

Paulo Brás

2º Ciclo de Estudos Literários, Culturais e Interartes  
Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais

**O NOME NÃO VEM AOS LÁBIOS**  
**O EROTISMO COMO TESTEMUNHO DO CORPO EXILADO**  
**EM ALMEIDA FARIA E RADUAN NASSAR**

2012

Orientadora: Professora Doutora Maria de Lurdes Sampaio

Coorientadora: Professora Doutora Joana Matos Frias

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/Relatório/Projeto/IPP:

A atopia do amor, a característica que o faz escapar a todas as dissertações, seria que, *em última instância*, não é possível falar dele senão segundo uma *estrita determinação alocutória*; seja filosófico, gnómico, lírico ou romanesco, há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, ainda que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou de criatura que há de vir. Ninguém tem necessidade de falar do amor se não é *para* alguém (...): o outro está inscrito, inscreve-se no texto, ali deixou vestígios múltiplos (...); mas a tua presença no texto, ainda que aí estejas irreconhecível, não é a de um fetiche, é a de uma força que não está, desde então, em inteiro repouso. (...) Se apenas fosses aquele a quem se dedica este livro, não sairias da tua dura condição de *objeto* (amado). (...) Não posso, pois, oferecer-te aquilo que julguei escrever para ti, eis a evidência a que tenho de me render. A dedicatória de amor é impossível (não me contentarei com um título mundano, fingindo dedicar-te uma obra que nos escapa a ambos). (...) Saber que não se escreve para o outro, saber que isto que vou escrever não me fará nunca ser amado por quem amo, nada compensa, nada sublima, está precisamente

*aí onde tu não estás* –  
é o começo da escrita.

a partir de Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*

## **AGRADECIMENTOS**

## RESUMO / ABSTRACT / RESUMÉ

A partir da análise comparatista de romances escritos nos anos 60 e 70 do século XX pelos autores Almeida Faria e Raduan Nassar (pertencentes às literaturas portuguesa e brasileira, respetivamente), procedeu-se ao estudo da dimensão erótica destas obras no âmbito de uma teoria crítica do exílio, procurando equacionar uma noção de representação literária do erotismo que não dependa diretamente da exploração de motivos sexuais no plano do conteúdo.

**PALAVRAS-CHAVE:** repressão, sexualidade, erotismo, exílio, linguagem.

From the comparatist analysis of novels written in the 60s and 70s of the XXth century by the authors Almeida Faria and Raduan Nassar (pertaining to the portuguese and brazilian literatures, respectively), we proceeded to the study of the erotic dimension of these works with a purview to a critical theory of exile, trying to consider a notion of literary representation of erotism that doesn't directly depend on the exploitation of sexual motifs in the content plane.

**KEYWORDS:** repression, sexuality, erotism, exile, language.

À partir de l'analyse comparatiste de romans écrites dans les années 60 et 70 du XXe siècle par des auteurs Almeida Faria et Raduan Nassar (appartenant à la littérature portugaise et brésilienne, respectivement), on a procédé à l'étude de la dimension érotique de ces ouvres dans le cadre d'une théorie critique de l'exil, en essayant d'assimiler un sens de représentation littéraire de l'érotisme qui ne dépend pas directement sur l'exploitation des motives sexuelles.

**MOTS-CLÉS:** la répression, la sexualité, l'érotisme, l'exil, la langue.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO – <i>As confissões da carne:</i>	06
Questão-problema e conceitos-base	
PARTE 1	
1.1 – <i>Para averiguar do seu grau de pureza:</i>	13
O eros velado da Antiguidade	
1.2 – <i>Anatomia em crise:</i>	28
Repressão e representação nos anos 60 e 70	
PARTE 2	
2.1 – <i>O jogo remete para a solidão:</i>	43
Do exílio essencial	
2.2 – <i>Cio cubista:</i>	54
O erotismo em Almeida Faria e Raduan Nassar	
CONCLUSÃO – <i>Do orgasmo como silogismo:</i>	68
Estudo sobre o som para estimar a área da superfície do corpo	
BIBLIOGRAFIA	
Ativa	75
Passiva	76
Geral	78

INTRODUÇÃO  
**AS CONFISSÕES DA CARNE**  
QUESTÃO-PROBLEMA E CONCEITOS-BASE

jogo de palavras em que metempsicose  
se transforma em mete-em-si-coisas

Sebastián Romero-Buj, *O erotismo e a literatura*

*Como desenhar um círculo perfeito* (Martins 2009): o filho, que não pode neste contexto falar a sua língua materna porque o pai é francês, pede a Paul que lhe leia um dos seus contos eróticos; inicialmente reticente, o pai aceita. O conto, um estudo sobre o som, descreve um casal que sobe vários andares de portas de madeira («du bois et du bois»), afastando-se para um sítio isolado onde a música não chega; embalado, o filho adormece. Ao acordar, porém, obcecado pela promessa de uma relação sexual com a irmã, protesta que o conto não era erótico porque não tinha cenas de sexo.

Contra este tipo de ilação, o presente trabalho pretende abordar obras literárias em que o ato sexual funcione mais como palimpsesto do erotismo do que como o centro catalisador de interesse da narrativa. Não que existam ambos em separado (talvez só nos animais, que não servem como exceção porque não possuem erotismo, logo não existem *ambos em separado*), mas precisamente por não ser possível traçar uma linha que separe corpo e alma é que se torna redundante construir obras eróticas sobre práticas sexuais: se se diz «erotismo», o sexo (ou, para ser mais abrangente, a relação) já está implícito.<sup>1</sup>

O erotismo define-se pela ruptura, separação do mundo. «Catacumbas, quarto de hotel, castelo, cabana da montanha ou garganta de céu aberto, tanto faz: o erotismo é um mundo fechado tanto para a sociedade como para a natureza. O ato erótico nega[-as] (...): nada de real nos cerca, a não ser os nossos fantasmas» (Paz 1971: 25-6). Se o que distingue o erotismo da sexualidade é o seu distanciamento (Paz 2001: 20), se é essa distância que gera a imaginação erótica, torna presente o ausente e o traz para a frente do que lhe deu origem, então a origem não tem de continuar a ocupar o primeiro plano.

---

<sup>1</sup> «Le Gaufey sugeriu-me que (...) ‘relação sexual’ bem poderia ser uma redundância» (Nancy 2008: 32).

Não sendo totalmente desprovido do impulso, «o erotismo é sexo em ação, mas, porque a desvia ou a nega, suspende a finalidade da função sexual» (Paz 1995: 10). *Cosa mentale* (Ferreira 1969: 188), difere da sexualidade animal exatamente porque implica a vida interior (Bataille 1988: 25). Assim como imagens concretas de determinado filme projetado em tela física, quando percebidas e filtradas por memórias e emoções, dão lugar a uma multiplicidade de outras imagens na mente de cada um, também na relação a ideia do *outro* é mentalmente recriada.

Não se leia, no entanto, nesta posição uma tentativa moralista de defender, contra uma vivência sexual «descomprometida», que erotismo seja sinónimo de amor (elevando-o) e que, portanto, a distinção aqui feita dependa da existência de sentimento entre os agentes da relação: «por que razão *durar* é melhor que *arder*?» (Barthes 2010: 28). O sexo é sempre *íntimo* porque a sua prática exige uma certa invasão essencial (também física, mas não necessariamente): a transgressão de que Bataille falará nada tem a ver com comportamentos de risco.

A escolha das décadas de 60 e 70 para a atual abordagem deste tema não é, de todo, inocente. A 26 de setembro de 2011 foram publicados os resultados de um inquérito feito entre abril e maio do mesmo ano a cerca de seis mil jovens entre os catorze e os vinte e quatro anos de mais de vinte e nove países em todo o mundo (s/a 2011). A principal conclusão é que, na Europa, 42% dos jovens têm relações sexuais desprotegidas com novos parceiros, subindo em Portugal até aos 50%. A jornalista Natália Faria (2011) levanta uma questão pertinente: o medo da sida desapareceu?<sup>2</sup>

Como resposta à sua pergunta, apresenta a opinião do sociólogo Pedro Moura Ferreira de que, com a gradual consciência de que a sida é uma doença crónica, se atenuou o estigma que lhe estava associado. Apesar de retrospectivamente se ter sinalizado casos de sida durante as décadas de 60 e 70, o nome da doença nasceu apenas em 1981; por isso, a associar este tipo de comportamento de risco a algo teria de ser a uma mentalidade anterior aos anos 80 em que o medo da epidemia não existia ainda, o que poderá fundamentar a relevância de uma tese em 2012 sobre esse período.

---

<sup>2</sup> Parece haver aqui um possível contrassenso entre a desvalorização do papel da sexualidade na representação erótica e esta argumentação de fundo sexual para defender a atualidade do tema do erotismo. A eventual incoerência, pelo contrário, reforça a noção de que a sexualidade é o «grau zero» do erotismo e que, apesar de não ser o foco deste estudo, não se pretenderá negar de todo a sua presença.

No seu filme *Midnight in Paris* (2011), Woody Allen explora esta questão através de personagens que vivem simultaneamente no seu tempo e no de uma geração passada, que preenche um vazio apenas possível de ser colmatado nesse espaço de exílio. E parece, de facto, haver muitas pontes de contacto entre o tempo da escrita deste trabalho e aquele que irá ser abordado, não só no que diz respeito à sexualidade, mas também na postura face ao consumo de narcóticos, hoje com o desenvolvimento das drogas sintéticas, e mesmo nas influências atuais da moda.

Fica assim assumido que analiso os anos 60 e 70 como um bloco temporal, ignorando possíveis diferenças entre as duas décadas, acima de tudo porque, no que toca ao erotismo, a diferença vem precisamente nos anos 80, com a interferência da sida na sexualidade; a ativação do instinto de sobrevivência pelo medo da doença tem mais peso do que qualquer tipo de repressão sexual de origem moral, política ou religiosa (Paz 1995: 15).<sup>3</sup> Destas décadas, serão aqui objeto de estudo os autores Almeida Faria e Raduan Nassar, pertencentes às literaturas portuguesa e brasileira, respetivamente.

Raduan Nassar (1935) nasce em Pindorama, São Paulo, Brasil, apesar da sua ascendência libanesa; tem vários irmãos; viaja no início dos anos sessenta para os Estados Unidos e a Alemanha; funda o *Jornal do Bairro*. Almeida Faria (1943) nasce em Montemor, Alentejo, Portugal; tem vários irmãos; viaja no final dos anos sessenta para os Estados Unidos e a Alemanha; é o primeiro diretor do PEN Club, organização mundial destinada a defender a liberdade de expressão. Ambos partilham ainda a formação em literatura, estética, filosofia e direito.

Almeida Faria começou a publicar em Portugal nos anos 60, a sua primeira obra *Rumor branco* faz 50 anos em 2012, ano em que o autor regressa com *O murmúrio do mundo: a Índia revisitada*, depois de o seu último romance *O conquistador* ter sido publicado há vinte e dois anos atrás.<sup>4</sup> Raduan Nassar começou a publicar no Brasil nos anos 70, mas pela ordem inversa à da escrita: o autor escreveu pequenos contos nos anos 60 e 70, depois a novela *Um copo de cólera* (publicada apenas em 1978) e só no fim o romance *Lavoura arcaica*, que representaria a sua estreia editorial em 1975.

---

<sup>3</sup> Mesmo o final da ditadura portuguesa em 1974 não permite uma grande viragem literária ainda nos anos 70, como se terá oportunidade de perceber.

<sup>4</sup> Atualmente, a editora Assírio & Alvim prepara-se para reeditar toda a sua obra, começando já em 2012 por *Rumor branco* (1962), a que se seguirão *A paixão* (1965) e *Cortes* (1978) em 2013.



Apesar de haver uma relação assumida entre Faria e Nassar (para além de semelhanças de enredo, *Lavoura arcaica* do segundo cita explicitamente *A paixão* do primeiro), até à data da escrita deste trabalho conheço um único artigo sobre ambos: Anne-Marie Quint (2006), que usa a reescrita da parábola para comparar os dois textos. A intertextualidade é uma das obsessões tanto de Faria como de Nassar, citam continuamente outros livros, assimilam-nos, assumindo formas híbridas no plano da expressão – não por acaso as suas poéticas já suscitaram comparações com o barroco.<sup>5</sup>

Serão aqui abordados os três primeiros livros de cada autor. De Almeida Faria, *Rumor branco* (1962), *A paixão* (1965) e *Cortes* (1978); de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1994), que, como já foi dito, apesar de tardio, compila contos escritos nos anos 60 e 70, dos quais me interessarão apenas alguns pela semelhança com o resto da obra: *Um copo de cólera* descreve o encontro amoroso entre uma jornalista e um sujeito isolado do mundo, *Lavoura arcaica* reescreve a parábola bíblica da partida e regresso do filho pródigo.<sup>6</sup>

Quanto à obra do autor português, *A paixão* e *Cortes* constituem a primeira parte da *Tetralogia lusitana*: ambos os romances acompanham uma família do interior de Portugal, narrando, entre a sexta-feira santa e o sábado de aleluia, a fuga de um dos filhos; já o livro de estreia *Rumor branco* forja em sete fragmentos os exílios de uma personagem dual. A escolha destes livros reflete a coesão interna da obra de cada autor, mas, enquanto no caso de Nassar se optou por trabalhar a sua obra integral, a opção pelos primeiros romances de Faria poderia suscitar dúvidas.

O próprio Almeida Faria assume que *A paixão* não seria possível sem *Rumor branco* (1966: 5). Quanto à relação entre *A paixão* e *Cortes*, escreveu, em dossier que lhe foi dedicado no *Letras & Letras*, que procurou, de facto, «equilibrar esta tetralogia em dois dípticos» (1992: 14), sendo o primeiro de monólogos interiores e o segundo de monólogos «exteriores», num registo de romance epistolar (Faria 1988: 99). Maria de Lourdes Netto Simões (1995: 180) divide ainda os dípticos em ditadura e democracia, uma vez que *Lusitânia* e *Cavaleiro andante* são respetivamente de 1980 e 1983.

---

<sup>5</sup> «Almeida Faria encontrou (...) uma réplica poética atual para as oratórias barrocas» (Lopes 1986: 291); «Benedito Nunes a justement qualifié de baroque l'écriture d'Almeida Faria» (Quint 2006: 205). | Deverá ficar claro que o termo «barroco» não é aqui utilizado no seu sentido restrito histórico-literário.

<sup>6</sup> «Não se pode dizer exatamente qual das obras de Raduan Nassar veio antes. Se as duas grandes obras (ou 'obra e meia', como ironicamente a elas se refere o autor) foram redigidas de modo entrelaçado, os contos que ele deu a público mais tarde também estão intimamente ligados a essas obras» (Perrone-Moisés 1996: 72).

Diogo Aurélio vai mais longe e explica a divisão da tetralogia da seguinte forma: «de um lado, ficam-nos dois livros (...) identificados pelo mito da terra; do outro, (...) a solidez da terra dá lugar à fluidez das águas» (1984: 126). Esta justificação ajuda-me a introduzir aqui aquele que será o conceito-base deste trabalho, já referido anteriormente. Seria simples falar em exílio, usando os dois últimos romances de correspondência por carta em viagem, mas quero fazê-lo com *A paixão* e *Cortes* precisamente para me poder desvincular dessa versão geográfica do isolamento.

Um autor como Rui Nunes, por exemplo, também podia ser lido a partir da relação exílio-erotismo, mas na sua obra (duas décadas depois) o corpo está literalmente a decompor-se. Se defendo que a expressão do erotismo, por ser uma construção mental, não tem de depender do sexo, podendo assim ser encontrado num corpo exilado<sup>7</sup> (em que, apesar de haver corpo, o contacto físico é interdito pela distância), em Nunes teria de ir mais longe e questionar a possibilidade de erotismo quando já não há sequer corpo ou resta apenas uma anatomia podre de fluidos e órgãos a falhar.

Pelo contrário, nos autores que vou abordar, está presente a loucura em *A paixão* do português e a epilepsia em *Lavoura arcaica* do brasileiro, mas nunca doenças diretamente ligadas à sexualidade (o tremer epilético será sexual por interpretação, não por definição), doenças aliás que terei oportunidade de ler mais em função do conceito de exílio do que do de erotismo porque, apesar de o tema deste trabalho ser, de facto, o erotismo em Almeida Faria e Raduan Nassar, o exílio aqui não é um mero desvio, mas o pressuposto de toda a dissertação.<sup>8</sup>

Os estudos de exílio têm-se desenvolvido no seio da investigação da literatura comparada. Não que a literatura exílica seja algo de novo, contam-se escritos sobre viagens e o contacto entre culturas diferentes desde os textos mais antigos que se possa pensar (no Ocidente: Homero do lado da mitologia grecolatina, a *Bíblia* do lado da mitologia judaico-cristã). O tema, porém, ganhou relevância no século XX com as Grandes Guerras, o que pôs novamente em destaque o problema de se poder, conseguir, ou mesmo precisar de representar uma situação extrema.

---

<sup>7</sup> O que difere justamente da conceção comum de erotismo como «representação do desejo e das diversas declinações de como a sedução opera, tendo em vista (e descrevendo) o ato sexual não necessariamente reprodutor» (Ferreira 2005: 15).

<sup>8</sup> «exilado sem exílio, um pouco o menino doente sem sofrer de nenhuma doença» (Faria 2008: 85).

O século XX lê-se pelos exílios que engendrou: no início do século, o cinema<sup>9</sup> e as duas Grandes Guerras; em meados do século, a televisão e as ditaduras – hoje, a internet e a crise económica. A imagem mais tradicional do exilado está frequentemente associada à confissão disfórica do êxodo ou à exclusão da terra natal. A importância da «literatura de testemunho» (género de discurso que narra um acontecimento traumático, cruzando história e ficção) prende-se, por isso, frequentemente com a construção ou manutenção de uma memória nacional em confronto com a alteridade.

Parto assim de uma leitura de Almeida Faria e Raduan Nassar com base no conceito de exílio, sublinhando a condição necessária da poesia como testemunho do corpo exilado.<sup>10</sup> É através da reconstrução da memória pela imaginação que se processa a comunicação da experiência traumática do exílio, ainda que fragmentada por essência. Deslocado do seu tempo, como defende Giorgio Agamben (2009: 58-9), o homem contemporâneo realizar-se-á pelo carácter performativo da linguagem, que se autonomiza como jogo de evasão, sendo o erotismo uma dessas formas de realização.

Ainda que os dois escritores não sejam integrados no cânone da literatura erótica, parece-me importante estudar o paradigma para ver de que forma o atualizaram (ou dele se desviaram) na sua obra, o que receberam eles de um género literário pouco trabalhado em Portugal e no Brasil, de forma a preencher esse vazio dos respetivos sistemas literários em que se inserem. Considerações de teóricos da segunda metade do século XX ajudar-me-ão, por isso, a esboçar alguns dos conceitos mais importantes no contexto da literatura erótica.

Georges Bataille mantém-se por mérito próprio uma figura de autoridade nos estudos sobre erotismo.<sup>11</sup> A sua tese é a de que a nossa descontinuidade (separação irreparável entre um e outro sujeito) causa uma nostalgia da continuidade perdida, que determinará três formas distintas de erotismo: dos corpos, dos corações e do sagrado (1988: 14). Seria anacrónica esta visão do erotismo como transgressão do isolamento do ser, tão próxima da alegoria platónica da alma gémea a ser analisada no primeiro capítulo, se Bataille não acrescentasse que a continuidade é ilusória (*idem*: 18).

---

<sup>9</sup> Não são estranhas à sala de cinema comparações com a alegoria da caverna de Platão.

<sup>10</sup> «Sim, a guerra, todos estamos contra; mas as memórias de guerra, isso é muito bem visto» (Vian 1988: 27), «não inutilmente se tem comparado o amor com a guerra» (Paz 1995: 87).

<sup>11</sup> Apesar de *O erotismo* ser de 1957 e mostrar que o autor não deixa de ser um homem do seu tempo: Bataille usa ainda demasiado a dicotomia homem/mulher, associando ao macho a atividade e à fêmea (que, na sua perspetiva, se limita a seduzir) a passividade, razão pela qual afere que, ainda que nem todas sejam prostitutas em potência, a prostituição é consequência do comportamento feminino (1988: 114).

«A poesia leva-nos ao mesmo ponto a que nos conduz cada uma das formas de erotismo: a indistinção, a confusão dos objetos distintos» (*idem*: 21), mas é preciso ser crítico relativamente à literariedade da «literatura erótica», uma vez que ao longo dos séculos têm sido arrumadas coisas muito diferentes nesta categoria. Roger Caillois alerta-nos para o facto de que, se damos a escritos o nome de licenciosos por descreverem o gozo sexual e as formas de o atingir, isto não pressupõe forçosamente que estejamos a lidar com obras literárias (1948: 133).<sup>12</sup>

Um dos problemas deste tipo de textos é que a sua leitura será completamente direccionada para a procura das passagens sexuais e rapidamente todo o resto do livro parecerá entediante: «pour être lecteur, on n'en est pas moins homme» (*idem*: 137-8). Não que sejam por essência maus «os livros ditos ‘eróticos’ (...) de feitura corrente» (Barthes 1997: 105) que permitem este tipo de leitura,<sup>13</sup> mas excitantes apenas porque representam a expectativa da cena erótica. «Por outras palavras, são livros do Desejo, não do Prazer» (*ibidem*), que é como penso as obras de Faria e Nassar.

O trabalho seguirá sobre esta base, tentando desvendar de que forma se processa o erotismo nas narrativas apresentadas. Dividiu-se o estudo em duas partes: uma de contexto histórico, outra de leitura crítica dos textos. Na Parte 1, serão explorados dois contextos distintos: o da Antiguidade Clássica, pela sua relevância no desenvolvimento do tema do erotismo, e o dos anos 60 e 70, em relação direta com os autores e obras em questão. Neste segundo ponto, tentar-se-á perceber qual o erotismo possível numa época que se assume de liberdade sexual.

Referiu-se inicialmente que o conceito batailliano de «transgressão» não é sinónimo de «comportamento de risco» no âmbito da vida sexual. Será, então, o seu contrário? Se o erotismo pressupõe transgressão, qual a transgressão possível numa época como os anos 60 e 70 que se assume sexualmente livre? O que tem de ser desconstruído, a autoproclamada liberdade sexual ou a transgressão intrínseca ao erotismo? A resposta a estas questões dará lugar à Parte 2, que começa por desenvolver uma conceção «essencial» de exílio, terminando com a análise de passagens eróticas.

---

<sup>12</sup> «É nas publicações proibidas, pornográficas, por vezes mal impressas, policopiadas, ortograficamente péssimas, de sintaxe caótica, que emergem esses corpos, em plena nudez, ao lado do palavrão, do insulto, da obscenidade» (Jorge 2005: 122).

<sup>13</sup> «Un certain public se délecte des ouvrages qui agissent sur les glandes lacrymales: pourquoi ne lui fournirait-on des récits capables d'exciter d'autres glandes?» (Caillois 1948: 144).

**PARA AVERIGUAR DO SEU GRAU DE PUREZA****O EROS VELADO DA ANTIGUIDADE**

as mãos estão limpas,  
a poluição é mental

Eurípides, *Hipólito*

Se numa noite de inverno um viajante comprar um livro, antes de qualquer saber ou deleite estabelece-se um contrato de receção imediato com o objeto. Para além de questões de modo e género, o horizonte de expectativas do leitor dirá, de forma mais ou menos inconsciente, que, independentemente da época a que pertence, aquele título não só possui a totalidade da respetiva obra como pertence, de facto, ao autor atribuído. Apesar da sua hipercitada unidade harmónica, a Antiguidade chegou-nos, no entanto, irremediavelmente trans-ferida pelo tempo *que deslassa os membros*.<sup>14</sup>

Haverá certamente ganhos no processo, mas são inquestionáveis tanto as perdas semânticas pela difícil tradução de língua e cultura como as dos suportes materiais – a angústia da influência de elementos que sempre darão apenas o conhecimento possível em determinado contexto, sem que todavia esta fragmentação essencial lhe prescreva qualquer tipo de perda de validade. Apesar de evidente mesmo para um texto contemporâneo, esta certeza da fragilidade do conhecimento faz de qualquer leitura da Antiguidade «uma aventura obscena, de tão lúcida» (Hilst 2001: 47).

É aconselhada a alienação de tudo o que está ausente, procurando apreender a coerência interna dos fragmentos sobreviventes. Mesmo que o paradigma se tenha entretanto datado (discursos da Antiguidade e do século XX sobre sexualidade, por exemplo, serão forçosamente distintos pelo diferente grau de conhecimento científico), teorias em vigência o tempo suficiente para dar azo a uma tradição cultural não podem ser levanamente apagadas da História. Previsível então que, para abordar o erotismo, se comece por um período tão decisivo para a formação do pensamento ocidental.

---

<sup>14</sup> Comum tradução de *lysimeles*, epíteto do amor na literatura grega.

José Ribeiro Ferreira diz-nos que não vê nos poemas homéricos, os textos gregos mais antigos, a personificação de *eros* (2009: 241) – não que o amor não esteja ligado ao corpo, mas ele é por definição incorpóreo. Em Homero, portanto, Eros não é ainda um deus, mas o desejo físico por alguém, impulso irreprimível que descontrola a harmonia natural das coisas. Ainda no período arcaico, é Hesíodo quem falará primeiro da genealogia dos deuses, colocando já a divindade Eros a par da Terra (a ordem) e do Caos (a desordem).

Em nenhum prosador ou poeta há notícia de que tenham existido os pais do Amor, e assim é de facto. Por exemplo, Hesíodo afirma que primeiro existiu o Caos, «depois a Terra de vasto seio, fundamento inabalável de todas as coisas, e o Amor...»; e com Hesíodo concorda Acusilau, quando diz que depois do Caos vieram estes dois: a Terra e o Amor. Também Parménides alude à geração, dizendo: «pensou primeiro no Amor antes de todos os deuses»; e assim, em muitas outras fontes, se dá por assente que o Amor é o deus mais antigo e venerável (Azevedo 1973: 217).

Apesar da crença histórica nos mitos, cada autor foi construindo novas versões mediante a sua interpretação e, se em Hesíodo já se nota uma certa vontade de individualização (é para ele que as musas cantam), esta vocação para a construção tende a intensificar-se na passagem do período arcaico para o clássico. Passando pela lírica, pelo teatro e pela filosofia, apresentar-se-á de seguida três exemplos de obras gregas cuja temática principal é o erotismo: fragmentos eróticos de Anacreonte, a tragédia *Hipólito* de Eurípides e *O banquete* de Platão.

Ainda que o presente trabalho não tenha como objeto de estudo estes textos, a exploração de alguns dos seus elementos nucleares é fundamental para a reflexão crítica que mais à frente será feita das obras de Almeida Faria e Raduan Nassar. Nos casos que serão referidos, a exploração do erotismo não pode ser dissociada do trabalho de construção poética efetuado sobre a língua, conseguindo-se ir já entrevedendo elementos de cruzamento entre os estudos de exílio e os estudos sobre erotismo na Antiguidade que a História literária trata como modelo clássico da união e da totalidade.

É o caso de Anacreonte, poeta de quem pouco se sabe, apenas que nasceu em Teos, apesar de ter vivido na ilha de Samos, e que terá sido tutor da corte do tirano Polícrates. Cedo se tornou uma figura de repercussão pública, uma vez que ainda vivo já era representado em vasos de cerâmica e lhe foi erigida uma estátua na Acrópole de Atenas (Gerber 1997: 199-200). Contudo, por clara influência da sua poesia, a imagem que dele se viria a ter pelo período helenístico havia já mudado, muito mais associada aí à caricatura do velho pederasta nos contextos do ginásio e do simpósio.

Esta fama também vingou devido à transmissão das chamadas odes anacreônicas, que durante muito tempo se pensou serem da sua autoria, mas que hoje, apesar da proximidade de algumas temáticas (as de pendor mais dionisíaco), se sabe não lhe pertencerem por diferenças de construção formal (ritmo e complexidade do trabalho poético). Anacreonte possui uma consciência aguda de que a linguagem poética é autónoma da quotidiana: Campbell recorre a expressões como «careful craftsmanship» (1983: 20) ou «skilful technique» (*idem*: 23) para descrever a sua linguagem.

Na Antiguidade, a língua poética não se confunde com a do quotidiano. Havia essa distinção clara por se pensar sacra e de inspiração divina a palavra poética; aliás, já as epopeias homéricas haviam sido transmitidas por formas e ritmos linguísticos não-quotidianos. Assim, ainda que «sung and recited verse were an integral part of daily life» (Kurke 2001: 41) e a lírica possa ser frequentemente uma poesia de circunstância, isto não significa que deva ser lida de forma exclusivamente biografista ou que a vida do autor possa ser a valência mais determinante na sua interpretação.

Mesmo que o sofrimento amoroso possa aparecer associado a uma vivência pessoal, e intransmissível até certo grau, a expressão da relação entre sujeito e objeto de desejo aqui é verbal, portanto sempre modalizada por aquilo que um ato de fala exige. O amor aparece em Anacreonte de duas formas: antes de mais, como jogo. Apesar das variadas alusões a jogos (ou, pelo menos, atividades manuais do quotidiano), nunca as mãos são o centro da metáfora amorosa: sabemos que lá estão porque são essenciais ao gesto, mas nunca se fala nelas ou se as descreve – são, literalmente, um pré-texto.

Às alusões a competições na imagem da deusa que brinca com uma esfera do Fr. 358 PMG,<sup>15</sup> no jogo de dados do Fr. 398 PMG<sup>16</sup> ou no pugilato dos Fr. 396 PMG e 346 PMG,<sup>17</sup> associa ainda os fragmentos que referem cavalos (ou as rédeas, que também pressupõem as mãos). Do Fr. 417 PMG em que a rapariga é comparada a uma égua por «montar» ao Fr. 360 PMG<sup>18</sup> em que o eu lírico se assume não como sujeito, mas como objeto do amor, o vocabulário utilizado é próprio da épica, tentativa irónica de criação «elevada» de uma visão disfórica do amor como destruição pelas mãos.

Um conjunto de fragmentos de Anacreonte que recorrem à imagem do corte do cabelo ilustram bem o sentimento de perda depois do corte/separação.<sup>19</sup> O cabelo pode servir aqui como sinédoque do sujeito (Woodbury *apud* Gerber 1997: 208). Poder-se-ia ainda juntar a estes exemplos o Fr. 68 Page, pela imagem do machado, e 391 PMG,<sup>20</sup> lembrando este último que, para além de amantes, «*philoí* eram, antes de mais, os membros de uma mesma família de sangue, (...) os aliados políticos, os companheiros de armas, os cidadãos de uma mesma pólis» (Várzeas 2009: 20).

A segunda visão do amor em Anacreonte é a mais famosa: a festa. No contexto da poesia de simpósio, o amor como destruição pela boca prende-se obviamente com o culto do deus Dioniso, que ficou em Anacreonte «no palato como estigma» (Brandão 2000: 121). As referências ao vinho e à festa e a questão da *mania* amorosa que se aproxima do estado de ebriedade são uma constante na poesia anacreônica. Associado ao vinho e ao apelo à moderação no simpósio está também o desejo que ele não pode controlar – o gosto pressupõe a destruição.<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> Lourenço 2006: 55.

<sup>16</sup> «os dados do Amor / são a loucura e a algazarra» (*idem*: 58); «o amor pertence à ordem (dionisíaca) do Jogo de dados» (Barthes 2010: 120).

<sup>17</sup> «quero andar ao murro com o Amor» (Lourenço 2006: 58); «eu andava no pugilato com um adversário difícil» (*idem*: 53).

<sup>18</sup> (*idem*: 59); «pois não sabes que deténs as rédeas da minha alma» (*idem*: 56).

<sup>19</sup> Ao gesto presente nos fragmentos 347 PMG, «mas agora estás de cabeça rapada; / o teu cabelo caiu em mãos / grosseiras» (*idem*: 53) – das poucas referências a mãos em Anacreonte, meros recetores, não-agentes –, e 414 PMG, «cortaste a flor perfeita do teu cabelo macio» (*idem*: 59), estavam associados tanto o luto como a oferenda com fins nupciais no culto de Hipólito.

<sup>20</sup> «com um grande machado, tal um ferreiro, de novo, / Eros me bate e mergulha-me numa torrente invernal» (Rocha Pereira 2003: 145), «mas agora a grinalda da cidade foi destruída» (Lourenço 2006: 58).

<sup>21</sup> Fr. 376 PMG (*idem*: 57), 389 PMG (*ibidem*) e 396 PMG (*idem*: 58).



A ligação entre vinho e paixão atinge o clímax no Fr. 450 PMG,<sup>22</sup> composto pela metáfora «bebendo amor». Se, na destruição pelas mãos, estas não estavam presentes, na destruição pela boca, dela também não temos qualquer referência. A destruição do (corpo do) amado está bem patente num fragmento em que Anacreonte refere Cleobulo, embora perca esse sentido na tradução. Diz-nos Gerber que o verbo no último verso do Fr. 359 PMG (Lourenço 2006: 56) pode em grego significar «‘gazing constantly at with one’s eyes’ or ‘carrying off with body and soul’ and even ‘destroying’» (1997: 202).

Acariciar é viajar pela superfície, reconhecer um tamanho e a forma, aceitar o mundo como forma ou dar-lhe uma outra forma (...). Porém, a mão tem unhas, a boca dentes. Os sentidos e os seus órgãos já não são pontes; (...) arranham-nos, cortam os elos, quebram todas as possibilidades de contacto. Já não são órgãos de comunicação, mas de separação. Deixam-nos, literalmente, sozinhos. A linguagem erótica sofre a mesma destruição. As palavras não servem para comunicar com o outro, mas mais para apagar o outro (Paz 2001: 42).

O exterior representa o interior (sobressaltado), fala-se da realidade palpável, mas de forma fragmentada: nunca o meio pelo qual se dá a destruição. Como pensar a sexualidade numa poesia do corpo de membros literalmente deslassados? Por imagens. Em suma, do corpo resta-nos o cabelo (quando não cortado), os olhos (por tradição) e, de forma escassa, as pernas, em imagens de grande carga erótica, invocando, como já vimos anteriormente, os corpos no campo de batalha ou nos duelos de competição: fragmentos 407 PMG e 439 PMG.<sup>23</sup>

Dioniso aparece-nos aqui como síntese do amor e da morte, mas a sua influência estende-se ao género dramático. Em seu louvor eram realizados festivais todos os anos, nos quais Eurípides muito participou e pouco venceu. O enredo da sua tragédia *Hipólito* é simples: «Fedra está apaixonada / por Hipólito / Hipólito não está apaixonado / por Fedra / Fedra enforca-se / Hipólito morre / num acidente» (Lopes 2009: 334). A falha aqui é precisamente o *não estar apaixonado*, que contrasta com o «não consigo citar um único dia em que não estivesse apaixonado» de Sócrates (Azevedo 2009: 50).<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *idem*: 60.

<sup>23</sup> «oferece-me, meu querido, / as tuas coxas» (*idem*: 58), «entrosando coxas noutras coxas» (*idem*: 60).

<sup>24</sup> Se visse o problema pelo prisma de Fedra, o contraste desapareceria, uma vez que a personagem poderia perfeitamente dizer o mesmo que Sócrates: são ambos sujeitos (independentemente dos objetos). No entanto, numa relação recíproca, não se é só uma ou outra coisa: Hipólito, apesar de ser objeto do amor de Fedra, recusa ser o sujeito de uma relação com ela.

No filme *Les roseaux sauvages* (Téchiné 1994), Maïté Alvarez confessa: «je ne savais pas si je devrais coucher avec tout le monde ou si je devrais coucher avec personne, ce qui revient au même en fait». É esta a conjectura de que se parte para pensar um *eros* velado na pureza do Hipólito da tragédia de Eurípides; a recusa do ato sexual também pode ser uma forma de relação com o desejo, precisamente porque a censura não deveria partir senão do conhecimento daquilo que se escolhe isolar – não é desconhecendo a tradição que se toma face a ela uma atitude.

Algo evidente na peça é o facto de Hipólito se assumir virgem;<sup>25</sup> esta virgindade é comumente confundida com pureza. Apesar de nos remeter para as suas realizações sexual, ritual, religiosa e moral, Segal defende que a pureza, tal como ela aparece em Hipólito, não é «natural» para a época: «Hippolytus' purity is an anomaly» (1970: 293), «how unusual such ideas would seem to a fifth-century Athenian audience» (*idem*: 279). Preferia-se, então, a virtude da moderação (*sophrosyne*), que não implicava tanto a supressão dos desejos como a sua manutenção equilibrada.

Rejeitados o sexo e a instituição do casamento, Hipólito pensa ter conseguido fugir ao domínio da deusa Afrodite, mas tal acontecimento é inverosímil na Antiguidade. Assumindo a influência do texto fixado, mais do que de qualquer hipótese dramaturgical para a encenação, a minha leitura da tragédia euripídiana assenta essencialmente na linguagem, com o pressuposto de que «accession to desire (...) and accession to language are linked parts of that submission to the 'symbolic order' that is necessary for the formation of the individual» (Lacan *apud* Goff 1990: 27).<sup>26</sup>

No Prólogo da peça, Hipólito é descrito como aquele que, «acompanhando sempre a virgem pela floresta frondosa, persegue com cães velozes a caça da região» (Lourenço 1993: 19). No grego clássico, o verbo «acompanhar» pode suscitar conotações sexuais, pela construção comparável a um oxímoro do sujeito masculino com um complemento em dativo feminino (*ibidem*). Wilamowitz defende que «o que está aqui em causa é uma insinuação de que a relação peculiar entre Hipólito e Ártemis não é tão casta como poderia parecer» (*idem*: 20).

---

<sup>25</sup> «É ao longe que a saúde, visto que sou puro» (Lourenço 1993: 23), «não estou interessado em deuses que se limitem a taumaturgias noturnas», «as relações sexuais» (*ibidem*), «até hoje, o meu corpo manteve-se puro de relações amorosas» (*idem*: 60).

<sup>26</sup> Até porque é já do indivíduo que falo, apesar de o conceito poder ser ainda estranho a uma cultura do coletivo como era a da Grécia antiga.

Também Roisman explora a semântica erótica do termo, ligando a tragédia à tradição lírica da poeta Safo: «the verb (...) had connoted sexual intercourse ever since Homer. The color ‘green’ (*chloran*) may also be sexually suggestive, in that it recalls Sappho's description of herself as ‘greener (...) than grass’ when she sees her beloved with a lover (...). Although the color green is usually assumed to connote the illness of the pining lover, the physical responses Sappho describes (...) all feature in sexual orgasm» (1999: 7).

Ao entrar em cena, Hipólito oferece a Ártemis uma coroa de flores colhidas num «prado virgem, onde o pastor não se atreve a apascentar os seus animais, nem o ferro alguma vez entrou» (Lourenço 1993: 21). Apesar de aparentemente inofensivo, ou precisamente por isso, por essa surpresa do choque de contrários, o ambiente bucólico é usado com frequência em metáforas eróticas: «‘acarinhado’ por alguém dentro de casa», «à letra, ‘apascentado’» (*idem*: 25), «a minha alma já está completamente arada pelo desejo» (*idem*: 39).

Hipólito sacrifica a imagem por um Imaginário (Barthes 2010: 38). Não é que ele esteja na peça desprovido de *eros* como pretende, limita-se apenas a não expressar uma vontade de desejo carnal dirigido concretamente a uma pessoa. Ele mesmo diz que, sendo virgem, sabe o que são as relações sexuais de as «ver em pintura» (Lourenço 1993: 60). Aliás, seria estranho admitir que o desejo é *estrangeiro* à personagem, quando o Coro se queixa de que, devido ao seu exílio, as jovens perderam a rivalidade nupcial pela sua cama (*idem*: 65).

Apesar de indireta, a exteriorização do seu *eros* é tão notória pelas metáforas sexuais (reconhecíveis pelo público grego) que a sua pureza não tem qualquer crédito para os restantes: «is controlled more by the structure of the text than by the other, the addressee (...). The disadvantage (...) is that it deprives the text of immediate truth criteria. (...) On the other hand, it allows the text to operate in a much wider signifying field than it otherwise would, and to carry out much more radical subversions, which, far from stopping at desire, involve the subjects very jouissance» (Kristeva 1984: 209).

Apesar da educação «irrepreensível» (Lourenço 1993: 19) do seu avô Piteu, Hipólito submete-se à força das deusas e à força do *eros* dos pais, o que na peça se traduz pelo conceito de *miasma*. Como é explicado por Frederico Lourenço, «o miasma de quem praticou um crime é contagioso e hereditário» (*idem*: 20). Teseu, o pai de Hipólito, está ausente durante a maior parte da tragédia, exilado por ter matado os primos – quando aparece, traz uma coroa de folhas do oráculo, o que origina um paralelismo com a primeira aparição de Hipólito com a coroa de flores.<sup>27</sup>

A relação de Hipólito com a mãe (amante de Teseu), apesar de esta não aparecer em cena, não é menos digna de nota. A primeira vez que ele é referido por Afrodite, o seu epíteto é «Hipólito, o filho de Teseu, nascido da Amazona» (*idem*: 19); e, mais tarde, também Fedra o menciona como «o filho da Amazona» (*idem*: 34) e «o amador de cavalos, filho da Amazona» (*idem*: 42). Havendo uma convivência clara entre Ártemis e as amazonas (a imagem da caçadora), a ligação de Hipólito à deusa casta pode bem ser uma forma sublimada de manter uma relação com a mãe.

Ainda que a Ama se refira à amazona como «soberana cavaleira» (*idem*: 31), havia na Antiguidade uma evidente desconfiança para com este grupo de mulheres guerreiras: viviam sem homens, vestiam roupas masculinas e tomavam parte em atividades como a caça e a luta, que os gregos consideravam exclusivas do sexo masculino. Também nas amazonas há o tópico da leviandade como em Teseu, o seu comportamento era considerado promíscuo porque rejeitavam a presença de homens na tribo, a não ser quando se encontravam para engravidar.

A acusação de Teseu de que o filho terá praticado mais a veneração de si próprio do que a de quem o gerou (Lourenço 1993: 63) é abusiva: se há coisa que Hipólito faz, ainda que queira rejeitar Cípris, é venerar a herança materna, praticando os mesmos gestos que a mãe praticava no passado. Explora-se, assim, o *eros* velado nos gestos e nas falas de Hipólito. A caça, que é vista como uma atividade que o celibatário pratica com Ártemis e os amigos para não se deixar dominar por Afrodite, pode funcionar como uma outra forma de realização do seu *eros*.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> A culpa de Teseu será purificada apenas no final, pela palavra performativa do próprio filho: «os demónios, especialmente se são da linguagem (...), combatem-se pela linguagem» (Barthes 2010: 105).

<sup>28</sup> Como, de resto, também acontecia nas imagens de cavalos dos fragmentos de Anacreonte.

Apesar de Hipólito carregar o *miasma* do eros, não pode ser castigado com o exílio: é o pai, exilado, quem exila o filho, mas como exilar do exílio? Tal como, depois de exteriorizado o seu amor, já não havia mais nada para Fedra senão a morte, para alguém que já vive fora de sua casa, a solução nunca poderá ser *sair de casa*. Incrível como o Hipólito moribundo é trazido para cena, contrariando o senso comum de que na Antiguidade não se morre em palco, mas também lá está o mensageiro (*idem*: 66-8), concretizando a máxima de que é mais violento contar a morte do que mostrá-la.

A destruição pelas ondas e pelos cavalos no final parece sintonizar todas as forças: o mar (o pai e Afrodite)<sup>29</sup> e a récua (a mãe e Ártemis). Por último, temos ainda a aparição do touro (*idem*: 67). Embora a tradição tenda a separar a trama mítica, «que abrange Hipólito, Posídon, o touro e os cavalos, por um lado, e, por outro, a que diz respeito a Afrodite e a Fedra» (*idem*: 16), a única vez que este animal é mencionado anteriormente é aquando da referência ao *miasma* que Fedra carrega, por causa da relação de Pasífae com um touro – Fedra é meia-irmã do Minotauro.

Podemos assim equacionar também uma certa influência do *eros* de Fedra em Hipólito, aquele que não queria venerar Afrodite, mas que acaba por perder a batalha porque «mesmo os sensatos, apesar de não quererem, apaixonam-se pela perversidade» (*idem*: 35). As respostas às questões que provêm do texto parecem encontrar-se no próprio texto: «bem poderíeis confirmar o modo como Cípris se infiltra» (*idem*: 41), «para quem a virgindade é um prazer» (*idem*: 69) – *eros* que «atua, afinal, em silêncio, iludindo com a sensatez uma cegueira essencial» (Várzeas 2009: 24).<sup>30</sup>

Por pensamentos, palavras, atos e omissões, Hipólito prova que o seu interior e o seu exterior não estão de acordo. Esta relação entre o eros e a sua «castração» é, de certa forma, prevista pela Antiguidade: Afrodite nasceu pelo corte dos testículos de Uranos. Frederico Lourenço (2009: 306) também refere que, no caso das relações homossexuais, estas só eram toleradas se o sujeito passivo não manifestasse qualquer tipo de prazer, como se tomado por uma certa inércia – palavra usada por Segal (1970: 283), citando Winnington-Ingram, para descrever a vergonha ou modéstia (*aidos*).

---

<sup>29</sup> Posídon é «pai» de Teseu e a Cípris atribui-se-lhe o adjetivo «marítima».

<sup>30</sup> «O libertino é um solitário que não pode ignorar a presença de outros. A sua solidão não consiste na sua ausência, mas mais no estabelecimento de uma relação negativa com eles» (Paz 2001: 49).

Esta cisão entre aquilo que se sente e aquilo que se diz causa na peça uma grande desconfiança sobre a língua (a intermediária). A partir desta premissa, nenhuma personagem parece saber muito bem como comunicar: «tenho medo que, por causa do sofrimento, a tua língua esteja a extravasar para além da razão» (Lourenço 1993: 57), «é que não vale a pena confiar na língua» (*idem*: 36). «a minha língua jurou, mas o espírito manteve-se isento de juramento» (*idem*: 44) – esta última expressão será reutilizada em *O banquete* de Platão (Azevedo 1973: 244).

Como o amante de *Fedro* de Platão, Hipólito está «continuamente dividido entre o impulso carnal, que o arrasta para ‘terra’, e o sentimento de *pothos* ‘saudade’, que o impele à região celeste – ou seja, ao mundo das realidades a que está ligado pelo parentesco» (Azevedo 2009: 55). A associação sabedoria-amor estava já, portanto, «formulada na linguagem poética de Eurípides, onde não raro afluem os motivos e as inflexões de pensamento da Atenas contemporânea; mas é nos diálogos platónicos que a ideia adquire consistência» (*idem*: 56).

De resto, como é dito em *O banquete* de Platão, Afrodite não existiria se não existisse o amor (Azevedo 1973: 220), a presença dela seria suficiente para ler em Hipólito a presença de *eros*: tal como a imaginação nunca é inteiramente «original», mas a reconstrução de imagens percebidas e gravadas na memória, se o amor fosse realmente estranho a Hipólito, ele não se corporizaria. Talvez, no entanto, ele adorasse por hipótese uma segunda Afrodite que nunca aparece em cena: aproximando-me do final do período clássico, a estrutura erótica torna-se ainda mais complexa.

A filosofia traz uma carga de teorização sobre o tema que a literatura, há alguns séculos a pô-lo em prática, não tinha ainda sistematizado. Pelo menos três obras de Platão tratam com profundidade o amor e a amizade: *Lísis*, *O banquete* e *Fedro*. A complexidade anteriormente referida começa por se notar na multiplicação das divindades. Em *O banquete* (Azevedo 1973: 220) são mencionadas duas Afrodites diferentes (logo dois tipos de amor diferentes), a celeste Musa Urânia e a filha de Zeus e Dione, a mais popular Musa Polímnia do amor carnal.

À teoria do duplo amor (que condensa dicotomias que ainda hoje moldam a nossa forma de tratar o assunto: homem/mulher, interior/exterior, corpo/alma)<sup>31</sup> liga-se um terceiro género original, o andrógino: «a forma de cada ser humano era inteira e globular, com as costas e os flancos arredondados em círculo; tinham quatro mãos e igual número de pernas; sobre o pescoço redondo, duas faces, iguaizinhas uma à outra; uma única cabeça, onde assentavam as duas faces, colocadas em sentido oposto; quatro orelhas; órgãos sexuais em número de dois» (*idem*: 232).

Fomenta-se a ideia de que homens e mulheres são fragmentos de um ser total, para o qual tentam convergir novamente quando se unem sexualmente, na certeza de que na união reside o bom e o belo; o mesmo é dito no *Lísis*: «cada coisa aspira ao seu contrário, e não ao seu igual» (Oliveira 1980: 60). Contudo, a não ser que se ponha a hipótese de uma pessoa poder ter todos os membros a dobrar, o andrógino não é para Platão uma pessoa, em rigor ele não existe, logo não é possível voltar para ele, ficando apenas a nostalgia de tal unidade.

O ser está então sozinho e a parte frontal do seu corpo, o que resta da tal cisão, é a ferida, a zona do corte, e o rosto terá sido virado para a frente «na ideia de que o homem se tornaria humilde com o espetáculo da sua própria lesão diante dos olhos» (Azevedo 1973: 233), o que desenvolve ainda a ideia de que a humanidade não se deve orgulhar da zona onde agora se localizam os órgãos genitais. (Era na parte exterior do andrógino circular que se encontravam os órgãos genitais, o que também poderá ser de interesse considerar se pensarmos neste isolamento dos órgãos da reprodução.)

Para Platão os objetos eróticos (...) têm um corpo e não sentem, têm uma alma e calam-se. São realmente *objetos* e a sua função é a de ser escadas na ascensão do filósofo (...). Embora no curso dessa ascensão o amante – melhor dito: o mestre – mantenha relações com outros homens, o seu caminho é essencialmente solitário. Nessa relação com os outros pode haver dialética, isto é, divisão do discurso em partes, mas não há diálogo nem conversa. O próprio texto de *O banquete*, embora adote a forma do diálogo, é composto por sete discursos separados (Paz 1995: 35-6).

---

<sup>31</sup> Há aqui uma reminiscência da teoria «corpo-túmulo», que via o corpo como a prisão da alma: «nós que éramos puros e sem a marca deste sepulcro, a que agora chamamos corpo, a envolver-nos, agarrado a nós como a concha de uma ostra» (Ferreira 1973: 326). O cristianismo na Idade Média saberá como transformar o arquétipo em Deus, a alma em espírito e o corpo em culpado.

O amor funcionaria assim como o que «apaga em nós a ideia de sermos estranhos uns aos outros e nos comunica um sentimento de familiaridade» (Azevedo 1973: 242), porque aquele que deseja deseja o que lhe falta (*idem*: 246). Este sentimento básico de carência associado ao amor está bem patente no mito também referido em *O banquete* pela estrangeira Diotima (e não será por acaso que aqui se salienta a estrangeira). Segundo este mito, Eros é filho do Engenho e da Pobreza (*idem*: 251), a miséria permanente vem da mãe, a procura do belo vem do pai.

No entanto, em *Fedro*, Eros já nos aparece como filho da própria deusa Afrodite, o que contradiz a máxima de *O banquete* de que Afrodite não existe sem o Amor, tratando-se precisamente da razão inversa: a deusa precede o sentimento. «Segundo Hackforth, a diferença de conceção resulta do facto de no *Banquete* se insistir no esforço da alma em satisfazer uma privação, enquanto no *Fedro* se insiste em que o amor é uma possessão, uma loucura divina, o que postula a necessidade de um deus como sua fonte» (Ferreira 1973: 422).

Apesar de útil, esta divisão funciona mais como síntese do que análise, uma vez que ambas as posições estão presentes em ambos os textos. Por exemplo, a metáfora do dionisismo aparece também em *O banquete* por Alcibíades «para exprimir os efeitos produzidos nele e nos demais pelas palavras de Sócrates» (Azevedo 2009: 50). O interessante, continua Schiappa de Azevedo, é que este dionisismo «não se aplica exclusivamente ao âmbito do amor ou da poesia: o discurso das Leis, no Críton, provoca em Sócrates a mesma sensação de ‘estar fora de si’» (*ibidem*).

A associação do *estar fora de si* à filosofia marca de forma muito profunda todo o discurso em *Fedro*, como se se pensasse já uma ligação entre o trabalho de abstração e o exercício da teoria – um dos pontos que explorarei posteriormente pelo conceito de exílio. Este efeito é conseguido pela obsessão em salientar a condição de estrangeiro (neste caso numa leitura literalmente geográfica),<sup>32</sup> num diálogo em que se discute o amor e a melhor forma de proferir discursos (uma vez mais, o tema associado à importância da construção formal).

---

<sup>32</sup> «um estrangeiro não podia ter melhor guia do que tu», «Mas tu, meu caro, pareces-me uma pessoa bem estranha! Realmente, dás a sensação, pelo que dizes, de ser um estrangeiro que é guiado e não um natural da terra. Na verdade, nunca te ausentas da cidade para o estrangeiro, nem mesmo saíste fora das muralhas, parece-me» (Ferreira 1973: 297).



Portanto, apesar de a Antiguidade nos ter chegado intacta no que toca à sua coerência, quando deixamos a História da Literatura e nos dedicamos a casos literários concretos, percebemos que sempre se encontram exceções, falhas menores que ocuparão neste trabalho o lugar central: debater-me-ei com o mesmo problema no ponto seguinte em relação aos anos 60 e 70. É preciso ter bem presente que as datas que se usam para balizar períodos e as características que normalmente se lhes associam são sempre generalizações para facilitar a síntese.

O primeiro ato da Filosofia (...) é reduzir a variedade à uniformidade: o que distingue um ser (...) de outro é a sua resistência ao meu desejo. A primeira falha da Filosofia: essa resistência não é apenas física mas também psicológica. Mais ainda, não é voluntária. Não importa quão completo seja o nosso domínio sobre outrem, há sempre uma (...) partícula inacessível. Os outros são inalcançáveis, não porque sejam impenetráveis, mas porque são infinitos. (...) Ninguém pode possuir a totalidade de outro pela mesma razão que ninguém pode dar-se inteiramente (Paz 2001: 48-9).

Não seria possível continuar a estudar as representações ocidentais do *eros* a partir do período helenístico sem tomar em consideração a influência oriental. Não me podendo deter demasiado nesse aspeto, deixo expressa por Octavio Paz a principal diferença entre as duas culturas: não que seja «da cinta para baixo que Oriente e Ocidente se dividem» (Valente 2012), mas no Oriente o amor foi pensado dentro de uma tradição religiosa, enquanto no Ocidente a filosofia do amor (de origem grega) tem uma génese desviante, porque concebida *fora* da religião oficial (Paz 1995: 28).

Por isso, também alguns textos da Antiguidade nos podem dar uma certa ideia de permissividade sexual que não coincidiria exatamente com a realidade. Serve isto apenas para reiterar, por exemplo, que a visão disfórica do corpo não é exclusivamente fruto do cristianismo na Idade Média, apesar de ter sido este um dos seus efeitos mais funestos. Tal conduta moralizante já estava enraizada nos papéis sociais da cultura grecolatina, sendo depois traduzida para uma doutrina que entretanto havia crescido no seio da religião judaica – e a tradução implica sempre perdas e ganhos.

O mesmo aconteceu à Antiguidade, quando os vitorianos sobre ela se debruçaram. Face a descobertas como a dos frescos de Pompeia (aparentemente subversivos por representarem de forma explícita posições sexuais variadas), a época vitoriana reagiu com a criação do tabu sexual. Por exemplo, todos os artefactos conservados por George Witt até à sua morte em 1869 foram posteriormente fechados na sala *Secretum* do British Museum, com a possibilidade de serem visitados apenas por académicos (homens) da classe média, que à partida não seriam influenciáveis.

Se, de facto, a permissividade sexual da Antiguidade é fruto de leitura abusiva, podemos pelo menos assumir que a cultura de coletivo permitia uma vivência conjunta da sexualidade. A principal mudança vitoriana é, por isso, a condenação da sexualidade em nome da privacidade, com o reforço de um enorme tabu sobre a masturbação, por exemplo. «Assim a solidão acaba por ser criminalizada como antecâmara do vício dito (...) ‘solitário’» num período em que, com o crescimento da burguesia, o lar havia já passado de espaço da *comunidade* a seio da família *nuclear* (Galimberti 2009: 60).<sup>33</sup>

La maison close et la maison de santé seront ces lieux de tolerance: la prostituée, le client et le souteneur, le psychiatre et son hystérique – ces «autres victoriens» dirait Stephen Marcus – semblent avoir subrepticement fait passer le plaisir qui ne se dit pas dans l’ordre des choses qui en sourdine (...). Là seulement le sexe sauvage aurait droit à des formes de réel, mais bien insularisées, et à des types de discours clandestins, circonscrits, codés (Foucault 1984: 11).

Como procurarei demonstrar mais aprofundadamente no ponto seguinte, fechado então dentro de portas (quer da família, quer de espaços públicos que passaram a funcionar como ilha de comportamentos de risco), este tipo de atitude não faz mais do que aguçar a curiosidade e manter relevante um discurso sexual paralelo, compensador da repressão: na insistência em não falar de sexo «encoraja-se o que se procura desencorajar» (Blanchot 1988: 67). A verdade é que até hoje (com as devidas reservas, claro) a mesma repressão pesa sobre *as coisas do amor*.

---

<sup>33</sup> «na esfera privada toda a produção dinâmica do desejo erótico, com as suas manifestações masturbatórias e incestuosas» (Galimberti 2009: 60).

Entre 1857 (data apontada para a fixação da palavra «pornografia» com o seu sentido atual)<sup>34</sup> e 1957 (data do processo judicial sobre a obscenidade do *Howl* de Allen Ginsberg) contam-se cem anos de relação agónica entre o censurado e o moralmente aceite no que diz respeito à identidade sexual. As questões do corpo, da linguagem e da repressão da sexualidade passam aqui inevitavelmente por eventos como o Holocausto (os judeus não foram o único grupo estigmatizado, outras categorizações ligam-se intimamente com questões sexuais) ou a implantação de estados fascistas.<sup>35</sup>

Por outro lado, ao mesmo tempo que o corpo e a língua se viam continuamente censurados, foram-se desenvolvendo reações de libertação, antes de mais com o importantíssimo papel da teoria psicanalítica de Sigmund Freud na desmistificação da sexualidade. Foi neste século também que surgiu a primeira onda do movimento feminista pelo direito das mulheres à igualdade, enquanto o segundo movimento, nos anos 60, lutará pelo direito à diferença. Esta é a principal distinção entre os dois, o primeiro pretende a inserção no coletivo, o segundo defende a individualidade.

A nível literário, para além dos «ismos», por definição vanguardistas, terem tentado efetuar pontuais reabilitações da sexualidade, temos os casos concretos das obras de D.H. Lawrence e Henry Miller que, depois de Laclos e Sade, reativaram o género da literatura erótica no Ocidente, um mais pela questão da ligação do corpo à natureza, «desesperada tentativa de (...) o integrar numa comunhão com o cosmos» (Ferreira 1987: 97), e outro pela exploração obscena de motivos sexuais (cf. conceito de obsceno no ponto seguinte).

«Si la répression a bien été, depuis l'âge classique, le mode fondamental de liaison entre pouvoir, savoir et sexualité», só nos libertaremos dela por «une transgression des lois, une levée des interdits, une irruption de la parole, une restitution du plaisir dans le réel, et toute une nouvelle économie dans les mécanismes du pouvoir» (Foucault 1984: 11-2). Talvez fosse isto, em parte, o que Caryl Churchill queria dizer em *Cloud nine*, quando pôs na boca de uma mulher bissexual dos anos 70 a conclusão de que «não se pode separar o sexo da economia» (2002: 168).

---

<sup>34</sup> Esta data pretende ser aqui apenas uma baliza temporal (em contraponto com a do julgamento de *Howl*), referindo a fixação por escrito da palavra «pornografia» no dicionário Webster. Isto não significa, porém, que ela já não tivesse sido usada, nomeadamente em literatura. Cf. o primeiro capítulo «The road to ruin: Antiquity» do documentário *Pornography: a secret history of civilisation* (Kate Williams 1999).

<sup>35</sup> A passagem da Inquisição à Censura em Portugal não é necessariamente assumida: entre o final da primeira numa sessão das Cortes Constituintes de 1820, o «primeiro parlamento português», e o início da censura prévia em 1926, vários foram os avanços e recuos em relação à liberdade de expressão.

**ANATOMIA EM CRISE**  
**REPRESSÃO E REPRESENTAÇÃO NOS ANOS 60 E 70**

quand j'aurais tout détruit,  
j'aurais de l'équilibre

Henri Michaux, *Une vie de chien*

Na introdução ao livro *Verdade tropical*, Caetano Veloso descreve o Brasil como um «enorme lugar-nenhum cujo nome arde» (2003: 14), remetendo ao Tratado de Tordesilhas no final do século XV (antes da «descoberta»): Portugal terá decidido sua aquela fatia do mundo, sabendo que ali existiria aquilo a que viria a dar vários nomes, sem lhe conhecer verdadeiramente o povo, a fala, a cultura, nem sequer a totalidade do seu território. Em 2012, faz precisamente quarenta anos que Caetano voltou ao Brasil, depois de uma longa temporada exilado em Londres durante a ditadura brasileira.

Se há algo que os estudos literários sobre exílio defendem é que o regresso é impossível. Como pode então o cantor ter voltado? O movimento foi de regresso, mas o regresso em rigor não se concretizou – ele era outro, o Brasil era outro, não se tratava já do mesmo homem a voltar para o mesmo país. No dia seguinte, estreou o seu espetáculo *Transa*; no mesmo ano, teve o primeiro filho. Caetano fala com emoção da vontade pós-exílica de constituir família, algo que aparentemente tinha decidido que não aconteceria: o amor, *lugar-nenhum cujo nome arde*, dele nunca saberemos tudo.

«Os reconstrutores da Vénus mutilada punham todos esta pergunta: que falta no corpo do amor quando não está completo?» (Bastos 1981: 10). Apesar de a *performance Mamografias*, a que se refere este artigo de José Bastos, estar já no limite da porção temporal que me propus explorar (ano de reconhecimento científico do VIH, cf. p.7), o *topos* reiterado pelo *performer* João Vieira é pertinente para o cruzamento dos conceitos de erotismo e exílio: a impossibilidade de resposta definitiva ao debate do amor como falha (ou qualquer outro debate associado ao amor) é o que permite a sua réplica.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> No seguimento do ponto anterior, note-se a ironia de uma escultura amputada e descolorada como símbolo da sedução de um período clássico.

Octavio Paz vê a segunda metade do século XX precisamente por este prisma, o que para o autor parece ser algo profundamente negativo. Na sua opinião, o interesse destas décadas reside não na criação, mas num certo espírito de revivalismo: como se nada neste período tivesse sido criado, apenas reciclado da primeira metade do século e traduzido para outro contexto (1995: 112).<sup>37</sup> Mesmo a revolução de 68 é vista mais como representação do que conquista, o que o leva a concluir que «a herança que nos deixou 1968 foi a liberdade erótica» (*idem*: 114).<sup>38</sup>

Como já ficou formulado no final da Introdução, a noção de «liberdade erótica» terá de ser aqui desconstruída porque, se de facto o erotismo pressupõe transgressão como postula Bataille (argumento que não me parece tão passível de ser questionado), qual então o erotismo possível numa década que assume esta imagem pública de liberdade sexual? Sendo possível fazer e dizer tudo, se é que alguma vez isso é viável, o conceito de transgressão deixaria de fazer sentido – fora de determinada crença, o erro não é mais pecado nem o sujeito herege.

Impõe-se, por isso, antes de mais, uma leitura do contexto histórico dos anos 60 e 70 porque, independentemente da postura que se adote em relação a este período, torna-se inquestionável a sua importância pela quantidade, variedade e qualidade de acontecimentos em apenas vinte anos. Longe de ser uma mera interpretação a cinquenta anos de distância, quando em 1966 compilou entrevistas do seu *talkshow* televisivo, Pierre Berton salientava já na introdução à obra o carácter especial da década: «what is it about the Sixties that makes them so different from the preceding decades?».

«They are not roaring like the Twenties and they are certainly not hungry like the Thirties, but neither have they the smugness of the post-war years about them» (Berton 1966: ix) – responde, explicando de seguida que a relevância deste período secular (qualidade do que não está sujeito a nenhuma ordem religiosa)<sup>39</sup> reside num certo espírito daquilo a que ele chama «transferência de poder» (*idem*: x), expressão que, segundo o autor, havia sido usada anteriormente por Barbara Tuchman para descrever a primeira década do século XX.

---

<sup>37</sup> «Las edades dotadas de fuerte fantasia tienen a menudo necesidad de esconder sus propios impulsos más originales y sus propias obsesiones creadoras detrás de formas y figuras tomadas en préstamo de otras épocas» (Agamben 2001: 132).

<sup>38</sup> Eduardo Lourenço defende esta posição em «Maio no coração, para sempre», cf. Marques 2005.

<sup>39</sup> «o sentimento fundamental do gnóstico consiste em se sentir ‘estrangeiro’» (Llansol 2010: 89).

The youth revolution, the Negro revolution, the sexual revolution, the religious revolution, the pop-culture revolution – these form the threads of our time and all are intertwined. (...) It is for this generation that so many of the symbols of the decade exist: pop art, discotheques, sit-ins and teach-ins, spy movies, medicare, abolition petitions, new-wave films, *candy*, birth-control pills, «happenings», espresso nights, miniskirts, folk songs, Beatle haircuts, Lenny Bruce monologues, freedom rides, pot (*idem*: xi).

A descrição de Eduardo Lourenço do caso português não é muito distante desta. «E que lemos nós de 1953 a 1963? Nós, queremos dizer, os portugueses? Na aparência, o mesmo que toda a gente, no chamado ‘mundo ocidental’. Mas isto é já ‘une vue de l’esprit’. Decerto, nós ‘lemos’ a morte de Estaline, o ‘milagre alemão’, o maior ainda americano, a ascensão dos foguetões, a ronda dos satélites, as guerras da Indochina e da Argélia, o triunfo da eletrónica e da televisão, o novo teatro, o novo romance, o novo cinema, etc» (Lourenço 1994: 256).

Esta geração tanto é a primeira criada na era da bomba atómica, como a primeira a crescer com uma televisão em casa. A referência à televisão neste contexto poderia até parecer superficial, mas, ao mesmo tempo que o muro de Berlim está a ser erguido em 1961, o aparelho permite viagens de outra forma irrealizáveis e de maneira muito mais eficaz do que a rádio, pela potência da visualização. No contexto deste trabalho, a televisão interessa também por uma certa falsa intimidade que aproxima o telespetador de alguém que fala diretamente para si, isolando-o, no entanto, do seu meio.

Não é, todavia, algo que aqui vá desenvolver porque não constitui uma grande influência para as obras de Almeida Faria e Raduan Nassar, ao contrário do cinema, que parece ter um papel bem mais decisivo no contexto em que os autores escreveram os seus primeiros livros e na sua construção: tomando Faria como exemplo, Óscar Lopes fala de «travelling» (1992: 11) relativamente à descrição de uma viagem de carro, Netto Simões associa «a linguagem atropelada da sociedade tecnológica» (1995: 48) a um recurso de sobreimpressão cinematográfica.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> «Já sonhei com situações que julgava serem de um filme de Bergman. Ao acordar e descobrir que eram minhas, fiquei contente e escrevi-as» (Faria s/d: 15).

Mesmo a nível do erotismo, a alusão ao cinema ser-me-á produtiva no último ponto deste trabalho, mas, de uma forma muito mais literal, podemos ver já através da sétima arte de que forma a repressão sobre a sexualidade afetava cada um dos contextos aqui em estudo, uma vez que ambos os países passavam nesta altura por períodos ditatoriais. Em Portugal, o Estado Novo durou mais de quarenta anos, de 1933 ao 25 de abril de 74, sem contar com o período de ditadura militar desde 26. No Brasil, o regime militar começou mais tarde, em 1964, e durou menos tempo, terminando em 85.

Neste clima em que a «conversão» ocupa um lugar fundamental (...), o cinema foi habilmente utilizado pela propaganda dos Estados «fascistas» e Portugal não poderia ser exceção. (...) Como nos outros países, a propaganda passava no Estado Novo muito especialmente pelo canal mais «real» do documentário. (...) Não se pode dizer, de modo algum, que o Estado controlasse diretamente a produção, mas também não se pode dizer que grande parte do nosso cinema de ficção não mantivesse ligações com a ideologia, de forma mais ou menos indireta, mas perceptível (Torgal 2001: 67-71).

É interessante perceber que, enquanto o cinema sonoro do período de ditadura portuguesa (refiro-me essencialmente às comédias mais populares dos anos 30 e 40) é produzido, mesmo que indiretamente,<sup>41</sup> como forma de propaganda de valores nacionais prescritos pelo Estado, o cinema brasileiro do mesmo tipo no seu respetivo período de ditadura (década de 70) consegue ter um género subversivo como a «pornochanchada», que só não é rigorosamente pornográfico (conceito a ser explorado no fim deste capítulo) porque não mostra cenas de sexo explícito.<sup>42</sup>

Jorge de Sena concorda com esta diferença entre as culturas lusa e brasileira, chamando a Portugal «pátria do puritanismo repressivo»,<sup>43</sup> enquanto, na sua opinião, o Brasil seria um «país de relativa permissividade» (1977: 289). No entanto, mais importante do que esta diferença cultural é a noção de que os anos 60 e 70 são especialmente conturbados, o que teria forçosamente de influenciar a forma como os criadores veem a sua obra, nem que seja na necessidade de autocensura para conseguir controlar aquilo que, de qualquer maneira, seria feito por outros.

---

<sup>41</sup> «A ideologia indireta ou contextual – no que respeita à temática (...), ao ambiente (a cidade, onde sobressaíam valores tradicionais (...), ou o campo, sempre o lugar de encontro das verdadeiras virtudes), à moral social (...) – está, de resto, bem presente no cinema português, (...) nos anos trinta e quarenta e mesmo até na década de cinquenta» (Torgal 2001: 71).

<sup>42</sup> Claro que ambos os países começaram a desenvolver as suas respetivas leituras de «cinema novo», o que seria sempre, por definição, uma tentativa de renovação da arte fora dos meandros da censura, mas é inquestionável o peso da ditadura na liberdade de expressão: em Portugal, *Les sept péchés capitaux* (AAVV 1962) foi apresentado como *Os cinco pecados capitais* para condizer com a versão censurada.

<sup>43</sup> «país especialista em masoquismo» (Lisboa 2010: 94).

Só não se pode, portanto, chamar à *transferência de poder* a que se refere Berton uma realidade global nos anos 60 porque esta visão prende-se necessariamente com uma leitura da repressão e da transgressão através de factos ocidentais, não globais. Noto, contudo, deste lado do mundo, o mesmo clima de tensão em todos os continentes: o fim da guerra na Argélia em 1962, a guerra no Vietnam, a guerra do Ultramar, o maio de 68, as ditaduras e respetivas libertações na Península Ibérica e no Brasil – pelo que pensar uma geração de exilados/deslocados será benéfico para o ponto seguinte deste trabalho.

Sigmund Freud, que foi contemporâneo da Primeira Guerra Mundial e morreu no mês em que começou a Segunda, saberia bem como ler estes factos: não por acaso o seu conceito de civilização é sinónimo de repressão. Para o autor, a história do Homem é a história da sua repressão, uma vez que a civilização só pode existir onde deixar de ser possível a satisfação integral de todas as necessidades humanas: «o indivíduo chega à compreensão traumática de que uma plena e indolor gratificação de suas necessidades é impossível» (Marcuse 1981: 33-4).<sup>44</sup>

No entanto, por muito que o indivíduo em sociedade tenha de reprimir impulsos, a sua energia não é simplesmente apagada. Por isso, não sendo de todo possível uma total supressão da sexualidade, a solução passa por reorganizá-la socialmente de forma repressiva. Por muito irónico que possa parecer, esta «organização culmina na submissão dos instintos parciais do sexo à primazia da genitalidade, e à sua sujeição à função procriadora. O processo envolve o desvio da libido do nosso próprio corpo para um objeto estranho do sexo oposto» (*idem*: 55).

Passa-se assim do princípio de prazer ao princípio de realidade, da satisfação imediata para a satisfação adiada, da ausência de repressão para a segurança (*idem*: 34). Depois da organização do ego no princípio de realidade, a sexualidade passa também a funcionar no plano da *fantasia* (*idem*: 35), conceito comum aos estudos de exílio e de erotismo, na ideia já aqui introduzida de que o erotismo é um processo cultural que «desempenha um papel mais decisivo nas coisas do amor do que a carne fixa no perímetro de um corpo marcado por um único sinal sexual» (Galimberti 2009: 44-5).

---

<sup>44</sup> Apesar de compreender que poderia ser uma ponte de ligação com o tema do exílio, o conceito de trauma não será aqui objeto de estudo. Para uma leitura recente da *trauma theory* em confronto com um objeto de estudo literário, e respetiva bibliografia atualizada dos estudos mais relevantes no âmbito deste tema, cf. Tiago Moura (2011), *Her clothes turn red where he touches: uma experiência traumática em alguns textos de Sarah Kane*, tese de mestrado, FLUP. Para uma leitura menos recente, consequentemente menos atualizada, mas com ligação direta a um dos autores que aqui abordarei, cf. Oliveira 2009.



As perversões revelam uma profunda afinidade com a fantasia como sendo aquela atividade mental que «foi conservada imune ao teste da realidade e permaneceu exclusivamente subordinada ao princípio de prazer». A fantasia não só desempenha um papel constitutivo nas manifestações perversas da sexualidade; como imaginação artística, também vincula as perversões às imagens de liberdade e gratificação integrais. (...) Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo (Marcuse 1981: 62).

A arte é, portanto, da ordem da perversão, desafiando o princípio de realidade ao representar a sensualidade: «invoca uma lógica tabu – a lógica da gratificação, contra a da repressão» (*idem*: 165).<sup>45</sup> Quando se referiu acima o abandono do princípio de prazer, citou-se Herbert Marcuse na passagem «da ausência de repressão para a segurança»; *repressão como segurança* poderá parecer aqui incompreensível, de certo modo até reacionária, mas é importante esclarecer a sua relevância para esta leitura da repressão nos anos 60.

O que se pretende não é a defesa da censura, mas a compreensão de que (aludindo à arte e à sexualidade, num claro distanciamento de leituras políticas) movimentos de libertação requerem por essência a repressão: aquele que é um gesto contra-poder só pode ser realizado se houver, de facto, poder do lado oposto. Deste ponto de vista, não sei se poderíamos considerar verdadeiramente livre aquele que, por hipótese, cumprisse todas as suas vontades sexuais num contexto em que isso não consistisse transgressão.<sup>46</sup>

Um autor anónimo publicado na antologia *O que é o erotismo?*, de Arnaldo Saraiva, escreve-nos: «das explosões silenciosas ocorridas nesta década, a mais discutível é a chamada revolução sexual. (...) A liberdade só existe realmente onde não é invocada, a insistência com que se falou em liberdade sexual confirmaria menos a revolução do que a sua repressão» (1971: 57). As relações sexuais livres não invalidam, por isso, a componente transgressora do erotismo porque a sua prática, apesar de livre, não pressupõe ausência de repressão.

---

<sup>45</sup> «A investigação das raízes eróticas da arte desempenha um importante papel na psicanálise; contudo, essas raízes estão mais na obra e função da arte do que no artista» (Marcuse 1981: 165).

<sup>46</sup> «a ótica do mundo é pesada, seja em tempo de ditadura ou de democracia» (Simões 1995: 163-4). Não interessaria, portanto, se as obras literárias em estudo são ou não de períodos de ditadura porque a sua criação sempre engendra a dinâmica de repressão-libertação, mas optou-se neste ponto por uma abordagem histórica para que a leitura a ser feita das obras literárias não seja exclusivamente formalista e mantenha alguma relação com o seu contexto.

Bataille vai ainda mais longe, afirmando que «não há proibição que não possa ser transgredida», «uma transgressão é admitida e, às vezes, até recomendada» (1988: 55). Isto parte da sua ideia de que proibições particulares, como o incesto, por exemplo, que continua a ser um dos tabus mais fortes socialmente, são apenas aspetos variáveis que dependem de determinado tempo e lugar. Para lá da sua realização, existe uma proibição muito mais vaga, geral e universal que em nós sempre se opõe à liberdade sexual (*idem*: 44, 80).<sup>47</sup>

Por outro lado, mesmo que Marcuse tivesse, como pretendeu, conseguido construir uma teoria oposta à de Freud segundo a qual seria possível pensar uma civilização não-repressiva, não nos podemos esquecer que, como o próprio também diz, «a repressão é, talvez, mantida com tanto mais vigor quanto mais desnecessária se torna» (Marcuse 1981: 28), o que denota já *uma inocente inclinação* não para o mal, mas para o masoquismo, inerente ao ser humano, que tem de se fechar para se definir, nem que seja apenas para ter depois o que destruir.<sup>48</sup>

De resto, se é possível ver onde a liberdade se disfarça de repressão, o contrário também se verifica: não é por determinado país passar da ditadura à democracia que se pode pressupor uma automática mudança de mentalidade. Supunha-se no Estado Novo que muitos autores estivessem a guardar as suas obras na gaveta devido à censura, esperava-se que mais tarde viessem a ser editadas, mas no pós-25 de abril a publicação não foi muito mais fértil do que anteriormente; na verdade as importações tinham até um maior fluxo, preenchendo vazios do nosso sistema literário.<sup>49</sup>

Entre umas e outras repressões, as políticas e as inerentes ao ser humano, qual então o estado da arte da década? Até que ponto as narrativas de Almeida Faria e Raduan Nassar se integram nos respetivos sistemas literários ou, pelo contrário, se afastam, afirmando-se como alternativas ao cânone? Como, apesar de autónoma, a arte não é criada fora de um contexto, é natural que muitas das obras deste período sejam portadoras de uma vontade de revolução, daí ser necessário compreender as referências culturais da época para perceber por que se distinguem estes dois autores.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> «Nem todos os povos sentem da mesma maneira a necessidade de ocultar os órgãos da sexualidade, mas, geralmente, todos escondem da vista o órgão masculino em ereção» (Bataille 1988: 44).

<sup>48</sup> «O que é notável na proibição sexual é que esta só se revela plenamente na transgressão» (*idem*: 94).

<sup>49</sup> Exemplo flagrante de que uma mudança de regime não pressupõe mudança automática de mentalidade é o escândalo que causou a estreia em Portugal de *Ultimo tango a Parigi* (Bertolucci 1972) a 30 de abril de 1974, cinco dias apenas depois da revolução.

<sup>50</sup> «O afloramento escrito do proibido ou recalçado, em termos de expressão ou de conteúdo, traduziu-se em obras onde as aventuras (...) individuais ou coletivas dos últimos anos – combate e repressão africanos, exílio, emigração – encontraram o seu lugar (in)esperado» (Lourenço 1994: 299-300).

A primeira ideia a rejeitar é a de que a criação em tempos de turbulência política nos remeterá forçosamente para um ambiente neorrealista de arte comprometida com razões sociais, cujo interesse residiria mais na mensagem que se pretende veicular do que no trabalho poético: o formalismo russo defendeu, logo na primeira década do século XX, a autonomia da forma (ainda que saiba datada a dicotomia conteúdo-forma, usá-la-ei neste trabalho apenas com fins explicativos, não querendo prescrever uma oposição entre as partes, como de resto era, aliás, a posição dos formalistas).<sup>51</sup>

Autónomo, o corpo ganha assim visibilidade e afasta-se da representação para apenas *existir*. Talvez por isso veja o desenvolvimento da arte da *performance* como um dos acontecimentos culturais mais marcantes destas décadas. Só me debruçarei sobre o exílio no capítulo seguinte, mas, pela forma como Almeida Faria e Raduan Nassar gerem a sua escrita e a sua imagem pública, gostaria de ir já aproximando a figura do escritor à do *performer*, que Gómez-Peña define como «cidadão[s] de fronteira por natureza» (2008: 21), «exilado[s] das artes visuais» (*idem*: 20).<sup>52</sup>

Gómez-Peña chega mesmo a tratar a *performance* como um lugar de paz interior inventado por cada um, consoante as suas necessidades (*idem*: 21), «uma presença que se define pela ausência» (Coutinho 2008: 9), como se afirmou aqui inicialmente para o erotismo. A palavra que define a postura do *performer* é «compromisso» (Gómez-Peña 2008: 26), uma espécie de submissão cruel à necessidade, mas apenas necessidade de compromisso do próprio, que não tem de se concretizar na afiliação a um partido: nem, portanto, «arte comprometida», nem «arte pela arte», mas uma terceira.

A artista está presente, despe-se, prende uma foto na parede e desenha uma estrela de cinco pontas à sua volta, come mel até ao enjoo, bebe vinho até à embriaguez, parte um copo com a mão, rasga uma estrela de cinco pontas no abdómen virada de frente para o público, chicoteia-se ajoelhada sob a foto e finalmente deita-se sobre uma cruz de gelo até que um radiador o derreta completamente, mas a *performance* é entretanto terminada à força pelo público que a levanta do gelo e a tenta aquecer (Fischer-Lichte 2008: 11).

---

<sup>51</sup> Alguma arte poderá neste período assumir uma postura política, mas geralmente a luta está mais em como se diz e não tanto no que se diz, «a desmontagem e a contestação ao nível mais radical, o da linguagem mesma» (*idem*: 258). «Para a geração que Almeida Faria representa (...), a Ideologia (...) já não é casaco talhado longe e à pressa, vestido à força, mas a respiração natural» (*idem*: 261).

<sup>52</sup> Tome-se como exemplo *Homo sapiens*, o happening do poeta Alberto Pimenta, que em 1977 se fecha numa jaula de macacos.

Esta descrição de *Lips of Thomas* (1973), de Marina Abramović, representa a relação mais literal que podemos estabelecer entre o conceito de masoquismo e a prática corrente da arte da *performance*. Pelo menos um certo tipo de *performance* tem vindo a desenvolver-se sobre o tópico das limitações corporais, explorando sempre novas formas de ultrapassar a barreira do próprio corpo. Mutilação, flagelação, autopunição são facilmente conotados como atos masoquistas, mas por que precisa o masoquismo de pressupor uma marca exterior no corpo do próprio?

Apesar de não falar em masoquismo, já Antonin Artaud no seu tratado sobre o teatro da crueldade havia alertado para o facto de esta crueldade nada ter a ver exclusivamente com derramamento de sangue: «pode imaginar-se perfeitamente uma crueldade pura, sem dilaceramento da carne» (2006: 113). «É um erro dar à palavra ‘crueldade’ um significado de (...) procura, desinteressada e gratuita, de sofrimento físico»; «a identificação da crueldade com a tortura não passa dum aspeto extremamente insignificante da questão» (*idem*: 114).

Toda a fase de planeamento da *performance* (e este tipo de arte é irrepitível, não pressupondo por isso ensaios, apenas plano), a previsão dos riscos, a exposição inerente à prática já funcionam como um ato masoquista de autoboicote. Diz Deleuze na sua introdução à obra *Venus in furs* de Sacher-Masoch: «the masochist is obsessed; ritualistic activity is essential to him, since it epitomizes the world of fantasy» (1991: 94). A *fantasia* representa aqui, uma vez mais, o momento do planeamento, uma criação mental, tal como descrita no âmbito dos estudos de erotismo e de exílio.

Valorizar tanto a realidade mental numa tese sobre o corpo poderia ser um contrassenso, mas «no human can be reduced just to body or mind, and even less to a battlefield where body and mind fight for supreme authority. The mind cannot exist without the body; it articulates itself through physicality» (Fischer-Lichte 2008: 99). Neste sentido, podemos chegar à conclusão de que, quando um *performer* se mutila, isto pode mesmo ser lido como redundante, ou pelo menos mera manifestação exterior (para o outro) daquilo que o artista já sentia antes da *performance*.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> «A ascete (...) dirige-se ao outro: regressa, olha-me, vê o que fazes de mim. É uma chantagem: preparo diante do outro a figura da minha própria desapareição» (Barthes 2010: 46).

A prática da *performance* não se resume, portanto, à sua *praxis*, começa já a nível abstrato; não é forçoso que o masoquismo seja acompanhado ou validado por uma ferida ou cicatriz. De resto, tal como se observou em relação à autocensura do criador, mesmo que se destrua, o *performer* limita-se a concretizar pela sua própria mão o que a natureza lhe acabaria por fazer ao corpo pela erosão natural (terei depois oportunidade de pensar o «abandono» da literatura pelos autores aqui tratados): a natureza prescreve-lhe o ritmo (...) «pois [a destruição] tem de se antecipar a ela» (Benjamin 2011: 3).

Em entrevista a Maria Augusta Silva, Ana Hatherly responde à provocação «que tanto a fascina no barroco? Masoquismo?» com o seguinte aforismo: «todo o artista é masoquista, de contrário não se submeteria ao sofrimento que é criar» (Hatherly s/d: 5). Encontra-se esta mesma consciência performativa em Faria e Nassar: fazendo da obra que constroem um corpo vivo, podem deixar sobre a sua anatomia todas as marcas que desejarem. Talvez por isso optem não raro por textos fragmentados, cujo tempo de escrita será «tanto mais curto quanto mais trabalhado na cabeça» (Nassar 1996: 29).

Por muito que se pudesse continuar a explorar o tema da repressão nos anos 60 e 70 por esta via, sendo literários os objetos aqui em estudo, urge começar a lidar mais de perto com a palavra para refletir de que forma esta ideia, comum a todas as artes, de elogio da forma e experimentalismo se verifica concretamente nos casos literários português e brasileiro. «Num momento de vacas magras da literatura brasileira», dedicada na sua maioria à representação social, Nassar cria o seu próprio lugar, longe «das prosas panfletária e jornalística, característica dos anos 70» (Abati 1999: 16).<sup>54</sup>

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões «à mensagem». Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene (Perrone-Moisés 1996: 69).

---

<sup>54</sup> Não que Nassar não tenha escrito sobre a tradição, mas fê-lo numa atitude desconstrutivista dos modelos e de assimilação de várias fontes. Neste sentido, não posso deixar de referir ainda, no contexto brasileiro, o impulso cultural do movimento tropicalista, que, depois do Manifesto antropológico de 1928 por Oswald de Andrade, foi o que conseguiu pôr de novo em prática, de uma forma mais alargada, esta ideia de assimilação de influências e sua reutilização nacional. Ligeiramente anteriores a Nassar são também as vanguardas de meados do século, a poesia marginal e os concretos no início dos anos 50, que o autor duvida que conseguissem «engolir um paralelepípedo lírico» (Nassar 1996: 36) como ele.

Em Portugal, o autor Luís Miguel Nava (2004: 194)<sup>55</sup> designa 1961 como ano-charneira, ponto de viragem em que se estreiam ou se afirmam poetas de valor inquestionável que ainda hoje pertencem ao cânone: Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, Herberto Helder e o grupo Poesia 61, do qual fizeram parte, entre outros, Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge. Almeida Faria, pelo menos no seu primeiro romance, encontra-se muito próximo deste grupo no seu projeto de autonomia literária.<sup>56</sup>

Esta poesia mantém uma relação assumida com a imagem, é Gastão Cruz quem o diz, num ensaio sobre Fiama: «era de imagens que nós achávamos que a poesia vivia» (Cruz 2008: 294). Tentando perceber o que pode a arte dar a ver num contexto de repressão, este ponto terminará pela exploração da relação intrínseca entre palavra e imagem, seguindo de perto Jean-Luc Nancy (2003) no seu ensaio *L'oscillation distincte*. Para o autor, assim *oscilando* (de *os*, *oris* – boca) entre os lábios e os olhos, faz-se o texto com significações (conteúdo) e com figuras a imagem (forma).

Sabe-se, contudo, ultrapassada a dicotomia, justamente o que Nancy pretende desconstruir: também o texto apresenta formas (a literatura é forma) e a imagem significado. Imagem-forma não é corpo nem texto-significado alma, se o que quisermos é polarizá-los. Em Luís Miguel Nava como (porque) em Eugénio de Andrade, corpo e mente não possuem uma separação nítida para rasgar pelo picotado, «ça tire et trace de part et d'autre d'une ligne invisible, non tracée, qui passe entre les deux sans passer nulle part» (Nancy 2003: 123).

A forma como Jean-Luc Nancy percebe esta tensão interna faz-nos aproximar a sua visão à de Eisenstein sobre a montagem cinematográfica, «montage as a collusion» (2004: 19), porque a arte é sempre conflito (*idem*: 24), ou mesmo à conceção deleuziana de percepção, «c'est donc tracer une diagonal myope à travers les autres images» (Sauvagnargues 2007: 160), no que diz respeito à linha invisível que passa entre a imagem e o texto. Há um corpo-alma, em relação recíproca, influenciando-se mutuamente como texto-imagem.

---

<sup>55</sup> Em 1991, o ensaio aqui citado, «Os poetas revelados entre 1960 e 1990», serviu de introdução à *Antologia de poesia portuguesa: 1960-1990*. «Mas essa importância fora assinalada por outro crítico logo no balanço poético que escreveu no final desse ano, que considerou 'o ano mais rico de toda a história da nossa poesia' (Araldo Saraiva, *Rumo*, nº 59, janeiro de 1972, p. 48. A frase foi confirmada numa entrevista concedida ao *Diário Popular* de 14 de junho de 1962)» (Saraiva 2002: 345; cf. pp. 345-350).

<sup>56</sup> «*Rumor branco* está muito ligado ao grupo da Poesia 61, uma poética radical, antidiscursiva e antilírica. Uma poética típica dos anos 60 (em Itália havia o Gruppo 63) de que me sentia próximo até na sua dimensão política. Aquele meu romance e a Poesia 61 têm em comum a sua austeridade, o serem cortes com a tradição patética e sentimental da lírica portuguesa» (Faria s/d: 9).

O que une ambos numa relação de fundo é designado por Nancy como *distinto*: o distinto como paradigma; a oscilação os respetivos sintagmas, atualizações possíveis. (Sistema – elementos dinâmicos que comunicam entre si e com o todo que formam.) Texto e imagem são aquilo que o outro não é – Nancy fala-nos em *horizonte*, cada é um é o limite do outro –, destas diferenças, saltam à vista as semelhanças: ambos mostram algo, mostram o outro, mostram-se ao outro (note-se que não se está a referir a banda desenhada ou outras formas híbridas, mas a explorar o hibridismo da palavra dita *pura*).

Se texto e imagem nos dão ambos a ver, falamos de olhos, que para o autor não se limitam aos globos das órbitas, mas também aos «olhos do espírito» (conceito com uma longa tradição literária). Porque o texto pode ser pronunciado e recebido de olhos fechados, às escuras, e provocar imagens. Porque se palavra escrita é significante que se vê e que se lê, palavra dita não é apenas o som, mas a dicção, a entoação, o gesto. Mostrar é então dar presença, tornar presente o ausente: a língua é fascista, não por proibir, mas por nos obrigar, entre outras coisas, a ver.<sup>57</sup>

A imagem está ausente do texto, mas *aparece*. Não se trata apenas de imaginar algo, imaginar o texto adequado à imagem, imaginar a imagem própria de determinado texto. Nancy diz: *imajo* – crio imagens, reais, não fictícias. Nova incursão a Deleuze para relembrar que, «se virtual se opõe a atual [por pertencer a um tempo diferido], não se opõe a real, pelo contrário» (2006: 61). Não são estranhas ao texto comparações biológicas: organismo, tecido vivo, imagens exploradas já na *Poética* de Aristóteles; em Nava, se arrancarmos a pele-memória ao corpo, este fica em carne viva – porque é *real*.

Apesar de múltiplas e variadas, estas imagens são criadas segundo o texto em questão: há sempre uma leitura comum, um *sentido do texto*. «La connotation borde la dénotation» (Nancy 2003: 128). Cada um contém em si, sintetizados, elementos que permitem a análise pelo outro. Como se, no nosso horizonte de expectativas (porque este processo depende da receção), o texto pudesse ser sempre *ekphrasis* de uma imagem, representação verbal de uma representação visual, e a imagem (material ou mental) *ekphrasis* também de determinado texto.

---

<sup>57</sup> Na sua *Lição*, Roland Barthes diz que «a língua como *performance* de toda a linguagem não é nem reacionária nem progressista; ela é pura e simplesmente fascista; porque o fascismo não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer» (1988: 16).

Pergunto, porém, se esta transposição semiótica terá limitações, se há ou não algo irrepresentável. Jacques Rancière distingue a imagem intolerável precisamente por um conteúdo demasiado real para ser apenas imagem (2010: 125). Ser ou não possível representar verbalmente uma experiência traumática é uma questão fulcral nos estudos de exílio, mas, apesar de no séc. XX esta investigação estar ligada à literatura sobre o Holocausto, o meu objetivo aqui é traçar um paralelo entre estas considerações e os estudos de erotismo, nos quais também se questiona a representação da relação sexual.

Para Rancière, há duas visões do irrepresentável, a que diz que «é impossível tornar presente o caráter essencial da coisa em questão», o que alega uma impotência da arte, e a que «põe em causa o exercício do seu poder» por um excesso de presença que trai a originalidade do acontecimento e lhe dá um «estatuto de irrealidade que subtrai à coisa representada o seu peso de existência», entregando-a a «afetos de prazer, de jogo ou de distância, incompatíveis com a gravidade da experiência» (2011: 148).

Os problemas de regulação da distância são, por isso, tomados como problemas de impossibilidade da representação (*idem*: 150), quando na verdade «a experiência (...) não é ‘irrepresentável’ no sentido de não existir linguagem capaz de a dizer. A linguagem existe, a sintaxe existe. Não enquanto linguagem e sintaxe da exceção, mas, pelo contrário, como modo de expressão própria do regime estético das artes (...). Poderíamos então dizer, em rigor, que o irrepresentável habita precisamente aí, nessa impossibilidade de uma experiência se dizer na sua própria língua» (*idem*: 167-8).

Muitas vezes a literatura erótica pretende-se realista e não pratica este exercício de distanciamento; é à falta de distância que Baudrillard chama *obsceno* (2001: 29), termo que rapidamente se transforma em sinónimo de *imoral* (Carlos 1983: 269). «O problema do obsceno é então o desaparecimento dos gestos de sedução que vestem o corpo e a exposição crua da carne, dando uma sensação de realidade» (Henry Miller *apud* Bense 1971: 126). A simulação tenta passar por real e põe em causa a diferença entre o real e o imaginário (Baudrillard 1991: 9-10).



Para Vergílio Ferreira (1969: 190), por isso, defender a obscenidade é denegrir o sexo, não libertá-lo, porque se assume inconscientemente uma visão disfórica (grotesca) do corpo. «Em particular, os órgãos e os atos sexuais têm nomes que relevam do rebaixamento, cuja origem é a linguagem especial do mundo da decadência. Esses órgãos e esses atos têm outros nomes, mas uns são científicos e outros, mais raramente e durante menos tempo utilizados, participam da criança ou do pudor dos apaixonados» (Bataille 1988: 120).<sup>58</sup>

Roland Barthes põe, no entanto, o problema ao contrário, afirmando que por uma modificação histórica (apenas uma *outra moral*) o obsceno já não tem hoje a ver com sexo, mas com o sentimento: tornou-se risível falar de amor. Portanto, de forma mais geral, o obsceno pode ser visto como tudo o que para o seu tempo está demasiado exposto, seja de foro anatómico ou psicológico. «Tudo o que é anacrónico é obsceno. (...) Do passado, apenas suportamos a ruína, o monumento, o mau gosto, o retrógrado, que é divertido» (Barthes 2010: 208).<sup>59</sup>

Resta acrescentar que o obsceno, pela tal sensação de que a transparência tem já uma lente grotesca (o que tinha de estar *literalmente* fora de cena foi trazido para a boca), ganha em si mesmo caráter de signo. Tal acontece nos quadros de Francis Bacon, por exemplo, em que «o desfocado é obtido não por indistinção, mas inversamente por intermédio da operação que ‘consiste em destruir a nitidez pela nitidez’» (André Bazin *apud* Deleuze 2011: 41). De resto acontece o mesmo na pornografia, que se distingue do obsceno por querer provocar a excitação sexual.

«Etimologicamente, na sua origem grega, ‘pornografia’ significa ‘tratado sobre a prostituição’» (Sena 1977: 283), ganhando apenas o significado que ainda hoje possui em meados do século XIX, em condições abordadas no ponto anterior. Vergílio Ferreira vê a pornografia como um desabafo (1969: 185), o que salienta a transparência e o caráter imediato do seu conteúdo.<sup>60</sup> Já Sena prefere apenas esclarecer que não se deve confundir pornografia com liberdade sexual (1977: 274), uma vez que, de resto, se torna complicado definir um termo para ele tão ambíguo:

---

<sup>58</sup> «Porque a obscenidade é uma forma extrema de se lutar contra o pecado, degradando de algum modo a sensualidade por uma espécie de abjeção ou de ridículo» (Ferreira 1987: 93), «ser obsceno é assim reconhecer a lei moral, como blasfemar é reconhecer o império de Deus» (*idem*: 94).

<sup>59</sup> «a nossa avaliação do mundo já não depende (...) da oposição do nobre e do vil, mas da do Antigo e do Novo (a erótica do Novo começou a partir do século XVIII)» (Barthes 1997: 82).

<sup>60</sup> «poderíamos considerar pornografia o discurso sobre o sexo carregado com a alegria expulsiva e explosiva da *palavra certa*» (Jorge 2005: 123).

Pornografia tornou-se um termo ambíguo (...) pelo qual usualmente se designa o uso ostensivo da nudez completa e frontal, a descrição pormenorizada e excitante de atos sexuais, e que se aplica a livros, revistas desenhadas ou ilustradas de fotos, filmes, peças de teatro. A ambiguidade do termo, porém, resulta de que os puritanos e moralistas, em toda a parte e em várias épocas, o aplicam também a obras literárias e artísticas, às vezes do mais alto mérito, apenas porque a sexualidade nelas é tratada com alguma franqueza (Sena 1977: 274).

Em *Ideia da prosa*, Giorgio Agamben propõe que a pornografia existe para dar corpo ao sonho utópico de uma sociedade sem classes, precisamente por nela todas as combinações serem possíveis, numa aparente e fictícia fusão (1999: 16).<sup>61</sup> Podemos associar esta impossibilidade (utopia) da pornografia ao que Baudrillard chama hiper-real: há, de facto, nela o «gozo da simulação microscópica» (1991: 41), o que se vê representado já não é uma tentativa de real (como no obsceno), antes um real hiperbolizado, em planos-pormenor, como nunca acontecerá no quotidiano.

Para compensar o pouco que se pode dizer sobre a excitação, diz-se demasiado, o que não resolve o problema da impotência da transmissão da experiência. Esta dificuldade do erotismo e da literatura erótica foi sistematizada de uma forma irónica por Boris Vian em *Utilidade de uma literatura erótica*. Em apenas algumas linhas o autor vai do «não há literatura erótica» ao «toda a literatura pode ser considerada como erótica» (1988: 44) – como Sade foi do «não há nada mais infame do que o vazio» em *Justine* (1969: 199) ao «tudo é bom quando é excessivo» em *Juliette* (1976: 294).<sup>62</sup>

Por isso, se algum testemunho é possível será sempre performativo, no sentido em que a palavra não é apenas a que reflete o mundo (e pouco consegue para o fazer em certos casos, como o do exílio), ela cria a sua própria realidade. De resto, perde interesse discutir os limites da representação para obras que não se identificam com o conceito de *mimesis*, porque a tónica está precisamente na fuga à representação no seu sentido mais tradicional, como se mostrará no próximo capítulo ao explorar os conceitos de exílio e erotismo em obras concretas de Almeida Faria e Raduan Nassar.

---

<sup>61</sup> «O sexo é subversivo: ignora as classes e as hierarquias» (Paz 1995: 14).

<sup>62</sup> «tudo o que é literatura fala (...) do corpo, do desejo, do sexo, do amor» (Ferreira 2005: 16), «deste ponto de vista toda a literatura é erótica tal como são eróticos todos os sonhos» (Calvino 2003: 261).

## O JOGO REMETE PARA A SOLIDÃO DO EXÍLIO ESSENCIAL

coração dividido  
entre brinquedos e Deus

Friedrich Nietzsche, *Genealogia da moral*

*Parallel play*: nos anos 30 do séc. XX, Mildred Parten (1932) define diferentes estágios de jogo para crianças em idade pré-escolar, avaliando uma evolução no comportamento infantil (a teoria viria a ser repensada por Piaget). A meio do processo, há uma fase chamada «parallel play» em que as crianças brincam sozinhas umas ao lado das outras, podendo imitar-se e usar os mesmos brinquedos, mas sem nunca se distanciarem do seu «egoísmo infantil». Apesar de o estudo ser anterior à Segunda Guerra Mundial, esta imagem servirá para refletir sobre uma situação de exílio.

O exílio sobre o qual me debruçarei não é, no entanto, a saída da pátria por motivos socioeconómicos ou políticos – para as obras em causa, tal definição literal não seria suficiente. Acima de tudo, na senda da expressão «solidão essencial» de Maurice Blanchot (1973: 9), penso um *exílio essencial* ao ser humano. Exílio aqui não será, portanto, um facto marcante na vida, mas a própria vida (Nancy 1996: 35), o que vai ao encontro da mudança de paradigma do teatro apontada por Jean-Pierre Sarrazac (2002): a passagem do *drame-dans-la-vie* ao *drame-de-la-vie*.<sup>63</sup>

Se mantivermos presente que, no final da década de 70, Lyotard propôs o final das grandes narrativas, restando delas apenas fragmentos já esvaziados do seu sentido original (é *kitsch*, mas não paradoxal, um crucifixo sobre uma t-shirt estampada com o retrato de Che Guevara), será mais fácil acompanhar esta ideia de que, depois do choque das Grandes Guerras, não é mais possível sofrermos um grande impacto que nos isole, precisamente porque já «vivemos individualmente os acontecimentos essenciais da nossa sociedade como exilados do interior» (Sarrazac 2002: 41).

---

<sup>63</sup> Segundo o autor, esta mudança faz com que todos os pequenos acontecimentos de uma vida passem a constituir matéria dramática, não apenas um facto marcante, como acontecia na tragédia clássica.

No primeiro capítulo do seu livro *Lógica da sensação* sobre a obra de Francis Bacon, Gilles Deleuze começa por salientar o facto de as figuras aparecerem sempre isoladas nos quadros do pintor, vendo o seu espaço delimitado por círculos (como pistas de circo), cubos ou barras, que, ainda que não as constriam à imobilidade, desviam o produto final do seu imediato carácter figurativo-narrativo (2011: 33-4). O pressuposto de que parto é precisamente este: e se não for necessário impor outras limitações ao ser humano do que as que já lhe são intrínsecas, exilado por natureza?

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si, como distintos são dos seres que lhes deram origem. Cada ser é distinto de todos os outros. O seu nascimento, a sua morte, os acontecimentos da sua vida podem apresentar interesse para outros, mas só ao próprio, diretamente, interessam. Só ele nasce, só ele morre. Entre um ser e outros seres, há um abismo, há uma descontinuidade (Bataille 1988: 12).

Para pensar este conceito, usarei o exemplo concreto das poéticas de Almeida Faria e Raduan Nassar, autores da segunda metade do século XX, pertencentes às literaturas portuguesa e brasileira, respetivamente. Talvez não precisasse de criar um conceito para algo que, de alguma forma, já foi sendo tratado por outros – poderia, por exemplo, falar em «exílio existencial» – optou-se, no entanto, por fugir desta designação para não suscitar comparações definitivas com a corrente existencialista, que não interessa de todo aos autores aqui em estudo.<sup>64</sup>

A partir de *Rumor branco* (1962), *A paixão* (1965) e *Cortes* (1978) de Almeida Faria e a obra integral de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1994), desenvolver-se-á esta ideia de que o ser humano não tem outra forma de viver senão pela «expatriação social»<sup>65</sup> (Bourdieu 1982: 8); um exílio que, como se disse, representa o todo, porém fragmentado: neutro «não por não ter marca, mas por um excesso de marcas, por um indefinido que se abre a todas as possibilidades» (Barrento 2010: 24-5).<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Vergílio Ferreira, que foi professor de Almeida Faria e prefaciou o seu primeiro livro em 1962, afirma que *Rumor branco* é um «livro existencial», mas, completa, «não ‘existencialista’, por favor» (1992: 10).

<sup>65</sup> Pierre Bourdieu utiliza esta expressão para designar a atitude que todo o sociólogo tem de assumir no decurso do seu trabalho: ter de estar de fora para poder olhar para dentro.

<sup>66</sup> Semelhante a esta definição de «neutro» (usada por João Barrento para descrever o género a que pertence o texto ensaístico) é a leitura que Cleonice Berardinelli faz do título *Rumor branco*: «ruído hipotético que fosse um somatório de senóides puras (cada uma delas representando uma frequência) que possuísse, portanto, todas as frequências» (1973: 33).

É por estas *possibilidades* de realização da «sensibilidade migratória» (Ouellet 2005: 16) do exílio essencial que começa esta leitura, e de todas elas a primeira será o nascimento. O primeiro exílio é a expulsão pela mãe no parto, o corte do cordão (que mais tarde se poderá transformar em metáfora de um exílio efetivo, aquando da separação da terra natal).<sup>67</sup> *Rumor branco* de Almeida Faria começa precisamente com Daniel João ainda por nascer (1970: 23), a *voz intersticial* da criança isolada no ventre materno denota já a solidão intrínseca ao ser humano.

Esta forma de exílio está intimamente relacionada com a figura da mãe (também porque a maioria das personagens a referir são masculinas, mas não necessariamente). Em *Um copo de cólera* de Nassar, a figura materna está aparentemente diluída, poderia até dizer-se ausente se não emergisse a revelação final de que o protagonista está longe dela, tendo abandonado a sua casa sem tomar uma mulher como esposa para fundar outra (1998: 60). De resto, como se dirá no ponto seguinte, qualquer contacto mais íntimo com este homem o remete imediatamente para uma visão maternal.<sup>68</sup>

Em *A paixão*, a mãe (nomeada apenas no fim)<sup>69</sup> chama-se Marina, de mar, porque vive presa ao passado (Faria 2008: 188); em *Lavoura arcaica*, é o sofrimento da mãe o argumento de Pedro para levar André para casa (Nassar 1999: 25). Ambos os romances nos apresentam famílias tradicionais, raízes que pesam sobre os filhos.<sup>70</sup> No exemplo brasileiro, tudo fica «morbidamente impregnado da palavra do pai» (*idem*: 43) porque o domínio de Iohána asfixia a família com a «violência simbólica» (Bourdieu 2011: 7) da imposição moral de uma união doméstica anacrónica.

Os lugares da família à mesa encenam a separação: no centro, o pai (na outra ponta, estaria o avô); à direita do pai, o filho mais velho e três filhas (praticamente irrelevantes) – a versão; à esquerda do pai, a esposa, André, a filha Ana com quem André mantém uma relação incestuosa e Lula, o filho mais novo que será influenciado pela postura de André – a perversão. «O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe (...) fôsse uma anomalia» (Nassar 1999: 156-7).<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> «O facto de ser homem (pelo qual se entende um ser de sexo e sexualidade definidos) e o facto de ser cidadão (pelo que se entende natural de um país) (...) coexistem» (Lisboa 2010: 84).

<sup>68</sup> Existe na novela de Nassar uma citação do seu conto *O ventre seco*, em que um homem revela que ainda vive ao lado da mãe: «não gosto de gente, para abreviar minhas preferências» (2000: 63; 1998: 48).

<sup>69</sup> A mãe de *Lavoura arcaica* também não tem nome.

<sup>70</sup> «não dormem aqueles a quem devo o que sou» (Faria 2008: 33).

<sup>71</sup> «*movement migratoire* par lequel on s'émancipe de son origine ou de son identité première, dans une sorte de *traduction* ou de *translation* de soi en autre» (Ouellet 2005: 19). Como nota Anne-Marie Quint, nunca é o filho mais velho (mais próximo do pai) a reagir contra o poder paterno (2006: 203); estamos,

André autoexila-se no mundo para deixar de se ver exilado na casa do pai, onde não sentia ter um lugar à mesa: «adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento» (*idem*: 21). A infância torna-se assim, muito facilmente, um objeto de nostalgia do «parallel play» – todos «os filhos são ilhas isoladas» (Faria 2008: 119). O outro André, o filho mais velho de *A paixão*, questiona por que razão ficou demasiado velho depois de criança (*idem*: 98); Piedade, a cozinheira, lamenta o facto de nunca ter realmente podido ser mulher, muito menos criança (*idem*: 50).<sup>72</sup>

O obstáculo é, antes de mais, figurado pela recorrência da imagem dos muros (...) que se erguem face ao homem e dele se aproximam violentamente (...), impedindo-lhe o acesso a outras realidades. Paralelamente, surge também a imagem das portas (...), das janelas<sup>73</sup> (...), de todo um espaço que separa o homem do além, (...) a fronteira. Há, assim, em Almeida Faria uma nítida obsessão das barreiras, das portas fechadas, de todas as expressões concretas do limite, ao mesmo tempo que nele se mantém viva a esperança de uma revelação, de uma outra verdade, de um passar além. (Oliveira 1980: 73)

A evasão ou «mise à distance» (Ouellet 2005: 22) através do sonho é, por isso, uma constante (a descontinuidade batailliana não é destruída, mas momentaneamente alienada). A primeira parte de *A paixão* passa-se na manhã de uma sexta-feira santa de Páscoa e várias são as personagens a sonhar (literal e metaforicamente, a pensar no passado ou a planear o futuro): Jó sonha que, isolado pelo professor na sala de aula, lê uma revista de viagens, que adivinha «os anos do seu futuro exílio» (Faria 2008: 55);<sup>74</sup> já acordado, ainda que de férias, faz uma composição sobre o Universo (*idem*: 105-6).

Arrancados à infância, os adultos acumulam outras formas de evasão ao exílio, a humanidade tem vindo a aperfeiçoar rituais que o tentam: a religião, a música, a dança, o álcool, as drogas assumem-se como formas de tentativa de religação ou alienação da descontinuidade. (Não por acaso a geração hippie dos anos 60 usou como bandeira muitos desses rituais; não por acaso, 43 anos depois de Woodstock, a atual geração volta a um certo espírito de liberdade, indo a festivais de música, apelando à legalização das drogas leves, optando por uma moda de linhas simples e formas descontraídas.)<sup>75</sup>

---

portanto, mais perto do domínio de uma pós-memória: a tradição que Iohána tenta manter é de um passado demasiado longínquo, a figura do avô não aparece senão por breves referências.

<sup>72</sup> «atentos como estão à sua solidão não reparamos três na solidão dos outros» (Faria 1970: 34-5).

<sup>73</sup> «as três janelas dão para o desterro da rua» (Faria 2008: 25).

<sup>74</sup> Notar ainda a associação exílio-erotismo na expressão «como se (revista boa, de viagens) se tratasse de coisa pornográfica» (*idem*: 55).

<sup>75</sup> Todos estes rituais (ou subritos, como lhe chamará Vergílio Ferreira) ganham eco nas obras de Almeida Faria e Raduan Nassar: a forte presença da religião em praticamente todas, a música e a dança em *Rumor branco* e *Lavoura arcaica*, o álcool especialmente neste último também e as drogas em *Cortes*.

Nos adultos, formas de alienação mais concretas servem também exílios mais reais. Apesar de não ser esse o foco deste trabalho, não posso escapar ao exílio efetivo que não deixa de aparecer nestes livros. *Rumor branco*, provavelmente o mais político dos livros aqui relacionados (não esqueçamos os contextos ditatoriais de todos eles), fala concretamente de jovens exilados: no momento em que Daniel João está no cárcere, evoca «a revolta esmagada, amigos presos exilados mortos, ele na solidão anoitecida» (Faria 1970: 100).

Também *Um copo de cólera* trata um exílio efetivo na vida adulta, desta feita não por razões políticas, antes motivado pelo «‘exílio’ contemplativo» (Nassar 1998: 49) do ermitão: «me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; (...) me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes» (*idem*: 43); «a margem foi um dia meu tormento, a margem agora é a minha graça» (*idem*: 46).<sup>76</sup>

Anne-Marie Quint compara ainda a fuga de André em *Lavoura arcaica* à de João Carlos em *A paixão / Cortes* com base na parábola bíblica do filho pródigo. Enquanto o exílio de João Carlos é visto como um ato purificador,<sup>77</sup> o desvio de André terá apenas efeitos funestos; o regresso é impossível e desaconselhável: quando forçado, provoca a desgraça da família como castigo pelo desrespeito do exílio essencial<sup>78</sup> – com o homicídio de Ana, o pai perde o seu estatuto de autoridade moral incontestável, o que prova a opinião de André quanto à perversidade do pai (Quint 2006: 202-3).

Exílio como distanciamento, *dénouement* – em francês, tanto «desprendimento» como o desfecho da construção dramática. A morte é o derradeiro exílio, provavelmente o que salva de todos os exílios. Em *Rumor branco*, Daniel João acaba por se suicidar porque «a prisão era apenas prelúdio, o exílio era também alguma morte e a morte era a morte mais idónea» (Faria 1970: 103). Como em *Lavoura arcaica*, também em *A paixão* e *Cortes* se morre e, se não se pode falar de morte em *Um copo de cólera*, pelo menos há uma espécie de exorcismo pela linguagem na discussão final.

---

<sup>76</sup> «l'être de l'homme est un être défixé» (Bachelard 1970: 193).

<sup>77</sup> «o mais lamentável no filho pródigo me parece o seu regresso» (Faria *apud* Quint 2006: 203).

<sup>78</sup> «De ahí que no se trate de estar ‘en exilio en el interior de sí mismo’, sino ser sí mismo un exilio» (Nancy 1996: 38), «un exilio definitivo y sin retorno» (*idem*: 35).

Tendo enunciado assim a última forma de exílio, é, no entanto, necessário que me desvie do meu objetivo a meio do caminho para me deter por momentos num breve excuro. Apesar de ter escolhido não analisar a restante tetralogia de Almeida Faria por pertencer já à década de 80, e conseqüentemente a um novo contexto, não posso deixar de referir algumas conclusões a que a investigadora açoriana Henriqueta Sousa chegou na sua dissertação de mestrado, *O romance epistolar em Almeida Faria: o «diálogo» impossível* (1997).<sup>79</sup>

Nesta obra, a autora aborda a questão da separação pela necessidade de contacto por carta, tomando como exemplo a segunda parte da *Tetralogia lusitana*, *Lusitânia* e *Cavaleiro andante*, romances epistolares. Ao longo da tetralogia, o espaço físico vai-se alargando (Alentejo, Lisboa, África, Brasil, Veneza), o que exigiu do autor a solução criativa de recuperar em Portugal a forma epistolar. Se, para além das intrigas amorosas, o romance por cartas foi cultivando temas como a viagem e o exílio, Faria não podia alhear-se totalmente deste legado quando decidiu tocar nele.<sup>80</sup>

Para além da referência explícita à figura de Laclos (nomeadamente a sua obra epistolar *Les Liaisons dangereuses* de 1782), este tipo de romance teve em Portugal duas realizações especialmente dignas de nota para o contexto do presente trabalho: *Cartas portuguesas* de 1669 (originalmente *Lettres portugaises*) e *Novas cartas portuguesas* de 1972. Sobre a figura da primeira, a freira barroca que terá escrito cartas de amor a um oficial francês, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa desmontaram nos anos 70 as noções de autoria e autoridade (2010: xx).<sup>81</sup>

Henriqueta Sousa afirma que através da carta se procura sempre «estabelecer um diálogo na ausência» (*idem*: 7), «afastamento, que se torna, concomitantemente, numa busca no espaço físico de algo que falta no espaço psicológico de cada uma das personagens ou, mais propriamente, de uma identidade de que parecem carecer, em face do desmoronamento do mundo circundante» (*idem*: 19). Na sua opinião, a dinâmica intratextual ilustra de forma brilhante a relação entre o escritor e o leitor, representando os movimentos de escrita e leitura e as dificuldades da relação comunicacional.

---

<sup>79</sup> Parece ter sido preciso uma mulher insular para ver com clareza o tema do exílio na obra de Faria.

<sup>80</sup> As cartas fazem-se acompanhar nestes romances de outros textos não-epistolares, que, de resto, estavam já presentes nas primeiras obras do autor: «monólogos, páginas de diário, meditações, relatos de sonhos ou de visões e pequenas narrativas de cariz predominantemente onírico, os outros textos que se encontram entre as cartas são também de narradores individualizados, identificáveis e, na sua maioria, de primeira pessoa gramatical» (Sousa 1997: 27-8).

<sup>81</sup> Apesar de ainda ter circulado, a primeira edição foi recolhida e destruída pela censura. Sabe-se também «do julgamento, que se iniciou a 25 de outubro de 1973, e que (...) só não teria lugar devido à Revolução de abril» (Barreno *et al* 2010: xviii).



O trabalho que desenvolve parte precisamente do mesmo pressuposto que aqui tem vindo a ser utilizado: «exilados acabam por ser também quase todas as personagens dos romances, não no sentido de afastamento físico, mas sim psicológico, resultado da incompatibilidade com o ambiente que as rodeia» (*idem*: 23). O sentido nunca poderia ser estritamente físico, uma vez que, como bem repara, também a linha temporal é sempre relativa, devido à impossibilidade do tempo presente na troca epistolar (*idem*: 63). Insularidade permanente, busca-se o encontro através da palavra (*idem*: 108).

Por muito que haja um desejo de comunicação, «a carta transforma-se apenas em espelho do eu, sob a mediação do tu» (*idem*: 82).<sup>82</sup> «A solidão, mais do que indiciar um isolamento físico, representa a situação do homem no mundo pós-Nietzsche em que nada preenche o vazio que na sua vida se instalou» (*idem*: 96). O que não é casual é que o género epistolar seja o escolhido para os romances, a escolha do autor foi ditada pela temática de que os romances são veículo (*idem*: 107), criando-se assim uma coesão interna entre o plano do conteúdo e o plano da expressão.

Introduzida a questão da forma, é importante referir que o exílio interior é acentuado por um sinal exterior (estrela de David ou triângulo rosa). O André de *Lavoura arcaica* é epilético (1999: 41) e deveria ser fechado para não contagiar a família; diz-se em *Rumor branco* que «se nascendo mais algum podia vir comó Daniel» (1970: 91), o que denota alguma anomalia na personagem; a tia-avó louca de *A paixão*, a que aludi na Introdução, estava gradeada e sem cordas vocais (2008: 27); por último, JC abre *Cortes* contando a sua doença de infância que o isolou do mundo (1978: 10).

Como afirmaram Gilles Deleuze e Félix Guattari no seu estudo sobre o *rizoma*, «não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito» (2006: 9). A literatura pode ser exílica não apenas por tematizar o exílio, mas também por assumir uma forma que a isola do seu respetivo sistema literário, aproximando-se assim do conceito de «literatura menor» destes mesmos dois autores: «a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização» (Deleuze e Guattari 1977: 25).<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> «O erotismo moderno é um esforço para chegar a um ‘tu’, menos decerto para se unir a ele (pois o erotismo é um ato solitário) do que para o tocar na ponta da sua cólera, para o converter ao niilismo do seu desespero, para estender até ele a posse e a profanação de um corpo, para o incluir na negação do interdito e assim violar o segredo e o ‘tu’ que o detém» (Ferreira 1969: 195).

<sup>83</sup> «cet *ethos* s’appréhende notamment dans la manière don’t le sujet s’énonce, (...) dans la mise en intrigue ou en fiction de ses sensations, de ses perceptions et de ses affections, qui se trouvent ainsi non tant catégorisées ou conceptualisées que mises en formes et en images, figurativisées, iconicisées», «sa nature propre repose sur ses formes d’énonciation plutôt que sur ses contenus énoncés, c’est-à-dire sur

A intertextualidade afigura-se um processo essencial nas poéticas de Almeida Faria e Raduan Nassar. Anne-Marie Quint salienta os casos de intertextualidade de *Lavoura arcaica* presentes na tese de Maria José Cardoso Lemos (2006: 197), dos quais curiosamente faz parte (a par de Jorge de Lima, Thomas Mann ou Walt Whitman) *A paixão* de Almeida Faria.<sup>84</sup> Não é esta, no entanto, a relação intertextual que pretendo explorar, mas a reescrita do texto bíblico (Antigo e Novo Testamentos) como matriz da literatura exílica.<sup>85</sup>

*Rumor branco* foi construído ao sabor bíblico, o tratamento de *topoi* religiosos baseia-se sempre, e antes de mais, no reaproveitamento do próprio vocabulário bíblico: enquanto o nascimento do homem no I Fragmento usa citações do Génesis – «ao rés das águas», «criarei um firmamento» (1970: 23), «uma tarde virá e a manhã e tudo é bom» (*idem*: 24) –, a sua morte no VI Fragmento assume o paralelo com a Paixão de Cristo – «só o mestre que morria na cruz, não, na tarimba» (*idem*: 108), «uma lança penetrou-lhe o lado abaixo do braço» (*idem*: 109).

*A paixão* passa-se, como já ficou claro, numa sexta-feira santa, contendo alusões explícitas à Páscoa no Egito. Para além disto, quase todos os nomes das personagens pertencem à tradição católica: André, Jó, João Carlos (em *Cortes* já é tratado como JC), Moisés, Piedade, Samuel, Simão, Tiago. Há ainda uma imagem bíblica muito cara a André, a luta de Jacob com o Anjo (Faria 2008: 29) – Anjo da História, a marca na coxa fica para a posteridade como sinal da relação (agónica) com o passado, relação encenada em todas as obras a que aqui aludo.

*Lavoura arcaica* é assumidamente uma paródia (escrita paralela, «parallel play») da parábola do filho pródigo: «na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a» (Nassar *apud* Quint 2006: 203). Também este romance reaproveita os nomes bíblicos (Pedro, o apóstolo, irmão de André, filhos de João), mas Raduan Nassar, autor libanês, cruza esta tradição com uma outra, a árabe, notória no ambiente ancestral da família de Iohána e, mesmo em *Um copo de cólera*, na epígrafe «ninguém dirige aquele que Deus extravia», citação do Alcorão.

---

son 'style' – ses aspects esthétiques ou poétiques – plutôt que sur un quelconque 'message' à transmettre» (Ouellet 2005: 21).

<sup>84</sup> «são coisas de direito divino, coisas santas, os muros e portas da cidade» (Faria 2008: 22); «eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade» (Nassar 1999: 144).

<sup>85</sup> Para uma visão aprofundada da componente sacra de *Rumor branco*, cf. Berardinelli 1973.

Em *O que é o contemporâneo?*, Agamben distingue o homem contemporâneo pela sua mobilidade: o deslocado do seu tempo, «aquele que não coincide perfeitamente com este (...) e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo» (2009: 58-9). A linguagem destes autores assenta na tradição, mas eles reconstróem-na a cada momento pela subjetividade, assumidamente de costas voltadas a um ambiente realista-naturalista.<sup>86</sup>

*Rumor branco* é construído por fragmentos que nos dão partes de histórias que podem nem estar relacionadas, apesar do protagonista com o mesmo nome.<sup>87</sup> Ao contrário do que acontece noutros livros exílicos, aqui não há uma personagem com vários nomes, mas no mínimo duas com o mesmo nome porque, tentando reconstruir uma vida *una* com os fragmentos que nos são apresentados, os elementos podem não encaixar perfeitamente – o que faz todo o sentido no seio desta identidade *em branco*, não por estar vazia, mas por poder ser atualizada de diferentes formas.

Cortes são, efetivamente, não os brancos separadores dos capítulos, onde afinal se produz o implícito do seguimento narrativo, mas o próprio pleno da escrita desses mesmos capítulos que se desfaz na brecha produtora do sentido de cada personagem que se afirma contra as outras, que se afirma na diferença que produz entre si e o mundo, na diferença que o discurso cria e lhe confere pertinência. Corte, isto é, ato de rutura e por isso mesmo também discurso de ferida ou da violência que a rutura provoca. (Seixo 1986: 193-4)

Há ainda no final da novela a reutilização do diário, género da falsa intimidade: «si è sempre creduto che il diario fosse lo strumento narrativo attraverso cui ci si mette a faccia a faccia con la própria storia. In realtà questo solo in parte è vero. Il diario è il luogo in cui la tentazione di ordinare gli eventi entro un orizzonte che può aprirsi su un paesaggio fiorito o su un paese piovoso è quasi irresistibile. Nella solitudine in cui si accumulano sulla pagina gli eventi sovente si è trascinati a pervertire gli eventi, come spesso succede per le pratiche solitarie» (Rella 2004: 99).

---

<sup>86</sup> Não por acaso a tradução francesa de *Lavoura arcaica* é *La maison de la mémoire*: «todos os passados, como todos os paraísos, são irrecuperáveis, embora não impossíveis de reinventar. (...) Quem escreve está permanentemente a fazer isso, (...) somos todos profetas em causa mais ou menos própria, de olhos postos em passados que reinventamos a partir dos mais diversos presentes» (Barrento 2010: 101).

<sup>87</sup> «Blanchot dirá mesmo que a ‘exigência fragmentária’ é pressuposto incondicional de toda a escrita que não queira ser mera literatura» (*idem*: 69).

Pelo seu carácter polifónico, *A paixão* e *Cortes* poderiam ser o esboço de um texto dramático (Almeida Faria viria a fazer uma adaptação teatral do primeiro); no entanto, cada personagem está limitada ao seu capítulo: «as personagens entram em cena cada uma por sua vez e encerram-se no casulo de cada capítulo, ignorando aquela que tomará a palavra no capítulo seguinte» (Aurélio 1984: 116) porque, como disse o próprio autor em entrevista a Clara Ferreira Alves, «as pessoas parece que têm uma condenação a estarem isoladas» (Faria 1983).<sup>88</sup>

No seguimento do que no ponto anterior se disse sobre o papel da televisão e do cinema no contexto cultural da época, Almeida Faria afirma na mesma entrevista que considera o diálogo em literatura um método já ultrapassado, devido à evolução do cinema e da rádio, que permitem formas mais fiéis de discurso direto. Curiosamente, também Raduan Nassar parece ter usado para o seu «mudo diálogo, quase todo interior», o mesmo argumento da «necessidade de superar a ilusão ficcional, mais ‘perfeita’, que lhe oferecem o cinema e particularmente a tv» (Rodrigues 2000: 347).

Nesta medida de forças contra o realismo, os autores recorreram, uma vez mais, à potência da língua, fomentando o estranhamento resultante do choque intralinguístico: no caso de Faria, a escrita fonética do V Fragmento de *Rumor branco* (1970: 85-96), da carta de Estela em *A paixão* (2008: 47-8) e da resposta do seu marido em *Cortes* (1978: 41-3); o uso do calão na discussão final de *Um copo de cólera* serve como exemplo para Nassar, apesar de formalmente ter mais impacto o facto de cada capítulo ser uma frase (recurso explorado, aliás, por ambos), ocupando a discussão trinta e nove páginas.

A experiência traumática do exílio exige esta reformulação artística (Seligmann-Silva 2003: 384); não sendo possível traduzir fielmente os conceitos, só a imaginação pode colmatar essa lacuna do «objeto como um todo refratado na linguagem» (Barrento 2010: 49).<sup>89</sup> Por isso mesmo a necessidade de uma prosa sob o desvio da metáfora, da ironia, do mito, da parábola. O realismo não é mais tido como verdade absoluta, um livro rigorosamente realista seria ilegível; a partir do momento em que a personalidade se fragmenta, a construção linguística torna-se a via mais «lógica» de representação.

---

<sup>88</sup> Ironicamente, uma das outras características que acentua o abismo de fundo é uma forma de união. Na primeira parte de *A paixão*, à maneira do *leixa-pren*, todos os capítulos recorrem à figura retórica da anadiplose; começam com as últimas palavras do capítulo anterior, quebrando-se, contudo, pela descontextualização o encadeamento a nível semântico, ao não se verificar continuidade de sentido.

<sup>89</sup> «l'énonciation n'est pas la représentation» (Ouellet 2005: 21).

No entanto, da mesma forma que os rituais quotidianos de evasão são também isoladores (o homem em furor religioso, poeticamente inspirado, a dançar, hipnotizado pela música ou a tocar um instrumento no estado Alfa, alcoolizado ou sob o efeito de drogas, assume uma alienação momentânea da descontinuidade, produzindo, no entanto, uma nova forma de exílio: em união com determinado objeto ou o próprio corpo, isola-se do resto), a conclusão mais irónica a que se pode chegar é que, ainda que essencial para reconstruir o exílio, a escrita transforma-se no próprio exílio do escritor.<sup>90</sup>

O exílio é, pois, e antes de mais, o lugar de todo aquele que escreve, o verdadeiro «espaço literário» (...) por natureza ambíguo (...) porque, não estando no lugar do corpo (da linguagem, da cultura) nem no lugar do desejo (para além das fronteiras do possível e do dizível), vive dividido entre um e outro definitivamente ausente do lugar que só ele inaugura. Livros há, no entanto, onde essa condição da escrita aparece figurada em outros exílios e onde o desterro do corpo se poderia ler como metáfora do desterro fundamental do texto. Trata-se evidentemente de uma leitura que subverte a hierarquia habitualmente estabelecida entre o que é real e o que é metafórico. De qualquer forma, se de realidade falamos, há que ter em conta que a única que está aqui em causa é a do livro. E neste, onde fica o real e onde fica o metafórico? (Aurélio 1984: 135-6)

Poesia e sonho não podem, portanto, ser arrumados em lados opostos, o primeiro do lado da razão, da lógica e da construção e o segundo do lado da sensação, do inconsciente e da imaginação, mas ambos de um mesmo lado, um terceiro, *neutro* por essência. Se melhor razão não houver, talvez sirva a de que, por muito formalistas que sejamos, nem tudo na literatura é explicável (o projeto da «ciência da literatura» nunca foi, de facto, concretizado) e, como aliás Freud bem mostrou, nem tudo no sonho é absolutamente inexplicável.

De resto, talvez seja produtivo pensar poesia e sonho como Jean-Luc Nancy (2003) pensou a relação entre texto e imagem, aqui abordada no ponto anterior: sendo cada um o horizonte do outro, unidos por um *distinto* que oscila entre ambos, numa contínua relação dialógica. *A identidade pressupõe a alteridade*, mas, mesmo que nunca cheguemos a consegui-la (una, íntegra, definitiva, como cremos que acontecia na Antiguidade), a tónica agora está no processo: «a obra bem-acabada é uma ficção» (Nassar 1996: 36) e toda a «ficção da boa» é «poeminha obsceno» (*idem*: 31).

---

<sup>90</sup> «L'écrivain appartient à un langage que personne ne parle» (Blanchot 1973: 17).

**CIO CUBISTA****O EROTISMO EM ALMEIDA FARIA E RADUAN NASSAR**

não entre aqui  
quem não souber geometria

Gonçalo M. Tavares, *Uma viagem à Índia*

No início, «Eros e Eça» (Lourenço 1994: 243) cita uma passagem de *A relíquia* de Eça de Queirós em que a estrela Vénus é vista através de vidros embaciados. Se até agora se procurou explorar representações de erotismo no pensamento ocidental e o relevo do exílio para a época, autores e obras em questão, chega finalmente o momento de cruzar os conceitos. Esta imagem de Vénus (já não estrela, mas a deusa do amor) distanciada por um filtro, produto da temperatura da respiração,<sup>91</sup> é, por isso, adequada para introduzir a visão exílica do erotismo que se pretende defender.

Quando vários realizadores construíram *Destriated* (2006), conjunto de curtas-metragens sobre as barreiras entre a arte e o sexo, Gaspar Noé optou, oito anos depois de *I stand alone*, pelo projeto *We fuck alone*. O mesmo tipo de falência do olhar da imagem de Eça é conseguido aqui por um efeito de luz intermitente que nos impede de ver, de forma contínua, um filme pornográfico que passa na televisão de certo homem, fechado no quarto com uma boneca insuflável. Esta representação de exílio poderia ser sintetizada pela expressão lacaniana «il n'y a pas de rapport sexuel» (Lacan 1975: 17).

Se no ponto anterior se elencaram vários tipos de exílio, indo do nascimento à morte, e algumas formas de evasão (também elas exilantes), acrescenta-se agora o erotismo como uma outra face possível da sua concretização.<sup>92</sup> No fundo, não falando de exílio, já Bataille o sugeria, usando a descontinuidade do ser humano como pressuposto da sua teoria erótica. Como crê Octavio Paz, «tanto ao sonhar como no acasalamento, abraçamos fantasmas. O nosso par tem corpo, rosto e nome, mas a sua realidade (...), no momento mais intenso do abraço, dispersa-se» (1995: 9).

<sup>91</sup> «rigorosa simetria (sem que isso implique ausência de calor ou de vida)» (Gomes 1991: 257).

<sup>92</sup> «Como o álcool – que é um submitemo moderno –, o erotismo (...) procura (...) o esquecimento» (Ferreira 1987: 97).

Por isso mesmo esta proposta de ver a experiência amorosa à luz do isolamento: erotismo nunca direto, nunca *real*, a sua representação linguística nunca mera descrição de sexo, mas construção de linguagem. O elo de ligação que aqui se estabelece entre exílio e erotismo parte precisamente da máxima de Jacques Lacan (e correspondente leitura de Jean-Luc Nancy, assim como em 1.2 se fez acompanhar da teoria de Sigmund Freud o seu leitor Herbert Marcuse):<sup>93</sup> ninguém consegue possuir o outro; deparando-se com a alteridade a identidade define-se, *limita-se*, *isola-se*.

Logo no início do livro XX do seu seminário, Lacan usa um jogo de palavras bastante indicativo desta relação, o conceito de *l'amur* «qui apparaît en signes bizarres sur le corps» (1975: 11). Esta ligação entre o muro (*l'amur*) e o amor (*l'amour*) denota já uma vivência pessoal e intransmissível: «on ne peut en parler [d'amour]» (*idem*: 17). A recorrência pelo senso comum da ideia platónica de «two become one» não faz senão aumentar a sensação de isolamento, pelo paradoxo que cria de pretender unidade e relação em simultâneo, quando ambos se anulam (*idem*: 46).<sup>94</sup>

Esta relação, não é possível contá-la, como quantidade, nem contá-la, como narrativa (eis o problema fundamental da literatura erótica). (...) Talvez seja isso que Lacan quer dar a entender, dizendo que uma relação se escreve e que o sexual não se escreve, donde se deve concluir que o escrito é mais determinação do que significância, é mais grafo ou algoritmo do que literatura. Ora, a questão que se coloca talvez seja precisamente esta: que dizer de toda a literatura da relação sexual, e especialmente da poesia (mas também, quem sabe, da filosofia)? (Nancy 2008: 22-3)

Se de facto o erotismo é uma fantasia construída na impossibilidade de narrar o prazer sexual (assim como, nos estudos de exílio, não podendo dar diretamente ao outro a experiência, o trauma só pode ser contado por um processo irónico de reconstrução da memória), como equacionar a literatura erótica que existe? Assim como Lacan diz não haver relação sexual, apesar de acontecerem relações sexuais,<sup>95</sup> também podemos questionar a possibilidade de existência da literatura erótica, apesar dos discursos eróticos que, bem se sabe, existem.

---

<sup>93</sup> Note-se que de Freud não foi citada qualquer obra em particular. Em 1.2, o interesse incidia na obra referida de Marcuse por ser contemporânea [1955] do tempo em estudo. De igual modo, aqui o interesse reside, sobretudo, nas obras de Lacan [1973] e Nancy [1975] pela mesma razão. Grande parte da bibliografia seguiu este critério, para uma mais coesa aproximação à geração que me propus estudar.

<sup>94</sup> «o um *singuli* (sempre no plural) e não o um *unus*» (Nancy 2008: 34).

<sup>95</sup> «devemos compreender, através da nossa própria sideração, que aquilo que não há é uma coisa diferente daquilo que, bem sabemos, acontece» (*idem*: 18-9).

Como explica Nancy, a relação é incorpórea porque não designa as coisas, mas o que acontece entre as coisas. Do incorpóreo, os estoicos distinguiam quatro instâncias: o espaço, o tempo, o vazio e o enunciado; a relação exige por isso distinção de lugares e diferença de tempos (mesmo o simultâneo é sincronia de dois tempos diferentes). Há, portanto, uma separação essencial, um intervalo vazio entre corpos, para se poder emitir e receber certo enunciado (*idem*: 26); «não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo» (Barthes 1997: 37).<sup>96</sup>

Assim se constitui o indizível da relação, em rigor não há paixão sem segredo (Derrida 1993: 64): «*Il y a du secret. On peut toujours en parler, cela ne suffit pas à le rompre. On peut en parler à l’infini, raconter des histoires à son sujet, dire tous les discours qu’il met en oeuvre et les histoires qu’il déchaîne ou enchaîne, (...) le secret restera secret, muet, (...) étranger à toute histoire (...). Il se tait, non pour garder une parole en reserve ou en retrait, mais parce qu’il reste étranger à la parole*» (*idem*: 61-2). Há na literatura uma forma de tudo dizer sem nunca tocar nesse segredo (*idem*: 67).

O sexo não tem por isso lugar nela como tal, «o seu pretense ‘como tal’ é a pornografia» (Nancy 2008: 58), mas sempre de outro modo. Poderia uma vez mais invocar a distinção, já presente na Introdução, entre *texto de prazer*, aquele que, não rompendo com a cultura, «está ligado a uma prática confortável da leitura», e *texto de fruição*, «aquele que coloca em situação de perda, (...) faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos» e acima de tudo «faz entrar em crise a sua relação com a linguagem» (Barthes 1997: 49).

As obras de Almeida Faria e Raduan Nassar em causa estão claramente do lado do último. Não que a sexualidade não esteja nelas presente por motivos até bastante «tradicionais» do tema, como é o caso do incesto (as relações entre os irmãos André e Ana e André e Lula em *Lavoura arcaica* ou mesmo a relação mãe-filho em toda a obra de Nassar),<sup>97</sup> mas este tabu será aqui visto adiante pela perspectiva do exílio, optando por do erotismo se estudar essencialmente a sua linguagem performativa, no sentido linguístico (e bíblico) de «verbo performativo»: palavra e ação/criação em simultâneo.

---

<sup>96</sup> «c’est, dit-il [Lacan], parce que deux êtres ne peuvent se conjoindre qu’ils parlent» (Milner 1978: 99).

<sup>97</sup> O incesto não é, contudo, uma parte importante deste estudo, nem para ele foram realizadas leituras específicas. O próprio autor não o valoriza demasiado: «ali também eu estava mexendo com coisas mais perigosas – que não é o incesto, como você está pensando» (Nassar *apud* Abati 1999: 149). De resto, uma vez que a definição mais elementar de «incesto» pressupõe a realização sexual pela penetração, não lhe poderia conceder espaço de destaque se aqui se assumiu inicialmente uma posição contrária à da mera exploração da sexualidade.



Contudo, falando apenas em criação literária como procriação, não estaríamos assim tão distantes do período romântico, em que o libertinismo, que lhe é anterior,<sup>98</sup> se desenvolveu com mais intensidade pela relação recíproca com a estética dominante. Mesmo suportado por uma erudição crítica de toda a tradição literária e filosófica, o libertinismo foi, segundo Fernando Guimarães, rapidamente lido como libertinagem (1972: 79), porque «essa posição filosófica pode esbater-se ao ponto de ser assumida como uma simples atitude perante a existência concreta do homem» (*idem*: 74).<sup>99</sup>

Em *O corpo e o verbo na obra Lavoura arcaica de Raduan Nassar*, Magalhães de Paula associa o discurso erótico do autor ao do libertino, para quem «o prazer e o divertimento estão ligados diretamente à liberdade» (2008: 100), vendo neles um potencial cénico que requer o próprio corpo para «performar» (cf. considerações sobre a arte da *performance* no capítulo anterior). «A liberdade de pensamento e a liberdade de costumes estão associadas de uma maneira tal que não se possa dizer que um dos elementos – erotismo ou reflexão filosófica – seja secundário» (*idem*: 100-1).

Esta associação entre erotismo e metafísica está já, de resto, presente no prefácio ao primeiro livro de Almeida Faria por Vergílio Ferreira (1970: 15). Em entrevista a Marcello Sacco, o autor de *Rumor branco* viria mesmo a assumir uma vontade de «dar à literatura portuguesa esse lado libertino que ela quase desconhece. Tivemos poesia de escárnio e maldizer (...) e aqueles textos do Bocage (ou a ele atribuídos) que circulavam quase clandestinos. Procurei por isso uma libertação e mesmo uma libertinagem a que os portugueses reagem geralmente de modo reticente» (Faria s/d: 3).

Apesar de o regresso ao mesmo ser impossível, as obras de Faria e Nassar não escaparam a paralelos com o libertinismo, em parte até estimulados pelos próprios, assim como a defesa da individualidade e da imaginação em detrimento da imitação de modelos coletivos estava já também expressa no Romantismo, mas, como de resto aconteceu a todas as comparações (*nouveau roman*, existencialismo, concretismo), se os autores beberam de forma mais ou menos inconsciente de certas estéticas, não se identificam totalmente, porém, com nada do que está instituído na tradição literária.

---

<sup>98</sup> «Libertino significou ao princípio ‘filho de liberto’, e só mais tarde designou uma pessoa dissoluta e de vida licenciosa. Em francês, a palavra teve durante o século XVII um sentido afim ao de *liberal* e *liberalidade* (...). O libertino foi o intelectual crítico da religião, da lei e dos costumes. Esta passagem foi insensível e a filosofia libertina converteu o erotismo de paixão em crítica moral» (Paz 1995: 19-20).

<sup>99</sup> «Bocage, acusado ao Santo Ofício de ‘herético perigoso e dissoluto de costumes’, foi inculpaado pela autoria da epístola ‘Pavorosa ilusão da eternidade’, sendo-lhe passada ordem de prisão pelo intendente Pina Manique», «nos cárceres da Inquisição e (...) no Hospício das Necessidades» (Guimarães 1972: 77).

Do livro de estreia de Faria, que no ponto anterior se sublinhou poder ter mais do que um protagonista com o mesmo nome, apenas interessará explorar aqui os três primeiros fragmentos, relativos ao pequeno-burguês exilado em Paris, deixando de lado a outra personagem, o proletário, que convoca na obra diferentes questões. Nestes fragmentos iniciais, Daniel João aparece-nos a viver num quarto alugado, tentando ocupar o tempo no cinema ou em festas; não é, por isso, de estranhar que a sexualidade se exprima aqui com mais predominância do que no resto do romance.

teu quarto que teu não é mas da cloaca citadina porque se aluga à hora está pesado de presenças passadas espasmos idos móveis altos despidos cheios de pó. mole é contudo a espera e tu jazes no chão. desejas em todo o corpo o que não sabes senão. (...) o soalho está pegajoso e sujo deve estar de pés e esperma sobressaltadamente derramado. manchas no teto de humidade escura. um espelho sobre a cama espelha coitos futuros. (...) sembarter entrou correu beijou-te a testa os olhos e a boca o lábio inferior dela no superior da tua boca um instante de paz (...): hoje não posso problemas de arenga (Faria 1970: 25-7).

No entanto, como se pode ver no excerto, apesar de tema recorrente, o tempo do sexo não coincide com o da narrativa: o quarto está sujo de relações passadas («derramado» no pretérito perfeito do indicativo), o espelho sobre a cama servirá para refletir as posteriores, sobre o futuro ainda se acrescenta umas linhas depois «quarto onde tu não estarás onde unidos pelo sexo osso a osso no cerne outros desconhecidos casuais amantes amarão» (*idem*: 29) («amarão» no futuro simples do indicativo), mas no presente o que há é apenas um homem deitado no chão de um quarto fechado.<sup>100</sup>

Depois deste notório processo de distanciamento do sexo, o narrador opta ainda por (jogo sádico com o leitor) criar um pouco de tensão erótica com a chegada da companhia feminina e a enumeração sedutora dos sucessivos beijos cada vez mais perto da boca, apenas para quebrar o momento abruptamente, dizendo que nada acontecerá no presente. O mesmo acontece no II Fragmento, quando uma cena de pequenos gestos masoquistas durante a projeção do filme *Suddenly, last summer* (Mankiewicz 1959) dá lugar à seguinte enumeração:

---

<sup>100</sup> O quarto alugado como espaço de exílio do I Fragmento de *Rumor branco* aparecerá também no início de *Lavoura arcaica*.

por todo o lado luzes lojas anúncios, beba cerveja, visite as vistas, vista as visitas, emagreça, comaveja, o ygrego de Yvette é diferente do italiano de Irene mas ambas elas ambíguas gemem, (...) ponha o tampão tampe o porão, afague a palhinha na pachachinha, pique a pica na pombinha, pinche a piça na nabiça, afogue o fogo enquanto é novo, esfole o fole enquanto é jovem, amole a mola enquanto pode, meta a caneta enquanto há tinta, grele o grego na greta, molhe a marreta na rua estreita, vergue a verga na valeta, vá ao veio e volte cedo, esprema o mamão no matacão, um bom colchão dá tesão, olhe em todas as direções cuidado com os aviões, ordens conselhos sugestões (*idem*: 54-5).

Para além de não poder ser, de todo, mera coincidência o facto de Almeida Faria ter escolhido esta adaptação cinematográfica de uma obra de Tennessee Williams (pela forma como o autor americano e esta peça em concreto abordam o indizível), uma vez mais o narrador parece querer alienar a excitação do leitor, já que uma possível cena sedutora termina rapidamente com o par a desencontrar-se à saída do cinema, deixando Daniel João perdido e excitado de noite na cidade, rodeado de sugestões eróticas (visuais, sonoras e linguísticas).

O restante dos três fragmentos que abrem *Rumor branco* associa o isolamento e o vácuo do ser humano a uma tentativa de fuga pela invenção erótica, como a mulher que gosta tanto de alguém que se pensa grávida, ficando inclusive com os sintomas (*idem*: 30), ou mesmo o protagonista que, numa festa em que são recitados poemas satírico-obscenos (*idem*: 67), que de obscenos pouco têm, deixa que Kerstin se sente sobre o seu «galo» – notar o termo que é usado para designar o órgão sexual –, mas depois desvia o olhar quando lhe mostram revistas pornográficas (*idem*: 70).

A forma como o erotismo é construído em *Um copo de cólera* de Raduan Nassar não difere demasiado do exemplo de Faria. Claro que a relação entre o casal na fazenda é antes de mais sexual, mas esta não é transferida diretamente para a narrativa, antes sexualidade diferida que dá lugar a um erotismo construído ao nível da tensão. Tome-se como exemplo o capítulo em que o protagonista come um tomate: ainda que a provocação esteja lá, objetivamente trata-se apenas de um homem a comer um fruto, o que, descrito de outra forma, não seria forçosamente erótico.

tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando em seguida ali na mesa (...), e foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes (...), sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse, eu só sei que quando acabei de comer (...) sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto (Nassar 1998: 10).

O preliminar da comida (não será preciso explorar associações entre alimentação e fornicção) dá assim lugar ao quarto, mas nele, uma vez mais, nada acontece no tempo presente: antes de a mulher sair para o quarto de banho, estão juntos, mas ele está mais interessado em tocar os próprios pés;<sup>101</sup> quando sozinho, apesar de excitado, limita-se a lembrar cópulas passadas. A descrição de três páginas (que não posso apresentar na íntegra) é bastante explícita, inclui posições sexuais e ejaculação, mas é preciso manter em mente que nada acontece fora da cabeça da personagem.<sup>102</sup>

tirei rápido a calça e a camisa, e me atirando na cama fiquei aguardando por ela já teso e pronto, fruindo em silêncio o algodão do lençol que me cobria, e logo eu fechava os olhos pensando nas artimanhas que empregaria (...), e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos (...), e ia pensando sempre nas minhas mãos de dorso largo, que eram muito usadas em toda essa geometria passional,<sup>103</sup> (...) ainda pensava em muitas outras coisas (...), já que a imaginação é muito rápida ou o tempo dela diferente, (...) quando pressenti seus passos de volta no corredor (*idem*: 12-5).

Depois, no banho a dois (*idem*: 18-20), a mesma situação: temos um contexto potencialmente excitante, mas, quando as carícias aumentam, o leitor é desviado para um ambiente freudiano, em que a mulher a lavar e secar o cabelo do homem aviva a lembrança da mãe a cuidar do filho, ligando novamente a experiência erótica a uma reconstrução da memória do exílio, uma vez que, como já foi assinalado em 2.1 (cf. p.45), é revelado no final da discussão de *Um copo de cólera* que este protagonista vive separado da mãe, apesar de ela ainda não ter morrido.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> «caráter intrinsecamente fetichista, idólatra, de todo o erotismo», «a absolutização de uma parte do corpo (...) como ‘declíc’ para a apropriação fantasmática do resto» (Lourenço 1994: 248).

<sup>102</sup> De forma muito inteligente, na versão cinematográfica de *Um copo de cólera* (Abranches 1999), esta cena de sexo é projetada no lençol, que assim assume o lugar de uma tela dentro do próprio filme.

<sup>103</sup> «O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível. Como no caso dos círculos concêntricos, o sexo é o centro e o fulcro desta geometria passional» (Paz 1995: 12).

<sup>104</sup> O mesmo acontece quando os criados o apanham do chão «como se erguessem um menino» (Nassar 1998: 62), para além de, pouco depois, a última palavra da novela ser «feto» (*idem*: 65).

Se alguma dúvida restasse de que esta novela erótica não depende da exploração do sexo, o seu clímax seria suficiente por si só para argumentar neste sentido. O capítulo chama-se *O esporro*, ocupa trinta e nove páginas (*idem*: 24-62) e descreve uma discussão, criando a simetria sexo/luta pelo *leitmotif* de palavras e gestos da relação sadomasoquista. Em rigor, estamos perante um diálogo, mas a tensão criada faz do episódio um momento erótico de grande eficácia, apostando novamente no estranhamento provocado pelo fetichismo do fragmento (já não o pé, mas o dedo).<sup>105</sup>

Os processos de distanciamento de uma expressão mais obscena da sexualidade analisados anteriormente marcarão o ritmo dos livros seguintes, *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar e *A paixão / Cortes*, a primeira parte da *Tetralogia lusitana* de Almeida Faria. Ainda que, por exemplo, a história de André esteja intimamente ligada à sua experiência amorosa, em nenhum momento Nassar abandona o seu vocabulário lírico para apostar em formas mais literais de erotismo e, mesmo optando por uma linguagem francamente mais direta, Faria nunca é gratuito.

Cobrindo um dia inteiro, *A paixão* começa de manhã com todas as personagens a acordar nas suas camas. Não há, no entanto, contacto entre elas, nem no plano da narrativa, nem no plano da narração: cada uma na sua cama, cada uma no seu capítulo; exilados, a vivência sexual é toda ela interior. Jó acorda molhado de um sonho nada excitante no momento do único toque, o abraço de uma mulher (Faria 2008: 36);<sup>106</sup> Moisés vai cedo à missa e, durante o ritual, do pensamento de um cão morto, passa para o órgão do animal ainda ereto e daí para uma experiência sua com uma prostituta:

escuta o padre com fê (...), mas a memória sequiosa não pode esperar; (...) dali fugimos, à aventura, para a praia da Zambujeira (...); vimos intacto um cão que morrera afogado; (...) o sexo, obsceno e teso, como antes de fornicar, ao meio do ventre cheio; fez-me lembrar um anjo branco emprenhado que, como castigo, fosse afogado (...); muitas noites dormimos pelas sebes ou na praia; ela beijava como se quisesse devorar, chupava-me com a força de uma fêmea aluada; tinha um peito duro e as mulheres da vida que eu beijara antes não beijavam assim (*idem*: 66-7).

---

<sup>105</sup> «Les deux amants n'existent que dans la tension de l'instant» (Dubois 1978: 85).

<sup>106</sup> De alguma forma, este sonho será refeito em *Cortes* nos acontecimentos dos capítulos 12 e 26.

Claramente explícita, a linguagem com que a lembrança é descrita pertence à personagem em questão. Palavras como «fornicar», «fêmea» ou «mulheres da vida» integram-se na narrativa pela sua coerência com a ideia de reformulação linguística: a mente do velho é traduzida para o idioleto do próprio. O mesmo acontece noutro momento de fundo sexual, a relação entre a cozinheira Piedade e o menino Tiago, em que expressões como «era uma coisa feia, que os outros meninos não podiam ver» (*idem*: 160) nos dão a focalização interna da criança.

Como se verá de seguida, este processo alastra-se coerentemente ao segundo livro da tetralogia no caso da mesma personagem. Piedade, desde sempre criada da casa, sem nunca ter podido realizar-se como mulher, exilada portanto na sua condição de ferramenta, passou ainda pelas mãos de outros dois rapazes da casa, André e Jó: «André dela se serve a dobrar, como serva e fêmea, gozada» (Faria 1978: 12); «Jó trata-o contudo com certa distância desde que (...) Piedade (...) lhe mostrou sua fresta de cabelos entre pernas» (*idem*: 31).

Por um lado, este jogo erótico em que o sexual é atenuado pela modalização do discurso. Uma vez mais, o vocabulário condiz com a personagem: usar o verbo «servir» com sentido sexual é indicativo de um registo de língua simultaneamente mais coloquial e de uma classe social inferior. Já «cabelos entre pernas» poderá condizer com a visão de uma criança, como de resto é reiterado nas páginas seguintes, com expressões como «maminhas, designação que os dois usavam afastando pensar em culpa e pecado» (*idem*: 32) ou «tentava em vão pôr-lhe a mão no sitiozinho» (*ibidem*).

Por outro lado, também em *Cortes*, o tipo de jogo que destaquei anteriormente no início de *Rumor branco*, em que o conteúdo não é em rigor sexual, mas a linguagem usada na narração-descrição fá-lo parecer, como acontece nos dois próximos exemplos. No primeiro, Marta (e o leitor) é levada a crer que está a ser tocada pelo cunhado; no segundo, ainda mais paradigmático daquilo a que Faria nos habituou, André e Sónia fecham-se durante mais de uma hora no quarto de banho, mas o leitor não tem acesso total à cena porque o narrador decide interromper a narrativa com um jogo lexical:<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> «As cenas sexuais entre André e Sónia são brutais. As cenas da relação sexual do João Carlos com a Marta são também bastante flagrantes, usando uma forma metafórica mas muitíssimo nítida, com uma insistência que chocaria sensibilidades de 1950 ou 60, embora hoje já não choque» (Lopes 1992: 11).

vendaram-lhe os olhos, ataram-na a um banco, começou a sentir duas mãos maiores subindo-lhe pernas acima, do tornozelo ao joelho e do joelho à barriga, enquanto a voz do namorado da irmã lhe perguntava: vestes cuecas? Marta hesitava entre ficar-se ou fugir, tremia, recuou, tropeçou num baú, começaram a gritar-lhe: a menina do aú tem um buraco ao pé do cú, assustou-se, desatou a choramingar, desataram-na, desvendaram-na, viu que fora a irmã mais velha quem lhe mexera nas pernas, puxara para baixo as meias, lhe tocara as cuecas enquanto o querido dela ia falando perto (*idem*: 87-8);

deixa-se sentar no sólido lavatório onde ele lhe abre as pernas, (...) despe-lhe o robe, (...) gemidos abafados boca-a-boca, ela pede-lhe cuidado, ele decifra a mensagem: november alfa oscar – tango scar mike oscar – papa índia lima uniforme lima alfa, recebida, entendida, novidade não há, nada de urgências, (...) despe-se a si mesmo já que ela o não faz, certo êmbolo embatente, martelo rijo soando sino, enxada que cava, arado que lavra, seta que espeta, cabeçudo peixe-sapo, meio marreta meio porreta, gargalo sem garrafa, prego cego, espingarda aperrada, oboé, avena flauta, clarinete, fole de ferreiro, marrante rombo, escacha-pecegueiro, derruba-grelos, fende humos, tição em túnel, punho em bracelete, compridez de dedo em luva estreita, curtidor de corte com colossal gula em treva e guerra (*idem*: 95-6).

O sexo aqui é verbal, consonância de sons, justaposição de termos, metáfora cinematográfica de choque de imagens, processo sobejamente usado também por Raduan Nassar em *Lavoura arcaica*. Deve ser dito que este romance se distingue de todos os outros referidos por uma linguagem intrinsecamente poética (o autor assimilou inclusive versos de diferentes poetas na narrativa, o que já acontecia em *Um copo de cólera*, mas aqui é extrapolado), portanto todos os exemplos dele extraídos serão sempre muito mais da ordem da sugestão do que da afirmação, e aí reside a sua força.

Por muito que o livro tematize, à maneira da parábola do filho pródigo, a saída, o exílio e o regresso do rapaz a casa, a história de André é a história das suas paixões, sempre descritas de forma erótica, independentemente de o seu conteúdo ser mais ou menos sexual. Por exemplo, se a tradição lírica nos legou um certo tipo de comparações da beleza feminina a elementos naturais, Raduan consegue o efeito oposto, dando-nos a ver a natureza de forma erótica. A mulher já não é comparada à cabra ou à pomba como no *Cântico dos cânticos*, a relação com os animais é erotizada (sem ser bestial).<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Cf. as descrições da cabra no capítulo 4 e da pomba no capítulo 17.

Claro que as descrições se contaminam propositadamente para que o leitor não perceba com exatidão do que se fala, mas a amada já não é o centro da metáfora: os animais são descritos por si próprios, antes de qualquer paralelo. D.H. Lawrence consegue o mesmo efeito no episódio de *Lady Chatterley's lover* (1928) em que o bosque ganha contornos sensuais pela ação do vento:<sup>109</sup> «não saberíamos explicar como a descrição... digamos de uma árvore ou de uma casa seja menos erótica que a de um casal de amantes sábios» (Vian 1988: 44).

A «vida amorosa» de André não começa, por isso, depois da saída de casa, como de resto já foi explorado: a primeira relação foi com a própria mãe. Não pretendo com isto defender um incesto efetivo entre as duas personagens; no entanto, a descrição do acordar matinal sugere um exagero de carícias. Exilados, aproximam-se do que parece estar mais perto – a família: «jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio ‘não acorda teus irmãos, coração’, (...) minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre» (Nassar 1999: 27).

De notar especialmente o uso do termo «cicio» que reitera no sussurro o sentido de «cheia de amor» ou o excesso de pormenores como a temperatura dos corpos ou o secretismo dos jogos: episódio portanto sexual apenas por interpretação freudiana, mas dado a ler como se de sedução se tratasse. Tal não acontece com a relação seguinte, apesar de o pressuposto exílico ser o mesmo: no seio do lar, no ramo esquerdo da família, no sexo oposto, agora com a irmã – «mulher tão próxima e impossível que é o outro e o mesmo» (Rodrigues 2000: 351),<sup>110</sup> mas a relação é consumada.

O incesto é descrito justamente a meio do romance, nos capítulos 18 a 20, coincidindo com o final da primeira parte, antes de André regressar a casa (a última frase de «A partida» não podia deixar de ser a citação de *A paixão* de Almeida Faria, dando-lhe na narrativa o lugar de destaque que realmente teve na sua conceção – cf. a nota 84, p.50). O mais interessante a notar é que, apesar de sexual, a relação é sempre refeita na narrativa de uma forma que parece recusar conscientemente o falocentrismo (há até, pelo tópico da fertilidade, mais referências aos testículos do que ao falo).<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> «Numa das primeiras resenhas, Katherine Délos percebeu ‘referências freudianas e um toque de D.H. Lawrence’ na abordagem da problemática sexual» (Abati 1999: 35).

<sup>110</sup> «A identidade é sublinhada pelo fato de o nome da irmã – Ana – corresponder ao pronome *eu* em árabe» (Perrone-Moisés 1996: 65).

<sup>111</sup> Expressões como «me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste» (Nassar 1999: 103) podem mesmo metaforizar o sexo. Para alguns exemplos comentados de metáforas relativas aos órgãos sexuais em *Lavoura arcaica*, cf. Lolito 2007.



Toda a descrição do tabu desvia, aliás, a importância da penetração (o que faria consumado o incesto, numa leitura redutora de «sexualidade»), referindo diferentes partes do corpo em simultâneo como num processo cinematográfico (*cio cubista*) de sobreimpressão de várias faces da «geometria passional». Em vez de focar a atenção num ponto ou unir o casal, a relação sexual abre o abismo entre eles: «nós dois que até ali éramos um só, vi com espanto que meu continente se bifurcava, que precariedade nesta separação» (Nassar 1996: 104).<sup>112</sup>

Juntar-se ao sexo oposto no seio familiar não supriu o exílio essencial, o que leva André a recorrer à prostituição, que funciona como contraponto da sacralidade do lar. No entanto, aquilo que nos é dito é que a prostituta o acha demasiado puro, lhe oferece uns adereços e o manda embora. Na festa final, cruzam-se os dois mundos, quando Ana aparece a dançar com esses mesmos adereços, desconstruindo a sua imagem anterior de santa na cena da capela.<sup>113</sup> Esta impossibilidade de realização amorosa toma, por isso, dois caminhos diferentes.

Por um lado, como vimos até agora, a procura de um outro próximo (que corresponderia a um menor abismo), «o que vai ser utilizado por André em um de seus argumentos a respeito da relação incestuosa que mantém com a irmã» (Gamal 2009: 38). Por outro lado, «a observância a si mesmo, (...) o quase namoro que vivia consigo (procura do único lugar possível?)» (*idem*: 32)<sup>114</sup> – a versão cinematográfica de *Lavoura arcaica* (Carvalho 2001) começa precisamente com a masturbação de André, para além de incluir ainda o seguinte episódio, deslocado do conto *Menina a caminho*:

---

<sup>112</sup> «O corpo é descrito por partes, aos pedaços, numa conexão de imagens curvilíneas que refletem e refratam poeticamente o tema do retorno. O torpor e a sonolência, após a masturbação, refletem-se plasticamente no ritmo» (Abati 1999: 56-7).

<sup>113</sup> Relativamente ao bordel não de *Lavoura arcaica*, mas de *A paixão* – «crucifixos e santos e camas preparadas» (Faria 2008: 97) –, Anabela Oliveira refere que «os espaços são desmistificados quando símbolos de religião e de prostituição se entrecruzam» (1995: 260). Esta é a ironia presente no excerto que serve de epígrafe a este ponto, em que Gonçalo M. Tavares (2011: 67) escreve:

«Maravilhado, assim, com tal descrição do corpo feminino  
– uma geometria com temperatura –, Bloom,  
enquanto caminhava, lembrou-se da velha sabedoria  
de Platão que, à entrada da sua academia, havia escrito:  
'Não entre aqui quem não souber geometria'.  
A filosofia, finalmente,  
entusiasma certos órgãos que não o cérebro  
– ironiza Bloom; e não pôde então deixar de pensar  
como tal frase clássica ficaria perfeita  
pendurada na entrada de um bordel».

<sup>114</sup> «possuir, penetrar, masturbar, tocar – tudo verbos conjugáveis na forma reflexa» (Nancy 2008: 33).

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto (2000: 48-9).<sup>115</sup>

Assim o irmão mais velho encontra André no quarto alugado, numa relação consigo mesmo, todavia, para concluir, esta autossuficiência tem uma leitura muito mais interessante do que a mera estimulação sexual do próprio: a sexualidade frustrada e desarticulada das personagens refaz-se de maneira quase carnal na sua linguagem (Gamal 2009: 33), o que no filme de Luiz Fernando Carvalho é notório, por exemplo, nos monólogos do ator Selton Mello, a salivar no quarto ou a contorcer-se de prazer no altar enquanto fala.<sup>116</sup>

Não se pode dizer que *Lavoura arcaica* termine: há, de facto, o episódio da festa que acaba em tragédia, mas não se sabe o que acontece ao protagonista: a última palavra é mesmo do pai (assimilado ou, uma vez mais, ironizado pelo filho).<sup>117</sup> Não há um círculo perfeito, mas uma espiral (figura eminentemente barroca): «os textos de Nassar se assemelham nesse tipo de estrutura (...), ao se encaminharem para situações-limite, com uma rutura no final que conduz a narrativa de volta para uma situação semelhante à inicial, criando-se um outro elo ao movimento em espiral» (Lemos 2003: 86).

Apesar de não se saber onde as paixões de André o levarão, é introduzida uma pequena e última sugestão, que pretende apenas provocar o leitor, até pela forma como aparece no romance. Depois de ter passado da mãe para a irmã, da irmã para a prostituta (figuras que se contaminam) e da prostituta para si (exilado do sexo oposto, faz uma primeira tentativa no mesmo sexo, começando por si próprio), ao regressar a casa, André envolve-se com o último elemento do ramo esquerdo da família: o irmão Lula, que pretendia seguir os seus passos.

---

<sup>115</sup> «Estamos tan acostumbrados a la interpretación que del mito de Narciso ha dado la psicología moderna, que define como narcisismo el encerrarse y el retraerse de la *libido* en el yo, que acabamos por olvidar que (...) el joven no está enamorado directamente de sí mismo, sino de su propia imagen (...), que él toma por una criatura real» (Agamben 2001: 149), que é já outro.

<sup>116</sup> «o texto desse narrador se constitui por uma memória contaminada pela epilepsia, imprimindo ao relato vários ritmos, (...) uma dicção doente» (Florentino 2002: 216). Esta mesma dinâmica de realização sexual, não pela penetração, mas pela linguagem, poderia ser analisada a partir da discussão de *Um copo de cólera* ou, mesmo em Almeida Faria, na volúpia dos jogos de palavras de *Rumor branco* e no prazer de Jô em inventar aventuras eróticas em *Cortes*.

<sup>117</sup> «o nome é sempre o nome do pai. Reinventar outro nome equivale a reinventar outro pai e com ele outra ordem, outra castração» (Aurélio 1984: 118); «it also means that the experience of killing cannot be communicated, just as the experience of the sexual act cannot be conveyed» (Black 1991: 12).

ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente «dorme, menino»; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita (...); nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana (Nassar 1999: 181-2).

O excerto explicita a diferença entre o corpo anatómico e o corpo erótico, o que existe e o que é percebido; pelo que a questão que tenho vindo a problematizar se possa mesmo resumir assim: esta literatura não depende do sexo porque se sabe incapaz de mostrar o corpo anatómico, trabalhando apenas o corpo erótico (que é matéria, mas também memória e linguagem). O texto: «um anagrama do corpo? Sim, mas do nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível ao seu funcionamento gramatical (...), tal como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica» (Barthes 1997: 53).

Texto de perversão, «corpo totalmente concebido como zona erógena» (Leclaire 1977: 39): vive da contaminação rizomática do assexual pelo sexual e da intermitência, por definição erótica. Não é por isso da ordem do *striptease*, processo tético com o objetivo da revelação final (Barthes 1997: 44), ou mesmo do sexo tomado como «rarefação de uma pulsão chamada desejo sobre zonas preparadas antecipadamente. Ele foi largamente ultrapassado pelo leque de feridas simbólicas, (...) anagramatização do sexo em toda a extensão do corpo» (Baudrillard 1991: 143).<sup>118</sup>

Erotismo desgenitalizado: a fala é o ato performativo de realização dos impulsos sexuais, já descentrado do primeiro nível de significado – sublimação do sexo. A relação enquanto zonagem ultrapassa a estrita ocorrência sexual, «descobrir-se-á que há relação sexual em potência absolutamente onde quer que se coloque em jogo qualquer coisa» (*idem*: 50). Quando há sexo no conteúdo do texto (mesmo que por via indireta na mente do exilado), a linguagem distancia-nos dele, torna-se palpável, matéria, ela sim, erótica; quando o conteúdo não é sexual, *a linguagem é que faz amor*.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> «L'on pensa alors à des cryptogrammes: mon corps comme cryptogramme à déchiffrer par des amants érudits» (Mèredieu 1978: 387), «as zonas não têm valor por elas mesmas, como substâncias, ou antes, aqui, como órgãos: se são órgãos, é do prazer-desejo, dito de outro modo, órgãos de um corpo incorporal, e não do corpo fisiológico. As zonas valem como vale o eros que elas não produzem nem contêm, mas que elas são no sentido em que se excitam (se deixam excitar): (...) todo o corpo se pode tornar erógeno. (...) Há tantas zonas quantos os gestos infinitamente retomados e modulados (Nancy 2008: 47-8).

<sup>119</sup> «La poésie se fait dans un lit comme l'amour» (Breton 1948: 229).

CONCLUSÃO

**DO ORGASMO COMO SILOGISMO**

ESTUDO SOBRE O SOM PARA ESTIMAR

A ÁREA DA SUPERFÍCIE DO CORPO

faço eroticamente respiração contigo:  
primeiro um advérbio, depois um adjetivo

Ana Luísa Amaral, *Coisas de partir*

Dir-se-ia que a música não pode nunca ser erótica por não ter como o dizer: pertence à categoria das artes sem tema, pelas quais não é possível enunciar conteúdos visíveis. Pelo contrário, artes como a literatura estariam assim condenadas a contar sempre alguma coisa. No entanto, músicas há que, sem proferir uma única palavra, nos sugerem uma certa predisposição sexual, pelo ambiente sonoro que criam. No que diz respeito à condenação literária à contabilidade, Pedro Eiras escreve o seguinte em *Um certo pudor tardio*:

De todos os universos musicais, é decerto Johann Sebastian Bach que a poesia de Manuel de Freitas evoca mais dolorosamente. Para ser mais exato: (...) referem-se a cidades onde Bach viveu, citam versos de cantatas, lembram datas, evocam intérpretes. O que significa também: a música, a própria música de Bach – não pode ser convocada (...). E contudo, talvez não seja possível ler Manuel de Freitas sem primeiro ouvir (...) Bach. Cada poema se constrói como eco de uma escuta, intertexto, fragmento, exegese. (...) Muitas vezes, a música de Bach, inatingível, inapresentável, é apenas exemplo, mote, causa longínqua; mas que o exemplo, o mote, a causa seja precisamente a música de Bach, eis o que já não é acidente. A esse ser, que poderia ter sido outro, mas que é esse, (...) Giorgio Agamben chama: o irreparável (2011: 72).

O paralelo aqui traçado é notório: se as palavras não nos dão a música de alguém, certamente também não nos darão o seu prazer sexual. De resto, já muito aqui se disse sobre a consciência contemporânea das limitações da representação. Como negar, porém, a musicalidade da poesia (mesmo a que pretende ser quotidiana, que no quotidiano também reside a poesia), ou mesmo o erotismo em Almeida Faria e Raduan Nassar? Não será precisamente esta a sua força de sugestão: arte com tema a comportar-se como se o não tivesse, explorando de forma poética a materialidade da palavra?

O erotismo encerra em si «o conflito da possibilidade e da impossibilidade» (Ferreira 1969: 181), por essência deslocado da sua natureza: se o sexo, ainda que impulso, se realiza por gestos culturais, o erotismo não podia ser menos natural. Por isso nenhum autor o definiu totalmente,<sup>120</sup> apenas por aproximações sucessivas, até perceber que «foram admitidos, como dizem ter acontecido ao cavalo de Troia, ou por simples equívoco, ou por terem passado além das múltiplas portas dessa cidade que lhes parecia intransponível pelo processo mais simples: destruindo-a» (Guimarães 1972: 33).

Esta citação do poeta Fernando Guimarães, que poderia bem dizer respeito ao erotismo, é sobre a natureza da própria poesia. Octavio Paz compara-os pela questão do desvio: «a relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia do seu fim natural: a comunicação» (1995: 10). Assumindo a poesia como uma erotização da linguagem (*idem*: 37), ato essencialmente solitário, a criação literária é assim comparada a uma forma de procriação (Gagnebin 1978: 11-2).<sup>121</sup>

Não quero que fique implícito, porém, que oponho um erotismo da poesia a outro da prosa, nem é sequer contraditório o facto de ter desenvolvido esta conceção de erotismo em relação direta com a poesia numa dissertação cujos objetos de estudo são do género romanesco. Não são estranhas à obra de Almeida Faria e Raduan Nassar comparações com a poesia: das obras citadas em *Lavoura arcaica* algumas são líricas; dois trechos de *Rumor branco*, «romance-poema» (Oliveira 1992: 8), foram inseridos na *Antologia de poesia universitária* de 1964 (Berardinelli 1973: 33).<sup>122</sup>

Faria chegou mesmo a assumir como «demasiado rigorosa» a sua ideia de literatura, tentando então «aproximar a prosa de um tipo de poesia com medidas previamente definidas (o soneto, por exemplo)» (s/d: 3). Nassar vai mais longe, saindo do plano meramente individual, quando afirma acreditar «que a boa prosa tenha sido sempre poética» (1996: 25). O erotismo nestes autores prende-se necessariamente com a musicalidade da sua poesia, testemunho performativo da condição de exílio essencial: «la langue utilisée est un dialecte auto-érotique» (Mèredieu 1978: 387).<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> «Na literatura a sexualidade é uma linguagem em que o que não se diz é mais importante do que o que se diz» (Calvino 2003: 260).

<sup>121</sup> «Escrever é um verbo intransitivo, pelo menos no nosso uso singular, porque (...) a perversão é intransitiva; a figura mais simples (...) da perversão é fazer amor sem procriar: a escrita é intransitiva nesse sentido, não procria. Não fornece produtos» (Barthes 1975: 32).

<sup>122</sup> «falo em poesia no sentido grego da palavra, o de criação literária» (Faria s/d: 6).

<sup>123</sup> Mesmo que se assuma que a sugestão erótica se efetua por um processo mental (transferência de memórias e emoções), o facto de acontecer com uns textos (ou umas músicas) e não outros representa que algo de concreto eles têm de possuir para poder ser atualizado dessa forma pelo leitor/ouvinte.

Tendo chegado, no último ponto, à conclusão possível de um erotismo desgenitalizado, urge compreender por que processos a linguagem o constrói. Antes de mais, é de referir o papel da semântica, uma vez que determinado termo poderá assumir diferentes sentidos dependendo do contexto (gramatical ou social). Serve esta primeira referência para reiterar que trabalhar a casca não exclui um trabalho com a gema (Nassar 1996: 24), «parte da crítica talvez tenha diminuído o conceito de estilo na literatura ao identificá-lo só no nível da casca» (*idem*: 25).<sup>124</sup>

Depois de salientar a importância do plano da expressão e do trabalho poético com a língua, não é, porém, suficiente usar como argumento um sentido criador de imagens. Para além de o sentido não ser apreendido senão pela assimilação do respetivo significante, esse significante não é apenas imagem (mancha gráfica), mas também som (para Saussure, o significante era precisamente a «imagem acústica»), que ganha no texto de fruição uma função erótica: «*eu-amo-te* não depende da linguística nem da semiologia. A sua instância (...) estaria antes na Música» (Barthes 2010: 187-8).<sup>125</sup>

A sintaxe (a organização da frase) parece ter o papel principal na criação do erotismo porque é o que mantém uma relação mais direta com a prosódia, e já foi aqui muito sublinhada a importância da receção para que o texto de fruição se concretize. A forma como estes livros foram escritos (abordada em 2.1 juntamente com o conceito de «literatura exílica») possibilita uma leitura dependente das «especificidades da linguagem (leveza ou peso, rapidez ou retardamento, maior ou menor visibilidade, maior ou menor multiplicidade, exatidão e consistência)» (Simões 1995: 160).

Em Faria quase todos os capítulos têm o mesmo tamanho, repetição regular, em Nassar há uma contínua oscilação entre fragmentos e longos excursos; «erótica sob duas condições opostas (...): se for repetida a todo o custo, ou (...) se for inesperada» (Barthes 1997: 84). Se as enumerações de jogos de palavras ou os monólogos suspendem a narrativa, são, pelo contrário, lidos muito rapidamente, pela justaposição de palavras ou assimilação de vírgulas. A tensão entre os diferentes ritmos performatiza a coreografia sexual, sendo intrinsecamente erótica: não tem de o dizer, fá-lo.

---

<sup>124</sup> «Trabalhei um pouco, com sons, grafias, sintaxes, pontuação, ritmo etc. Se em função disso tudo cheguei às vezes a violentar a semântica de algumas palavras, por outro lado trabalhava também com aquelas coordenadas em função dos significados» (Nassar 1996: 24).

<sup>125</sup> «Seria uma pessoa feliz se um dia fizesse um libreto de ópera, porque a ópera acentua a dimensão musical da palavra que no texto está meio adormecida, esperando que a voz humana a tome mais audível» (Faria s/d: 15).

A repressão é a base desta erótica, *sustem-lhe a respiração*, desvia-a da emoção exacerbada. *Rumor branco*, por exemplo, foi continuamente cortado e refundido, levando a expressão «descobrir a palavra, a fala, a comunicação» da primeira edição a transformar-se em «descobrir a sintaxe e o som secreto» nas restantes: «antes, tratava-se da palavra-fala, da possibilidade de ir ao encontro do outro e de dialogar entusiasticamente; agora, a atenção, (...) mais desencantada, fixa-se de preferência na palavra-som, na palavra-voz reveladora de um eu» (Barahona 1971: 92).

«Podemos pois falar de uma *escrita afrodisíaca* (...). Uma escrita lúbrica que fosse o corolário da fórmula barthesiana: escrever é «fazer amor sem procriar». Isto é: sem *procriar*, transitivamente, mas, sempre de forma intransitiva, *criando o ato mesmo de criar – ad infinitum*» (Carlos 1983: 252). Acrescente-se: se cada leitor reescreve a história, é também possível falar de *leitura afrodisíaca*, na excitação comum pela visualização de imagens sexuais que qualquer arte figurativa permite, mas sobretudo por o próprio ritmo textual reclamar a concentração e a respiração próprias do sexo.<sup>126</sup>

Concordando que seja esta a leitura mais própria do texto-limite moderno (Barthes 1997: 47), fica, de um lado, o tipo de obra inicialmente referido, que permite que o leitor vá «às articulações da anedota» e ignore os jogos de linguagem (*idem*: 46), sem que com isso perca a erótica do livro, e, do outro lado, Almeida Faria e Raduan Nassar, em que interessa menos «o desfolhamento das verdades» do que «o folheado da significância» (*idem*: 47). Dividindo-se em significado e significante, a força erótica da palavra residirá forçosamente em ambos, não apenas *no que se conta*.

O conteúdo erótico destas obras, os diferentes interditos referidos anteriormente, não seria suficiente para construir um texto de fruição. Na verdade, poucos são os autores como Almeida Faria e Raduan Nassar que combatem «simultaneamente a repressão ideológica e a repressão libidinal (evidentemente, aquela que o intelectual faz pesar sobre si próprio: sobre a sua própria linguagem)» (*idem*: 76), o que tem, claro, o seu peso: não querendo prescrever leituras biografistas, a escrita assume-se assim como *performance* do próprio exílio dos autores.

---

<sup>126</sup> «A relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda uma erótica verbal (...) – som que emite sentidos» (Paz 1995: 9).

Complexo de Rimbaud:<sup>127</sup> tanto Faria como Nassar abandonaram a sua obra literária, encenação da sua morte presente já na escrita (*a vida imita a obra*), concretização consciente do que poderia ter sido transferido para a literatura de forma mais ou menos inconsciente: já não o filho que se afasta do pai-pátria ou da terra-mãe, mas o pai que se *assassina* (para usar o jogo de Herberto Helder), assinando a obra que criou. Desvinculação total daquilo que é a sua própria terra, o seu idioleto literariamente construído. Há, contudo, uma ressalva a fazer no caso de Almeida Faria.

Esta leitura não seria rigorosamente correta, tendo em conta o regresso literário de Faria em 2012. No entanto, ainda que já tenha visto o seu talento reconhecido e premiado, o autor fez sempre questão de não se sentir integrado no meio editorial, ausentando-se quando o entende. Com publicações nos géneros narrativo, dramático, ensaístico e lírico (traduções de Hans Magnus Enzensberger), a sua formação filosófica e o seu estatuto de viajante são simultaneamente o que o ajudou a construir a sua voz literária e o que o continua a afastar dos seus contemporâneos.<sup>128</sup>

De resto, fica por averiguar se o Almeida Faria que agora publica é o mesmo dos livros aqui abordados; provavelmente não. Apesar de influenciado pela música e pelo cinema no primeiro livro, as suas referências artísticas foram mudando e aproximando-o mais da pintura (*O conquistador* é escrito sobre ilustrações de Mário Botas e o conto *Vanitas* é uma antologia de referências plásticas). A sua escrita foi também ficando gradualmente menos «barroca», o peso que ainda hoje mantém deve-se sobretudo à complexidade dos intertextos e da ironia, que só se fortaleceu.<sup>129</sup>

O erotismo em *O conquistador* de 1990 aposta mais no risível, já presente antes pelo distanciamento que propunha, assumido no mesmo ano em entrevista: «[*Rumor branco*] era um romance ‘erótico, pícaro e metafísico’», «não se pode separar o erótico dos outros adjetivos», anuindo a ligação que Vergílio Ferreira estabelecera logo na primeira edição. «O tema do erotismo (...) é tão perigoso – considero-o, aliás, o assunto mais difícil da literatura – que, para fugir (...) a essa seriedade que, por vezes, se torna kitsch e patética, tinha de recorrer à ironia» (Faria 1990: 9).

---

<sup>127</sup> «aos dezanove anos, um crítico qualificou-me de ‘Rimbaud português’». (Faria 1992: 14)

<sup>128</sup> «não gosto de publicar, e durante anos consegui não publicar nada só para não ver o meu nome na imprensa, na pena de gente que me não merece nenhum respeito. Porém, quando tal gente já se preparava para me considerar morto e enterrado, voltei (...) para chatear essa gentalha» (1983a: 55), «não me vejo integrado no meio literário, e conto continuar assim, fiel ao (...) epíteto de ‘estrangeirado’» (1992a: 9).

<sup>129</sup> «Se nos meus primeiros livros estava mais presente a música – por esse antigo desejo de aproximar a palavra da música – a pintura tomou-se me importante à medida que comeci a ver quadros, o que aconteceu só quando viajei pela Europa» (Faria s/d: 12).



Há, por isso, um contrato que tem de ser sempre instaurado entre o autor e o leitor (que recria o texto na sua própria voz, ritmo e respiração), dessa relação depende a eficácia da ironia, da musicalidade e, claro, do erotismo. É perfeitamente possível que se passe por um texto de fruição e este não se concretize, talvez esse leitor estivesse mais focado em objetivos contáveis, enquanto a relação não o pode ser, pelo menos de forma determinável. Seja como for, com todas as perdas e ganhos próprios deste processo (que também é) de tradução, a essência do erotismo parece sempre vingar.

Exemplo disto é o *fait divers* com que termino, depois de me ter deparado com ele por acaso durante a investigação: Philip K. Dick escreve *The first in our family* em 1962, mas publica-o dez anos mais tarde com outro título.

«Take me into your motel room», Pris said, «and screw me.»

«There is, somehow, in your language, something, which I can't put my finger on, that somehow leaves something to be desired.»

Philip K. Dick, *We can build you* (1972)

Traduzido para francês por Anne e Georges Dutter como *Le bal des schizos* (1975), é posteriormente citado por Jean Baudrillard em *De la séduction* (1979).

«Emmène-moi dans ta chambre et baise-moi. Il ya a dans ton vocabulaire un je-ne-sais-quoi d'indéfinissable, et qui laisse à désirer.

Philip Dick, *Le bal des schizos*»

Quando a obra de Baudrillard é traduzida para inglês por Brian Singer como *Seduction* (1990), a citação de Dick em epígrafe parece ter sido traduzida do francês e não recorrendo ao original inglês.

«Take me to your room and fuck me. There is something indefinable in your vocabulary, something left to be desired.

Philip Dick, *The schizos' ball*»

Apesar de Dick nunca ter escrito *The schizos' ball*, a falsa citação inglesa, mais concisa e mais poética, ficou, precisamente por isso, infinitamente mais erótica.

#### NOTA FINAL

Todos os títulos desta dissertação são citações: «O nome não vem aos lábios» é de *Le plaisir du texte* de Roland Barthes, «As confissões da carne» seria o título do quarto volume de *Histoire de la sexualité* de Michel Foucault, «Para averiguar do seu grau de pureza» é título de uma obra de Jacinto Lucas Pires, «Anatomia em crise» é de [*Olhos vermelhos, não em película, mas aqui*] de Vasco Gato, «O jogo remete para a solidão» é de *Os passos em volta* de Herberto Helder, «Cio cubista» é de *Corações isósceles* de Davi Araújo e «Do orgasmo como silogismo» é de *Mais do que erótico: Sade* de Octavio Paz.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia ativa

#### Ficção

- FARIA, Almeida (1970), *Rumor branco*, Lisboa, Portugália, [1962].  
\_\_\_\_\_ (1978), *Cortes*, Lisboa, Caminho, [1978].  
\_\_\_\_\_ (2008), *A paixão*, Lisboa, Leya, [1965].  
NASSAR, Raduan (1997), *Menina a caminho*, Lisboa, Cotovia, [1994].  
\_\_\_\_\_ (1998), *Um copo de cólera*, Lisboa, Relógio d'água, [1978].  
\_\_\_\_\_ (1999), *Lavoura arcaica*, Lisboa, Relógio d'água, [1975].

#### Entrevista e depoimento

- FARIA, Almeida (s/d), entrevista de Marcello Sacco, *Letras & Letras* (online), última visualização a 22 de setembro de 2012:  
<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrevistafaria.pdf>.  
\_\_\_\_\_ (1966), «Criador é quem tira da realidade um mundo que nessa realidade não existia», *O Século*, 2 abril, Lisboa, pp. 5-6.  
\_\_\_\_\_ (1981), «Escrever é um ato solitário», entrevista de Maria João Avilez, *Espaço Tempo*, jun, pp. 81-6.  
\_\_\_\_\_ (1983), «A literatura portuguesa sofre de falta de imaginação», entrevista de Clara Ferreira Alves, *JL*, II:60, 7 a 20 de junho, Lisboa.  
\_\_\_\_\_ (1983a), «O autor, a intertextualidade e o leitor», *Colóquio/Letras*, 75, setembro, Lisboa, p. 55.  
\_\_\_\_\_ (1988), «As minhas relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros», crónica, *Vértice*, II:8, novembro, Lisboa, pp. 97-9.  
\_\_\_\_\_ (1990), «As trovas de Faria», entrevista de Carlos Vaz Marques, *JL*, 411, 22 a 28 de maio, Lisboa, pp. 7-9.  
\_\_\_\_\_ (1992), «Paisagem com família» (tradução de João Paulo Monteiro), entrevista de Michel Host, *Letras & Letras*, dossier Almeida Faria, V:75, 15 julho, Porto, p. 14.  
\_\_\_\_\_ (1992a), «Três perguntas», entrevista de José Emílio-Nelson, *Letras & Letras*, dossier Almeida Faria, V:75, 15 julho, Porto, p. 9.  
NASSAR, Raduan (1996), «A conversa», entrevista de Antonio Fernando de Franceschi, *Cadernos de literatura brasileira*, 2, setembro, IMS, pp. 23-39.

## **Bibliografia passiva**

### Almeida Faria

- AURÉLIO, Diogo Pires (1984), *O próprio dizer: sobre poesia, prosa e outros estados da razão*, Lisboa, Plural/INCM.
- BARAHONA, Maria Alzira (1971), «Recensão crítica a *Rumor branco* de Almeida Faria», *Colóquio/Letras*, 1, março, Lisboa, pp. 91-3.
- BERARDINELLI, Cleonice (1973), «*Rumor branco*, um romance de autorrepresentação», *Colóquio/Letras*, 13, maio, Lisboa, pp. 32-9.
- FERREIRA, Vergílio (1992), «Depoimentos de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira», *Letras & Letras*, dossier Almeida Faria, V:75, 15 julho, Porto, p. 10.
- GOMES, Álvaro Cardoso (1991), «Recensão crítica a *O conquistador*, de Almeida Faria», *Colóquio/Letras*, 121/122, julho, Lisboa, pp. 257-8.
- LISBOA, Maria Manuel (2010), «Menino na mão das bruxas: *O conquistador* de Almeida Faria», *Colóquio/Letras*, 174, maio, Lisboa, pp. 83-95.
- LOPES, Óscar (1986), *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1992), «Cortes na continuidade de *A paixão*», *Letras & Letras*, dossier Almeida Faria, V:75, 15 julho, Porto, pp. 11-2.
- OLIVEIRA, Anabela Branco de (1995), «Almeida Faria: percursos de um imaginário», *Dedalus*, 5, pp. 257-71.
- OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro (1980), *A paixão de Almeida Faria*, Coimbra, INIC/CLUC.
- SEIXO, Maria Alzira (1986), *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto (1975), *Narrativa portuguesa: em processo de fragmentação*, Petrópolis, Vozes.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Comunicação ficcional em tempo de revolução: a obra de Almeida Faria*, tese de doutoramento, Lisboa.
- SOUSA, Henriqueta Maria de Medeiros Pereira Melo e (1997), *O romance epistolar em Almeida Faria: o «diálogo» impossível*, tese de mestrado, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.

Raduan Nassar

- ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti (1999), *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*, tese de mestrado, Curitiba, UFPR.
- BARRETO, Jamille Oliveira (2008), *Discurso e erotismo como ferramentas de poder em Lavoura arcaica e Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, tese de mestrado, Georgia, GFUG.
- GAMAL, Haron Jacob (2009), «A literatura como representação do não lugar: *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar», *Escritores brasileiros «estrangeiros»: a representação do anfíbio cultural em nossa prosa de ficção*, tese de mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, pp. 29-46.
- LEMOS, Maria José Cardoso (2003), «Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade», *Estudos Sociedade e Agricultura*, 20, abril, pp. 81-112.
- LOLITO, Denise Padilha (2007), «Estilo, metáforas, amor e sexo em *Lavoura arcaica*», *Estudos Lingüísticos*, XXXVI:3, set-dez, pp. 335-41.
- OLIVEIRA, Ane Costa de (2009), *O guardião zeloso das coisas da família: a narração entre parênteses*, tese de mestrado, Porto Alegre, UFRGS.
- PAULA, Marcela Magalhães de (2008), «O discurso de um libertino: entre o corpo e o verbo», *O corpo e o verbo na obra Lavoura arcaica de Raduan Nassar*, tese de mestrado, Fortaleza, UFC, pp. 95-116.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1996), «Da cólera ao silêncio», Antonio Fernando de Franceschi, *Cadernos de literatura brasileira: Raduan Nassar*, 2, setembro, Instituto Moreira Salles, pp. 61-77.
- QUINT, Anne-Marie (2006), «Un dialogue inattendu entre Almeida Faria et Raduan Nassar: ou deux façons de relire une parabole», Claudia Poncioni e José Manuel Esteves, *Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise: influences, correspondances, échanges (XIXe et XXe siècles)*, France, Éditions Lusophone, pp. 197-209.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2000), «A deriva do romance e os movimentos secretos do ser em Raduan Nassar», Arnaldo Saraiva e João Almino, *Literatura portuguesa e brasileira: ano 2000*, Porto, pp. 347-51.

## Bibliografia geral

- s/a (1971), «O erotismo: história recente», Arnaldo Saraiva, *O que é o erotismo?*, Lisboa, Presença, pp. 55-75.
- \_\_\_\_ (2011), «Jovens europeus assumem já ter feito sexo sem proteção», *P3/Público*, 26 de setembro, Lisboa, última visualização a 22 de setembro de 2012: <http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/841/jovens-europeus-assuem-ja-ter-feito-sexo-sem-proteccao>.
- AGAMBEN, Giorgio (1999), *Ideia da prosa* (tradução de João Barrento), Lisboa, Cotovia, [1985].
- \_\_\_\_\_ (2001), «Eros en el espejo», *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura ocidental* (tradução de Tomás Segovia), Valencia, Pre-textos, [1977], pp. 131-57.
- \_\_\_\_\_ (2009), «O que é o contemporâneo?», *O que é o contemporâneo?* (tradução de Vinícius Nicastro Honesko), Chapecó, Argos, [2007], pp. 55-73.
- AMARAL, Ana Luísa (1993), *Coisas de partir*, Coimbra, Fora do Texto.
- ARTAUD, Antonin (2006), *O teatro e o seu duplo* (tradução de Fíama Hasse Pais Brandão), Lisboa, Fenda, [1938].
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (2009), «Amor, amizade e filosofia em Platão», Jorge Deserto e Belmiro Pereira, *Symbolon I: amor e amizade*, Porto, FLUP, pp. 43-56.
- BACHELARD, Gaston (1970), «L'immensité intime» e «La dialectique du dehors et du dedans», *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, [1958], pp. 168-207.
- BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (2010), *Novas cartas portuguesas*, Alfragide, Dom Quixote, [1972].
- BARRENTO, João (2010), *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BARTHES, Roland (1975), «Para / ou onde vai a literatura» in AAVV, *Escrever... Para quê? Para quem?*, Lisboa, Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Lição* (tradução de Ana Mafalda Leite), Lisboa, Edições 70, [1977].
- \_\_\_\_\_ (1997), *O prazer do texto* (tradução de Maria Margarida Barahona), Lisboa, Edições 70, [1973].
- \_\_\_\_\_ (2010), *Fragmentos de um discurso amoroso* (tradução de Isabel Pascoal), Lisboa, Edições 70, [1977].

- BASTOS, José Gabriel Pereira (1981), «Trabalhar sobre o corpo e sobre a escrita», *JL*, I:6, 12 a 25 de maio, Lisboa, pp. 10-1.
- BATAILLE, Georges (1988), *O erotismo* (tradução de João Bénard da Costa), Lisboa, Antígona, [1957].
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e simulação* (tradução de Maria João da Costa Pereira), Lisboa, Relógio d'água, [1981].
- \_\_\_\_\_ (2001), *Senhas* (tradução de Maria Helena Kuhner), Rio de Janeiro, Difel, [2000].
- BENJAMIN, Walter (2011), «O caráter destrutivo» (tradução de João Barrento), *Punkto*, 2, março, Porto, pp. 3-4.
- BENSE, Max (1971), «O erotismo e a estética», Arnaldo Saraiva, *O que é o erotismo?*, Lisboa, Presença, pp. 117-27.
- BERTON, Pierre (1966), «The mood and the medium», *The cool crazy committed world of the sixties: twenty-one television encounters*, Toronto, McClelland & Stewart Limited, pp. ix-xvii.
- BLACK, Joel (1991), *The aesthetics of murder: a study in romantic literature and contemporary culture*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- BLANCHOT, Maurice (1973), «La solitude essentielle», *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, [1955], pp. 7-28.
- \_\_\_\_\_ (1988), «A insistência em falar do sexo», *Foucault como o imagino* (tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria), Lisboa, Relógio d'água, [1986], pp. 65-8.
- BOURDIEU, Pierre (1982), *Lição sobre a lição* (tradução de António Marcelino Valente), Gaia, Estratégias criativas.
- \_\_\_\_\_ (2011), «Sobre o poder simbólico», *O poder simbólico* (tradução de Fernando Tomaz), Lisboa, Edições 70, pp. 3-12.
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais (2000), *Cenas vivas*, Lisboa, Relógio d'água.
- BRETON, André (1948), *Poèmes*, Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1948), *Babel: orgueil, confusion et ruine de la littérature*, Paris, Gallimard.
- CALVINO, Italo (2003), «Definição de territórios: o erótico – o sexo e o riso», *Ponto final: escritos sobre literatura e sociedade* (tradução de Colaço Barreiros), Lisboa, Teorema, pp. 260-4.

- CAMPBELL, David A. (1983), «Chapter one: Love», *The golden lyre: The themes of the greek lyric poets*, London, Duckworth, pp. 1-27.
- CARLOS, Luís Adriano (1983), «O discurso erótico nos ‘Quatro sonetos a Afrodite Anadiómene’ de Jorge de Sena», *Quaderni portoghesi*, 13-14, Pisa, Giardini, pp. 243-72.
- CHURCHILL, Caryl (2002), *Sétimo céu / Uma boca cheia de pássaros / Distante* (tradução de Paulo Eduardo Carvalho), Porto, Campo das Letras.
- COUTINHO, Liliana (2008), «De que falamos quando falamos em *performance*?», *Marte*, 3, FBAUL, pp. 8-19.
- CRUZ, Gastão (2008), «1958, as imagens: Fiana», *A vida da poesia: textos críticos reunidos (1964-2008)*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 293-6.
- DELEUZE, Gilles (1991), «Coldness and cruelty» (tradução de Jean McNeil) in Leopold von Sacher-Masoch, *Venus in furs*, New York, Zone Books, [1967].
- \_\_\_\_\_ (2006), «Recapitulação das imagens e dos signos», *A imagem-tempo: cinema II* (tradução de Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 53-64.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Francis Bacon: lógica da sensação* (tradução de José Miranda Justo), Lisboa, Orfeu Negro, [2002].
- \_\_\_\_\_ e Félix Guattari (1977), «O que é uma literatura menor?», *Kafka: por uma literatura menor* (tradução de Júlio Castañon Guimarães), Rio de Janeiro, Imago Editora, pp. 25-42.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Rizoma* (tradução de Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim.
- DERRIDA, Jacques (1993), *Passions: l’offrande oblique*, Paris, Galilée.
- DUBOIS, Philippe (1978), «Des ruses d’Éros», *Érotiques: revue d’esthétique*, 1-2, CNRS/CNLP, pp. 73-89.
- EIRAS, Pedro (2011), *Um certo pudor tardio: ensaio sobre os «poetas sem qualidades»*, Porto, Afrontamento/ILCML.
- EISENSTEIN, Sergei (2004), «From film form», Leo Braudy e Marshall Cohen, *Film theory and criticism: introductory readings*, New York, Oxford University Press, pp. 13-40.
- EURÍPIDES. Frederico Lourenço (1993), *Hipólito*, Lisboa, Colibri.
- FARIA, Natália (2011), «Preservativos em queda: os jovens já não têm medo da sida?», *P3/Público*, 2 de outubro, Lisboa, última visualização a 22 de setembro de 2012:



<http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/917/preservativos-em-queda-os-jovens-ja-nao-tem-medo-da-sida>.

- FERREIRA, António Mega (2005), «Introdução a uma erótica discreta», *O erotismo na ficção portuguesa do século XX*, Lisboa, Texto Editora, pp. 9-22.
- FERREIRA, José Ribeiro (2009), «Afago da sedução e poder do sexo», José Augusto Ramos, Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues, *A sexualidade no Mundo Antigo*, Lisboa, CHUL/CECHUC, pp. 241-51.
- FERREIRA, Vergílio (1969), «Erotismo», *Invocação ao meu corpo*, Lisboa, Portugalíia, pp. 180-198.
- \_\_\_\_\_ (1987), «O nu em arte no século XIX», *Espaço do invisível: IV*, Lisboa, INCM, pp. 93-122.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The transformative power of performance: a new aesthetics* (tradução de Saskya Iris Jain), London/New York, Routledge.
- FOUCAULT, Michel (1984), *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, [1976].
- GAGNEBIN, Murielle (1978), «La mise à mort de l'homme», *Érotiques: revue d'esthétique*, 1-2, CNRS/CNLP, pp. 9-39.
- GALIMBERTI, Umberto (2009), *Coisas do amor* (tradução de Ana Rita Simões), Casal de Cambra, Caleidoscópio, [2004].
- GERBER, Douglas E. (1997), *A companion to the greek lyric poets*, Leiden, Brill, pp. 198-212.
- GOFF, Barbara E. (1990), «Chapter two: desire», *The noose of words: Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytos*, Cambridge, CUP.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo (2008), «Em defesa da arte da *performance*» (tradução de Filipa Campos e Margarida Mendes), *Marte*, 3, FBAUL, pp. 20-37.
- GUIMARÃES, Fernando (1972), «Almeida Garrett e a poesia erótica», *Linguagem e ideologia*, Porto, Inova, pp. 71-92.
- HATHERLY, Ana (s/d), entrevista de Maria Augusta Silva, última visualização a 22 de setembro de 2012:  
<http://www.casaldasletras.com/Textos/ANA%20HATHERLY.pdf>
- HILST, Hilda (2001), *A obscena senhora D*, Porto, Campo das Letras, [1982].
- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo (2005), «Pornografia: o erotismo que ousa o júbilo dos sentidos», *O fio do discurso e o minotauro: questões teóricas e percurso hermenêutico*, Lisboa, Miosótis, pp.121-8.

- KRISTEVA, Julia (1984), «The text as practice, distinct from transference discourse», *Revolution in poetic language* (tradução de Margaret Waller), New York, Columbia University Press, pp. 208-13.
- KURKE, Leslie (2001), «The strangeness of ‘song culture’: archaic greek poetry», Oliver Taplin, *Literature in the greek world*, Oxford, University Press, pp. 40-69.
- LACAN, Jacques (1975), *Le séminaire: livre XX – encore* (edição de Jacques-Alain Miller), Paris, Seuil.
- LECLAIRE, Serge (1977), «Tomar o corpo à letra, ou como falar do corpo?» (tradução de Maria Margarida Barahona), Maria Alzira Seixo, *O sujeito, o corpo e a letra: ensaios de escrita psicanalítica*, Lisboa, Arcádia, pp. 29-48.
- LLANSOL, Maria Gabriela (2010), *Um arco singular: livro de horas II (Jodoigne 1977-1978)*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- LOPES, Adília (2009), *Dobra: poesia reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- LOURENÇO, Eduardo (1994), *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença.
- \_\_\_\_\_ (2005), «Maio no coração, para sempre», Fernando Pereira Marques, *A praia sob a calçada: maio de 68 e a «Geração de 60»*, Lisboa, Âncora, pp. 7-15.
- LOURENÇO, Frederico (2006), *Poesia grega de Álcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia.
- \_\_\_\_\_ (2009), «Homossexualidade masculina e cultura grega», José Augusto Ramos, Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues, *A sexualidade no Mundo Antigo*, Lisboa, CHUL/CECHUC, pp. 305-11.
- MARCUSE, Herbert (1981), *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (tradução de Álvaro Cabral), Rio de Janeiro, Zahar, [1955].
- MÈREDIEU, Florence de (1978), «Du corps comme bibliothèque infinie», *Érotiques: revue d'esthétique*, 1-2, CNRS/CNLP, pp. 383-94.
- MICHAUX, Henri (1972), *La nuit remue*, Paris, Gallimard, [1967].
- MILNER, Jean-Claude (1978), «De la langue», *L' amour de la langue*, Paris, Seuil, pp. 98-112.
- NANCY, Jean-Luc (1996), «La existencia exiliada» (tradução de Juan Gabriel López Guix), *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 26/27, pp. 34-40.

- \_\_\_\_\_ (2003), «L'oscillation distincte», *Au fond des images*, Paris, Galilée, pp. 121-46.
- \_\_\_\_\_ (2008), *O «há» da relação sexual* (tradução de Pedro Eiras), Famalicão, Quasi, [1975].
- NAVA, Luís Miguel (2004), «Os poetas revelados entre 1960 e 1990», *Ensaios reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 191-208.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009), *Genealogia da moral: uma polémica* (tradução de Paulo César Lima de Souza), São Paulo, Companhia das Letras.
- OUELLET, Pierre (2005), «Les identités migrantes: la passion de l'autre», *L'esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB, pp. 15-39.
- PARTEN, Mildred (1932), «Social participation among preschool children», *Journal of abnormal and social psychology*, III:28, pp. 136-147.
- PAZ, Octavio (1971), «Erotismo: para uma definição (I)», Arnaldo Saraiva, *O que é o erotismo?*, Lisboa, Presença, pp. 21-7.
- \_\_\_\_\_ (1995), *A chama dupla: amor e erotismo* (tradução de José Bento), Lisboa, Assírio & Alvim, [1993].
- \_\_\_\_\_ (2001), *Mais do que erótico: Sade* (tradução de Pedro Lopes de Azevedo), Miraflores, Difel.
- PLATÃO. Maria Teresa Schiappa de Azevedo (1973), «O banquete», *Górgias / O banquete / Fedro*, Lisboa, Verbo, pp. 193-277.
- \_\_\_\_\_ José Ribeiro Ferreira (1973), «Fedro», *Górgias / O banquete / Fedro*, Lisboa, Verbo, pp. 279-380.
- \_\_\_\_\_ Francisco de Oliveira (1980), *Lísis*, Coimbra, INIC/CECHUC.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), «A imagem intolerável», *O espetador emancipado* (tradução de José Miranda Justo), Lisboa, Orfeu Negro, [2008], pp. 123-53.
- \_\_\_\_\_ (2011), «Se existe o irrepresentável», *O destino das imagens* (tradução de Luís Lima), Lisboa, Orfeu Negro, [2003], pp. 145-82.
- RELLA, Franco (2004), *Dall'esilio: la creazione artistica come testimonianza*, Milano, Feltrinelli Editore.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2003), *Hélade: antologia da cultura grega*, Porto, Asa, pp. 143-6.
- ROISMAN, Hanna M. (1999), «Chastity and purity», *Nothing is as it seems: the tragedy of the implicit in Euripides' Hippolytus*, Lanham, Rowman & Littlefield.

- ROMERO-BUIJ, Sebastián (1971), «O erotismo e a literatura», Arnaldo Saraiva, *O que é o erotismo?*, Lisboa, Presença, pp. 145-63.
- SADE, Marquis de (1969), *Justine: ou les malheurs de la vertu*, Paris, UGE, [1791].
- SADE, Marquis de (1976), *Histoire de Juliette: ou les prospérités du vice*, tome I, Paris, UGE, [1797].
- SARAIVA, Arnaldo (1971), *O que é o erotismo?*, Lisboa, Presença.
- \_\_\_\_\_ (2002), «Anos 60: poesia», Óscar Lopes, Maria de Fátima Marinho e Francisco Lyon de Castro, *História da literatura portuguesa, vol. 7: As correntes contemporâneas*, Lisboa, Alfa, pp. 343-63.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas* (tradução de Alexandra Moreira da Silva), Porto, Campo das Letras, [1981].
- SAUVAGNARGUES, Anne (2007), «L'image: Deleuze, Bergson et le cinema», *L'image* (direcção de Alexander Schnell), Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, pp. 157-76.
- SEGAL, Charles (1970), *Shame and purity in Euripides' Hippolytus*, *Hermes*, 98:3, pp. 278-99.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003), «O testemunho: entre a ficção e o 'real'», *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Campinas, Editora da Unicamp, pp. 375-90.
- SENA, Jorge de (1977), «Resposta a um inquérito sobre pornografia», *Dialéticas teóricas da literatura*, Lisboa, Edições 70, pp. 273-90.
- TAVARES, Gonçalo M. (2010), *Uma viagem à Índia*, Alfragide, Caminho.
- TORGAL, Luís Reis (2001), «Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo: a 'conversão dos descrentes'», *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Temas & Debates, pp. 64-91.
- VALENTE, Francisco (2012), «Dar o corpo à revolução», *Ípsilon/Público*, 27 de abril, Lisboa, última visualização a 22 de setembro de 2012:  
<http://jornal.publico.pt/noticia/27-04-2012/dar-o-corpoarevolucao-24424644.htm>
- VÁRZEAS, Marta (2009), «Amor e amizade em Sófocles», Jorge Deserto e Belmiro Pereira, *Symbolon I: Amor e amizade*, Porto, FLUP, pp. 19-29.
- VELOSO, Caetano (2003), *Verdade tropical*, Famalicão, Quasi, [1997].
- VIAN, Boris (1988), «Utilidade de uma literatura erótica», *Escritos pornográficos* (tradução de Noel Arnaud), Porto, Utopia, [1980], pp. 15-45.