

EROS E TANATOS: EROTISMO NAS FOLHAS
DESABRIGADAS DO DESEJO

JOELMA RODRIGUES

Costuro o infinito sobre o peito.
E no entanto sou água fugidia e amarga.
E sou crível e antiga como aquele que vês:
Pedras, frontões no Todo inamovível.
Terrena, me adivinho montanha algumas vezes.
Recente, inumana, inexprimível
Costuro o infinito sobre o peito
Como aqueles que amam.
Hilda Hilst¹

Tratar do inominável, do esplendor que conhecem as palavras no punho de alguns escritores, é por demais audacioso de nossa parte. Por isso mesmo, trataremos do infinito que não pode ser consumido nas poucas linhas deste artigo, mas que apenas pode ser tratado pela simbologia imagética refletida no rio da estrondosa e singular figura de Narciso.

Esse infinito do qual propomos tratar, pretende passear pelas margens do mesmo rio em que Narciso se espelhou, para usar de uma linguagem simbólica, imagens disformes em sua perfeição, e, contudo, reais em seu alcance. São imagens que tratam de palavras escritas e registradas pela vida suspensa de dois personagens masculinos, varões e passionais. Imagens que desembocam no infinito porque padecem de interpretações diversas e extensas da paixão desregrada, e, como tal, determinadas pela face da morte: *eros* e *tanatos*, sempre juntos, sempre divergentes, naturezas comuns de um mesmo tempo, de um mesmo estado, consubstanciados como Cristo e o sangue do amor e do sofrimento, da vida e da morte.

Trataremos do livro *Rútilo nada*, de Hilda Hilst, e da paixão que absorve a vida de dois homens: Lucius Kod e Lucas. Duas iniciais iguais, para dois sexos semelhantes e destinos comuns. Ambos experimentam a

¹ Poesia retirada do livro "Do desejo".

paixão e a morte, o erotismo e o fim, a vida e sua derrelição.² Ambos são homens e convivem numa sociedade onde o amor ainda parece ser uma categoria para os antigos tabus, para o serviço da procriação, da herança e do encaixe dos sexos. Para quem disso, estão os chamados "desviantes", seres à margem do rio de Narciso, entes que ainda não têm coragem de olhar a própria imagem, a não ser no escuro seguro de seus próprios quartos. Homens ou mulheres que apesar de toda a balbúrdia proliferada sob os quatro cantos do mundo acerca da liberação sexual numa sociedade considerada pós-moderna, ainda precisam de guetos, livros temáticos ou especialistas no assunto. Mas acalmem-se, não pretendemos aqui militar a favor das causas gays. Simplesmente trataremos de um livro ousado e complexo que, traçado em poucas linhas, pôde retratar a realidade erótica de dois personagens e a cena comum da morte para tudo aquilo que deve ser destruído, mesmo que "aquilo" seja o retrato de um sentimento, de uma louvação comum aos cantares líricos da paixão.

| PERSONAGENS E COMPORTAMENTOS SOCIAIS

Desta forma, para não perder o fio da meada, usaremos a definição de "desvio", a fim de tratar inicialmente da relação paradoxal em que se encontram nossos dois personagens:

O problema dos desviantes, é no nível do senso comum, remetido à perspectiva de patologia. (...) o indivíduo desviante tem sido encarado a partir de uma perspectiva médica preocupado em distinguir o "são" do "não-são" ou do "insano". Assim certas pessoas apresentariam características de comportamentos "anormais", sintomas ou expressão de desequilíbrio e doença (VELHO, 1974, p. 11).

A referência do autor aos comportamentos "anormais" não poderia ser mais apropriada quando falamos em esquadrihamentos sociais e sexualidade (FOUCAULT, 2001), principalmente se levarmos em consideração que há um elemento comum no tratamento dessas questões: o corpo. Ora, como não localizar na relação homoerótica dos personagens uma ligação embrionária aos "corpos dóceis" tratados por Foucault, no processo de disciplinarização dos corpos desde a Modernidade?

² Expressão utilizada do livro *A obscena senhora D*, que tem sentido de abandono, desamparo.

Trataremos a partir daí de duas questões: primeiro, a relação homoerótica, e não simplesmente “homossexual”, como faremos questão de ressaltar posteriormente; depois, da relação dos corpos docilizados e a composição social da sexualidade nas sociedades ocidentais.

Ora, ao tratarmos da relação homoerótica, e não simplesmente “homossexual”, fazemos referência ao envolvimento amoroso dos dois personagens e a substância erotizada da relação enquanto construção cultural e historicamente definida na sociedade. COSTA (1994) é um desses estudiosos que se contrapõe às idéias de “anormalidade” e “promiscuidade” implícitas no termo “homossexual”, trabalhado a partir de uma perspectiva médico-sexológica interessada em naturalizar essas relações como tal. Ao invés disso, o mesmo autor (COSTA, obra citada, p.113-116) refuta a concepção biológica “desviante” da atração erótica entre pessoas do mesmo sexo e afirma: “(...) nossos desejos eróticos nada têm de naturais. São apenas realidades lingüísticas, arranjos culturais, que determinam tudo aquilo que será objeto de atração sexual. Cada cultura organiza esses desejos em códigos morais que dizem o que é aprovado e reprovado”.

Como aponta GIDDENS (1993, p.25), a sexualidade da sociedade contemporânea está no delicioso quadro da multiplicidade, e “tem sido descoberta, revelada e propícia ao desenvolvimento de estilos de vida bastante variados”. Mais e mais o fator “curiosidade” tem sido favorável às novas descobertas sobre si, o outro, o corpo e as tendências a outros desejos e possibilidades do olhar.

Foucault, nos seus três volumes sobre *A história da sexualidade*, vai ser juntamente com autores como MARCUSE e DERRIDA, um dos importantes representantes da discussão contemporânea sobre sexualidade. Para aquele autor, com a ascensão do “poder disciplinar,” auferido pelas grandes instituições criadas na modernidade, a repressão torna-se crescente no mundo “civilizado”. O “poder disciplinar” viria, então, compartimentar em seu bojo, “corpos dóceis”, regulados, controlados e capazes de atuar sobre os impulsos do desejo. A temática sexualidade tornou-se, portanto, um fenômeno, uma categoria que precisava mais que nunca ser investigada. A produção de textos, manuais e estudos pela Medicina estabeleceu-se como uma espiral constante dos debates médicos: assim como a personalidade “normal” e a loucura, era preciso distinguir a “sexualidade normal” da patológica. A sexualidade feminina.

por exemplo, no século XIX, começa a ser tratada como a “origem patológica da histeria”; as crianças começam a ser reconhecidas como seres com “sexualidade ativa”; e o sexo no casamento começava a ser visto como um repertório de controle, era necessário ter a consciência dos métodos contraceptivos por parte dos casais (GIDDENS, obra citada, p.37).

No entanto, como desenvolve GIDDENS, desde as últimas décadas do século passado, a criação da chamada “sexualidade plástica” vem sendo uma característica conseqüente da Revolução Sexual iniciada na década de 60. Ela passou a envolver dois elementos importantes na trajetória histórica das perspectivas sexuais: a autonomia sexual feminina e o florescimento das relações homoeróticas. Contudo, nos alerta o autor: “Estamos lidando aqui com mudanças muito mais profundas e irreversíveis do que aquelas provocadas por tais movimentos, por mais importantes que eles tenham sido na facilitação de discursos mais livres sobre a sexualidade” (GIDDENS, obra citada, p.38). Hoje em dia “o eu é para todos um projeto reflexivo – uma interrogação mais ou menos contínua do passado, do presente e do futuro. É um projeto conduzido em meio a uma profusão de recursos reflexivos: terapia e manuais de auto-ajuda de todos os tipos, programas de televisão e artigos de revistas” (GIDDENS, obra citada, p.41).

Do mesmo modo, ao tratarmos da visão de corpos docilizados na narrativa em estudo, estamos imergindo no mesmo composto de desejos e códigos morais constantemente questionados quanto à sua veracidade de “sãos” e não-sãos” no mundo: fórmulas antigas e contemporâneas de dizer o que deve ser feito ou não de nossos corpos. Concerne-nos, no entanto, uma única apreensão: corpos docilizados são corpos civilizados que devem responder aos ditames sociais de uma sociedade. É do que trata MERTON (1968, p.236) ao definir anomia e construção cultural no interior de uma estrutura social:

A estrutura cultural pode ser definida como o conjunto dos valores normativos que governam a conduta comum dos membros de uma determinada sociedade ou grupo (...) a anomia é então concebida como uma ruptura na estrutura cultural ocorrendo particularmente, quando há uma disjunção aguda entre as normas e metas culturais e as capacidades socialmente estruturadas dos membros do grupo em agir de acordo com as primeiras.

O que fazer então com Lucius Kod e Lucas e a vivência desse processo anômico? A anomia, na base de sua definição, vem recompor o quadro fulgurante do “desvio” fazendo com o mesmo um par opositor ao campo erotizado da relação existente entre aqueles dois personagens. Campo este notório e camuflado ao mesmo tempo, porque por mais que desse pernas aos sentimentos vividos pelos dois rapazes, era constantemente exposto aos olhares mordazes das pessoas que “não compreendiam” a dor vivenciada por Lucius na morte do efebo Lucas:

Estou caindo mas sou erguido, ali ali ali a porta eles dizem, não, é melhor por aqui, meus olhos olham o chão, sapatos pretos de verniz movendo-se afoitados sobre as tábuas largas, babas de mim, lenços cheirando a lavanda me comprimem a boca, alguém diz o carro deve estar ali mais adiante, meus olhos olham outro chão, folhas nas manhãs de ventos, outros sapatos e outras vozes coitado o que foi hein? tá demais branco o homem, olha ali, saiu de um velório, quem é que morreu? foi o filho dele foi? foi a mãe? saiam da frente, a gente precisa achar o carro, mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha (HILST, 1993, p.14)³.

Percebemos aí a surpresa das pessoas pela causa de tanto sofrimento, de tanta dor, do olhar desfigurado, da apatia, do corpo detido nos braços da moralidade composta pelos comentários mordazes das testemunhas. Novamente voltamos ao “corpo dócil” e disciplinado que não pode sucumbir aos ditames da emoção “desviante”, mas sim, desmerecê-la, a fim de corresponder aos valores morais em vigência.

| EROS E TANATOS: LIGAÇÕES E DIVERGÊNCIAS

Dão-se nessa obra de Hilda três encontros importantes: Lucas (o amante), Lucius (o filho) e o pai. A eles caberá na narrativa um verdadeiro triângulo amoroso: Lucius que ama Lucas, Lucas que é beijado pelo pai de Lucius, e o pai que ama Lucius. Voltemos um pouco a fita. Lucas namorava a filha de Lucius, e Lucius se apaixona por Lucas que lhe corresponde, e o pai descobre a “sodomia” e manda matar Lucas, dando-lhe, antes do fim, um beijo na boca.

Vejam que a teia de relações vai ficando cada vez mais complexa. Embora Lucas mantenha uma relação amorosa “normal” com a filha de

³ Deste ponto em diante, as citações ao texto de Hilst far-se-ão apenas indicando o número das páginas.

Lucius, torna-se pertinente frisarmos que é no encontro dos três personagens (pai, filho e genro) que a narrativa ganha complexidade e substância, e não no namoro comum da neta com o varão amante. A partir daí, *eros* e *tanatos* se encontram, e o beijo, volúpia da paixão, consumirá a vida de Lucas, que, após sofrer todo tipo de humilhações sexuais, morre destronado de si e na alcova de seus sentimentos nos braços de Lucius Kod:

Hoje à noite já não serás mais meu mas dessa fina e fecunda, Essa madrasta que engole tudo, Essa que toma e transmuta, Essa escura e finíssima senhora, umidade, frescor, o grande ventre sem decoro recebendo o mundo, migalhas, excremento tripas teu adorado corpo luzente sem decoro, eu, um homem, suguei teu sexo viscoso e cintilante, deboche e clarão na lisura da boca, ajoelhado, furioso de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via teu adorado corpo luzente, a boca espessa, Lucas Lucas, a madrasta não roerá teus dentes... dentes? Ah... ficam intactos... (p.17).⁴

Interessante ressaltar aqui nessa passagem do livro, as figuras expressivas do amor e da morte como entes parentais dentro de um circuito erótico sedimentado e fugaz ludibriado pela morte-madrasta, que carrega o amante; morte-madrasta que é madrasta porque não é mãe, e, que, contudo, carrega em si a afinidade possível que uma madrasta pode compor com seu pseudofilho; morte-madrasta que sucumbe ao sorriso de seu semelhante, pois como afirma Lucius, numa linguagem simbólica, os dentes “ficam intactos”.

Assim, temos aqui um quadro que aos poucos vai compondo suas cores abstratas. O erotismo aqui presente reanima-se pelas lembranças constantes do amor de Lucius:

Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu nesse instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida(...) (p.13).

⁴ Os textos de Hilda Hilst serão transcritos, no decorrer do artigo, em sua forma original.

Acompanhando o teor profundo do estado emocional de Lucius, vemos que a morte, também chamada de madrastra, parece sempre registrar, em retornos, as saudades do coração; a morte parece mesmo caminhar como cortejo fúnebre e constante às lembranças do amor perdido. Tomaremos aqui, portanto, a imagem sublime dos discípulos de Sócrates que ao vê-lo caminhar para a morte, perscrutaram o labor da sabedoria que aquele momento poderia lhes auferir: Sócrates, antes de tomar a cícuta, vai sendo seguido por seus discípulos, como numa procissão fúnebre. Como o filósofo afirmava sempre aos seus seguidores que a vida era o caminho passível e cotidiano de uma morte diária, a pincelada final de seu quadro vital parecia ser uma grande atração para aqueles que o admiravam (CARNEIRO, 1997, p.63-64).

Ora, a relação *eros* e *tanatos* vai percorrer toda a narrativa de Hilda. A morte, entenda-se aqui, será tratada não só como o fim de uma vida, mas como esse caminho cotidiano de uma morte diária ao qual se referiu Sócrates. Dessa maneira, teremos na estrada diária dessa paixão, a forte composição de uma linha erótica e de sua destruição pela ação de co-participantes da relação entre os amantes e a sociedade em que conviviam. Assim, num determinado momento da narrativa, o pai de Lucius o acusa pela vergonha por que passava ao ver a relação "anormal" do filho com o rapaz:

... e eu um banqueiro, com que cara você acha que eu vou aparecer diante de meus amigos, ou você imagina que ninguém sabia, crápula, canalha, tua sórdida ligação, e esse moleque bonito era o namoradinho de minha neta, então vocês combinaram seus crápulas, aquele crapulazinha namorou minha neta para poder ficar perto de você. gosta de eu seu canalha? gosta de merda? fez-se também de mulherzinha com o moço machão? (p.15).

O que falar, portanto, da atitude do pai que ao encontrar Lucas quase em estado de morte completa, beija-lhe a boca carinhosamente? Transcrevamos, contudo, a cena anterior ao beijo. Olhemos pela fechadura e desçamos ao estado de humilhações sofridas por Lucas até o encontro com o beijo.

... os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um clarão de dentes. Sorriam enquanto tiravam as camisas. Vagarosamente desabotoaram os botões. Cheguei a sorrir porque os gestos eram como que ensaiados, lentos... lentos... idênticos. Depois os cintos escu-

ros, as fivelas de metal. Depois as calças. Imagine, dobraram as calças, acertaram os vincos, colocaram as calças no espaldar da poltrona. Pensei: eles estão brincando. E disse: vocês estão brincando. Sorriam. O olhar era afável. Meus pulsos amarrados atrás das costas.

muito bem garotão, vai ficar manso pra tudo ficar mais fácil
começa chupando a minha pica enquanto o meu amigo te usa feito dona

vocês só podem estar brincando

pode chamar de brincadeira se quiser, garotão

Eu queria saber o porquê e quem mandou. E aí recebi um violentíssimo bofetão (p.23)

Até esse momento, perguntamo-nos a mesma coisa: "o porquê e quem mandou?", afinal, os rapazes que cometeram tal delito pareciam muito certos de que teriam o tempo necessário para realizar a operação. Temos, entretanto, a revelação (1) e o beijo (2) como duas partes de um mesmo corpo (p.24-25): 1) "Fizemos como o velho mandou: um pouco arrebitado mas nem tanto (...) o velho vai passar por aqui. quer ver o serviço"; 2) "Eu estava de bruços e suspendi a cabeça para ver. a boca do teu pai tremia. Ele beijou minha boca ensangüentada. Eu sorri. De pena da volúpia".

Como havíamos dito antes, revelação e beijo marcam um encontro ímpar na vida de Lucas. Desejo e destruição aparecem novamente no *set* dessa cena, e qual não foi a reação almirante de Lucas ao ver com certo dó a volúpia contida do patriarca, que, mais que imerso no triângulo amoroso do qual foi falado anteriormente, parece destruído (boca trêmula) pelo desejo "desviante". Qual também é a situação do homem-pai ao determinar pela destruição do desejo o fim do círculo erótico, construindo para isso o possível retorno de uma "normalidade" perdida.

Entretanto, ao desejo cabe uma rima caleidoscópica ininteligível. Foi assim aconselhado por Deleuze numa carta, em junho de 1994 a Suely ROLNIK (1996, p.88): "nunca perca sua graça, quer dizer, o poder de uma canção. Ele queria de certo dizer que é sempre possível reerguer o desejo de suas falências e recolocá-lo em movimento, ressuscitando a vontade de viver; isto depende prioritariamente dos agenciamentos que se fazem".

Poderá, portanto, esse caminho de transgressão cruel à vida destruir os agenciamentos do desejo?

Continuemos...

| AINDA SOBRE O BEIJO...

Há três momentos importantes no livro *Rútilo nada* que dão ao beijo um status simbólico muito preciso: primeiro, a sensação “quase intolerável” de Lucius ao beijar um homem; depois, o beijo dos violentadores na boca ensangüentada de Lucas; e, por último, a volúpia de um momento vivenciado pelo homem-pai da história.

Segundo LE BRETON (1998, p.69), existem três modalidades de beijo que “(...) têm perfis sociais e se abrem para formas e significados bem diferentes: sinal de afeto, rito de entrada e de saída na interação e forma de congratulação”. Longe de querermos enquadrar o local adequado de cada beijo insinuado no estudo em questão, situaremos, em delicada medida, a importância do gesto diante da realidade geratriz dos personagens.

Ora, a experiência de Lucius, dentre outras possíveis interpretações, exprime o desejo do afeto, ao mesmo tempo que retoma na “intolerância” a vontade potente de não fazê-lo. Dar o beijo em outro homem foi precisamente a experiência de ser tapeado por todo um regime social e individual contrário, o que, no mesmo sentimento, excita o prazer proibido e sublime da atração indizível daquela infinita experiência:

Quando nos beijamos naquela antiqüíssima tarde, a consciência de estar beijando um homem foi quase intolerável, mas foi também um sol adentrando na boca, e na luz azulada desse sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre as rochas, e beijei tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia(...) (p.25).

Os sentimentos contrários na boca e na consciência de Lucius, desenvolveram a delícia voluptuosa de um momento que somente pode ser experimentado por aqueles que encerram sobre a própria vida o desejo de infinito: “o infinito sobre o peito”. Essa delícia voluptuosa também foi experimentada pelo pai e os rapazes, no entanto, em ambos os casos, era na cor da violência e destruição que o gesto afetoso e de saída da interação, como bem destacou Le Breton, foi consumindo os atores desse drama.

Ao pai, em específico, coube provavelmente a dor da volúpia que enfrenta o mundo, é certo, um mundo interior e cheio de conflitos, como

os muros desenhados nas poesias de Lucas: “muros longínquos”, “muros dilatados de doçura”, “muros do encantado da luxúria”, “muros prisioneiros de seu próprio murar”, “muros intensos”, “muros agudos”, “muros castos e tristes”, “muros escuros, tímidos”, “muros cendrados”.⁵

Muros e mundos que rimam sob a mesma sombra espessa dos sentimentos e emoções que não suportam viver. Muros e mundos por instantes ultrapassados, mas por “coerência” destruídos. Muros que aprisionaram o beijo com o sangue do objeto da atração, beijo que falha com a entrega do corpo quase morto pela violência cometida, deterioradora da canção que só os amantes apaixonados parecem saber compor melhor: o sexo.

Ao final de tudo, o infinito que carregamos no peito nos parece singular se costumamos com traços engenhosos as nossas melhores intenções. Lucius Kod e Lucas, semelhantes a Eduardo e Mônica, de Renato Russo, desejaram ensinar sobre o peito o melhor de cada um, e por que não dizer que souberam amar como “aqueles que amam”.

| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARNEIRO, Henrique Figueiredo. O corpo nosso de cada dia: as operações do corpo. In: *BOLETIM DE NOVIDADES PULSIONAL*. São Paulo: Centro de Psicanálise, ano X, n.103, novembro de 1997.
- COSTA, Jurandir F. *A ética e o espelho da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1993.
- HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Pontes, 1992.
- *Rútilo nada/A obscena senhora D/Qádos*. São Paulo: Pontes, 1993.
- LE BRETON, David. Ritos de intimidade. In: CAHEN, Gérald. *O beijo: primeiras lições de amor – história, arte e erotismo*. São Paulo: Mandarin, 1998.
- MERTON, Robert K. *Sociologia: teoria e estrutura*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ⁵ Frases retiradas das poesias de Lucas, das páginas 25-28, transcritas por Hilda Hilst.

ROLNIK, Suely. Deleuze, esquizoanalista. In: PELBART, Peter Pál; ROLNIK, Suely. *Cadernos de subjetividade*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica/ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Número Especial, 1996.

VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.