	
O ESCRITOR CANIBAL E O PRAZER EM DEVORAR	58
Ivana Teixeira Figueiredo Gund	
ESCRITAS SOBRE O CORPO: SUJEIÇÃO E DOR EM “AS MENINAS DO CORONEL”, DE ANTONIO CARLOS VIANA	72
Marília Simari Crozara	
SOBRE OS AUTORES	90

APRESENTAÇÃO

O sentido dos sentidos

[...] a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético.

Friedrich Nietzsche

Ao reivindicar os cinco sentidos na experiência da linguagem, os ensaios que compõem este volume reiteram seu interesse em mostrar que a palavra aguça os cinco sentidos, faz o corpo tremer, roça a pele causando uma leve excitação e rubor, por extrair sentidos físicos da própria materialidade linguística. A palavra poética, ao se associar ao mundo sensível, também produziria saberes, um conhecimento de desejo, aliado à sua função de despertar prazeres.

O propósito deste volume centra-se, assim, numa possível reunião entre o sensível e o inteligível, revelando que a própria literatura, inerentemente ligada ao estético e, portanto, aos cinco sentidos, é capaz de produzir saberes. Essa conciliação só poderia ser feita por meio da integração entre corpo e linguagem, considerando que os cinco sentidos, sem distinção entre eles, precedem o ato poético: primeiro experimenta-se o mundo para, então, ligar a palavra ao seu gesto corporal.

Os atos de ler e escrever mobilizam corpo e linguagem: visão, audição, olfato, paladar e tato fazem parte da dinâmica linguística mais do que se pode pressupor num primeiro momento. Se não restam dúvidas de que a visão e a audição reúnem a escrita e a escuta da palavra poética ao corpo do enunciador e do receptor, os outros três sentidos, considerados inferiores pela filosofia ocidental, impõem-nos outros desafios ao articular o sensível ao

simbólico. No entanto, todo leitor que se preze, ao tomar um livro em suas mãos, tateia aquele outro corpo que carrega consigo, leva-o às narinas, buscando naquele odor a promessa de um misterioso passado, cuja história vai além das palavras ali presentes e, ao virar as páginas, friccionando o polegar e o indicador na epiderme pálida da página, levará o dedo à boca, não para facilitar a passagem das páginas, mas para sentir o gosto do livro.

Mesmo que cada ensaio que componha este volume se dedique a um único sentido, é sob essa perspectiva sinestésica que esses textos foram constituídos; afinal, se didaticamente dividem-se e distinguem-se os cinco sentidos, aqui todos eles são evocados para despertar a existência do mundo da linguagem: o resgate do sensorial suscita a palavra poética. Não nos esqueçamos, porém, de que o corpo reúne os cinco sentidos, proporcionando a sensibilidade geral, assim como o verbo – carne¹ também ele – evoca outras sensibilidades corporais e estéticas.

Este volume se faz pertinente, portanto, por subverter a lógica tradicional que movia os sentidos, distinguindo-os entre os “altos” (visão e audição) e os “baixos” (olfato, paladar e tato). Essa perspectiva já se evidencia, por exemplo, no texto de Yara dos Santos Augusto Silva, “A inquietação do olhar: apontamentos sobre a experiência visual”, no qual o ato de olhar é entendido como uma operação inquietante, que envolve um jogo com os outros sentidos e com o corpo para provocar choque e causar estranhamento. Baseando-se, sobretudo, nos apontamentos teóricos de Georges Didi-Huberman, a pesquisadora analisa alguns contos de Clarice Lispector para reinterpretar o sentido da visão, destituindo-o de seu comportamento passivo, ao sugerir, com o filósofo e historiador das imagens francês, o caráter duplo do ato de olhar, a dialética do ver, que pressupõe que todo aquele que olha é, igualmente, afetado e bombardeado pelos estímulos da imagem a qual se dedicou a observar.

1 As citações bíblicas “no princípio era o verbo” e “o verbo se fez carne” revelam, mais do que a natureza religiosa conferida à palavra como a própria voz de Deus, uma relação entre corpo e linguagem, já que esta também adquire uma presença tangível metafórica e literal, pela sua inscrição na página.

Também articulando um dos cinco sentidos ao corpo encontra-se o texto de André Luís Araújo, “À escuta da palavra poética: um ato performativo”, que, ao discorrer sobre a audição, entende a voz como um encontro de presenças que se tocam, mesmo que por um átimo. Nesse sentido, para o autor, a palavra poética, em seu ato performativo, se faz ouvir e sentir como corpo, despertando múltiplas sensações em seus leitores e ouvintes.

Os dois primeiros ensaios deste volume já anunciam, assim, a máxima que se pretende alcançar: a de que ler e escrever envolvem mais do que ver e ouvir, envolvem o corpo todo e igualmente os sentidos restantes. Em sua materialidade, quando aprisionada em uma página, em um livro, uma palavra pode ser cheirada, tocada e saboreada. Metaforicamente, também, uma palavra pode servir como propulsora a estímulos físicos, como uma fragrância ou um sabor experimentados no passado. Partindo do pressuposto de que, para se adquirir conhecimento, se deve primeiro cheirar e devorar as palavras, o meu texto, “O alfabeto do olfato: o aprisionamento dos aromas no sono calma das palavras”, e o de Ivana Teixeira Figueiredo Gund, “O escritor canibal e o prazer em devorar”, colocam o olfato e o paladar em articulação com o simbólico.

No entanto, se no ensaio sobre o olfato, questiona-se, com Italo Calvino, a possível atrofia dos sentidos do homem contemporâneo, pelo advento da linguagem, que afasta a necessidade de sentir e cheirar o mundo por este se tornar lido e interpretável, o texto de Ivana Gund, partindo da concepção de canibalismo praticado pelo povo Tupinambá, apresenta uma nova concepção ao ato de devoração, criando a face do escritor canibal. Assim, para a pesquisadora, o escritor, e poderíamos, talvez, estender a todos nós, que nos dedicamos a refletir e escrever sobre a literatura, devora um outro *corpus*, o corpo da palavra que se fez carne.

Corpo e *corpus* interpenetram-se, portanto, na leitura, na escrita e na experiência estética do mundo. Relação que media, por fim, o último ensaio desta coletânea, escrito por Marília Simari Crozara, “Escritas sobre o corpo: sujeição e dor em ‘As meninas do coronel’, de Antonio Carlos Viana”. Não é por acaso que o texto sobre o tato finaliza este volume, pois é justamente ele que abrange o corpo por inteiro, bem como os demais sentidos, cujos órgãos estão encobertos pela pele. Ao analisar as metáforas e imagens grotescas do corpo, presentes no conto “As meninas do coronel”, Crozara reflete sobre o conceito de erotismo posto por Georges Bataille, em sua relação com o sentido do tato.

O homem, ser falante e (in)sensível aos estímulos do mundo, toma a palavra, talvez, porque, somente por meio dela, é capaz novamente de fazer o mundo existir como fenômeno estético, sempre aliado, entretanto, ao verbal.

Bruna Fontes Ferraz

A INQUIETAÇÃO DO OLHAR: APONTAMENTOS SOBRE A EXPERIÊNCIA VISUAL

Yara dos Santos Augusto Silva

Visão e visualidade

A imagem não mostra a coisa, é só a imagem da coisa. Tudo o que vemos esconde outra coisa, nós sempre queremos ver aquilo que está escondido pelo que vemos.

René Magritte

Desde que alcançou o estatuto de único ser provido da habilidade de expressar-se por meio do pensamento simbólico, o que foi originalmente atestado pelo traçado de signos visuais nas paredes rochosas das cavernas no período pré-histórico, o homem, em sua qualidade de criador e receptor de imagens, manifestou interesse pela visão e pela visualidade. A história da humanidade se desenvolveu, invariavelmente, em ambientes nos quais as imagens se faziam formas relevantes de construção de sentidos, cujas culturas envolviam o registro de signos; o emprego de desenhos, pinturas e outras técnicas artísticas; a elaboração de representações simbólicas e alegóricas; a projeção de mitos, lendas, desejos e sonhos, que mobilizavam o imaginário e a imaginação de diferentes povos. Na contemporaneidade, a relevância das imagens e da cultura visual parece, no entanto, adensar-se ainda mais, já que nunca antes tantas imagens foram recepcionadas, com tamanha frequência e velocidade. O avanço e a difusão das tecnologias digitais e o conseqüente aumento exponencial das possibilidades de produção e compartilhamento multimídia contribuíram sobremaneira para que nos tornássemos cada vez mais expostos a imagens de todas as ordens.

A prevalência do visual no presente impõe a necessidade de refletir a respeito da imagem e de seu papel e alcance como fenômeno cultural, social, político etc. Em conformidade com isso, desde o final da década de 1980, intensificaram-se os esforços em abordar e melhor compreender as propriedades da cultura visual, que abrange diversos processos e produções. Inquirir como a cultura visual é criada, circula e é recepcionada se converte em proposta de trabalho de pesquisas diversas sobre a imagem, a visualidade, a visibilidade e o perspectivismo, desenvolvidas a partir de um campo de estudos transdisciplinar, emergente e em notória expansão, que envolve diferentes metodologias e epistemologias.

Diante da intensa e múltipla presença de imagens – com frequência, de caráter efêmero e condicionadas a regras – nas sociedades contemporâneas, o professor americano W. T. Mitchell (1994) utiliza recorrentemente a denominação “Virada pictórica” (*Pictorial turn*) para se referir a tal contexto, em que as imagens ascendem, inclusive, como objeto de interesse das ciências humanas. Já o historiador de arte americano Martin Jay (2003) cunha e emprega a expressão “Virada visual” (*Visual turn*), imbuída de sentido semelhante. A profusão de imagens e o afã de consumi-las irrefreavelmente já se converte, portanto, em um índice que define a nossa época. Para Román Gubern, escritor espanhol e pesquisador dos meios de comunicação visual, a opulência do olhar se torna predominante a partir do século XX, com o surgimento do cinema e de outras formas derivadas de expressão visual. De acordo com o teórico, vivemos atualmente sob uma espécie de “pulsão icônica”, que nos provoca um incoercível e insaciável apetite de ver (GUBERN, 1996). Ao tomar de empréstimo a noção de pulsão da psicanálise, Gubern postula que seríamos, portanto, seres impelidos por um impulso que determinaria um comportamento visual, seduzidos que somos pelas imagens. Ao refletir sobre o vertiginoso bombardeio imagético a que estamos submetidos, movidos por nosso desejo de

produzir e consumir imagens, Jacques Rancière comenta, por sua vez, que “se amamos vê-las, é pela capacidade que temos de lhes emprestar ou de lhes subtrair ao mesmo tempo vida e vontade” (RANCIÈRE, 2015, p. 200). De fato, para além da codificação cultural que impregna as imagens, somos ainda capazes de lhes atribuir outros sentidos, delinear-lhes outras possibilidades de significação, ao sentirmo-nos afetados e motivados pelo visual.

Na conferência sobre a “Visibilidade”, redigida por Italo Calvino para uma apresentação na Universidade de Harvard, o escritor afirma a relevância dos processos imaginativos, das “imagens” mentais presentes nos atos da criação e da recepção literárias:

Ó imaginação, que tens o poder de te impores à nossa vontade, extasiando-nos num mundo interior e nos arrebatando ao mundo externo, tanto que mesmo se mil trombetas estivessem tocando não nos aperceberíamos; de onde provêm as mensagens visíveis que recebes, quando essas não são formadas por sensações que se depositaram em nossa memória? (CALVINO, 1990, p. 100)

Ao discorrer sobre a importância da “imaginação visiva”, Calvino revela que o ponto de partida do processo criativo de seus textos literários é a projeção de uma imagem, repleta de significado, que consubstancie aquilo que o autor ainda não sabe definir em palavras, em conceitos. Recordá-nos, desse modo, que, embora se construa por meio do recurso à palavra, valendo-se da linguagem verbal, a literatura é, a partir de sua função fabuladora, fundamentalmente, imagética. Como uma arte do visível, regida por uma lógica própria, manipula e projeta imagens mentais – do autor e do leitor. Em seu texto, Calvino faz ainda um alerta, diante da profusão imagética que nos circunda, quanto à necessidade imperiosa de preservar a visibilidade, que diz respeito a conservar “uma faculdade

humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres sobre uma página branca, de pensar por imagens” (CALVINO, 1990, p. 110).

Considerado um dos grandes especialistas em estudos da imagem na contemporaneidade, o filósofo e historiador das imagens Georges Didi-Huberman problematiza o estatuto da imagem e a relação que com ela estabelece o receptor. À semelhança de Calvino, Didi-Huberman sugere que, nessa busca pela imagem, seus sentidos e acepções, olhemos também para dentro de nós: “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Mas, se para Calvino o gesto se relaciona à ativação da imaginação capaz de fabular, produzir imagens, assim como ao recurso de “pensar por imagens”, Didi-Huberman o propõe para que mergulhemos em nossa própria percepção do visual, com o intuito de que percebamos o que certas imagens produzem em nós, no caráter de sujeitos afetados pelas imagens, o que nos tornaria, por consequência, mais conscientes sobre nós mesmos e nossa relação com o visível. O caráter desagregador de determinadas imagens, capaz de escavar uma falta no sujeito que vê, evocado por Didi-Huberman, ganha representatividade em narrativas literárias, como em algumas crônicas da escritora Clarice Lispector, que constrói, com perspicácia, personagens afetadas pelo visível. A respeito da teorização do filósofo francês sobre “o que nos olha” naquilo que vemos e do papel da visão na escrita intimista da autora, passamos a tratar agora.

Olhar e desvio

Uma vez que vejo, é preciso (como tão bem indica o duplo sentido da palavra) que a visão seja redobrada por uma visão complementar ou por outra visão: eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio do visível, no ato de considerá-lo de certo lugar. [...] quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja dele [...] seja um dos visíveis, capaz graças a uma reviravolta singular, de vê-los, ele que é um deles.

Maurice Merleau Ponty

Em *O que vemos, o que nos olha* (1992), Georges Didi-Huberman investiga a experiência visual sob múltiplos aspectos, a partir de uma abordagem teoricamente embasada por construtos de diferentes campos epistemológicos, entre os quais merecem destaque a antropologia da imagem, a psicanálise freudiana, o materialismo histórico de Walter Benjamin e a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Na obra, que se apresenta como uma “fábula filosófica sobre a experiência visual”, o autor propõe um pensamento em torno do mundo visível e, sobretudo, das imagens artísticas. Para tanto, inquire o ato de ver como uma operação dialética, a partir de um interesse crítico articulado entre o tratamento do que olhamos e a atenção dirigida a uma espécie de ver além, na remissão, inquietação ou mesmo esvaziamento que nos é devolvido pela obra que é objeto de nossa visão.

A instigante leitura de *Ulisses* (1922), romance de ruptura, de linguagem experimental e estilo inovador, é o ponto de partida da reflexão de Didi-Huberman acerca do ato de olhar e suas implicações. O livro, considerado pela crítica especializada a obra-prima de James Joyce, tornou-se célebre, entre outros aspectos, por tematizar e descrever o corpo e o funcionamento do organismo humano, algo impensável para

os padrões literários da época, o que repercutiu em acusações virulentas de obscenidade e na conseqüente censura da obra no período de seu lançamento. Como fértil laboratório de imagens, capazes de estimular e de afetar o receptor, a obra literária alimenta a teorização sobre o caráter duplo do ato de olhar, espécie de *leitmotif* que desencadeia a reflexão de Didi-Huberman sobre o visível e as condições que permeiam a sua recepção em *O que vemos, o que nos olha*.

A discussão desenvolvida ao longo do livro é estimulada a partir das perspectivas abertas pelo argumento de que o ato de olhar – estabelecido a partir da dinâmica entre o que é visto e o que, nessa ação, nos é desvelado – compreende sempre uma operação fraturada, cindida: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, pois, paradoxalmente, “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Diante da imagem e de sua percepção visual, irromperia, portanto, o limiar entre a visibilidade, o olhar pragmático (o dado pretensamente mais estável) e, por outra parte, o sobressalto e o desvio provocados pelo que nos olha naquilo que observamos. Nesse proceder da dialética do ver, paradoxalmente, aquele que olha é, igualmente, o sujeito que pratica a ação e também o paciente que, nessa via de mão dupla, é instigado pelo ato de olhar, como receptor dos estímulos da imagem a que se dedica a observar. A imagem e o ato de percebê-la, de olhá-la, demandariam, portanto, não apenas uma mera atitude de decodificação e assimilação do visível, mas suporiam também a participação do observador, sujeito detentor de repertório cultural e de vivências diversas, que interage com o visual.

É de conhecimento geral que as imagens podem suscitar encantamento, transmitir beleza, registrar, entreter e causar uma identificação positiva. Por outro lado, não se pode subestimar que é igualmente da ordem do imagético a capacidade de provocar choque e causar estranhamento, de constituir algo aflitivo, que causa incômodo, repulsa ou

remete a tabus morais e interditos sociais, característica que cada vez mais diz respeito às imagens da arte contemporânea. Se o ato de olhar pode supor uma operação fendida e aberta, aquele que olha, autor atravessado pela própria ação, por sua vez, é também um sujeito cindido. Isso evidencia ao *olhante* que ele não existe apenas como observador soberano, pois tem de se confrontar com esse outro que o olha, capaz de lhe inquietar e lhe escavar uma cisão interna, abrindo-lhe um espaço de descontinuidade. Sobrevém, portanto, a impossibilidade de um centramento, a ausência de uma completude do eu, que se defronta com sua própria falibilidade.

Em casos extremos, decorre o ódio e o horror por imagens (iconofobia), geralmente motivado por rejeição cultural, religiosa ou política, que pode induzir ao ataque e à destruição de imagens (iconoclastia). Em 2009, a ordenação da destruição de todas as estátuas do Afeganistão, consideradas falsos ídolos ofensivos ao Islã, pela liderança do Talibã, movimento fundamentalista islâmico que controla grande parte do país, constituiu uma exacerbada manifestação de intolerância religiosa de imagens. A constante vigilância e perseguição sofridas pelo artista e ativista social chinês Ai Weiwei, que já foi preso, torturado, teve o passaporte confiscado e diversas obras censuradas, por se engajar na luta pelos direitos humanos e ser autor de obras que questionam a atuação repressiva e ditatorial do governo de seu país, ilustra a rejeição política de imagens que criticam um regime de Estado. No Brasil, um misto de moralismo de fundo religioso e interesses políticos subjacentes provocaram manifestações contra a exposição *Queermuseum – cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, realizada em agosto de 2017, no Santander Cultural de Porto Alegre (RS), responsável por exibir mais de 270 obras de arte de temática LGBT. Em razão das reações negativas insufladas por membros de um partido político de extrema direita, a mostra artística sobre diversidade sexual e de gênero foi precocemente cancelada.

Sobre essa experiência do observador, em que “o que o olha” afeta aquele que vê e, por vezes, é capaz de suscitar algo para além da mera sensação da percepção objetiva, afirma-se que adquire a configuração de uma “inelutável modalidade do visível”. A expressão, cunhada por James Joyce, é empregada por Didi-Huberman para exprimir essa experiência ontológica de perda, de vertigem, que *o que nos olha* é capaz de provocar em nós. Na dinâmica entre o que vemos e o que nos olha, a luta – a resistência do observador ao que vê – é vã, pois, nesse ponto, a ferida já lhe foi aberta. Resta a ele, desse modo, apenas lidar com o desajuste, o abalo incitado pelo ato de olhar a imagem simples ou elaborada, contemporânea ou arcaica, de simbolismo objetivo ou alegórico, que desencadeou tal reação.

A desorientação pelo olhar é investida de um poder de inquietação que nos escava um vazio, uma perda que nos consome e persegue. E a memória cuida involuntariamente, muitas vezes, de fixar tal imagem, preservando a figura de perda ou o trabalho do sintoma, permitindo que o abismo que se abre em nós aflore insistentemente. Quando disso algo resta, quando a imagem é transfigurada em resto, resquício posto à margem, à deriva, pode, ocasionalmente, sobrevir pela via da memória, reiniciando esse jogo rítmico do ir e vir. A vocação de reminiscência das imagens avistadas no presente e que nos afetam, fazendo aflorar outros sentidos, trazendo à tona impressões, desejos, dores e pensamentos que são repostos em circulação, conduz às ideias de imagem dialética e de arte da memória (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114). Nesse sentido, a metáfora dos cacos, compreendida como os fragmentos resistentes, as imagens persistentes de lembranças e experiências, explorada pelo autor, tem, igualmente, notória ancoragem na teoria benjaminiana acerca da memória, da imagem, da alegoria e da História.

A experiência de olhar qualquer coisa de familiar geralmente provoca a impressão de possuir, ganhar algo ou alguma

coisa, quer dizer, uma visão, o registro de uma imagem ou momento, certo reconhecimento, uma identificação etc. Em contrapartida, o ato de ver se torna inelutável quando diz respeito ao ser, quando ver equivale a uma perda, à consciência de que algo irremediavelmente se insinua, mas escapa, aparece e esvanece, como um lampejo, um fulgor, uma impressão fugidia (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Essa perspectiva de abordagem do visual se interessa pelo que jaz latente e pode sobrevir junto à evidência, no detalhe ou interstício da imagem, pois visa à pluralidade de sentidos do significante pictórico. Trata-se, antes, de permitir o jogo da projeção de sentidos da representação, investida de nuances e dobras, mais do que de apaziguar contradições e tomar a representação como transparente, ao circunscrevê-la em um significado fechado e teleológico, como nos moldes das análises iconológicas, dos modelos formalistas ou de uma gramática semiótica estrita. Em contraposição a tais enfoques ditos científicos da obra de arte e, por conseguinte, ao questionar o papel desempenhado pelo historiador da arte, a proposta configura um paradigma teórico crítico que prima por uma problematização das potências desveladas pelo visível.

Ao afirmar que a experiência visual que escava uma fissura irreprimível naquele que olha não pode ser definida propriamente como arcaica e tampouco como moderna, Didi-Huberman seculariza tal modalidade do visível, tomando-a como disseminada através da história da percepção (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Nessa perspectiva, a dialética do ver pode ser compreendida como *sintomal*, na medida em que a dinâmica entre quem olha e o olhado é perpassada, compõe um entramado, de distintas temporalidades e historicidades que conformam a memória. Compreendida como um paradoxo ou um trabalho do sintoma, que ultrapassa os tempos e as disciplinas, a modalidade inelutável do olhar comporia uma história, mas uma história anacrônica, à contrapelo, em consonância à proposição do autor, embasada em Walter

Benjamin e Aby Warburg, de que a História da Arte poderia ser reinterpretada como o elencar de uma série de sintomas, fantasmas e sobrevivências, de temas e imagens, de autores e obras.

Em resposta à posta em perda, “a essa cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41), ele identifica duas posturas críticas que, sob distintas maneiras, constituem mecanismos de recalcar a angústia que nos depositam certas imagens e, por outra parte, simbolizam, de modo geral, como as abordagens tradicionais buscaram pensar o objeto artístico. A primeira delas diz respeito ao “homem da tautologia”, sujeito que detém o que se pode denominar de olhar de superfície. Para ele, que considera apenas aquilo que é evidentemente visível (pois se orienta pelo princípio do “o que vejo é o que vejo”), tudo “o que vemos não nos olha”. Obviamente, ele não consegue conceber as formas de arte simbólicas, as criações que rompem com a ideia de representação ou aquelas que possuem embasamento conceitual, pois desconsidera a possibilidade de comunicação indireta, de uma sedimentação de sentidos. Ao ignorar as latências e as subjacências da obra, ele recusa também a aura do objeto (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38-39). Em contraposição a tal postura, existiria o “homem da crença”, compreendido como quem busca sempre divisar algo além do que vê. Em sua conduta, este ultrapassa o ato de olhar e submete o que vê a um exercício de fazer crer (regido pelo “Viu e creu”, ou pode até não ter visto tanto, mas creu que viu). Para ele, “o que nos olha se resolverá mais tarde”.

Ao atacar o “mito do olho perfeito”, o autor desconstrói a pretenciosa ideia de uma visão totalizadora, que a tudo apreende. E argumenta que o ato de olhar é uma operação inquietante, de aproximação e distanciamento, captação e escape, de jogo com os sentidos. As indagações sobre como olhar, sem crer ou ainda sem reduzir a imagem à sua forma (a tautologia), ganham elaboração a partir de uma das passagens mais eloquentes do texto de Didi-Huberman:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências teleológicas. [...] Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta [...]. Não há que escolher *entre* o que vemos [...] e o que nos olha [...] Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entre-meio [...]. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

Ao propor uma interpenetração crítica entre as duas instâncias envolvidas na percepção do visual, ele argumenta que não há que se ater somente ao visível, presentificado diante dos olhos como materialidade visual, nem considerar apenas o que nos olha, mas praticar o exercício dialético de pensar o intervalar, o “ponto de inquietude” (ponto de conjunção) e o movimento oscilatório, o que se pode depreender *entre* o que vemos e o que nos olha. É na condição de sua fragilidade, de sua intermitência, de fazer aparecer e fazer desaparecer, nesse ir e vir incessante de cintilações de sentido, que a imagem ganha significado. Em recusa ao reducionismo da experiência visual inerente às tendências regidas por pensamentos binários, Didi-Huberman se empenha em dialetizar os “pensamentos do dilema”, em ampliar e “jogar com” os mecanismos críticos dirigidos à percepção do visual.

Espaço e experiência interior

A cidade é uma escrita, quem se desloca (seu usuário) é uma espécie de leitor, que, conforme suas obrigações e seus deslocamentos, faz um levantamento adiantado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo.

Roland Barthes

Clarice Lispector constitui uma voz singular na Literatura Brasileira, que funda uma obra alicerçada na busca pela linguagem do existir, capaz de inquirir e exprimir aquilo que pertence ao íntimo humano e ao campo do que é considerado, *a priori*, como o insoldável das coisas. Nessa perspectiva, a escrita que nos legou a autora, ao se elaborar como uma literatura que visa a apreender ao fugidio, esboçar o inefável de uma experiência limite, constrói-se não somente a partir do exprimível, mas também por meio de lacunas e entrelinhas. Isso demanda que o leitor não busque circunscrever completamente o sentido de suas criações, pois se faz pertinente, antes, empenhar-se em preservar e jogar com as zonas intervalares de sentido do texto.

Entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, Clarice Lispector escreve centenas de crônicas para o *Jornal do Brasil*, diário carioca que renova o jornalismo cultural da época. Os textos foram publicados aos sábados, no Caderno B, precursor da ideia de suplemento cultural no país. Clarice, no entanto, dizia saber que não era exatamente uma cronista, pois escrevia e publicava textos de gêneros diversos. Posteriormente, o material foi compilado no livro *A descoberta do mundo* (1984), que constitui uma espécie de amálgama textual: crônicas, novelas, contos, pensamentos, anotações, respostas a cartas de leitores, relatos de viagem, dentre outros textos. Os escritos de Clarice Lispector encenam reflexões acerca do pertencer e da identidade, da relação entre escrita e memória, do ser estrangeiro e

da sensação de “despauamento” e, especialmente, a respeito da vivência de choque entre uma paisagem íntima e o espaço urbano, o que ocasiona uma inquietante experiência interior.

Como nas demais obras da autora, podemos perceber uma estreita relação entre literatura e vida nos textos do referido livro, uma vez que a escrita – trabalho sobre a linguagem mediado pela subjetividade – dá-se como uma condição essencial ao existir, consiste em um mecanismo a partir do qual experimentar e apreender o mundo. Nas crônicas de Clarice Lispector, a despeito da aproximação do gênero com o factual e a realidade rotineira, escrever não consiste em um mecanismo que visava propriamente apenas a relatar, mas sim a elaborar, a conceder uma aproximação àquilo que constitui a experiência que irrompe subitamente em meio ao transcorrer da existência cotidiana. Nessa perspectiva, o sentido da visão cumpre relevante papel na percepção de acontecimentos e circunstâncias presentes no enredo de seus textos, desencadeando uma série de sentimentos e reflexões por parte de suas personagens.

Representada em muitos textos da autora, a experiência do espaço urbano incita narrativas que primam pelo olhar e pela visualidade. A relação das personagens com o meio citadino repercute no evidente privilégio concedido ao sentido da visão e à visualidade nas crônicas de Clarice. Na imagem verbal, temos o perspectivismo do olhar e o apelo plástico, que não passaram despercebidos aos olhos da crítica desde as primeiras publicações da escritora. Cabe ressaltar que a significativa abertura do texto da autora ao visual é coerente com o fato de Clarice ter sido colecionadora de quadros e grande admiradora das artes visuais, além de também ter se exercitado na pintura. Em “Ato gratuito”, o desejo de visibilidade e a ideia de corpo sensível aos estímulos do ambiente se manifesta de maneira acentuada, com valorização da sensorialidade: “Eu ia ao Jardim Botânico para quê? Só para olhar. Só para sentir. Só para viver.” (LISPECTOR, 1999, p. 411). Já

a crônica “Eu tomo conta do mundo”, como explicita o próprio título, exprime um declarado *voyeurismo*, que transmite muita sensibilidade por aquilo que é visto pela cidade. Outra manifestação do interesse visual pela paisagem citadina surge em “Uma coisa”, que exprime o poder de perturbação e encantamento propiciado pela visão de algo peculiar e intrigante, presente no espaço urbano, em uma rua qualquer:

Eu vi uma coisa. Coisa mesmo. Eram dez horas da noite na Praça Tiradentes e o táxi corria. Então eu vi uma rua que nunca mais vou esquecer. Não vou descrevê-la: ela é minha. Só posso dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais. Fui porém germinada. (LISPECTOR, 1999, p. 51).

Conforme assevera Walter Benjamin (1995, p. 73), “saber orientar-se em uma cidade não significa muito. Entretanto, saber perder-se, como alguém se perde em uma floresta, demanda instrução.” A experiência de perturbação, de perda, vivida pelas personagens dos textos de Clarice é de cunho pessoal e existencial, diz respeito à compreensão da própria identidade e da razão de estar no mundo, percorrendo o espaço urbano e a vida, sobrevivendo apesar das intempéries e provações surgidas pelo trajeto. Ao tratar dos efeitos da rua, Clarice é exímia artista em construir narrativas que recompõem uma experiência de choque entre uma paisagem íntima e o espaço externo (identificado com alguma rua, cidade, local de interesse ou representado como espaço abstrato). Isso ocorre, muitas vezes, a partir da repentina visão de algo ou alguém, que transmite angústia e desencadeia uma série de reflexões expressas de maneira exaltada pelo protagonista da narrativa, por meio do recurso do monólogo interior. Diante disso, elabora-se um modo de relação entre a consciência da personagem e a realidade circundante, que, ao repercutir em uma inquietante experiência interior que acomete o protagonista, reverbera-se em um novo modo deste apreender o

mundo. Isso se expõe em diversos textos da escritora, como no célebre “Perdoando Deus”:

Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. [...] estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa rara: livre. Via tudo e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. [...]

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o Mundo. [...]

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, [...] cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. [...]

Tentei cortar a conexão entre os fatos: o que eu sentira minutos antes e o rato. Mas era inútil. (LISPECTOR, 1999, p. 311-312).

A narradora-personagem caminha pelo bairro carioca, observando o ambiente ao redor, sem ater-se a algo específico, com uma atenção dispersiva e despreocupada, sentindo-se em conjunção com o meio urbano, o que lhe desperta, como nos revela em tom confessional, a rara sensação de liberdade. A relação da personagem com o entorno é mediada pelo olhar, que lhe permite perceber e apreender sentidos, bem como lhe comunica a sensação de segurança e alinhamento com o espaço urbano e, de modo geral, com sua própria existência. Se toda essa autoconfiança e comoção surge da boa relação com o meio do qual faz parte e é atestada a partir do olhar, que apenas divisa signos de caráter positivo ao seu redor, a fragilidade desse pretense equilíbrio é, igualmente, rompida pelo que é captado por intermédio do sentido da visão. A solidez e a fortaleza da personagem são interrompidas quando ela vislumbra algo que adultera completamen-

te o seu estado de espírito: o rato morto. A visão asquerosa do animal perecido surge exatamente quando a personagem se sente mais conciliada consigo própria e senhora do que a circunda, o que é imediatamente interpretado por ela como uma resposta da vida, ou da divindade, a quem há pouco se sentia equiparada, e que lhe retribui com um rato morto.

A visão do rato morto, identificado como elemento abjeto e de mau presságio, interrompe sua momentânea felicidade e lhe escava, por conseguinte, uma perda, uma dor, uma incompletude. O rato, no entanto, é simplesmente um animal morto, pelo qual ela poderia ter passado de maneira incólume e seguido em sua trajetória de elevação e benevolência. Cabe, portanto, retomar a máxima proposta por Didi-Huberman: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. Quando olhamos e percebemos algo, é porque, de algum modo, esse algo nos toca ou “afeta”, nos percebe e “se comunica” conosco de alguma maneira, pois atinge o íntimo de nosso eu. Dos efeitos do olhar na narrativa de Clarice, podemos depreender que somente nos atemos ou “vemos” aquilo que nos toca e é da ordem de nossa sensibilidade, e o que não nos concerne, deixamos escapar ou mantemos velado. Nesse sentido, o infeliz rato morto faz com que a personagem olhe para dentro de si, para sua própria fragilidade e falibilidade, para a sua condição de ser que, inevitavelmente, caminha para morte, em seu caráter humano e efêmero.

Diante do exposto, sobrevém a constatação de que o ato de olhar, como operação complexa e passível de implicações, ultrapassa a mera recepção passiva de conteúdos, quando o que vemos é capaz de estimular, inquietar, desestabilizar algo de íntimo em nós, ameaçando a ordem interna, desconstruindo certezas e ativando o repertório de conceitos e experiências cristalizado como memória. O nosso acervo visual tem se estendido enormemente, trazendo possibilidades até então impensadas para a criação e exposição de imagens de todas as ordens, o que caracteriza e define o momento histórico atual

como um período devotado às imagens. Em contrapartida, a nossa capacidade de julgamento crítico e seleção de imagens não parece exatamente acompanhar o intenso e narcísico desejo de exposição. Em meio à recepção torrencial de um fluxo incessante de imagens, às quais estamos cotidianamente submetidos, cabe questionarmos quais são os usos que fazemos das imagens, em que medida as imagens que recebemos são capazes de nos impactar, quais seriam as imagens – artísticas, pessoais e difundidas de maneira pública – que detêm um sentido crítico, provocam reflexão e são verdadeiramente relevantes para nós. Nossa sedução pelas imagens pede que vejamos com olhos livres, mas igualmente requer que, por vezes, sejamos tomados pela dialética do ver, sigamos sendo afetados, perturbados e interrogados pelo visível.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 110-157.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 71-142. (Obras escolhidas, vol. 2).

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el labirinto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. Trad. Myrian Ávila. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 10/11, p. 14-28, 2003/2004. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2232/2167>. Acesso em: 20 fev. 2018.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Moura de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver?. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues (Coord.). Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 191-201.

À ESCUTA DA PALAVRA POÉTICA: UM ATO PERFORMATIVO

André Luís Araújo

[...] compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.

Paul Zumthor

Introdução

Pensar a linguagem e a literatura a partir do sentido da audição convida-nos a uma reflexão sobre o som, a voz, o silêncio, os acordes, os ruídos, a poesia. A infindável música de homens, musas e máquinas esboçam uma polifonia que aproxima linguagens distantes ou até incompatíveis e nos dispõe a escutar e a pensar na dispersão e na reverberação dos signos, lá onde se podem combinar a percepção das sonoridades, uma interação corporal e, por que não, a história, a sociologia, a antropologia, a literatura e outras artes.

Trata-se daquele limiar em que a sensibilidade capta e registra uma sonoridade, enriquecendo-a de significado, visto que tal evento se dá num horizonte performativo que pode envolver elementos da vida social e do âmbito da subjetividade de cada um, no alcance de múltiplas linguagens. Isso equivale a dizer que a palavra, como bem definiu Heidegger, e conforme assinala Benedito Nunes (2003), é uma emergência sonora

de sentido, fala recuperada na linguagem, voz falada na escrita, pensamento que abre caminho e avança dos objetos à coisa, do ente ao ser.

Aliás, justamente aí, nesse limiar entre pensar e poetar, a língua se reveste de uma importância fundamental, dado que, para Heidegger, o mundo está ancorado na linguagem. Por isso ele comparece aqui, para destacar a importância da língua para o pensamento. Pois, a partir dela, o trabalho poético do pensamento forja conceitos do chão de palavras triviais, usadas no cotidiano, à maneira de um vocabulário peregrino, valorizado pela sua ancestralidade, já que transita desde os mais remotos arcaísmos até as inovações linguísticas e os neologismos. Enunciar passa a ser, assim, um constante trabalho poético do pensamento, um compor e um decompor, um ensaio de ritmos e de cores. O mundo torna-se perceptível porque é verbal, isto é, susceptível de enunciação e de passagem do que se vê à oralidade e ao escrito. Consequentemente, cumpre não esquecer que o homem, antes de ser racional, é um ser falante, que lida com sons e que responde a estímulos de diversa ordem.

Nesse sentido, interessa-nos, nesta reflexão, ver como as palavras – que ouvimos, escrevemos, lemos, pronunciamos – se entrosam, dançam e acenam para caminhos do pensamento abertos na linguagem. Afinal, a emergência sonora do sentido parece, de fato, aproximar *poiesis* e *logos*, a ponto de deixar entrever, no mesmo espaço de enunciação, a riqueza semântica desse encontro, de onde jorram a um só tempo: palavra, narrativa, discurso, razão² – ou seja, toda gama de significação do *logos poético*, prenunciando-se numa gradação, da palavra ao discurso razoável.

Dessa disposição advém a riqueza criativa que anima todo e qualquer enunciado linguístico. Primeiramente, porque

² É o que afirma Jeannièrre (1995, p. 244), em seu artigo “En archê ên o Logos”, a respeito da gama de significações que a palavra grega *logos* desenvolve: “No tempo de Heráclito, a palavra [*logos*] tem, antes de mais, o sentido de discurso, narrativa, palavra e também razão”. (Tradução nossa).

é composto de palavra passível de ser pronunciada, vozeada, escrita, lida e anunciada, do lado do sujeito ou do predicado, podendo ser substantivo ou verbo e, por conseguinte, animando enunciados subjetivos ou objetivos. Em seguida, porque o *logos poético* pode ser verbo, capaz de produzir ações, criar e recriar, construir e derrubar, plantar e arrancar, narrar, descrever e dissertar sobre inúmeras situações. Finalmente, porque é discurso, pode produzir razão, ao ser falado, escrito em prosa e em verso, lido em voz alta ou silenciosamente, além de poder ser traduzido, interpretado e encenado indefinidamente.

Pelo que se vê, o advento da linguagem deixa entrever, no som, essa palavra poética acontecendo como um ato performativo. O que nos leva a crer que o que deve ter favorecido a difusão da escritura, em todos os seus aspectos, foi e é, desde sempre, uma estreita relação mantida entre corpo e voz. O corpóreo e o sonoro, articulados e inter-relacionados, pronunciando-se e se enunciando num litúrgico mutualismo, em que um sentido começa a tecer a trama entre o contato corporal e a emissão sonora. Assim, voz ganha corpo e corpo ganha voz e, desde tempos imemoriais, assistimos, como diria Paul Zumthor (1993), à mediação da voz na estrutura dos corpos e seus inúmeros desdobramentos. Mesmo escrever exige um esforço muscular considerável: dos dedos, do punho, da vista, das costas. O corpo inteiro participa, tudo parece pronunciar-se e “um laço funcional liga, de fato, à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento” (ZUMTHOR, 1993, p. 245).

O gesto é, assim, ao mesmo tempo, movimento e figuração da totalidade da existência do corpo. Indissociado da palavra, ele se torna atributo e resultado da interação de elementos naturais num dinamismo verbomotor e verbivocovisual, no dizer dos irmãos Campos, ao falarem da poesia concreta, porque existe uma correspondência entre uma atitude corporal e uma inflexão da voz. Zumthor ainda arremata: “Naquele que

observa o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o olfato, o tato e uma percepção cenestésica” (ZUMTHOR, 1993, p. 243).

É o que se evidencia nas cosmogonias. Tomemos, como exemplo, a narrativa bíblica do *Gênesis*: “[...] o Senhor Deus, após ter formado da terra os animais dos campos e todas as aves do céu, conduziu-os até junto do homem, a fim de verificar como ele os chamaria, para que todos os seres vivos fossem conhecidos pelos nomes que o homem lhes desse” (Gn 2, 19). O homem, ao observar o movimento dos corpos das criaturas dispostas à sua frente, entra em relação com a criação e começa a nomeá-la. Chama, com isso, cada um dos seres à existência quando os nomeia e os identifica. Adão usufrui, nesse momento, da palavra poética. Ele atua, convidado pelo Criador, como o poeta diante da página em branco: “Tenho uma folha branca e limpa à minha espera: mudo convite” (CESAR, 1993, p. 48). Sente-se autorizado, ouve o convite e passa a falar; nomeia, convoca, e os seres saem do anonimato e passam a existir. Constrói-se a relação.

Existir passa, assim, pela experiência de ser reconhecido, chamado pelo nome, inscrito no jardim do Éden ou na página em branco, tendo ganhado corpo e voz. E é desse modo que as palavras e os seres pululam aqui e ali, ganhando vida: seus corpos começam a se entrechocar, colidir, copular, produzindo efeitos inéditos; suas vozes, num emaranhado de verbalizações performáticas, começam a produzir grunhidos, sons inicialmente inarticulados. E é assim que o som, inscrito nos corpos, vai ao encontro da palavra poética para poder dizer, anunciar e amplificar, numa frequência que possa ser captada, suas articulações mais insólitas.

Essa atitude terá ainda outras consequências mais sérias, dado ser possível e de importância fundamental mostrar mais do que o que ora se vê: há lacunas de enunciação que precisam de registro na teia discursiva contemporânea. Há sujeitos

e corpos anônimos que habitam espaços não contemplados e que precisam ganhar voz para passar a existir. Somente assim, palavras, sons e corpos vão inscrever-se, vencendo a negligência que não permite representação, tampouco determinado nível de reconhecimento e de existência.

De fato, compreender essa dinâmica não seria possível se não entendêssemos a noção que Bertolt Brecht, segundo Zumthor, cria para si de *gestus*: envolvendo-se num jogo físico, o autor produz certa maneira de dizer o texto e uma atitude crítica de locutor frente às frases que enuncia. Configura-se, assim, a existência sonora e corpórea, reivindicada para além dos estados de dicionário e para além do registro legitimado de novas catalogações. Há vida para além dos princípios de taxonomia.

E há uma nova maneira de ler que se apresenta e que se põe à escuta da palavra poética, deixando-se surpreender pelo querer revelado pelos movimentos performáticos do corpo, com sua linguagem própria, a que carrega significações a partir da expressão da fisionomia, do movimento dos olhos, dos gestos, do tom da voz. Estar, assim, à escuta é, de repente, dar-se conta de um movimento de contenção e de dispersão entre o universal e o particular, num jogo integrador de forças que abre um percurso de conceitos que se disseminam do som à voz, que se enuncia poética e escrita, lida na dispersão dos signos. Trata-se, pois, do ensaio de um método a meio caminho entre a sistematização e a dispersão própria do ato de leitura, como Barthes nos ensina: “Eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a excursão” (BARTHES, 1996, p. 43-44). Assim dispostos, iniciemos esse percurso como um leitor que escuta e ousa (des)escrever sua leitura.

O som

Antes de mais, comecemos pelo som. O som é onda, e os corpos, todos eles, vibram numa propagação ondulatória. Há uma vibração transmitida para a atmosfera, e o ouvido humano é capaz de captá-la ou não. O cérebro, por sua vez, a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. Representar isso é, desde já, admitir que há um movimento que acontece no tempo, sob a forma de uma periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida numa certa frequência de impulsos. José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido* (1989), observa que não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho.

Wisnik afirma, ainda, que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação desse sinal. Sem essa ausência, sem esse lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Nessa perspectiva, não há som sem pausa, sem muidez. O tímpano entraria em espasmo. Logo, o som é presença e ausência, movimento dotado de gestos que se apresentam e se retiram permeados de silêncio. Há, por isso, muitos silêncios no som ou, dito de outro modo, sempre haverá som no silêncio. De tal maneira que, mesmo quando não captamos os sons que há no mundo, haverá sempre um rumor que se propaga, algo que o nosso ouvido não alcança. Há, por exemplo, sons emitidos pelo nosso próprio corpo, produtor e receptor de ruídos: impulsos eletromiográficos, pulsação sanguínea, movimentos peristálticos etc. Basta pensar nos exames de ultrassonografia e nas ressonâncias: os movimentos dos nossos órgãos, captados e transformados em imagens.

Isto para dizer que o mundo, tal como se nos apresenta, é dinâmico e orquestrado por uma sequência de movimentos sonoros, dispostos em intervalos espaçados, cheios de vazios

suficientemente aptos a provocarem ruídos e interações. A própria onda sonora é um sinal oscilante e recorrente. Efetivamente, um sinal sonoro é perfeitamente corporal: ele obedece a um pulso, ele segue o princípio da pulsação do sangue.

Como se nota, para os especialistas, médicos de um lado e músicos de outro, não há como não pensar numa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais. “Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação, somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som” (WISNIK, 1989, p. 21).

Além disso, o som é uma duração de presença. A batida de um instrumento, por exemplo, constitui uma emissão pulsante, ocorrida no tempo e no espaço e pode ser sentida e interpretada, segundo nossos pulsos corporais somáticos ou psíquicos. Variável de pessoa para pessoa, a duração e a altura de um instrumento, seu ritmo e sua cadência podem agradar ou irritar. O som é, assim, performance, porque é movimento e pode vir a ser música que nasce da harmonia de uma pulsação acontecendo no espaço e no tempo em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram.

Vale lembrar, ainda, que, em música, segundo Wisnik, “[...] ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como *portador* do outro” (1989, p. 23). Desse modo, é impossível que um som se apresente sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa estar.

Assim, embora seja uma redução simplificadora dizer que um sinal sonoro corresponda a uma onda, essa abstração,

como bem mostrou Wisnik, é necessária para a apresentação mais elementar do fundamento performativo que buscamos demonstrar aqui. Isso porque, na verdade, cada som concreto corresponde não a uma onda pura, mas a um feixe de ondas, uma superposição intrincada de frequências de comprimento desigual. Os sinais sonoros não são, na realidade, nem simples, nem unidimensionais, mas complexos e sobrepostos. Aliás, a fala, os distintos sons e a música só são mesmo possíveis por essa imbricação de pulsos desiguais, pela sucessão de pulsos estáveis e instáveis, ressonâncias e defasagens, em harmonia ou em atrito.

É preciso perceber, ainda, que uma mesma sequência de sons e de silêncios nunca será recebida nem emitida da mesma maneira. Haverá sempre timbres variados: um violão vai soar completamente diferente de uma flauta, ao tocar a mesma nota, graças à combinação de comprimentos de ondas que ressoam pelo corpo de cada um dos instrumentos. Essa ressonância está ligada a uma propriedade do som, que é de vibrar dentro dos corpos, o que parece valer, analogamente, para os nossos corpos, quando se trata de perceber a nossa relação e a nossa interação com o som e com o entorno, o que, *a priori*, independe da nossa capacidade auditiva e da nossa disposição sensorial. Afinal, nossas percepções variam, assim como variam nossa produção de sons e nossa assimilação dos diferentes ruídos. Basta notar que todos nós temos timbres diferentes de voz, com tons e matizes variados, com esta ou aquela aptidão para cantar ou para tocar instrumentos. Podemos ser até classificados em escalas: tenores e sopranos, baixos e contraltos, conforme nossa emissão de sons mais agudos ou mais graves.

A voz

Continuando esse percurso, os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz estão na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia, nos cantos e nas danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas, como vimos. A voz parece emergir de um silêncio primordial, cujo caminho se abre no tempo e se incorpora nos espaços onde se enuncia, expandindo-se para além dos corpos que a pronunciam. Em primeiro lugar, conforme Paul Zumthor (2007, p. 83), vale notar que a voz é um lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma senão por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto. A voz não é, pois, objetivável, visto que estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, fundando a palavra do sujeito.

Por outro lado, voz implica ouvido. Evidentemente, dois ouvidos simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro: os ouvidos do falante e os do ouvinte. Nesse sentido, Zumthor salienta que a audição é mais privilegiada que a visão, sendo a primeira a despertar no feto. Com efeito, o ouvido capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás e o que está à frente. Situa, pois, o homem no espaço e lhe confere equilíbrio. Há aí um processo de movência, de transformação e de devir.

Certamente, por isso, a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura dos corpos. Ela se move e ajuda o homem a mover-se. Ela atravessa o limite do corpo sem, contudo, rompê-lo. Ela ajuda a significar o lugar de enunciação de um sujeito, o que não se reduz, de nenhum modo, a sua localização espacial pura e simplesmente. O lugar de enunciação de alguém fala muito sobre o sujeito, pois dá mais informações sobre o seu processo de subjetivação e sobre os seus atos de fala e seus condicionamentos. Dessa maneira, à medida que a voz dá ao homem as dimensões de seu corpo, de alguma for-

ma, ela estabelece mecanismos de troca e de negociação nas estruturas. Afinal, “enquanto falo, minha voz me faz habitar minha linguagem. Ao mesmo tempo em que me revela um limite e me libera dele” – dirá Zumthor (2007, p. 84).

Nessa perspectiva, a voz é sempre passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam por um átimo de instante, para se deslocarem depois. Ela se atualiza em diferentes meios, em diferentes atos de performance, mas nunca é apreendida totalmente, como afirma a professora Maria Rosa Duarte de Oliveira (2012): “a presença vocal é plena, apenas, na experiência poética”. Desse modo, se a voz é um fenômeno global, segundo a autora, vinculado à história do homem, implicando não apenas a articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação e num determinado contexto, a voz poética tem algumas singularidades que a distinguem.

A voz poética

Em primeiro lugar, a voz poética não pretende informar nada. Ela não serve como veículo de informação pura e simplesmente, mas se faz ouvir e sentir como corpo, pois como presença expressiva se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio. Em segundo lugar, ela é uma voz que exige atenção, concentração, pois possui duração. No instante em que é pronunciada, ela resgata a mensagem e o intérprete da fugacidade do tempo, nesse momento único de atualização vocal que tende a devorar e a consumir tudo no seu pragmatismo.

Zumthor afirma, dessa forma, que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta e sem o qual é inconcebível. Ele é portador de uma semântica que abarca o mundo e tudo o que existe: “o corpo é ao mesmo

tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (2007, p. 77). Assim, a corporeidade da voz se inscreve no tempo biológico, manifestando-se, reverberando e durando nele, evidenciando-se na carnalidade do sujeito que irrompe com suas emoções, imaginações e condicionamentos. Nessa perspectiva, a carne evoca a sensibilidade geral, no sentido caro a Merleau-Ponty, emprestada à tradição do cristianismo primitivo: anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato e do paladar, ela encerra a pluralidade de nossas sensações e demarca uma unidade sensorial real, uma vez que manifesta a presença do corpo inteiro comprometido com o funcionamento de cada sentido.

De tal maneira que os valores da voz passam a ser os da própria linguagem, percebida, independentemente de que texto seja, como palavra poética: corpo sonoro representado pelas mais diversas mediações, dos manuscritos às primeiras impressões, chegando às múltiplas formas de expressão textual elaboradas e disseminadas, hoje em dia, pelas novas tecnologias e pelas redes sociais e a telefonia móvel. Palavra poética de performances vocais dos *aedos* aos trovadores medievais, passando pela lírica dos cordéis, até chegar às manifestações da poesia concreta, no século XX, e a outros desdobramentos estéticos, como a *poesia marginal* da geração *mimeógrafo*³, fecunda nos anos da ditadura militar no Brasil, e a *poesia divergente*, tal como é reconhecida por seus autores, na contemporaneidade, realizada em saraus e *atentados poéticos* nos entornos das grandes cidades brasileiras.

3 Conforme explicam Heloísa Buarque de Hollanda e Cacaso, na *Revista Argumento*, de janeiro de 1974: “A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma ‘geração do mimeógrafo’, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito”.

A performance

Os graus de performance e de manifestações culturais, como se vê, variam muito, mas a voz continua presente, e a tradição oral se legitima e se faz ouvir. Liberada, então, por meio da densidade de um corpo, a sonoridade das palavras encena a carnalidade do mundo e de sua figura cujo sentido se faz na integração entre imagem, som e gesto. A singularidade desse dado performativo da palavra poética perdura por mais que mudem suas formas de produção ao longo dos anos. E, para Zumthor, segundo a professora Maria Rosa Duarte de Oliveira (2012), essa singularidade reside no fato de que a voz poética traduz uma mensagem que, além de se corporificar, provoca o resgate de um tempo, de uma voz, que dura frente ao que é efêmero e afeta os ritmos internos do corpo do receptor. Captando-o, sequestrando-o por instantes, o receptor performatiza, também ele, sua leitura numa ação – mesmo que imaginativa, no caso de uma leitura silenciosa. A voz poética o torna capaz de criar em presença de um corpo, de sorte que o seu texto também se transforme em obra.

É assim que, nesse movimento, conforme a autora, a escritura poética inscreve pelo olho tipográfico a voz, traduz essa sonoridade para o ouvido, o tato, o olfato e, por meio do pensamento e da imaginação, projeta e libera essa vocalidade na performance do corpo. Isto equivale a dizer que a palavra poética rompe as fronteiras do texto escrito e se projeta como obra performática no espaço de uma presença viva, mesmo quando se trata de uma leitura silenciosa, devolvendo essa voz transformada, apropriada, outra vez para a tradição. Essa é, portanto, a capacidade performática do *logos poético*, em quaisquer de suas atualizações e sistemas semióticos. Seja na dança, no teatro, na televisão, na pintura, na fotografia, no ícone, no canto, na literatura, no cinema, nos vídeos, nos telefones celulares ou nos computadores, a palavra poética é e se dá

numa performance, posto que provoca e desperta sensações múltiplas em seus leitores, espectadores e ouvintes, desde os primórdios da história do homem.

A voz poética tende a colocar em destaque o significante, mantendo sobre ele uma atenção contínua, a tal ponto que nada escapa à linguagem. Assim, a linguagem, de natureza poética e performativa, vai ganhando corpo e voz, som, sentido e movimento, da oralidade à tradição escrita, qualquer que seja o meio em que ela se apresente e se propague: do gesto à coreografia, do *script* e dos roteiros à encenação, do esboço pictural nas cavernas às primeiras pinceladas, do foco à imagem captada, da partitura à melodia, da criptografia às mensagens textuais. Tudo evoca, restaura e materializa uma presença sonora, corpórea, performática.

“A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. [...] A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento” (ZUMTHOR, 2007, p. 70-71). Assim, pelo que vimos, podemos ampliar o fenômeno performático até a categoria do leitor, pois ler é também performatizar. Podemos contemplar a performance sob o ponto de vista, não apenas do ouvinte-espectador, mas também do leitor-espectador-ouvinte, pois o ato de ler é mais do que ver e interpretar. É entrar corporalmente na cena e habitá-la desde dentro, entrando nela e incorporando-a. É dispor-se para fazer a composição do lugar e para participar do evento que se desdobra nesse tempo e nesse espaço de enunciação entre o narrador e as personagens. É fazer, ainda, a aplicação dos sentidos e interagir nesse campo discursivo, para assumir a sua própria voz, corporificando as suas sensações, vocalizando as suas impressões e inscrevendo a sua voz na trama das representações sociais e discursivas. É, portanto, deixar-se afetar e determinar-se, segundo convenha, pelos textos e contextos favoráveis à construção da sua própria identidade e mecanismos de enunciação.

A performance da voz poética é presença plena e encontra-se eivada de sensorialidade afetiva. Ela quer, por isso, ser acolhimento de alteridades e, para isso, precisa ter muita sensibilidade com o entorno. Ela não pode negligenciar as vozes que, muitas vezes, se encontram silenciadas nas malhas do discurso, as vozes que habitam as lacunas de muitos espaços obliterados no momento mesmo de sua enunciação. Ela visa, portanto, à reconfiguração de uma cena enunciativa no seu estado pleno, capaz de atualizar os textos e os contextos em obra e em ação imaginativa, criativa e reivindicativa, se necessário.

O ato de ler, escrever, produzir textos se dá, pois, nessa consciência: integra *poiesis* e *logos*, reúne corpo e voz, restabelece a unidade da performance. Unidade talvez perdida para nós, leitores, espectadores, ouvintes; no entanto, unidade necessária para pensar uma compreensão mais alargada da nossa discursividade, afetividade e atuação no mundo. Exercício e esforço pessoal que envolve posturas, ritmos, culturas, histórias, demandas sociais, sentidos de pertença, diálogo, narrativas, construções coletivas e respeito mútuo.

Conclusão

A escuta da palavra poética é, assim, um ato performático, porque é, antes de tudo, encontro gratuito de subjetividades: um que fala, outro que escuta; um que escreve, outro que lê; um que encena, outro que assiste ao espetáculo. No entanto, onde há encontros existem zonas de conforto e de atrito, confrontos e cumplicidades. A performance se abre, então, nessa perspectiva de ser um espaço de prazer e de negociação. Assim, à medida que se instaura a possibilidade do diálogo, uma voz fala e silencia para deixar ressoar a própria palavra, mas também para escutar a materialidade que se insinua diante de si e que ainda vai se inscrever com o mesmo direito de expressão.

Roland Barthes tinha, pois, razão quando reivindicava o prazer do texto. Porque é vital e necessário aquele instante em que a minha interlocução registra *eu*, na esperança de encontrar um *tu* para dialogar comigo, ouvir a minha voz e apanhar o meu grito e lançá-lo adiante e a outros e em muitos lugares e tempos diferentes, como no poema de João Cabral de Melo Neto:

Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos. De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito que um galo antes e o lance a outro; e de outros galos que com muitos outros galos se cruzem os fios de sol de seus gritos de galo, para que a manhã, desde uma teia tênue, se vá tecendo entre todos os galos. (MELO NETO, 1979, p. 16).

É sintomática, como se pode notar, a ausência do verbo dar, no corpo do poema “Tecendo a manhã”: “[...] De um que apanhe esse grito que ele [deu] e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito que um galo antes [deu] e o lance a outro”, pois todo esse processo de ver nascer uma nova manhã deve dar-se como um dom, já que o prazer transcende necessariamente a ordem meramente informativa ou reivindicativa dos discursos. Tudo isso deveria encontrar seu sentido pleno no pasmo essencial dos novos dias de nossa existência no mundo, no desejo puro e simples de entrar em relação, nomear-se, ser nomeado e comunicar-se, vendo que os fios de sol se cruzam nessa teia tênue tecida entre todos, para o advento de um novo tempo.

Com efeito, Paul Zumthor ajudou-nos a reconhecer, também, nesse percurso, que se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo de uma reconstrução ou de uma revisão de posturas e de atitudes, é porque o texto que eu tenho diante de mim não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Afinal, o que parece mesmo

produzir a concretização de um texto dotado de uma carga poética está, indissoluvelmente, ligado aos efeitos semânticos, às transformações do próprio leitor, espectador, ouvinte. Transformações percebidas, em geral, como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica: sonora, visual, tátil, olfativa, prazerosa. Realizando a performance do texto lido, assistido, ouvido, o leitor, espectador, ouvinte empenha sua própria palavra às energias vitais que a engendram e que a mantêm.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Entrevistas: 1962-1980. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Vozes, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

JEANNIÈRE, Abel. « En archê ên o Logos ». *Revue Recherche de Science Religieuse*, n. 2, tomo 83, p. 241-247, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

NUNES, Benedito. O esquecimento da fala. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 fev. 2003. Jornal de Resenhas.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. *Fronteira Z*, São Paulo, n. 9, p. 349-359, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12998>. Acesso em: 14 fev. 2018.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-58.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O ALFABETO DO OLFATO: O APRISIONAMENTO DOS AROMAS NO SONO CALMO DAS PALAVRAS

Bruna Fontes Ferraz

Determinado nome, lido num livro outrora, contém entre suas sílabas o vento veloz e o sol brilhante que fazia quando o líamos.

Marcel Proust

Sua inteligência me deixava paralisada. Ele me convidou para almoçar. A alegria que senti só de pensar nisso foi acompanhada por um certo desconforto: o temor de não estar à altura. Para me preparar, perguntei a ele sobre o que iríamos conversar. Um exercício que eu sabia ser tão tolo quanto inútil, mas que me deixava mais tranquila. À queima-roupa, D. escolheu um tema: “O que faz você levantar pela manhã?” Passei a semana toda pensando e estabeleci várias respostas. Chegado o dia, lancei imediatamente a pergunta para ele, que respondeu: “O cheiro do café”, e mudamos de assunto.

Sophie Calle

Os sentidos ligados ao corpo e ao amor

Na sensação produzida por um alimento, como um pedaço de bolo mergulhado numa infusão de chá, ou por um odor, como o cheiro do café, reanimam-se memórias e histórias, experiências que marcaram o passado e que, portanto, retornam quando estimuladas. Os sentidos, sobretudo o olfato e o paladar, deslindam, assim, lembranças, como acontecera com o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel

Proust, ao sentir, já adulto, o aroma e o gosto daquela combinação especial – a *madeleine* misturada no chá de tília –, que reanimou e fez ressurgir toda a sua infância perdida nas camadas mais ocultas do inconsciente.

São, portanto, os sentidos mais próximos do corpo, os considerados “inferiores” pela filosofia ocidental (olfato, paladar e tato), que se gravam melhor na memória (involuntária). A visão, por sua vez, não tem essa força evocativa, como confidencia o próprio narrador proustiano: “A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado” (PROUST, 2016, p. 56).

O olfato, sentido que requer a presença da origem do cheiro antes que este seja apagado pelo tempo, é capaz de fazer com que um tempo perdido e esquecido no passado retorne ao evocar uma lembrança. Lembrança feliz que ressurge, como um relâmpago, fugaz e pleno de uma imensa alegria, pelo aroma, pelo gosto daquela combinação especial que por anos o narrador de Proust não experimentara mais. Mas, amarrado à memória, o olfato pode reacender também mágoas profundas, como a que sentira o mesmo narrador diante do cheiro de verniz, triste odor que o leva ao tempo de sua infância, quando ia se deitar sem o beijo da mãe:

Esses degraus detestados que eu subia sempre tão triste exalavam um cheiro de verniz que de certa forma absorvera e fixara esse tipo particular de mágoa que eu voltava a sentir todas as noites e que a fazia talvez mais cruel agora, porque, sob esse aspecto olfativo, a minha inteligência não mais podia tomar parte nela. (PROUST, 2016, p. 41-42).

Se um odor desaparece em decorrência da ausência ou do afastamento do objeto de sua origem, Proust nos mostra, ao refletir sobre a memória voluntária e a involuntária, que “o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas” (PROUST, 2016, p. 56), sobre as ruínas de tudo, pois

basta aguçar novamente esses sentidos, com um sabor agradável como o da *madeleine*, ou com uma experiência olfativa desagradável, para que seja levantado “o imenso edifício das recordações” (PROUST, 2016, p. 56).

O monumento literário proustiano questiona, pois, o equivocado julgamento de que os sentidos do baixo ventre⁴ não poderiam culminar em conhecimento, por estarem próximos ao corpo e distantes da abstração que se entendia necessária para o gesto racionalista. Reivindicando o saber dos sentidos, Proust ainda evidencia sua ligação não só com o corpo, mas com o amor.

Refutamos, portanto, a cisão metafísica entre sensível e inteligível, que conferia maior valor ao segundo, relegando os sentidos ao âmbito marginal por eles causarem engodos. Até hoje sentimos os efeitos dessa ruptura, imersos numa sociedade que valoriza o saber científico, enquanto descarta o estético em geral, que necessariamente passa pelos cinco sentidos. A arte e, mais especificamente, a literatura inserem-se no reino da ficção, termo que adquiriu uma conotação pejorativa, equivalente a “mentira”,⁵ conforme o legado de Descartes.

Para Descartes, tudo no mundo não passaria de uma mera ilusão, sendo que a comprovação da existência de algo se daria exclusivamente pela capacidade de pensar. Sobre isso, o filósofo usa a cera como argumento, já que, em sua consistência sólida, ela poderia ser reconhecida valendo-se dos cinco sentidos, mas, quando derretida, ela perde suas características que nos permitiriam identificá-la sensorialmente, embora continue sendo cera. Nesse sentido, para Descartes, os corpos não seriam conhecidos pelos sentidos, mas somente por serem compreendidos pelo pensamento.

⁴ Conforme denominação de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2013).

⁵ É como se houvesse dois modos de uso da linguagem: a científica, puramente lógica e racional, que responde a argumentos sólidos e consistentes; e a ficcional, mera narração de acontecimentos falsos, mentirosos. Enquanto a primeira produziria saberes, a segunda provocaria prazeres. Por causar ilusão, o segundo modo de uso da linguagem também seria relegado e considerado inferior.

Vivemos, ainda, sob o legado do cogito cartesiano, que descartou o sensível também da linguagem, destituindo-a de sua materialidade e condenando-a a uma forma abstrata de representação. É, portanto, de forma contrária a essa língua vazia, símbolo puro, que rompeu com o mundo das coisas tangíveis, que este texto se posiciona, reivindicando para a linguagem sua carga evocativa de, como a *madeleine* de Proust, aguçar não só lembranças como também sensações.

Mas, mesmo entre os cinco sentidos, podemos afirmar que há uma hierarquia, conforme observa Michel Serres: “muitas filosofias referem-se à vista; poucas ao ouvido; menos crédito ainda dão ao tato e ao odor” (SERRES, 2001, p. 20). É natural que, se fôssemos pensar na relação entre os cinco sentidos e a linguagem, elegeríamos, primeiramente, a visão e a audição como os sentidos que fazem a mediação entre o sensível e o simbólico: a visão determina a legibilidade, enquanto a audição permite a escuta da palavra oral. Parece estranho, portanto, articular o nome ao olfato.

Se a palavra, por um lado, quando destituída de sua carga sensível, se torna um signo sem odor, por outro, há a possibilidade de a linguagem evocar eflúvios, assim como a combinação entre a *madeleine* e o chá de tília despertou as memórias de infância do narrador proustiano. Nesse sentido, a mesma sensação estética encontrada em uma experiência olfativa ou gustativa que, pela sua raridade, desliza do espaço ao tempo, fazendo ressurgir lembranças que estavam até então esquecidas, pode ser reencontrada quando lemos, num livro, uma palavra que guarda entre suas arestas um determinado sentido, um determinado odor.

Proust, na epígrafe que abre este texto, retirada de *O Tempo Recuperado*, afirmara que encontramos, num nome, numa palavra, aprisionadas entre suas sílabas, as sensações que ela evoca. Diante disso, objetivamos refletir, neste ensaio, sobre a relação entre o olfato e a linguagem tomando como base o

conto “O nome, o nariz”, de Italo Calvino, pois, mesmo que da palavra não saia nenhum tipo cheiro, ela guarda, entre suas sílabas, aprisionados em seu sono calmo e impassível, os mais diversos aromas.

O nome, o nariz

O olfato revela ter mais relação com o livro e com a leitura do que parece haver num primeiro momento. Segundo Barthes, há um erotismo na leitura, ato que requer uma “relação dual com o livro”, “fechando-se a sós com ele, colado a ele, *de nariz dentro dele*, ousaria dizer, como a criança fica colada à Mãe e o Namorado suspenso ao rosto amado” (BARTHES, 1988a, p. 48, grifos do autor). Em sua acepção coloquial, “meter o nariz” significa ser intrometido, indiscreto, bisbilhoteiro, porém Barthes parece aludir ao sentido literal, erótico também, de tal expressão. Com o livro em suas mãos, o leitor o direciona à altura do nariz: antes da leitura propriamente dita, folheia, toca o texto, para, então, sentir seu cheiro de papel novo e tinta recém-impressa, ou o odor misterioso emanado pelas páginas amareladas e cobertas de pó, que parecem conter o cheiro de todos aqueles que também leram o mesmo livro em outros momentos.

Além do cheiro do livro, as palavras também suscitam certas fragrâncias. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, obra que se configura como um sinuoso ardid para fazer com que o protagonista, um leitor, não finalize nenhum livro que começara a ler, ao iniciarmos a leitura do segundo *incipit* do romance, intitulado “Fora do povoado de Malbork”, sentimos um cheiro de fritura que paira no ar:

Quando se abre a página, um cheiro de fritura paira no ar, ou, antes, um cheiro de cebola, de cebola refogada, um pouco queimadinha, porque há na ce-

bola certas estrias que ficam lilases e depois escuras, sobretudo nas bordas, nas margens de cada pequeno pedaço que enegrece antes de dourar, é o sumo da cebola que se carboniza, passando por uma série de matizes olfativos e cromáticos, todos misturados ao cheiro do óleo que frita lentamente (CALVINO, 1999, p. 41).

A função evocativa desse trecho, por sua concretude e densidade, permite que o leitor relembra uma experiência olfativa, podendo até estimular seus sentidos: a descrição da cebola refogada poderia dar água na boca. Mas, assim como a palavra anuncia seu referente sem, contudo, apreendê-lo, o saboroso eflúvio também não passa de uma ilusão, uma lembrança proporcionada pela linguagem: o cheiro da cebola não sai das páginas do livro, por isso, essa sensação de concretude “tem também o sentido de perda, a vertigem da dissolução; e você, Leitor atento que é, sabe que experimentou isso desde a primeira página, quando, mesmo satisfeito com a precisão da escrita, percebia que na verdade tudo lhe escapava pelos dedos” (CALVINO, 1999, p. 43).

No entanto, mesmo que a linguagem tenha uma relação arbitrária com o referente visado, é por meio dela que sentimos e saboreamos o mundo. Calvino, ao descrever, em *Se um viajante numa noite de inverno*, a receita de “*schoëblintsjia*”, que começava com a cebola refogada, evidencia que o sabor do alimento, mesmo que não saibamos o que é, está contido também em seu nome, que diz de “um sabor acídulo, sugerido um pouco talvez pela sonoridade da palavra, um pouco pela grafia, ou ainda porque, nessa sinfonia de aromas, sabores e palavras, você tem a necessidade de uma nota acidulada” (CALVINO, 1999, p. 41-42).

A singularidade da palavra “*schoëblintsjia*” alude a uma fragrância que permite identificar, ou, ao menos, imaginar, seu sabor, seu aroma, mesmo que nunca tenhamos experimentado alimento com tal nome. Estabelece-se, portanto, a segunda relação entre o nome e o nariz.

“O nome, o nariz” é o título de um conto de Calvino, pu-

blicado pela primeira vez em novembro de 1972, pela revista *Playboy*, e, depois, no volume póstumo *Sob o sol jaguar*. Esse conto narra a busca de três homens, ambientados em espaços e tempos distintos, por uma mulher única, de cheiro inigualável. Eles seguem guiados pelo perfume de tal mulher, mas, mesmo a fragrância mais forte esmerila-se com o passar do tempo, e esses homens, cujos sentidos não se encontram mais tão aguçados, seguem desorientados à procura de um eflúvio que pelo vento é dissipado em nada. Diante de tal cenário, o texto de Calvino se inicia com um vaticínio: “Como epígrafes num alfabeto indecifrável, do qual metade das letras tenham sido apagadas pelo esmeril do vento pesado de areia, assim permaneceréis, perfumarias, para o homem futuro sem nariz.” (CALVINO, 1995, p. 9).

Nesse conto, Calvino entrecruza três fios narrativos ambientados em diferentes tempos históricos: a Idade da Pedra, possivelmente no tempo do Paleolítico, quando o homem vivia da caça e da coleta; a Paris do século XIX; e Londres, em meados do século XX, provavelmente. Embora a apresentação desses enredos não se dê em ordem cronológica, Calvino não deixa de problematizar como as coisas foram se tornando cada vez mais estranhas com o passar dos séculos.

A característica em comum que identifica esses três homens, de tempos diferentes, é sempre a busca por uma mulher, uma de cheiro único, que a diferencia de todas as demais: “o cheiro sim, cada um tem o seu diferente do outro, o cheiro logo te diz sem equívocos o que interessa saber, não há palavras nem informações mais precisas do que aquelas que o nariz recebe” (CALVINO, 1995, p. 14). Nesse sentido, independentemente do momento histórico, o homem continua seguindo o seu nariz, procurando uma mulher desconhecida, exceto pela fragrância.

No entanto, a capacidade do olfato vai perdendo sua força com o decorrer do tempo, não que tudo se torne inodoro, mas, aos eflúvios, acrescentam-se outros odores. Especialmente fa-

lando, o olfato ficaria entre a visão e o tato. Se este pressupõe uma proximidade, e a visão, a distância, o cheiro necessita da presença de sua origem, da quase simultaneidade, ou de um passado de poucas horas, antes que nenhum vestígio reste.

Para o homem primitivo, “tudo se sente antes com o nariz, tudo existe no nariz, o mundo está no nariz” (CALVINO, 1995, p. 14); ao chamado de amor da mulher de cheiro inigualável só se misturam os odores das outras fêmeas e dos outros machos do rebanho. Diferentemente das percepções de um elegante *monsieur* parisiense do século XIX, para quem uma perfumaria suscita outras vibrações no seu ânimo, e cada perfume é capaz de exaltar o cheiro natural de uma pessoa: “para cada pele de mulher existe um perfume que exalta o seu perfume, a nota na escala que é um conjunto de cor e sabor e odor e maciez, e assim o prazer de passar de pele em pele pode não ter fim” (CALVINO, 1995, p. 18).

Enquanto para o homem do século XX, um baterista londrino de uma banda de rock, talvez seja ainda mais difícil identificar aquela mulher de cheiro irresistível para o seu nariz, pois o bálsamo emanado pela pele da amada pode ser afastado pelo sopro de fumaça que vem da cidade. Com tantos odores diferentes que agridem o seu nariz, o homem sente-se sufocado, nada consegue respirar pois que deve inalar todos os cheiros ao mesmo tempo:

Acabo saindo para respirar a manhã a rua a neblina, só dá para ver as latas de lixo com espinhas de peixe meias de náilon, na esquina está aberta a loja de um paquistanês que vende abacaxis, chego a uma parede de neblina eis o Tâmis. Examinando bem do parapeito se vê a sombra dos caçadores habituais percebe-se a lama de sempre a gasolina, mais adiante começam as luzes e a fumaça de Southwark. E ponho-me a testar a neblina como acompanhando aquela harmonização das guitarras de *In the morning I'll be dead* que não me sai da cabeça (CALVINO, 1995, p. 22).

O ar frio da manhã londrina não é suficiente para purificar as narinas do baterista – influenciadas pela ressaca da noite anterior, cujas latas de cerveja espalhadas pelo chão acusam. Tudo está fora de órbita, o corpo ainda fraco pela “coisa asquerosa que nos obrigaram a fumar” (CALVINO, 1995, p. 15). É como se esse homem continuasse sempre sob o efeito de entorpecentes, com a sensação de uma terrível ressaca, que lhe faz acreditar que “amanhã estará morto”.

Assim, independentemente do momento no tempo, “o eco do perfume que não se parece com nenhum outro” se mistura ao “cheiro da morte como se tivessem sido sempre inseparáveis” (CALVINO, 1995, p. 23). O eflúvio que o homem primitivo, o parisiense e o londrino seguiam perde-se em uma espessa, asquerosa, poça de sangue, e o cheiro da morte apaga toda a fragrância da mulher amada: “o cheiro que eu seguia perdeu-se lá em cima, é lá de cima que, conforme sopra o vento, reaparece junto com o fedor dos cadáveres estripados e com o bafo dos chacais que os devoram ainda quentes e misturado com o cheiro do sangue que enxuga nas rochas ao sol” (CALVINO, 1995, p. 24).

Embora seu olfato encontre-se enfraquecido, o homem ainda se vale de seus sentidos para compreender o que se passa ao redor: se não há mais apuro sensível para identificar o cheiro da mulher amada, único para cada par, o odor pungente do sangue, da morte, não lhe passa despercebido. O odor da morte afugenta.

Nossas narinas surdas recorrem, portanto, ao nome, ao alfabeto do olfato, para ler e identificar um cheiro incomparável, mas este permanecerá preso no sono calmo das palavras, impossibilitado de sair, pois a linguagem somente anuncia o sensível, sem jamais permitir a sua evasão. A ambiguidade da palavra gira em torno, assim, do desejo que mobiliza: “o signo chama as delícias do seu referente no exato momento em que lhe traça a ausência [...]. A linguagem suscita e exclui” (BARTHES, 1988b, p. 272).

Compreendemos, portanto, com Calvino, que “do outro lado das palavras, há algo que busca sair do silêncio, busca

significar por intermédio da linguagem, como dando golpes no muro de uma prisão” (CALVINO, 2015, p. 114), mas o sensível, aprisionado, será sempre uma promessa em suspensão, como é próprio do desejo.

O homem futuro sem nariz

Em “Mundo escrito e mundo não escrito”, lição proferida na Universidade de Nova York em 1983, Italo Calvino afirma “que o homem contemporâneo perdeu o uso dos cinco sentidos” (CALVINO, 2015, p. 113), os quais foram substituídos por uma crosta sígnica que envolve o mundo, que envolve o corpo. Se, para sentir por meio dos cinco sentidos, pressupõe-se um contato direto entre o corpo humano e o mundo, este, colonizado pelas palavras, traça conosco somente relações mediadas pela significação.

Calvino constata, assim, uma mudança nos hábitos humanos permitida pelo advento e apogeu da linguagem, que causou o declínio dos sentidos físicos. O homem contemporâneo, para ele, não compreende o mundo pelos rastros que vê, pelos eflúvios que cheira, pelo sabor que degusta, pela espessura que toca, pelos sons que escuta, capaz somente de ler e interpretar o mundo, envolto que este está por uma espécie de casca discursiva.

O escritor italiano, cujos sentidos eram falhos, conforme ele próprio confessa, parecia buscar o mundo físico e tangível, anterior ao momento em que as coisas se fazem linguagem e a realidade passa ao universo da representação. Se o mundo está saturado de linguagem escrita, também nossos corpos, criadores de signos, o estariam, de modo que as percepções sensoriais malograriam em seu propósito de sentir o mundo. O enfraquecimento da capacidade de adquirir percepção por meio dos cinco sentidos teria sido provocado, para Calvino,

pelo advento da leitura: “O hábito da leitura transformou ao longo dos séculos o *Homo sapiens* no *Homo legens*, mas não é certo que este *Homo legens* seja mais sábio que o outro” (CALVINO, 2015, p. 109).

Embora tenha sido sempre um ser vivente do mundo escrito, imerso em livros e palavras, o escritor italiano parece concordar com a ideia de que a linguagem teria condenado o homem contemporâneo ao torpor físico, impedido de sensibilizar-se com as coisas ao seu redor, por ser incapaz de senti-las. O homem contemporâneo, ser linguístico por excelência, só é capaz de sentir aquilo que consegue nomear.

Nesse sentido, a relação entre nome, conhecimento e sua realidade sensível caiu no terreno da representação, que exclui seu referente, a ele só fazendo alusão. A palavra que traçava uma relação material, metonímica com a coisa designada, cai no abismo da tagarelice. Esta não aguça os sentidos.

Se o homem primitivo do conto de Calvino movia-se, errante, de perfume em perfume, o homem contemporâneo, cuja linguagem permanece sem perfume, se vale de seu corpo para seguir as palavras. De palavra em palavra, o homem perde as suas percepções de outrora, como constatara Calvino: afinal o homem do futuro, esquecido o alfabeto do olfato, perdeu o nariz.

Expulso do paraíso, como Adão, o homem sem nariz está fadado a ler e a representar os signos do mundo. Mesmo que a busca pelo cheiro do café continue a motivá-lo a se levantar todas as manhãs, permanece, ainda, indiferente às sutilezas que distinguem citrino, âmbar e resedá:

[...] nossas narinas surdas não mais captarão as notas da escala: os aromas almiscarados não serão distintos dos citrinos, do âmbar e do resedá, a bergamota e o benjoim permanecerão mudos, presos no sono calmo dos frascos. Esquecido o alfabeto do olfato, que produzia outros tantos vocábulos, com um léxico precioso, os perfumes permanecerão sem palavras, inarticulados, ilegíveis. (CALVINO, 1995, p. 9-10).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARTHES, Roland. Da leitura. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988a. p. 43-52.

BARTHES, Roland. Leitura de Brillat-Savarin. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988b. p. 260-277.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CALVINO, Italo. O nome, o nariz. In: CALVINO, Italo. *Sob o sol jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-25.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. Mundo escrito e mundo não escrito. In: CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 105-114.

DESCARTES, René. *Meditações*. Trad. J. Guinsburg e B. P. Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

PROUST, Marcel. No caminho de Swann. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. v. 1. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. O tempo recuperado. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. v. 3. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

O ESCRITOR CANIBAL E O PRAZER EM DEVORAR

Ivana Teixeira Figueiredo Gund

Entre novembro e dezembro de 2017, foi exibida, no CCBB de Belo Horizonte, a peça *Guanabara Canibal*, da companhia carioca de teatro Aquela Cia. de Teatro, que recontava, pela perspectiva indígena, o extermínio do povo Tupinambá⁶ no período da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Também no mesmo ano, as telas de cinema e provedoras, como *Netflix*, exibiram filmes que retomavam o tema do canibalismo, a exemplo de *Amores Canibais* (EUA) e *Crudo* (Bélgica). A esses dois exemplos, poderiam ser adicionadas outras retomadas do canibalismo como motivo de diversas produções científicas, acadêmicas e culturais, que se desdobram em cartuns, exposições de artes plásticas, peças teatrais, músicas, campanhas publicitárias, animações e livros, entre ficção e trabalhos acadêmicos. O tema ainda se apresentou, em 2016, nos estudos sobre a Autofagia,⁷ que renderam o Nobel de Medicina ao cientista japonês Yoshinori Ohsumi. Além desses olhares artístico e científico sobre a devoração, as manchetes de jornais divulgaram casos recentes de canibalismo real em Palmas, no Brasil; em Pilar, na Argentina; e em Barlovento, na Venezuela.

Essa insistente presença do ato canibal e a multiplicidade de faces e motivos para a devoração propõem pensar no recorrente interesse em um assunto que, no senso comum, parece se restringir aos primeiros tempos de colonização deste território, nos quais supostos povos desconhecedores da moral e dos costumes cristãos e civilizatórios tinham, como traço cultural, a devoração do corpo de um semelhante. A resposta

⁶ O nome indígena será registrado com maiúscula e sem flexão de número, amparado na resolução da I Reunião Brasileira de Antropologia, realizada no Rio de Janeiro, em 1953. Essa forma de grafar é utilizada por dois dos principais antropólogos cujos estudos embasam este texto, a saber: Eduardo Viveiros de Castro e Claude Lévi-Strauss. Indica uma assinatura, um reconhecimento étnico.

⁷ Processo pelo qual as células “digerem” partes delas mesmas, sendo esse um mecanismo de sobrevivência, distribuir nutrientes para atividades essenciais.

para isso é que o canibalismo não pertence somente aos primeiros tempos de colonização. Ele sempre esteve presente – se não explicitamente de forma concreta, física, real – pelo menos como lembrança, como parte da cultura desse povo. Isso porque, de alguma forma, o assunto perpassa as muitas construções culturais presentes no Brasil. Ele está no ato sagrado de comer o corpo de Deus, na Eucaristia; está nas histórias registradas como documentos coloniais sobre os hábitos dos povos autóctones deste território; está na linguagem cotidiana, desde a referência ao ato sexual, no qual o verbo “comer” ganha o sentido de cópula, até o desejo de morder os pezinhos rechonchudos de um recém-nascido, como zombeteiramente ilustra Luis Fernando Verissimo, ao afirmar que o canibalismo está em nossa linguagem e “fazemos tudo isso no sentido figurado porque, afinal, civilização é isso, é a domesticação dos nossos apetites, mas na nossa linguagem ainda somos predadores e comemos todas as presas” (VERISSIMO, 2001, p. 153).

Em textos da literatura universal, insere-se, comumente, a figuração canibal em situações extremas de penúria, loucura, guerras ou naufrágio. Ele também pode ser visto em peles monstruosas ou ainda em seres de comportamento humanizado, como lobos, ciclopes, entre outros. Por esse elenco há a evidência de que não existe um único padrão étnico, cultural, comportamental ou de preceito ao canibal: a multiplicidade de faces não rechaça nem valoriza uma em detrimento de outra. Elas são postas em paralelo e possuem em comum o fato de provocarem horror, estranhamento e medo. Ainda no campo da linguagem, nos primeiros tempos da tradição literária brasileira, o canibalismo se coadunava às questões relacionadas à colonização territorial. Tudo o que a isso se vinculou – como os conceitos de lei, verdade, religião – amparou uma construção pejorativa do canibalismo como prática de povos sem lei, sem rei e sem Deus (SOUZA, 1879).

Nos textos brasileiros da literatura colonial, o canibal se vestiu de pele, rosto e hábito indígena, como nas descrições

de hábitos e feições nas obras de Bento Teixeira, Gregório de Matos, Santa Rita Durão e José de Alencar. A esses, no decorrer da tradição literária brasileira, se juntaram outros devoradores de carne humana: o canibal criado por Álvares de Azevedo, que devorava por crueldade e apreciava o que comia; os famintos construídos por Rodolfo Teófilo – um que retirava pedaços de seu próprio corpo e outro que se alimentava de semelhantes para, em meio ao suplício climático da seca do Nordeste, conseguir sobreviver; destaca-se também o marido traído que, no conto de Monteiro Lobato, matou e comeu como desforra; ou os canibais ligados à violência urbana, nos contos de Rubem Fonseca ou no romance de Raphael Montes. Contudo, a figuração que mais fortemente se destaca está na face de seu correlato – o antropófago – pensada como principal mote para o desenvolvimento de uma proposta de retorno a um primitivismo, por meio da perspectiva do Modernismo brasileiro. Esse antropófago está no *Manifesto Antropófago* (1928) e *Marco Zero* (1945), de Oswald de Andrade; em *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade; no conto “O gerente” (1951), de Carlos Drummond de Andrade, entre outros exemplos literários, bem como na temática desenvolvida nas artes plásticas, em telas como *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral. No que concerne às literaturas modernas e contemporâneas do Brasil, o ato de devoração do corpo humano é relembrado em cenas, atos, menções e personagens, em diversos textos literários. A exemplo, têm-se as obras literárias de Moacyr Scliar, Veronica Stigger, João Gilberto Noll, Ziraldo, entre outros. Como se trata de um tema multifacetado, cabe acrescentar ao elenco de variações do canibalismo uma outra concepção que se deseja aqui evidenciar: o escritor canibal. Uma face metafórica do escritor, assim pensado em sua atitude de escrita, em uma aproximação à atitude canibal de devoração de um *corpus* contrário,⁸ por intermédio de uma analogia entre o fazer

8 Sobre o sentido de inimigo como contrário, ver os estudos de Viveiros de Castro e Manuela L. Carneiro da Cunha, disponíveis em rede virtual.

literário e a concepção do canibalismo praticado pelo povo Tupinambá, ascendente dos brasileiros.

Essa construção metafórica do escritor adquire a qualificação de canibal e não de antropófago, porque a primeira imagem cabe mais satisfatoriamente dentro de uma visão dicotômica que se quer sustentar. Explicando melhor, esses dois termos podem ser compreendidos por meio da divisão feita por Oswald de Andrade, na qual o autor, ao diferenciar antropofagia e canibalismo, observa que a antropofagia se liga a algo de religioso do mundo espiritual primitivo e “contrapõe-se, em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e ou por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos” (ANDRADE, 2002, p. 101). A distinção entre os termos corrobora o caráter transgressor do canibal, que não se move pelas etapas ritualísticas de devoração. Seu mais temido ato situa-se, de acordo com Frank Lestringant, desde os primeiros contatos, com a descoberta do canibal na América, em um campo semântico bifurcado que compreendia esse temido devorador de carne humana, por um lado considerado um ser feroz e animalizado, simultaneamente, e, por outro, um ser ousado, com tamanha liberdade que era inclusive capaz de romper limites sociais, religiosos e morais estabelecidos como padrões, já que o canibalismo ainda hoje se inscreve entre os temas tabus da humanidade (LESTRINGANT, 1997, p. 51). Nesse lugar de confluência, a ação de devorar é sempre violenta, mas também transgressora. Entretanto, há que se destacar a ambiguidade do verbo “transgredir”, que é, ao mesmo tempo, romper uma norma ou valor estabelecido e “passar além” (CUNHA, 1986, p. 782), superar limites, criar. Para Michel Foucault, “a transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem” (FOUCAULT, 2006, p. 29-46).

Vista por essa característica positiva, a transgressão do escritor canibal é movida por gula. Todavia, ela não pode ser

interpretada por intermédio do olhar cristão – colonizador, estrangeiro – como pecado, infração ou ato condenável – mas como ato que faz surgir do corpo que serve de alimento um outro *corpus*. Dentro desse lugar voraz e violento, situa-se a metáfora do escritor canibal, que saliva e sente prazer na devoração. É justamente pela gula que se ampliam os sentidos de sua fome: uma gula carregada de voracidade, que estabelece o combate, e de violência simbólica, pois dilacera o discurso alheio.

Devorar é, portanto, uma postura política que se sustenta em uma lógica de vingança, interpretada, pela perspectiva indígena, como o movimento próprio da vida, porque quem hoje come, um dia servirá de alimento. Essa proposição pode ser aplicada, de igual forma, à dinâmica da tradição literária de um país, que se constitui de devorações e nutrições de *corpus*. Os textos devoradores servirão de alimento para outros, fazendo com que haja, além de nutrição dos textos, também a inclusão de *corpus* devorador em sua tradição. Esse é o desejo do escritor – assim como era o desejo da vítima no ritual canibal: que seu corpo/*corpus* seja incluído e, por meio da memória, passe a ser lembrado.

Porém, não se trata de qualquer espécie de devoração por meios normais dos processos de leitura. Para se configurar em canibalização, as formas de nutrição/leitura devem partir de uma ação consciente e politizada do escritor que assim procede pela análise crítica dos discursos – a exemplo, os discursos históricos – para, com eles, fazer desse *corpus* outra matéria, com novos sentidos e novos lugares de enunciação, do mesmo modo praticado por povos autóctones ancestrais – como o povo Tupinambá⁹ – que se alimentavam dos corpos inimigos – ou contrários – dando a estes um valor simbólico, pois não eram só carne. Eram, especialmente, a materialização de uma alteridade. Nesse sentido, comer é parte da luta. Todavia, a

⁹ Os textos coloniais mostram as formas de combate, captura, convivência, abate e consumo festivo dos corpos capturados. Sobre isso, pode-se consultar os textos de Hans Staden, Jean de Lery, André Thevet, Eduardo Viveiros de Castro e Manuela L. Carneiro da Cunha, disponíveis em meio virtual.

atitude combativa não serve para calar vozes opressoras, porque o corpo devorado, pelo pensamento canibal, é posto em outro campo semântico: torna-se símbolo que participa do ritual e que representa um pensamento contrário. Ou, ainda, trata-se de destituir o lugar privilegiado de alguns textos e discursos e inserir, em igual situação, outras narrativas que não se cristalizaram sob os pilares de um poder, mas que foram silenciadas por esse poder, porque, nesse processo, o escritor pode trazer à tona as vozes que participaram da construção identitária, da cultura e da História de um povo. Essa estratégia de escrita faz lembrar as vozes de vítimas e de algozes durante o ritual canibal indígena: os primeiros denunciavam que sua nação os vingaria; os segundos tomavam os discursos contrários pela zombaria ou distorção, no intuito de questionar ou ridicularizá-los, como faziam os índios que zombavam das injúrias do inimigo capturado. Para isso, muitas vezes, são utilizados pelo escritor canibal os recursos estilísticos da ironia e do humor, apontando a presença de uma satisfação ao se posicionar do lado forçosamente esquecido. O escritor não esconde seu contentamento: é aquele que, após comer, palita os dentes, empanturrado. Salivou e saboreou. Por seu paladar, experimentou o sabor do *corpus* contrário e fez, de suas partes mastigadas, ruminadas, manducadas, uma outra essência, um outro lugar de fala. Nessa acepção, o sentido do gosto marca um poder de escolha do escritor.

Em seus estudos, Giorgio Agamben analisa a classificação valorativa que envolvia o sentido do gosto, trazendo para sua discussão as proposições de Aristóteles, Rousseau, Hegel, Nietzsche, Kant, Montesquieu, entre outros. Essa qualificação envolvia o gosto, a princípio, em um valor aparentemente menor, identificado como “più basso” (AGAMBEN, 2015, p. 10) – mais baixo – por ser dotado de uma carga maior de subjetividade, um sentido que o homem compartilharia até mesmo com os animais, não sendo nada além de impressões pessoais. Entendia-se que o paladar se vinculava a uma experimentação

de sabores que não caberia em uma classificação objetiva das sensações. A contrapelo, ver e ouvir situavam-se em um grau mais elevado na hierarquia dos sentidos. No gosto, então, seria mais difícil o controle do excesso, porque ele não daria liberdade de significação ao objeto apreciado, que estaria imerso em uma carga de “verdade” a depender de cada um que o experimenta. Por outro lado, nele é que se pode experimentar o sabor do objeto. Essa experimentação provocaria, então, um “altro sapere” (AGAMBEN, 2015, p. 11) – outro saber – entre o conhecimento do prazer e o prazer do conhecimento.

Ao observar a análise realizada por Agamben, pode-se inferir algumas questões relevantes sobre a necessidade de que haja um ser que seja o produtor do sentido. Não há como apalpar, cheirar, ouvir, ver e saborear, sem algum ser que produza as sensações e, ao mesmo tempo, consiga estabelecer por meio delas sua relação com o mundo. Nesse sentido, a subjetividade estará envolvida quando se trata de compreender os sentidos. Assim, se o gosto, em um certo momento, foi desvalorizado por ser associado a um alto teor de subjetividade, o que se pode dizer dos outros sentidos, uma vez que a visão busca se fixar em imagens e detalhes que, muitas vezes, abrangem escolhas, pontos de observação sobre aquilo que nos cerca, recortes e percepções que dependem daquilo que se quer, que se pode ou que se deseja ver? Qual o lugar da subjetividade no olfato que, diante de certos aromas, relaciona-os a memórias pessoais e, bem mais que a fragrância, incluem lembranças de pessoas, fatos, lugares, sentimentos? O que se pode dizer sobre o tato, se é por intermédio da pele, do toque, do contato, que se estabelece uma ligação tangível com o mundo? Se os sons percebidos transmitem sensações e experimentações particulares – como a voz de alguém amado, o canto que conclama ao combate, a melodia que toca aquilo que é sensível – como não o classificar pela subjetividade?

Todos esses sentidos são apurados no escritor canibal: ele vê e, por isso, deseja o *corpus* contrário; ele escuta a voz

dissonante que lhe é diferente; ele toca o corpo-alimento e muitas vezes o destroça, recorta, mutila, mastigando-o em seu próprio *corpus*; os sons identificados no *corpus* a ser devorado remetem a discursos, versões de fatos, lugares de fala, agentes de enunciação que ele deseja devorar; sobretudo, é no ato de saborear que o escritor canibal percebe o gosto de seu adversário.

Em relação ao paladar, um aspecto relevante é a capacidade de associar a experiência do sabor ao saber. Essas duas ações – que possuem a mesma etimologia, conforme apontam Roland Barthes e Agamben – estão literalmente ligadas à possibilidade de provar, saborear, deglutir a essência de um alimento, que pode ser um outro corpo, um outro ser. Na boca, misturam-se as essências daquele que é comido, mastigado, misturado à saliva e às percepções sensoriais de quem se alimenta. Barthes destaca ainda que as palavras precisam ter o gosto do que são. Esse é um aspecto relevante na devoção do escritor canibal: o *corpus* a ser devorado é escolhido pelo gosto que ele carrega, que é o sabor/saber de um pensamento contrário.

O gosto é sentido pelos elementos presentes na boca, lugar de abertura e contágio. Mikhail Bakhtin a define como “a parte mais marcante do rosto”, de um rosto grotesco. O conceito de grotesco bem poderia ser pensado por meio da face canibal descrita nos relatos de viagens coloniais ao Brasil, porque nas imagens que retrataram e cristalizaram a face canibal, assim como no grotesco de Bakhtin, há “uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador” (BAKHTIN, 2013, p. 277). Ela é lugar de confusão das essências daquele que come e do corpo que serve de alimento. Os limites desses dois corpos se tornam imprecisos. Bakhtin afirma que

o comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As caracte-

rísticas especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTIN, 2013, p. 245).

A boca é, pois, espaço de transgressão, de limite ultrapassado, de contágio e ressignificação. A fusão – do alimento e do devorador – acontece nesse espaço fronteiro, que se deixa ser invadido por sabores alheios e que, ao mesmo tempo, tem a necessidade dessa ação. Essa boca é capaz de transformar, pelo processo de mastigação/ rinação/ reflexão, aquilo que se come em outra coisa: o que era um corpo, por vezes um símbolo, sempre um outro, torna-se nutriente, parte de sua própria composição corporal; dá-se a ele o valor gustativo, porque sabe-se. Nela estão localizadas duas grandes armas: os dentes e a língua, que pode ser entendida como órgão do sentido, mas também do saber, quando tomada como conjunto de signos linguísticos. Os dentes são as armas do canibal, com os quais tritura e mostra seu poder de apropriação, predador e voraz. É à força que sucumbe a presa. Mas é a língua a sua maior arma, porque ela tanto pode ser o órgão responsável pela percepção do sabor, pela produção dos sons e pela deglutição, como pode ser a própria palavra, o idioma, instrumento opressor que se impõe sobre outras formas de enunciação.

Sobre a língua, Michel Serres propõe uma imagem interessante: não duas línguas, mas uma língua bífida, entre falar e saborear, entre expressar-se e sentir o sabor, entre a palavra e os sentidos. Assim, é necessário não se afastar do sentido do gosto, porque “[...] a quem não degustou nem sentiu, o saber

não pode vir” (SERRES, 2001, p. 155). Sem sabor, a língua insossa não consegue atingir outro lugar de expressão, como a criação literária, por exemplo. Isso porque, para Serres, “a frase, nem ácida nem adstringente, impede que a língua desperte para outra coisa que não ela. A sapidez adormece sob a narcose das palavras” (SERRES, 2001, p. 154). Por isso os dois sentidos da palavra língua deveriam compartilhar a mesma ação.

Na devoração do escritor canibal, isso se dá. Ele desperta em seu palato as sensações provocadas pelo *corpus* contrário: ele o conhece, saboreia as substâncias que o compõem e transforma-o em outra essência na materialidade de seu texto. Pelo fazer literário do escritor canibal, a língua – palavra – não elimina as sensações da segunda língua nem despreza a experiência do sentir. Se há uma sobreposição do poder da língua que profere pela língua que saboreia, nessa atitude de escrita canibal, as duas vertentes são postas em paralelo e caminham juntas: não só a arma palavra é utilizada; o desejo, a salivação, o gosto pela devoração e a ação predatória do canibal se manifestam na utilização da ironia, do deslocamento de sentido, da exposição de partes do *corpus* devorado – em mostras de diálogos intertextuais – fazendo com que haja uma explicitação do prazer em devorar, do gosto sentido.

O paladar tem a capacidade de interpretar o mundo pelo contato com a língua. Nessas duas modalidades, marca-se a condição de interligação entre poder e desejo: a palavra proferida ou a sensação experimentada está naquele que tem a língua, que dela faz uso, que pode falar/comer. Pensando-se em uma relação metafórica entre os processos de escrita e o sentido do gosto, destaca-se a relação com o prazer. Aquilo que se saboreia, que nutre, terá que ser devorado de forma prazerosa. Não se engole o que não parece apetitoso. Também na escrita, os textos que servem ao escritor como alimento para sua obra precisam provocar sua salivação, o desejo de possuir o corpo-alimento que são as leituras que precedem a sua própria criação literária.

Assim, esse escritor está entre o conhecimento do prazer, pois ele sabe o que deseja; e o prazer do conhecimento, porque sua atitude política impele a essa sensação. Canibalizar, tomar os saberes alheios para si, provoca satisfação. Na ação de canibalizar, o verbo admite tanto a prática do canibalismo quanto o ato de estragar, danificar, marcar algo da mesma espécie ou semelhante, fazer adaptações, reutilizar, reaproveitar, “usar partes de (algo já existente) em nova obra ou criação”.¹⁰

Dessa forma, uma vez que não se pode apagar um passado inteiro de silenciamentos e exclusões, o processo de canibalizar as leituras deixa marcas que fazem com que se torne aparente a intervenção do escritor sobre o *corpus* por ele devorado: o *corpus* devorado estará presente no texto do devorador, mas marcado por outra forma de uso, por outra interpretação, destacado de maneira diferente, por conseguinte, marcado pelo predador. Canibalizar é, portanto, bem mais que apenas o ato de devorar outros textos por meio da leitura. Se assim fosse, implicaria pensar somente em formas de nutrição da própria produção textual, pela leitura. Sobretudo, esse processo se ampara no teor crítico do escritor frente ao *corpus* literário a ser devorado. A canibalização não pode ser vista como destruição absoluta do corpo devorado, mas como tomada de posse, sem o tom da cópia que tenta imitar servilmente. O que se vê é a força de tomar para si e tornar próprio o que era alheio. A violência dessa estratégia de escrita tem o tom simbólico, deixando os vestígios do *corpus*, que permanecem lá, contudo, não em um lugar privilegiado, mas transformados em destroços, como ossos que sobram.

É por isso que o modo de comer utilizado pelo escritor canibal pode ser aproximado, por analogia, aos modos de comer de povos autóctones, como eram os Tupinambá. O corpo, a um só tempo, alimento e alteridade, será devorado por intermédio de uma postura combativa, que estabelece

¹⁰ Conforme o conceito de “canibalizar” do *Dicionário Caldas Aulete*. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/canibalizar>. Acesso em: 25 mar. 2017.

um confronto de pensamento. Todavia, esse corpo não será calado, esquecido ou exterminado. A voz que se ouve no ritual de morte – proferida pela vítima antes de morrer – está no texto canibal, por meio de citações, paráfrases e outras intertextualidades.

Portanto, a presença dessa outra variante do canibalismo na literatura brasileira põe em evidência a concepção de vingança. Na vida e na literatura, há a inconstância dos lugares: de enunciação, de poder, de perspectiva. Há também a certeza de que outro sempre surgirá. Cabe ao escritor canibal o poder de engolir ou regurgitar o *corpus*, de romper normas e construir outros caminhos, em uma postura consciente e política na prática de escrita. Ele é um ser de sabor, por isso será devorado por seus pares escritores, em outra volta do ciclo de vingança. É também um ser que saboreia, por isso precisa, antes de tudo, sentir o gosto de seu oponente. Prová-lo para conhecer.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Gusto*. Roma: Quodlibet, 2015.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 8. ed. São Paulo: Globo, 2002. p. 75-138. (Obras completas de Oswald de Andrade).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é*. Entrevista originalmente publicada no livro Povos Indígenas no Brasil 2001/2005. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf. Acesso em: 15 jun. 2016.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CUNHA, Manuela L. Carneiro da; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Vingança e temporalidade: os Tupinambá*. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1985_num_71_1_2262. Acesso em: 02 jan. 2017.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 29-46.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal: grandeza e decadência*. Trad. Mary Murray Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1997.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242787>. Acesso em: 28 jul. 2018.

VERISSIMO, Luis Fernando. *A mesa voadora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ESCRITAS SOBRE O CORPO: SUJEIÇÃO E DOR EM “AS MENINAS DO CORONEL”, DE ANTONIO CARLOS VIANA

Marilia Simari Crozara

A pele, o texto

A pele é o órgão de maior extensão do corpo humano e é parte crucial das relações sensoriais e da engenharia do corpo. Ela o reveste completamente, atuando de maneira representativa no fomento dos demais órgãos sensoriais. Assim, retinas, ouvidos, narinas e língua necessitam dela para estabelecer suas funções. Esse fato nos leva a afirmar que o tato corresponde a um sentido diferente dos demais, pois abrange o corpo por inteiro, encaminhando o homem para relações sinestésicas representativas à compreensão do mundo circundante. A fim de entender a maneira pela qual a linguagem engendra o aspecto brutal e teatralizante do real, reflito sobre o corpo, analisando suas metáforas e imagens grotescas, concatenadas pela mente e pelo tato no conto “As meninas do coronel”, presente na coletânea intitulada *Aberto está o inferno* (2004), de Antonio Carlos Viana.

Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), problematiza as imagens grotescas do corpo no contexto da cultura popular, as quais concernem aos órgãos genitais, ao traseiro, ao ventre, numa interessante construção do drama corporal, das práticas exercidas contra o corpo e da absorção de um corpo pelo outro. Essa percepção de Bakhtin sobre a obra de Rabelais, que enaltece o corpo em seus aspectos mais ínfimos, reverbera também no conto em estudo, uma vez que as próprias metáforas usadas na construção da narrativa são de ordem corpórea, como poderá ser observado nas discussões que se seguem.

Para o crítico russo, o corpo grotesco

[...] não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação das necessidades naturais que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. (BAKHTIN, 1987, p. 23).

O corpo grotesco funciona em uma relação com o alto e com o baixo corporal. Se, convencionalmente, o alto, representado pela cabeça, funciona como uma simbolização do sublime, o baixo, encarnado pelas partes inferiores do corpo, sobretudo os órgãos genitais, se contrasta pelo rebaixamento terreno. O realismo grotesco seria, assim, a aproximação da cabeça à genitália, unindo as duas extremidades do corpo. Esteticamente, aquilo que é considerado belo possui ideal elevado e nobre; em contrapartida, aquilo que é considerado feio é baixo, sem valor. Bakhtin subverte tal princípio de entendimento, mostrando que o rosto, para o corpo grotesco, e, mais especificamente, a boca correspondem à entrada para um abismo corpóreo que se conecta com a parte inferior, com o baixo corpo, com os órgãos genitais, caminho percorrido, por exemplo, pelos alimentos até a sua eliminação. Nesse sentido, o autor russo ressalta como aquilo que é comumente considerado ignóbil e inferior se relaciona à fertilidade e à reprodução. O baixo corporal é, portanto, essencial ao realismo grotesco como representação de um rebaixamento das coisas elevadas, denegrindo-as e destruindo-as para mostrar a sua força de revitalização.

Esse movimento decadente e invectivo sobre o corpo também é uma constante em Viana, que o toma como ponto central em suas narrativas. O escritor sergipano, assim como faz Rabelais analisado por Bakhtin, não sublima o corpo, mas o apresenta em seus aspectos mais sujos, desprezíveis, asquerosos. Por isso, o sexo, isento de qualquer vestígio de romance, é tema recorrente na obra do autor. A linguagem empregada, por vezes vil, acompanha o movimento do baixo corpo; ela é, pois, performatizada por Viana.

O conto “As meninas do coronel” explicita os desejos e as obsessões sexuais do coronel Juvino (personagem que, para aplacar a viuvez, escolhe, com rigor, uma prostituta em um bordel), além de detalhar o desenrolar do ato sexual. A preferência do coronel é pelas funcionárias mais jovens do estabelecimento de Maria da Fé (Dafé), exigindo as meninas de face angelical. Essas obsessões e excentricidades são reflexos de uma atitude de pedofilia e de assédio sexual impostos, muitas vezes, pelo poder e pelo dinheiro. No desenho dessas situações vivenciadas no “Castelo de Dafé”, percebe-se a degradação do ser humano, a experimentação de uma realidade grotesca, em que o coito sinaliza para a animalização do homem, recorrendo a diferentes metáforas, sinestesias, entre outros recursos de linguagem que apontam para uma teatralização do narrado. Por meio da linguagem performática, Viana erotiza seu conto, pois a performance se preocupa com o texto, o tempo, o espaço, o corpo, a pele e a voz; ela é o texto que se presentifica pela energia teatralizante da linguagem.

Nesse sentido, quando se pensa a relação entre o baixo e o alto corporal, evidencia-se a realidade grotesca de vozes que transitam nas diferentes relações de poder existentes no jogo erótico. Faz-se necessário, portanto, discutir em que medida diferentes aspectos do erotismo, conforme pensado por Georges Bataille, funcionam como uma refração da linguagem dos corpos, das interpretações do mundo e da cultura em que o homem se circunscreve.

A obsessão pelo corpo

Os contos de Antonio Carlos Viana deixam evidentes as tensões postas pelo erotismo. Em “As meninas do coronel”, ao discutir as situações infames e os dramas vivenciados por seus personagens, Viana problematiza as complexas relações humanas, diluindo a conexão entre o real e o imaginário, viabilizando um questionamento sobre a realidade. A maneira como a relação sexual é encenada no conto torna evidente a necessidade de uma discussão com o conceito de erotismo.

Em *O Erotismo*, Georges Bataille apresenta ao leitor diferentes fotografias provocativas, sendo a primeira composta pela imagem de um monumento em forma de falo e pela silhueta de uma grande ave em pé, imagem igualmente fálica. Entre tantas insinuações apresentadas pelo escritor francês, percebe-se a busca pelo caminho da interioridade humana mediante a interdição e a transgressão do corpo desejante. A interioridade manifesta-se como extensão do corpo, questão que pode ser visualizada na obra de Viana recorrendo aos acontecimentos vivenciados pelos personagens, apresentados sob a ótica do novo realismo.

A perspectiva pela qual Bataille observa o erotismo ajuda a discutir o desdobramento das paixões humanas. Por meio dos alinhaves de sua argumentação, o filósofo defende que o erotismo acontece por intermédio de uma dualidade entre a vida e a morte. Essa relação dicotômica leva Bataille a apresentar a reprodução como uma busca pelo fim da descontinuidade, um desdobramento do eu. A respeito disso, Fernando Scheibe (2013), na apresentação de sua tradução da obra do referido teórico, pondera sobre a proposta teórica do filósofo francês:

Mas o que é o erotismo? “A aprovação da vida até na morte”, ou seja, a vida levada a uma intensidade tal,

sempre através do gasto inútil de energia, que não se distingue mais da morte. Para Bataille, o ser humano é um ser descontínuo. Nasce só. Morre só. [...] O erotismo é a dança, propriamente humana, que se dá entre dois polos: o do interdito e o da transgressão (SCHEIBBE, 2013, p. 16).

Percebe-se, assim, que é justamente a capacidade transgressora que vai ampliar a perspectiva do erotismo como excesso. Sob esse olhar, o erotismo pode ser entendido como o domínio do excesso, o lugar em que o sujeito se perde de si; corresponderia, portanto, a um ultrapassar de limites. Para Bataille, o erotismo é resultante de forças antagônicas, mas complementares, como a vida e a morte, a animalidade e o humano. A superfície, a pele, é, portanto, o ponto de partida do desejo erótico nutrido pelo coronel do conto de Viana:

Dia do coronel chegar no castelo de Dafé era dia de rebuliço, as meninas se ajeitando, muito banho e pedra pomes, nada de ruje, que o coronel era fogo quanto a essas exigências. Umas diziam que homem melhor não tinha, outras preferiam calar, falar mal ninguém falava, fazia parte do ajuste (VIANA, 2004, p. 152-153).

Desde esse primeiro instante da narrativa, percebe-se o uso da linguagem performática construindo um cenário vívido, como se fosse possível montar o palco, visualizá-lo, escutar as personagens em ato, bem como sentir o toque e o cheiro. Fica notória a vontade da proprietária e das funcionárias de agradar ao coronel: estas estão devidamente asseadas, cumprindo parte das exigências de Juvino. As condições impostas pelo personagem, entretanto, não se limitam à higiene e à organização, pois este exigia ainda jovens prostitutas com pouca experiência sexual, revelando, desse modo, a sua precaução com doenças sexualmente transmissíveis, conforme suas próprias palavras: “[...] que ele não era doido de meter

em qualquer uma pra pegar doença braba, pra estragar sua bimba com doenças do mundo” (VIANA, 2004, p. 154).

Outra atitude excessiva pode ser percebida pela proibição do uso de quaisquer produtos de beleza durante o encontro com o coronel, pois tais artifícios podem mascarar a ingenuidade da menina. Essa excentricidade evidencia as marcas de uma atitude de pedofilia, fato que sugere, também, a presença de forças antagônicas como a animalidade e o humano.

A questão da pedofilia pode ser discutida por meio da ideia de desvio. Para Eliane Robert Moraes, na obra *Perversos, amantes e outros trágicos* (2013), essa concepção é entendida como um impulso de distanciamento que resulta na ação do extraviar e do desencaminhar. Ao analisar a obra *Lolita*, de Vladimir Nabokov, a pesquisadora afirma que “[...] o desvio é de fato sinônimo da perversão para os personagens devassos, muitas vezes ocupados com a tarefa de desencaminhar seus pupilos, afastando-os da boa moral e dos deveres para com a sociedade” (MORAES, 2013, p. 16). Seguindo a esteira desse pensamento, embora o conto de Viana destaque a figura da prostituta ninfeta, não deixa de ser intrigante a complexidade que cerceia Juvino, o qual é passível de ser considerado como uma “personagem devassa” (MORAES, 2013). Figura paradoxal do conto, Juvino representa a imagem caricatural do coronel tarado, do pedófilo e do pervertido. No entanto, seus desejos e suas obsessões o colocam à disposição da prostituta: “a rigor, a criança da história não é a ninfeta, mas sim o perverso” (MORAES, 2013, p. 29).

O excesso erótico advém de um desejo interior, não justificado racionalmente, que aguça múltiplas sensações: por meio de um toque, um leve roçar de pele, ou de um olhar, é possível perceber o excesso do erotismo. Dessa forma, o que move o indivíduo no erotismo é seu desejo de permanência na fusão com o outro:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no *exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo. [...]. *O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior.* [...] Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal (BATAILLE, 2013, p. 53-54, grifos do autor).

Para Bataille, o desejo é uma questão que mexe com o homem de todos os tempos, diferindo sua sexualidade daquela existente no animal justamente pelo fato de elaborar-se na interioridade do ser, na consciência de si. O desejo sexual humano é acompanhado de outros desejos, a exemplo da afeição intelectual, da satisfação que o poder político e econômico pode oferecer ao indivíduo. Já a sexualidade entre os animais depende de uma corte ou de uma batalha para adquirir o direito à procriação, perpetuando, dessa forma, o seu grupo.

O erotismo faz parte da sexualidade humana e corresponde a uma projeção mental do indivíduo, a uma erudição, extravasando, desse modo, o ato sexual. Por não se restringir ao próprio coito, transpõe a exterioridade dos objetos de desejo, ajustando-se aos mais sutis detalhes da vida interior humana. O erotismo batailleano pode ser entendido como marca de subjetividade e, por isso, não reduz o homem ao órgão de gozo. Seguindo essa perspectiva, a jovem prostituta do conto de Viana seria um objeto que corresponderia aos desejos e às predileções interiores do coronel. Nesse mesmo sentido, a maneira como as jovens prostitutas se preparam para o processo de seleção a ser realizado pelo personagem e, na mesma medida, o procedimento depilatório ao qual ele submete a prostituta escolhida também colaboram na composição da projeção mental que extravasa o ato sexual.

O erotismo também se constitui pelo viés cultural. O corpo é, portanto, uma forma de interpretação e de reconhecimento sociais, carrega as marcas dos valores e dos sentidos atribuídos aos indivíduos pertencentes a uma determinada sociedade. Marcado por sua condição humana e histórica, o erotismo é singular aos sujeitos e evidencia uma complexidade que a sexualidade não possui: a contemplação do corpo, os ritos, as proibições e os tabus.

Se a sexualidade, animalizada e simples, tem como finalidade a perpetuação das espécies, o erotismo situa-se no fio de uma navalha, nutrido pelo desejo animal presente no homem, mas instituído, histórica e culturalmente, nas múltiplas elaborações do desejo pelas sociedades. Seguindo essa linha de pensamento, é no erotismo que o homem se realiza e se diferencia do animal. Bataille afirma que a atividade sexual humana só é erótica quando ultrapassa os limites da animalidade, ou seja, a escolha humana pelo objeto sexual difere da escolha animal por obedecer a aspectos subjetivos, à vida interior. Assim, o erotismo pode ser lido como metáfora da sexualidade, bem como corresponder ao excesso do desejo, da experiência interior, a uma transgressão dos corpos.

No tocante às metáforas, o erotismo possui seu caráter acentuado pelo jogo da representação. Desse modo, o homem reproduz os gestos graciosos, terríveis ou mesmo atrozes da complexa sexualidade animal, sem abandonar a natureza humana. Espelha e ilumina sua sexualidade com os jogos animais, copia-os, posto que essa imitação amplia a representação erótica. A elaboração do erotismo por meio do espelhamento da sexualidade presente nos jogos animais pode ser visualizada no conto de Viana, conforme ilustra a passagem seguinte:

Depois do trabalho pronto, a língua vistoriava as pontas mais atrevidas, que de couro de toucinho ele queria distância. E lá vinha lambe-lambe, língua

mole viscorenta, pedindo que a menina se conservasse quieta, como se fosse possível deixar de se contorcer. Aos poucos, aos pouquinhos, os dedões de cada lado da pomba bem depenada, escancelavam com gosto, o repinicar da língua na flor de açucena aflita, o roxo se transformando no vermelho luminoso da romã recém-aberta, a quentura almiscarada que ele sorvia lento, seu mel de arapuá, “é hoje que me acabo”, sem paletó, sem camisa, o anum se desfazendo de sua plumagem negra mostrando o branco peito, “paciência, viu, filhinha”, afastando a mão afoita que tateava nas calças em busca do escondido (VIANA, 2004, p. 152-153).

O erotismo é apresentado na sutileza das representações. As metáforas “pomba bem depenada”, “flor de açucena aflita”, “romã recém-aberta”, “mel de arapuá” e “anum se desfazendo de sua plumagem negra” descrevem o instante em que o coronel se encontra a sós com a jovem prostituta, após depilá-la. Há, nesse instante, o início da relação sexual propriamente dita, evocada pelas metáforas que compõem o ritual do sexo. Outro aspecto interessante da linguagem utilizada por Viana nessa narrativa diz respeito ao uso de sinestésias para evidenciar as sensações dos personagens, a exemplo de “a quentura almiscarada que ele sorvia lento”. Aponto o uso de tais recursos linguísticos como um meio de performatizar o fato narrado, como se sua imaginação fosse o real. É interessante observar que as metáforas e as sinestésias são singelas; no entanto, a tensão do acontecimento é brutal e insólita.

Ressalto, ainda, nesse instante em que discuto a presença de metáforas como representações do ato sexual e erótico, a existência de outro grupo de metáforas, elaboradas na narrativa após a realização do ato depilatório:

Passado o primeiro susto, a menina se entregava à sorte, ao deus-dará, e já se escorria toda nos dedos do coronel, e toda se contorcia e até ria das graças que ele ia falando, que cajarana era fruta que ele nunca chupava, gostava de sapoti pra afundar bem a

boca, que pentelhuda só uma, sua finada Doquinha, que só lhe deu filho homem, que bonito pra valer era xibiu de anjinho, vai ver que era por isso que o Céu se cercava deles, a moça ficando séria diante dessa heresia (VIANA, 2004, p. 152).

O uso dos jogos eróticos tanto animais como vegetais simboliza o erotismo humano. Pomba e anum correspondem a metáforas animais usadas na representação das funções baixas do corpo humano. Aqui, as metáforas traçam uma aproximação entre a sexualidade existente nos reinos vegetal e animal e o erotismo humano, sem fazer com que este perca sua subjetividade.

No que concerne às metáforas do reino vegetal – “flor de açucena aflita”, “romã recém-aberta”, “botão rosado”, “gostava de sapoti pra afundar bem a boca” –, há uma explícita relação ao órgão sexual feminino, embora a metáfora relacionada ao fruto da cajuaana insinue uma imagem fálica – “cajuaana era fruta que ele nunca chupava”. Também as metáforas que envolvem imagens sobre o reino animal – “pomba bem depenada”, “mel de arapuá” e “anum se desfazendo de sua plumagem negra” – apontam para as respectivas direções. Essas relações entre a animalidade e a humanidade, entre a sexualidade e o erotismo, constituem-se como uma zona de interface, uma vez que não apenas descrevem o mundo, mas constroem dele diversas interpretações e refrações. Os próprios órgãos genitais, portanto, encontram-se nesse espaço relativo aos corpos, entre os gêneros.

Há que se destacar nessas metáforas a inferência à ingestão, simbologia em que se manifesta a presença do banquete, discutido por Bakhtin. Da mesma maneira como os excrementos e o falo, o ato de comer e beber correspondem a instantes de encontros do homem com o mundo. Pode-se dizer que as imagens sugerem a descrição de um banquete simbólico, no qual o personagem degusta o corpo da jovem

prostituta. Nessa linha de pensamento, o ser humano, vivo ou morto, físico ou metafísico, real ou fictício, funciona como um fantoche daquele que o manipula.

No conto, a prostituta, passivamente, assume o comportamento esperado pelo coronel, fazendo jus às metáforas que lhe são atribuídas. Entretanto, ser manipulável não quer dizer que ela não tenha consciência sobre si e seu próprio corpo, tanto que suas indecisões são apresentadas na narrativa, por não saber o que seria melhor para si:

[...] O cheiro de alfavaca misturado à maresia destilava seus venenos, que ele sorvia aos goles como se fosse chorar, a boca afundada em gomas, o borbulhar das carícias, o dedo escorrendo afoito pela picada da bunda, o orifício afamado, que ele vistoriava, a pobre moça impando, prendendo o gemido louco, sem saber o que melhor, continuar no tormento ou que acabasse logo, pondo a mão na cabeça a ponto de correr doida (VIANA, 2004, p. 153).

O fragmento evidencia detalhes importantes sobre essa personagem feminina. Começo ressaltando o aroma da água da banheira em contato com a maresia sentido pela funcionária de Dafé. A alfavaca colocada no banho do coronel junto ao cheiro de maresia, contraditoriamente ao que se espera, simboliza uma espécie de “veneno” para a personagem. A relação sexual é claramente explicitada pelo narrador, a exemplo do sexo oral (“a boca afundada em gomas”), do sexo anal (“o dedo escorrendo afoito pela picada da bunda, o orifício afamado”), bem como do coito em si (“a pobre moça impando”).

No entanto, é necessário observar que a personagem se sente atormentada pela situação, desejando o seu fim. Ao longo da narrativa, pode-se dizer que as prostitutas de Dafé são como objetos vendidos para o coronel, que sentem repulsa pela própria condição, mas, em contrapartida, se mostram como sujeitos possuidores de desejo, movidas também pelo

prazer do sexo e do dinheiro. Longe de qualquer tipo de maniqueísmo, Viana suscita as contradições de sentimentos de seus personagens, de modo que nem a menina é santa e pura nem o coronel é o crápula que se coloca e quer.

O comportamento da prostituta permite a reflexão sobre o conceito de soberania, conforme a perspectiva de Georges Bataille. Usualmente, esse conceito é utilizado para tratar daquele que se encontra em um lugar privilegiado, exercendo o poder. O exemplo mais comum seria o monarca. Como um rei, o coronel, teoricamente, é a figura detentora de poder, que exerce sua soberania no castelo de Dafé. Nesse jogo do poder, Juvino é o detentor da patente, do distintivo a ele atribuído por uma questão cultural brasileira, pois ele é respeitado no bordel pelo dinheiro e pelo poder que possui, razão pela qual lhe é concedido o direito de escolha a partir da movimentação do prostíbulo, uma vez que todas as funcionárias se arrumam de acordo com os caprichos de Juvino.

No decurso de seu pensamento sobre o poder soberano, Bataille realiza uma apropriação surrealista do pensamento de Sade. Na perspectiva batailleana, o sadismo, por um lado, surge como uma transgressão violenta do objeto sexual e, por outro, subordina o que se opõe a tal força violadora. Para Bataille, na concreta e triste realidade social percebe-se a intensa subordinação do indivíduo que, muitas vezes, trabalha subjugado ao desejo alheio. Nessas condições também é possível visualizar a jovem prostituta que, assustada, se expõe ao velho coronel:

E o medo mais crescia quando via a maleta, o velho puxando aquele fio brilhoso, dizendo “tire essa roupa toda pra eu fazer logo o serviço”. Jogava o dinheiro na cama, que boca se cala assim, a espuma ele mexendo pra pincelar os pentelhos que ia raspando lento, com cuidado, com carinho, afastando bem as pernas, vez em quando um lambetoque, dedo no botão rosado pra assim que terminasse a danada estar no ponto. Nada de cabritar, “fique quieta, menina,

que o fio da navalha não está de brincadeira” (VIANA, 2004, p. 152).

Entretanto, Bataille subverte esse conceito e retira o poder das mãos dessa figura, tendo em vista que o soberano é um indivíduo improdutivo. Dessa forma, a soberania, o direito de gozo, passa a ser exercido por aqueles em estado de alienação e servidão. O estudioso analisa as questões relacionadas ao fascismo e à comunidade proposta por Nietzsche, procurando refazer sua experiência. É na revista *Acéphale* que o termo soberania será empregado pela primeira vez com esse sentido na obra do filósofo:

O acéfalo exprime mitologicamente a soberania voltada à destruição, a morte de Deus, e nisso a identificação ao homem sem cabeça se compõe e se confunde com a identificação ao super-humano que é todo inteiro “morte de Deus” (BATAILLE, 2009, p. 236).

Bataille retira o poder das mãos daqueles que se encontram no poder político e transfere a soberania, com a “morte de Deus”, para aqueles em situação de alienação. Nessa percepção paradoxal, o soberano é capaz de destituir-se do desejo de dominância, uma vez que possui a segurança de que os desejos vindos do outro não poderão dissuadi-lo. O soberano é aquele que pode abrir mão do poder, por não precisar dele. Desse modo, ele participa do interdito e o transgride ao mesmo tempo. O filósofo maldito elabora, então, uma espécie de comunidade negativa, fundada mediante a perspectiva de uma ausência de comunidade. Num mundo cada vez mais regido pela razão, Bataille coloca em evidência questões que não se enquadram na racionalidade, tais como o sexo, o delírio, a violência e o perigo, fatores que colocam em risco o próprio sujeito, levando uma sociedade a estados inoperantes.

Tomando essa questão pelo viés da narrativa de Antonio

Carlos Viana, posso dizer que os personagens se encontram, também, em uma relação de servidão e soberania. Em uma instância, percebe-se o coronel exercendo o papel de soberano no castelo de Dafé, tal qual já mencionei. Durante o processo de pilatório e sexual, essa posição de soberania se alterna entre os dois personagens, que assumem ora o papel de dominadores da situação, ora de subalternos a ela.

No que respeita ao instante em que Juvino assume um papel inferior ao da prostituta, ressalto que essa é uma representação metafórica da transferência de poder em que o soberano é destronado pelos atos e desejos que possui, ao transferir sua dominância para a funcionária de Dafé. A soberania da prostituta é exercida a partir do momento em que fica notória a predileção do coronel por jovens “[...] de vasta cabeleira e com ares de criança, rosto de santa menina” (VIANA, 2004, p. 152). A pedofilia e o desejo por não se contaminar pelas “doenças do mundo” subjagam o coronel à supremacia da personagem, a qual se encontra à margem da sociedade. Dessa forma, o excesso de erotismo advindo da sutil imagem da menina o transforma num subalterno porque ele depende da personagem para a realização de seu gozo e para o exercício de seu poder sexual.

Essa relação de poder transita, ainda, entre os dois personagens durante o ato sexual, porque a prostituta ora assume o papel de objeto vendido ao coronel, subjugando-se aos desejos de seu cliente devido ao poder econômico e político que possui, ora assume o papel de soberana entre as possibilidades de escolha de Juvino, considerando a notória predileção deste pelo conjunto que ela representa e compõe.

A relação erótica é marcada, portanto, pelos cinco sentidos, mas as mãos do coronel, nesse conto, exercem função primordial, em seu toque ávido à pele da ninfeta. Faz-se necessário, assim, retomar os momentos em que o personagem se encontra em plena satisfação das funções baixas do corpo:

[...] Ela deitada na cama, as pernas escancaradas, já toda entregue ao destino. Ele, os dedos caiados do talco mais perfumado, quase que desfalecendo com o perfume tão celeste, ela se agarrando nas barras da cama antiga, também já sem se aguentar, e ele sem querer ajuda, fosse de mão ou de boca, e até que enfim se decidia a montar em cima dela, e logo se arqueando como a segurar o cabresto, se aliviando sozinho num chorado espremido, ai meu Deus que eu me acabo, ai meu Deus que eu me acabo, ouvindo o repinicar do sino do meio-dia, espirrando bem distante, quase molhando a parede, pra mostrar que tinha força, e ela toda espantada com final tão melancólico, ele olho no olho, no acinte, se desmontando da égua, mas sem largar o instrumento, que com Juvino era assim, que com o coronel era assim, que ele não era doido de meter em qualquer uma pra pegar doença braba, pra estragar sua bimba com as doenças do mundo, e boca-de-siri, sua puta, senão o relho te lambe (VIANA, 2004, p. 153-154).

Ao colocar o coronel nessa situação em que ele faz tudo o que deseja, menos a penetração, posto que não quer “pegar” doença sexualmente transmissível, Viana critica as posições desempenhadas pelo coronel e pela prostituta, mas, ao mesmo tempo, cria um jogo mais erótico do que o ato erótico em si. Esse jogo na narrativa funciona como verdadeira performance, numa preocupação com o texto, com a entonação de uma voz envolvente. A presença das metáforas, das sinestesias, dos sons e dos gestos fundamentam o caráter teatral presente na linguagem desse conto.

Por meio da experiência erótica, o indivíduo se encontra diante de um abismo. Essa experiência foi desfrutada por Juvino quando percebeu subir-lhe “[...] toda a macheza, de fazer qualquer mulher se sentir em paz com Deus” (VIANA, 2004, p. 153) e, inebriado pelo cheiro do *talco celeste* e ouvindo o *repinicar do sino da igreja*, o personagem atingiu o ápice da satisfação sexual.

Pelos descaminhos do erotismo, Juvino acessa a experiência mística cristã ao mesmo tempo em que seu desejo o

leva a precipitar-se no prazer do gozo: “ai meu Deus que eu me acabo, ai meu Deus que eu me acabo” (VIANA, 2004, p. 153). Nesse sentido, o erotismo seria um processo de comunhão.

No entanto, há que destacar ainda a relação do erotismo com os corpos e com o coração. O erotismo dos corpos transmite, portanto, uma ideia de transgressão, por corresponder a uma violação do ser. Ele tem seu ápice durante a fusão dos corpos no processo do ato sexual, no qual são necessários, no mínimo, dois indivíduos que se unem, diluindo os limites dos corpos que os definiam. Experimenta-se, com isso, um sentimento de dissolução do ser, pois a continuidade corresponde a uma destruição da individualidade. Tal erotismo pode ser notado no episódio da depilação, momento em que é possível notar uma construção sádica do erotismo por parte do coronel, sentindo prazer no ato de dominar, psicológica e fisicamente, a prostituta, e de provocar-lhe medo, ao retirar da maleta “aquele fio brilhoso”, uma navalha, para desespero da personagem. Tais aspectos evidenciam os fetiches do coronel, entrelaçando, aos traços da pedofilia, o erotismo dos corpos.

Sobre a relação entre o erotismo e os sentimentos amorosos, relembro a passagem, já mencionada, na qual o protagonista faz referência ao órgão sexual da esposa falecida, dizendo que “[...] pentelhuda só uma, sua finada Doquinha, que só lhe deu filho homem” (VIANA, 2004, p. 152). A continuidade adquirida com o nascimento dos filhos prolonga a fusão entre Juvino e Doquinha, mas os separa por ele deixar claro que seu apetite sexual advém da genitália feminina infantilizada. Entretanto, também se pode sugerir a relação dual entre os fetiches do coronel e a função materna exercida pela falecida esposa.

Como se pode perceber, o conceito de erotismo é extenso, e diferentes visadas podem ser oferecidas a assunto ainda tão

problemático para a sociedade. No entanto, todo o trabalho narrativo do conto estudado, com a linguagem a performatizar e a fazer sentir na pele os acontecimentos, coloca-nos frente a uma insólita realidade.

Neste texto, busquei discutir os principais aspectos do conceito de erotismo posto por Georges Bataille, em sua relação com o sentido do tato, analisando, para isso, a narrativa “As meninas do coronel”, haja vista o ato sexual fundamentar-se pelo contato entre subjetividades e epidermes. Nesse sentido, foi possível perceber, seguindo os indícios do conto de Viana, que o espaço existente entre o erotismo e a sexualidade corresponde a um lugar de trânsito entre o humano e a animalidade, pois, em nenhuma outra relação, a pele é tão completamente envolvida como na sexual, viabilizando uma profusão de sentidos. Essa multiplicidade de sentidos determina o jogo erótico, bem como o ato sexual como a mais completa e complexa forma de toque. O tato é, portanto, a verdadeira linguagem do erotismo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BATAILLE, Georges. *O acéfalo*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2009.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 9-18.

VIANA, Antonio Carlos. *Aberto está o inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOBRE OS AUTORES

Yara dos Santos Augusto Silva

Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), realizou estágio doutoral na *Université Sorbonne Nouvelle – Paris III* e no *Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels em Amérique Latine* (CRICCAL). Foi eleita autora da Melhor Tese do Triênio 2014/2015/2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Mestre em Teoria da Literatura, Bacharel e Licenciada em Letras: Português pela UFMG.

André Luís Araújo

Jesuíta, Doutor e Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Letras pela UFMG e em Filosofia e Teologia pelo Centro Sèvres Facultés Jésuites de Paris, tendo feito uma parte de seus estudos filosóficos na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, em Belo Horizonte. Professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), onde desenvolve um projeto ético-estético de enunciação que se lança na confluência com outras artes, a filosofia e a teologia. Publicou o livro de poemas *Sagrado Primitivo* (Loyola, 2017).

Bruna Fontes Ferraz

Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e Mestre em Estudos Literários - Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Atualmente, é professora substituta do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

Ivana Teixeira Figueiredo Gund

Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre em Letras - Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Especialista em Literatura pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e em Educação e Intervenção Comunitária pela CENAPEM/Universidade de Havana, Cuba, Licenciada em Letras pela UNEB. Professora assistente na UNEB, Campus X de Teixeira de Freitas. Professora vinculada ao Grupo de Pesquisa: Literatura e Representações Urbanas - UEFS / PPGLDC /CNPq e ao Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens - GEICEL, UNEB - Campus X.

Marília Simari Crozara

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Mestre em Linguística, Mestre em Estudos Literários, Especialista em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, licenciada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa, sendo as citadas titulações obtidas na UFU. Atualmente, participa do grupo de pesquisa CRITICUM - Correntes Críticas Modernas e Contemporâneas.

