

Corpo Corpóreo: da interdição à transgressão

Igor de Almeida Silva
Mestrando/Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Este ensaio analisa o monólogo *Corpo corpóreo*, de Luiz Marinho, tendo como *leitmotiv* o conceito de erotismo do escritor francês Georges Bataille. Nesta peça, deparamo-nos com um personagem-narrador, sem nome, que sofre de conflitos existenciais, em decorrência da perda de entes queridos, levando-o a se isolar do mundo e a repudiar o sexo; o que, segundo Bataille, caracterizaria uma forma de interdição. Enclausurando-se em sua casa, mas também em seu universo interior, o personagem reconta sua vida para uma sombra que lhe faz companhia. Volta-se para si mesmo, colocando-se em questão e, portanto, redimensionando sua experiência interior.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira; literatura e psicanálise; erotismo.

Abstract

This essay analyzes the monologue *Corpo corpóreo*, by Luiz Marinho, having as *leitmotiv* the concept of erotism as used by the French writer Georges Bataille. In this play, we come across with a nameless character-narrator who suffers from existential conflicts, in result of the loss of beloved beings. These conflicts lead him into isolating himself and into repudiating sex; what, according to Bataille, would characterize a form of interdiction. Cloistering in his house, but also in his inner universe, the character recounts his life to a shadow that keeps him company. Thus, he turns towards himself, questioning himself and, therefore, expanding his innermost experience.

Key-words: Brazilian drama; literature and psychoanalysis; erotism.

Résumé

Cet essai analyse le monologue *Corpo corpóreo*, de Luiz Marinho, en ayant comme *leitmotiv* le concept d'érotisme de l'écrivain français Georges Bataille. Dans cette pièce, nous est présenté un personnage-narrateur, sans nom, qui souffre de conflits existentiels dus à la perte

d'êtres chers, l'amenant à s'isoler du monde et à repousser le sexe; ce qui, selon Bataille, caractériserait une forme d'interdiction. En se cloîtrant chez lui, mais aussi dans son univers intérieur, le personnage raconte sa vie à une ombre que lui tient compagnie. Se retournant sur lui-même, il se remet en question et ainsi agrandit son expérience intérieure.

Mots-clés: dramaturgie brésilienne; littérature et psychanalyse; érotisme.

*Meu corpo não é meu corpo,
É ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
E é de tal modo sagaz
Que a mim de mim ele oculta.*

Carlos Drummond de Andrade. In: *As contradições do corpo*

Prólogo

Luiz Marinho (1926-2003), dramaturgo pernambucano, nascido na cidade de Timbaúba, construiu sua obra teatral a partir, sobretudo, de um universo permeado de credences populares, violeiros, matutos, senhores de engenho, cangaceiros, pastoras, retirantes, etc. Universo este, influenciado pelos ideais regionalistas e tradicionalistas cultivados na primeira metade do século passado pelo movimento homônimo, cujo principal expoente foi o sociólogo Gilberto Freyre. São peças onde vemos retratado o homem nordestino, quase sempre restrito às zonas rurais, ainda presas a estruturas patriarcais de poder. Sua dramaturgia é repleta de conflitos de ordem social (tanto em suas comédias, quanto em seus dramas), também trazendo reflexões existenciais, sobretudo, no que concerne às relações amorosas. Entretanto, apesar de ter sido nacionalmente reconhecido como um dramaturgo de temática predominantemente regional/regionalista, Marinho, nos últimos anos de sua vida, foge do universo telúrico que o consagrou para se deter em temáticas não restritas a fronteiras espaço-temporais, adentrando-se em assuntos mais intimistas e cheios de subjetividade. Este é o caso da peça *Corpo corpóreo*, na qual o erotismo é o tema-problema que vai permear nossa análise.

Publicado em 1995, *Corpo corpóreo* teve apenas duas leituras dramáticas, realizadas em fins de 1991, pelo ator José Mário Austregésilo, na Academia Pernambucana de Letras e no Teatro José Carlos Cavalcanti Borges (Recife). Apesar do entusiasmo do ator em encená-lo, tal projeto não chegou a ser concretizado. Apenas em 2004, quando o dramaturgo foi o homenageado do VII Festival Recife do Teatro Nacional, o texto pode finalmente ganhar a cena através de três diferentes encenações, oriundas do projeto O Aprendiz Encena, realizado pelo Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, da Prefeitura do Recife.¹ Além disso, deu-se a publicação do livro *Luiz Marinho: o sábado que não entardece*, de Anco Márcio Tenório Vieira (2004), pioneiro estudo sobre sua vida e obra, no qual o autor configura o teatro de Marinho como “memórias ficcionalizadas”, onde através do resgate de “um conjunto de lembranças domésticas, sociais, políticas, afetivas, culturais e religiosas”, o dramaturgo procura “dar um sentido à sua existencialidade e [...] a todo universo que o cerca e que o viu nascer, crescer, tornar-se adulto, envelhecer e caminhar para a morte” (Vieira 2004:18).

Corpo corpóreo dialoga diretamente com uma outra peça de Marinho, também distante da estética regional/regionalista: *O último trem para os igarapés*. Ambas tratam de um mesmo tema: “a inadaptabilidade do homem ao mundo tal como ele se apresenta. Inadaptabilidade essa que passa essencialmente pelo desejo homossexual ou bissexual dos personagens” (Vieira 2004:152-153). Por isso, o ensaísta as classifica como peças “psico-existenciais”, ressaltando ainda que na obra marinha a sexualidade é apresentada como um elemento

¹ Esta versão do Aprendiz Encena estreou em 29 de outubro de 2004, antes do VII Festival Recife do Teatro Nacional. A primeira encenação de *Corpo corpóreo* tinha direção de Andrezza Alves e no elenco, Ana Maria Ramos, Hilton Azevedo e Mariana Lima Leal. A segunda, direção de André Cavendish, com o ator Jones Melo. A terceira sob a batuta de Sidimar Gianette, com o ator Adelson Dornellas. Curadoria de Luís Reis; dramaturgia de Anco Márcio Tenório Vieira; direção de arte de Marcondes Lima; iluminação de Sávio Uchôa; coordenação do projeto de Lúcia Machado e assessoria de Ana Izabel Luna. Os espetáculos foram elogiados na imprensa, especialmente por Roberta Ramos, no *Diário de Pernambuco*, “Visões do Corpo corpóreo” (10 nov. 2004) e por Clóvis Massa, na avaliação final do festival, que via no projeto um estímulo à experimentação teatral e um convite às remontagens marinhas.

positivo, como a própria alegria da vida, havendo apenas algumas raras exceções, mas que não deflagram qualquer sentimento de culpa em relação ao ato sexual em si; ao ato sexual entre um homem e uma mulher, assinala-se. Sobre as peças “psico-existenciais”, Tenório Vieira enfatiza que como “o desejo é o desejo do sexo homossexual” ele toma um sentido diverso. “E aqui, quando o ato sexual não é carregado de culpa, o tempo ou a vida se encarrega de punir aqueles que o praticam. De certa forma, as peças [*Corpo corpóreo* e *O último trem para os igarapés*] se complementam, se perfazem numa só” (Vieira 2004:153).

Monólogo em 18 quadros e um prólogo, *Corpo corpóreo* tem sua narrativa centrada nas confissões de um homem de mais ou menos 35 anos de idade, cujo nome não é revelado. Confinado em sua morada e completamente mergulhado em seu universo interior, o protagonista é constantemente atormentado por suas reminiscências. Memórias que transitam entre o real e o ficcional, mas que nos permitem tomar conhecimento de sua história, suas estórias, seus conflitos, suas perdas, suas dores e sua solidão. Esse personagem é um ser torturado, que tem os fantasmas da infância a sobrevoarem suas lembranças de adulto, especialmente as que dizem respeito ao seu Tio Felipe, paixão recalçada por este que o fez “conhecer mulher” (leva-o pela primeira vez a um bordel, onde o garoto se faz “homem”, num rito de passagem para a vida adulta). Tio Felipe era um homem jovem, bonito, rico, conquistador de mulheres, aventureiro e grande contador de estórias. Sua amizade com ele vinha desde a infância. Admirava-o e se esforçava para nele espelhar-se. Além disso, este personagem-narrador nutre um amor doentio, obsessivo e incompleto por Olívia, com quem se casara. Mulher de poderosa sexualidade, que proporcionava ao marido uma intensa vida sexual. Não admitindo a possibilidade de dividi-la com outro ser que não fosse ele mesmo, o personagem, durante uma relação sexual, movido pelo ciúme, mata-a através da violência de seus afagos, tirando também a vida do filho.

Esse homem descobre, através da perda daqueles a quem amava, a efemeridade da vida, do amor e da amizade: o assassinio de sua esposa e filho, a morte do tio, o abandono de seu cachorro por uma cadela no cio e a morte de seu canário Trino, consequência de seu próprio descuido (esqueceu de alimentá-lo à noite). A partir dessas perdas, dão-se seu

repúdio ao sexo (dele se privando) e seu desinteresse pela vida. Dessa forma, percebemos nos relatos desse personagem-narrador um processo de superação do luto no decorrer da ação dramática, assemelhando-se ao que ocorre na constituição do erotismo, tomando como base as reflexões de Georges Bataille. Uma interdição aos seus instintos sexuais, provocada por experiências traumáticas no passado e que agora são reveladas à medida em que ele as enuncia na narrativa ficcional.

O erotismo como uma cultura de si

O que diferencia a sexualidade animal da sexualidade humana é o erotismo. Por sua vez, este se constitui enquanto atividade voltada para si, distinguindo-se da sexualidade animal “na medida em que ele coloca a vida interior em questão. O erotismo está na consciência do homem, o que faz com que ele seja um ser em questão” (Bataille 2004:46). A sexualidade puramente instintiva instaura um “desequilíbrio” nocivo à própria vida. Enquanto o animal não tem consciência dessa ameaça, o homem a possui: “Na natureza existe um movimento subsistente no homem, que sempre excede os limites e só pode ser reduzido parcialmente. [...] No campo de nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência suplante a razão” (Bataille 2004:62). A violência é aqui entendida tanto como a ação que nos leva a satisfazer nossos impulsos, como o significado que os seus atos possuem: é o princípio e o fim ao qual se destina o “excesso”. Esse “erotismo ardente” pressupõe a oposição de dois mundos inconciliáveis, mas em dependência mútua: *a interdição e a transgressão*.

A consciência que temos da morte é a primeira das interdições. Ela se apresenta, por exemplo, no horror que a visão de um cadáver nos provoca. Os rituais fúnebres são um sinal de respeito aos mortos, mas revelam-se também como uma demonstração de pavor diante do significado da morte, ou seja, o destino último de todos. A atividade sexual seria a segunda interdição. Ela se caracteriza como violência, na medida em que seu impulso imediato se opõe à ordenação do trabalho e, por sua vez, à razão.

Conscientizamo-nos da interdição no momento em que a transgredimos. Todavia, a transgressão não suprime a interdição: ambas

se justificam e se nutrem mutuamente. Ela satisfaz um desejo de violação, inerente ao próprio ato de proibir (a violência que causa o temor e o horror também é objeto de fascinação), sem, no entanto, desencadear uma ruptura completa, um retorno à sexualidade animal: “A transgressão da interdição não é a violência animal. É ainda a violência, exercida por um ser suscetível de razão (no momento, colocando a sabedoria a serviço da violência)”.(Bataille 2004:99). Por isso, ela responde, ao mesmo tempo, a uma “ética de domínio” e ao ato revolucionário de libertação, excedendo sem destruir o mundo do qual é complemento. A recusa à violência dos instintos é essencial ao homem, assim como sua transgressão, pois anuncia um acordo mais profundo com nossa interioridade, o que constitui o erotismo.

Dessa forma, o erotismo se caracteriza como uma “cultura de si”, na qual são “intensificadas e valorizadas as relações de si para consigo” (Foucault 2002:49). A partir do interesse de si próprio, o indivíduo desenvolve um auto-conhecimento que pressupõe uma “ética do domínio”, pois através desse conhecimento “eu me pertence”. No entanto, “a experiência de si que se forma nessa posse não é simplesmente a de uma força dominada, ou de uma soberania exercida sobre uma força prestes a se revoltar; é a de um prazer que se tem consigo mesmo” (Foucault 2002:49). Acessar a si próprio é, para si mesmo, um “objeto de prazer”. Da sexualidade animal passa-se ao gozo de si. O erotismo passa a existir a partir do momento em que tomamos consciência de nós mesmos e em que o tornamos um aspecto de nossa vida interior.

Olívia e o sexo: excesso, violência e morte

Atormentado pela perda de entes queridos, sua mulher Olívia e seu Tio Felipe, o personagem-narrador vive em reclusão total. Apenas um mensageiro vai de tempos em tempos à sua casa para trazer algumas encomendas, sem, no entanto, com ele estabelecer qualquer tipo de vínculo. A ação da peça começa com uma sombra sendo convidada a entrar no recinto. O personagem-narrador apresenta a morada onde habita, seu quarto em desalinho, cuja porta permanece sempre aberta e por onde cachorros entram, regularmente, para urinar no pé da mesa e

logo depois partirem. Um lugar susceptível à invasão de qualquer estranho, mas restrito ao livre trânsito de seu próprio dono. Embora a Sombra permaneça temerosa, sem de fato entrar no quarto, o protagonista mostra-se bastante hospitaleiro, oferecendo um banho reconfortante, uma sopa de absintos frescos e um bom vinho, para que, dentro do recinto, ela possa sentir-se confortável e segura o suficiente para escutá-lo. Sua função é a de Ouvinte. Ele não almeja uma conversa, nem exige que a Sombra se identifique, apenas deseja que o ouça (inicialmente ele trata a Sombra no masculino).

Mais adiante, ele a questiona: “Se és fantasma, de que te receias?... Que mal se poderá fazer a uma sombra?... Como vês, sou quase sombra, também!” (Marinho 1995:11). É interessante esta afirmação se nos dermos conta do título da peça, em que corpóreo significa algo “que tem corpo, material, pertencente ao corpo” (Houaiss 2001:844), ou seja, um corpo cuja corporeidade é enfatizada. Porém, este não é o caso do protagonista que se considera também uma sombra, já destituída de um corpo. Por que este paradoxo? Um corpo que já não é mais corpo, incorpóreo, e sim uma sombra? Sombra do que um dia foi, ou melhor, reflexo de algo que hoje não existe mais? O que o erotismo enquanto experiência interior tem a ver com esta corporeidade perdida? Ele ainda diz: “... ouvirás o que ainda desconheces... pedaços da minha vida... pedaços do que fui!” (Marinho 1995:11-12), afirmação que talvez responda, em parte, a alguns de nossos questionamentos. Confissão que se torna o fio condutor da peça.

Depois que Olívia se foi, ele não mais fez sexo. Perdendo o prazer da carne, tornou-se indiferente à excitação. No entanto, durante a noite, ainda é surpreendido por ejaculações involuntárias: “Manifestam-se sem sonhos nem estímulos, chegam como indesejáveis e repugnantes vômitos” (Marinho 1995:12). Apesar de sua consciência reprimir seus desejos, seu corpo ainda não deixa de responder aos instintos naturais: o sexo.

A primeira vez em que Olívia chegou ao seu lar, eles já estavam casados. Era branca e jovem, possuía dentes perfeitos. Porém o personagem-narrador não sabia dizer se ela era bonita, passando a ser lembrada, sobretudo, pelo seu excelente vigor e apetite sexual. “Rainha” que o dominava através do corpo e da sexualidade que dele emanava. No quadro cujo título leva seu nome, descreve-se, em detalhes, uma relação

sexual entre os dois. Neste relato, a indiferença ao sexo, demonstrada no início da peça, é transformada em momentos de puro deleite:

Sob os bicos dos seus peitos retesados, penduravam-se pingos d'água que o sol transformava em cristal./

Colhia-os com desvelo e transportava-os para a ponta do meu sexo. Olívia parava de tocar [piano], inclinava-se sob minhas pernas, e de lábios abertos, esperava que os cristais, presos a delicados fios viscosos, fossem vagarosamente depositados na sua sedenta boca. Sugava-os, um a um, e tomando-os em doce comunhão, prostrava-se em êxtase (Marinho 1995:14).

Olívia é uma mulher plena de Eros, realizando seus desejos junto ao amante. Nesses momentos de êxtase, ela assume diversos papéis: macho (ativo), fêmea (passivo) e mãe. No primeiro, como macho, apodera-se do corpo do parceiro, tornando-o fêmeo. Seu prazer é compartilhado pelo narrador que se mostra satisfeito em ser dominado: "No leito, os primeiros momentos eram seus. Queria-me passivo, fêmeo, ao seu dispor. Apossava-se do meu corpo explorando-o por inteiro, e eu, deliciosamente, deixava-me conquistar" (Marinho 1995:15). No segundo papel, retorna à passividade de fêmea, que de acordo com o protagonista, é uma posição inferior, tendo apenas como função receber seu sêmen: "Eu era o senhor! Ela era apenas a fêmea, a guardiã, a quem eu iria confiar a semente da vida por mim detida!" (Marinho 1995:15).

Essa relação sexual parece ser determinada pela oposição "ativo-passivo" que, por sua vez, origina diversas outras oposições: masculino-feminino, senhor-escravo, dominador-dominado, superior-inferior, etc. Nesta oposição, há a valorização do "masculino/ativo" que se sobrepõe ao "feminino/passivo". O prazer surge no exercício desta "atividade", seja do ponto de vista de quem domina, seja do de quem se deixa entregar e que, neste abandono, admira a "atividade" do outro. Como esses dois pontos de vista partem do mesmo personagem, acreditamos que esta seja sua fonte de prazer: não se satisfaz apenas no seu papel de macho/ativo, precisa sentir-se fêmeo/passivo e contemplar a virilidade que agora lhe é exterior. O gozo não se reduz ao ato, também não se encontra na parceira, reside em si mesmo. Como diz Bataille (2004:45), "o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nós nos enganamos a seu

respeito porque ele busca incessantemente *fora* um objeto do desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo". A vida interior então é nossa verdadeira zona erógena.

Após o coito, os amantes, desgastados do grande esforço, permanecem desfalecidos e, de mãos dadas, contemplam a solidão. Encontrava na companhia uma acolhida maternal, que oferecia seu colo para aninhá-lo: "Aquele aconchego despertava um remoto bebezinho, em mim adormecido, e passava a chupar seu queixo, e com sofreguidão, mamar seus peitos" (Marinho 1995:15). Neste momento, Olívia assume seu terceiro papel: o de mãe.² Ele ainda diz: "Apoderava-se de mim, um estranho desejo, e eu achegava-me à minha mãe/amante e num louco impulso, adentrava-me na sua carne, mais e mais... como a obedecer a um latente instinto fetal, de querer voltar ao útero" (MARINHO, 1995:16) No entanto, ela é uma mãe-vítima dos desejos edipianos de seu filho. Ele deseja possuí-la, novamente, agora com o objetivo de retornar ao ventre materno, paraíso do qual todos nós somos expulsos ao nascer. Lugar simbólico, por excelência, reflete "particularmente uma necessidade de ternura e de proteção", mas ao mesmo tempo é um refúgio acolhedor e, contraditoriamente, um templo de castração, pois a mãe que alimenta os filhos também é aquela que pode impedir seu livre desenvolvimento. Além disso, o ventre é ainda a "sede dos apetites, dos desejos, cuja voracidade pode parecer assustadora para aquele que não aceita a sua animalidade profunda" (Chevalier et al. 1990:937). Animalidade esta que, segundo Bataille, é fonte de "desequilíbrio", de risco à vida e mesmo assim, subjaz nos impulsos sexuais que o protagonista parece temer e depreciar.

Suas fantasias edipianas retornam no quadro "O rival", onde Olívia engravida, proclamando, assim, o começo da separação carnal dos dois. Ao perceber o ventre de sua mulher se avolumar, o personagem-narrador desenvolve uma conflituosa relação com seu filho ainda em gestação. Sente-se enciumado: "Era meu, aquele ventre! Ali amei, ali dormi, ali me tornei feto! Nenhum intruso tinha o direito de se apossar!"

² Embora não seja nosso foco o estudo da intertextualidade em *Corpo corpóreo*, é possível ver no personagem de Olívia — no seu papel de "mãe" do marido —, tanto uma reverberação de Jocasta de *Édipo Rei*, de Sófocles, quanto de *Yerma*, de Federico Garcia Lorca, que ao final da peça, após matar o marido, o personagem diz: "Matei meu filho".

(Marinho 1995:22). Passa suas noites atormentado por pesadelos em que sonha constantemente com confiscos de terras, conquistas de reinos, usurpações de bens e batalhas sangrentas, sendo sempre o perdedor. Sonha, inclusive, com o mito de Édipo, onde assume o papel de Laio.

Sua neurose adensa-se durante uma relação sexual, em que pensa sentir os pezinhos de seu filho empurrar seu pênis para fora da vagina. Perturbado com tal delírio, não consegue consumir o ato. Meses decorrem, meses sem nenhum contato físico entre os dois, até que no nono mês de gestação, Olívia convida-o para o que seria a última relação carnal: “- Ardo de desejo! Vem! Vem, vem meu amor... preciso!” (Marinho 1995:22) O amante, com o espírito de um soldado que vai à guerra, aceita a convocação/convite para o combate e, de arma em riste, invade seu território usurpado — Olívia. E, com um ódio implacável, procurou atingir “os pezinhos, o ventre e o coração, do meu indefeso rival, e ensandecido, investia — sem piedade, com golpes animalescos, numa peleja insana e sem trégua” (Marinho 1995:22-23). Olívia, em êxtase, gritava: “- Mais! Mais! Mais, amor...” (Marinho 1995:23). Por fim, consumida pelo “excesso” de ambos, desmaia. Ensangüentada, é levada pelo marido, atravessando, sem nunca mais retornar, a porta que, desde então, não mais se fechou, como se esta ainda aguardasse seu regresso. A partir deste quadro, compreende-se o que originou o fim do relacionamento dos dois. Vítima da sexualidade sem limites de seu marido, mas também, de seu próprio “excesso”, pois Olívia, assim como o protagonista, possuía um “erotismo ardente”, instintivo e desestabilizador, perde o bebê e também morre.

Revela-se, portanto, uma sexualidade quase animal, onde o desejo do assassinio, de violência, sobrepõe-se à razão. O ímpeto de satisfazer seus impulsos sexuais ininterruptamente provoca um “excesso” que se manifesta primeiramente no ciúme do protagonista ao seu filho ainda em gestação. Ao roubar o ventre que lhe pertencera, o feto se transforma em seu oponente e o assassinio mostra-se como a única possibilidade de reaver seu antigo domínio. O movimento que antes propiciava a vida torna-se, dessa maneira, numa dança fúnebre, que leva a insensatez e ao aniquilamento físico (de Olívia e do bebê) e mental (do narrador). Sua violência surge tanto da ação em si, quanto do significado que esse ato tomará na sua vida. O horror à morte, mas também ao

desvario que seus impulsos o levaram, provocam o temor de si mesmo, sua autonegação e, conseqüentemente, sua interdição. O homem apavora-se de sua animalidade e, em decorrência disso, “permanece proibido diante da morte e da união sexual” (Bataille 2004:78). A violência de seus instintos resulta numa interdição que, de imediato, acreditamos justificar seu repúdio ao sexo.

Eros enlutado: ensaio da transgressão

Em seus delírios, o narrador recebe a visita de um Anjo Visitador. Nesta cena de caráter metafórico, o anjo entra cautelosamente em seu quarto, sem nada dizer, e lhe prepara um banho. Lava-o com abnegação e desvelo, como um servo apaixonado pelo amo. Em seguida, recosta sua cabeça sobre seus joelhos e, “em profundo cismar”, começa a chorar silenciosamente. Não se sabia dizer, se suas lágrimas eram de dor, saudade ou melancolia. Começa a beijar ternamente seu corpo: de suas mãos até sua genitália. O protagonista, à sua revelia, vê seu membro intumescer involuntariamente à demanda do anjo. Essa reação lhe desagradava (seu corpo age instintivamente, contra sua vontade), mas, por complacência, permanece inerte, contemplando o desejo do outro. Contudo, no momento em que o visitante tenta conduzi-lo à cama, onde outrora Olívia “existiu”, um ímpeto de violência, fúria e repulsa o possui: o anjo tomba por ele esbofetado. Sentiu-se indignado, pois voltar àquela cama era uma verdadeira profanação à memória da esposa. Olívia já atingia o status de divindade e, na consciência do narrador, a cama onde morrera tornara-se simbolicamente num túmulo, num objeto sagrado de contemplação e pesar. Voltar a ocupá-la significava enorme pecado: a primeira das nossas interdições “é a conseqüência da atitude humana em relação aos mortos” (Bataille 2004:65) e à morte; e o uso da sepultura testemunha essa interdição.

Diante da agressão de seu amo/amante, o anjo manteve-se passivo, encurvado, permitindo-se o castigo. Com a boca sangrando, apanhou suas coisas, beijou-o e saiu nu pela porta, deixando-o em grande remorso. A passividade do anjo enchia-o de culpa e de ódio contra si mesmo; desconfiava que o anjo fosse Trino, seu canário que morrera, “num estágio superior” e, por isso, sofria por ambos.

Suas histórias narram quase sempre situações de perda, abandono ou rejeição: a morte de Olívia e do canário, a partida de seu cachorro, a expulsão do Anjo Visitador e a morte do Tio Felipe, entre outros. Assim como o protagonista, o anjo e os animais encontram-se em profunda desolação, como se fossem o reflexo de sua tristeza. Os animais portavam-se como guardiões, cuidando do narrador e velando seu luto. O canário costumava cantar durante a noite para acompanhar suas vigílias (Ele nunca dormia), enquanto que o cão, herança dos tempos em que ainda vivia com Olívia, costumava lhe trazer com a boca jornais, livros, cigarros e até soníferos.

Supõe-se que, além de um processo de interdição, exista um estado de luto: um desinvestimento de sua energia libidinal, que, após a perda de Olívia, acumula-se em busca de um novo objeto, ao mesmo tempo em que insiste na sua não substituição. De acordo com Freud (1996:249-250), em seu artigo "Luto e Melancolia", o luto seria "a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém", encerrando um estado penoso do espírito, perda de interesse pelo mundo externo, na medida em que ele não evoca o quê ou quem foi perdido, incapacidade de adotar-se um novo objeto amoroso e o "afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele".

Da mesma maneira, o narrador enclausura-se no lugar onde mora, voltado às reminiscências de sua esposa e às fantasias que refletem seu estado de perda e de questionamento de si mesmo. Esquece-se do mundo e reprime seu Eros que se encontra enlutado. A lembrança de Olívia ainda não permite, possivelmente, a transgressão do luto e da interdição. A repulsa ao sexo vem em forma de violência, revolta e repúdio, mas revela a fúria do Eros que clama pela liberdade, sendo, por isso, castigado na mesma intensidade, tamanho é o horror e, ao mesmo tempo, a atração que a morte e o sexo o inspiram. A violência da interdição vem apenas confirmar a violência dos instintos e a imensidão do desejo.

Numa situação similar, o narrador recebe a visita de um outro personagem: Baby. Prostituta ninfeta de quatorze anos, que, segundo ela, vivera o equivalente a cem. Vendia amor e se alimentava de flores – símbolo do amor e da harmonia, mas também, da infância, do retorno ao estado edênico (Chevalier et al., 1990:437), ou seja, de um estado isento

de interdições e propício ao desencadear de um “erotismo ardente”. Trazia uma imensa camisa masculina, de mangas longas, desabotoada, deixando-se ver completamente nua, além de usar um chapéu de abas largas, ornado com uma echarpe colorida. O narrador permaneceu casto, não respondendo aos apelos de Baby. No começo, ela se divertia com sua inércia, como uma criança: penteava seus cabelos, pintava seu rosto, adornava seu corpo com flores, que depois lhe eram oferecidas para comer. Mas sua apatia logo a cansou, despertando sua ira. O personagem-narrador foi espancado e insultado sem reagir.

No final, a jovem chama-o para segui-la em sua viagem. Partirem juntos, cada um vendendo seu amor e se alimentando de flores! Sem resposta, caminhou até a porta e, assim como o anjo se despedira, a jovem, antes de se retirar, jogou um beijo “que tinha a leveza de uma pluma que vagueia pelo ar, antes de cair, e partiu nua” (Marinho 1995:27). O narrador, novamente sozinho, teve um acesso de risos, seguido de um outro de lágrimas. Embora a ausência de Baby não tenha lhe doído (como acontecera com o Anjo Visitador), ela “passou a se dividir com Olívia” e isso representava outro sacrilégio. Um pecado que o levava espontaneamente a comer as flores da prostituta e, contra sua vontade, dessa forma, ela o preenchia. Num ímpeto, para se livrar de sua imagem e preservar intacta a lembrança da esposa, destrói todos os canteiros e incendeia todas as plantas, fazendo Baby esvair-se junto como fumaça. Assim, Olívia continuava sendo única.

O Anjo Visitador e Baby parecem possuir uma função simbólica dentro desta narrativa dramática. Representarim a libido reprimida do personagem, libido abandonada em detrimento de suas interdições. Cada visita seria o retorno de seus desejos, de seus instintos e da violência que os acompanham. Seria a tentativa de se transgredir o confronto consigo mesmo. Mas a lembrança de Olívia, símbolo de suas interdições, do horror à morte e do temor de si mesmo, faz suas tentativas de transgressão malograrem. Sua animalidade profunda demonstra ser ainda um fator de “desequilíbrio” e de ameaça ao Eu. Neste processo de luto e de interdição, vê-se em sua imobilidade, em sua impossibilidade de ser. Enclausura-se como se esperasse o retorno de Olívia, incapaz de reinvestir sua libido em um novo objeto de desejo. Ainda não consegue superar seu luto e sua interdição. Aliás, o luto já é uma forma de

interdição, pois ambos conotam o pavor à ausência, a não existência, a perda e, por isso mesmo, à própria morte.

Entretanto, nestas duas visitas, apesar do insucesso aparente de sua auto-violação, nota-se também uma transformação. Na cena do Anjo Visitador, não há o ímpeto de outrora. O narrador mantém-se distante, mas não indiferente aos seus carinhos que em nada lembram os arroubos de Olívia. O que existe nas solicitações do Visitador é somente ternura e devoção. Na presença de Baby, insiste em sua não-reação, o que ocasiona a revolta da jovem. Mas após sua partida, não sofre pela perda. Alimenta-se de suas flores como se se nutrisse do próprio desejo. Ri e se diverte espontaneamente. Apraz-se consigo mesmo. Defronta-se, portanto, com um Eros apaziguado, menos subserviente aos instintos, mas não completamente livre.

Dá-se uma reformulação de sua vida interior, onde a violência dos instintos é cerceada, iniciando uma nova forma de investimento libidinal. O que o narrador precisa agora é encontrar um novo objeto amoroso para a superação do luto; para uma transgressão mais profunda de sua interdição. A imagem de Olívia é ainda forte demais e a interdição persiste: espanca o anjo para expulsar seu desejo, permite-se agredir por Baby para expurgar sua volúpia e satisfazer sua fantasia de auto-destruição. A nudez ainda é um fator de “desequilíbrio”, é demasiado corpórea: a agressão física é um ataque à corporeidade do corpo interdito. A angústia ainda se faz demasiado presente para o gozo total do Eros. O protagonista ainda não se transgrediu o suficiente para que possamos conhecer um pouco mais de seu universo interior. Falta a apresentação de um último personagem para finalizar esta viagem/vertigem em direção ao entre-lugar do Ser e do Não Ser que constitui “o amor que não ousa dizer seu nome”.

Tio Felipe e o homoerotismo

Ao completar 13 anos de idade, o personagem-narrador é iniciado nos prazeres da carne. O professor foi seu Tio Felipe que, ao flagrá-lo nu tomando banho, decide levá-lo pela primeira vez a um bordel, pois já era homem feito: “Assustado, mas deslumbrado, vi pela primeira vez, uma estranha festa de bebidas, mulheres e música. / As

mulheres, amigas do meu tio, sentavam-se em suas pernas, beijavam a sua boca e tiravam o seu dinheiro. Ele ria, bebia e cantava” (Marinho 1995:23). Após sua morte, o mundo perde o sentido e ele se dá conta do grande e estranho amor que os unia: “— Ah! Como sinto falta do meu amado Tio Felipe! Da sua alegria, das suas loucuras... e da sua bondade! Hoje, sou um homem sem rumo... vazio... / Uma estranha atração nos unia” (Marinho 1995:28). Maior do que o próprio amor essa atração não sentia necessidade do contato físico. Entretanto, com ambiguidade, ele ainda diz:

Uma intuitiva reação levava-nos a praticar amistosas lutas corporais, para medir as nossas forças./
Despidos, tomados de um sádico prazer de se maltratar a quem se quer bem, espancávamos-nos até a exaustão, indo então nos completar, extravasando o nosso desejo, na posse de uma mesma mulher. (Marinho 1995:28-29)

Embora o personagem não admita, sua relação com Tio Felipe demonstra ser de natureza homossexual/homoerótica, não assumida, sem consciência de seu mútuo desejo e que se esconde sob a máscara da amizade. Percebe-se que seu erotismo inicia-se a partir desse relacionamento, não restringindo-se à sua iniciação sexual no bordel, mas abrangendo o conjunto que compreende essa relação. Na busca da satisfação de seu desejo homossexual, o personagem-narrador vivencia com Tio Felipe seu primeiro processo de interdição e transgressão, que, conseqüentemente, pressupõe-se constituir as bases de seu erotismo. Ao desejar fisicamente seu tio, tem sua libido freada pela violência que representa o sexo entre dois homens numa sociedade repressora/homofóbica. O sexo, fonte de prazer, é também fonte de angústia, pois, ao realizá-lo, teria que assumir uma identidade que ainda não está preparado para aceitar: a da homossexualidade.

No entanto, o pavor que nos afasta da liberação total de nossos impulsos (e o peso que isso acarreta) é transgredido na medida em que violamos nossas interdições. Essa violação não se dá de uma maneira total, ela submete-se a regras que possibilitam sua subversão sem necessariamente destruí-las. O combate e a posse da mesma mulher são mecanismos de transgredir essas interdições, pois dissimulam através da

agressão, a ânsia de se tocarem (ou/e se acariciarem) e também ocultam, através do defloramento de um mesmo corpo feminino, o desejo de se penetrarem.

A posse de uma mesma vagina pressupõe a busca pelos vestígios do falo, sem que a hegemônica masculinidade seja posta em questão, perante a sociedade. Saciam, parcialmente, seus ímpetos sem colocar em risco sua identidade de machos. Mas, com a morte do Tio Felipe, esse erotismo sofre uma outra interdição que provoca nele um “desequilíbrio” ainda maior. Sem a sublimação do amor disfarçado pela amizade, restaria ao protagonista apenas uma fonte de prazer e sentido para continuar vivendo: o sexo. Mas esse ato amoroso e libidinoso é, em “excesso”, fonte de “desequilíbrio” e, por isso, ameaça à própria vida.

O homo eroticus

No último quadro, “Olívia — final”, ao perceber a inquietação do personagem Sombra (que ficara à soleira da porta no início da peça) durante a descrição de sua relação com Tio Felipe, o personagem-narrador passa a acreditar que ele seja Olívia. De pronto, a Sombra tenta fugir, mas é impedida por ele, que insiste para que o escute. Descobre-se que a prática de se compartilhar mulheres, não se restringia apenas a prostitutas. Como prova de amor, Olívia também fora oferecida ao Tio Felipe; Olívia, seu bem mais precioso: “Eu!... Fui eu! Que te entorpeciu... Provoquei o teu desfalecimento... Foi um momento de grande magia... Parecia que cumpríamos uma solene cerimônia... Era como se eu estivesse praticando o ritual da tua imolação, Olívia...” (Marinho 1995:29).

Desse modo, subentende-se que os verdadeiros amantes eram Tio Felipe e o narrador, e Olívia, assim como as prostitutas do bordel, servia como mais um instrumento de seus jogos sexuais, pois propiciava a consumação desse “rito amoroso”. Se ele a amava, este amor não atingia o mesmo grau de transcendência que aquele sentido por Tio Felipe. Olívia parecia ser amada à medida em que satisfazia seu desejo sexual, à medida em que possibilitasse a manutenção de seu pacto com o tio, mesmo que ambos não tivessem consciência desse acordo. Os dois amavam-se sem, de fato, terem noção das reais feições de seus

sentimentos. Ele nunca refere-se a Olívia com a mera menção à palavra amor, restringe-se a lembrá-la pelos prazeres sexuais que lhe proporcionava. E o seu oferecimento ao tio, “ato de imolação”, deduz o quanto o amava. Mas ele não pede perdão ao fantasma de Olívia: seu perdão iria marcar o resto de sua vida, em forma de arrependimento, e ele é “tremendamente orgulhoso para ter remorsos. Nasci sob o signo da perversão, tu me conheces, nada vai modificar...” (Marinho 1995:29), vocífera. O “crime” fora cometido em nome do amor e, por isso, não precisa do perdão. Não é a misericórdia de Olívia o que talvez ele procure, mas a transgressão de sua interdição ao sexo.

Tio Felipe, metaforicamente, representa o “erotismo ardente” do personagem-narrador, pois define-se justamente como a libido sem limites, sempre em busca do prazer. Ao assumir-se enquanto libertino, retoma as lições do mestre, conservando-o dentro de si. Enfim, “um no outro refletido” tornavam-se a mesma pessoa. Desse modo, incorporava-o e exaltava-o “ritualisticamente”, glorificando o amor interdito. Transgrediu-se o luto? O personagem-narrador busca superá-lo, reinvestindo toda sua energia libidinal em direção à sua mulher, mas, nessa experiência, não havia a substituição do objeto amoroso, como Freud descreve no processo de superação do luto. Sua catexia centrava-se, exclusivamente, no sexo, na obtenção de prazer e, por isso, indiretamente, ainda permanecia atrelada à imagem de seu tio: o “excesso” era a continuação de seu “rito amoroso”. Não há superação do luto, porque a celebração ao sexo e ao Tio Felipe parece ser, ao mesmo tempo, uma revolta contra a morte, possibilitando o surgimento de novas interdições. Rebelar-se contra a ausência do corpo e a efemeridade mesma da vida. Encontra na nudez do corpo de Olívia o vazio angustiante de si mesmo que se reverbera em “excesso” e a nudez “leva ao erotismo essencial: fusão e supressão dos limites”. Daí, surge sua interdição à morte e, sobretudo, ao sexo. Nudez que vai desdobrando-se de personagem em personagem até a cena final da peça. Nudez em que o corpo se corporifica, mas sempre pelo halo do etéreo, do relato, das palavras que se enovelam e se esvaem pelo teatro afora.

Depois de chamar-se pervertido e de recusar o perdão de sua mulher, o protagonista ainda almeja reatar seus laços com seu fantasma, pedindo o esquecimento do passado: “Olívia, Olívia, ouve ainda! Tio Felipe está morto! Calaremos para sempre! / Agora, falemos de nós! É só

o que importa — eu e você!” (Marinho 1995:29-30). Diz ainda se preservar “casto”, “imaculado”, à espera de sua volta. Não se corrompeu, Baby não o possuiu e ele ficou a sua espera: “Parei de dormir para que, nem mesmo em sonho, outra mulher viesse me povoar! / Se soubesses como dói em mim o sêmen reprimido, anos e anos a te esperar!... / Que mais queres que me prove?” (Marinho 1995:30).

Após essa fala, o personagem-narrador vai até o cabide, “despe-se, cobre-se com a camisa deixada por Baby, carrega o chapéu dela, e finalmente, se encaminha para a ‘porta’” (Marinho 1995:30). Em seguida, faz um convite a algum fantasma que pode ser a própria Sombra, Baby, Tio Felipe, ou ele mesmo: “- Eis o teu chapéu! ... Vamos andar sempre... sempre.../ Sinto fome!/ Trouxeste flores?” (Marinho 1995:30). Caminha lentamente em direção à porta que ainda se encontrava aberta, larga a camisa no chão e sai despido, indo ao encontro de seu desejo.

O personagem-narrador não possui um nome na peça: nem Marinho o informa, nem o personagem se nomeia. Ele não é ninguém, apenas pulsa desejos. Ele é puro instinto, mas que, aos poucos, diante de suas sucessivas perdas, interdita-se e se transgride. Passa a sofrer um processo amoroso que não nasce de fora, mas se origina de seu interior. Convertendo-se a si, afastando-se das preocupações exteriores, “pode-se, então, voltar-se para o próprio passado, compilá-lo, passá-lo em revista e estabelecer com ele uma relação que nada perturbará” (Foucault 2004:70). É necessário o “voltar a si” para que possa tornar-se consciente de suas interdições e transgredi-las. Voltar ao passado e depois, permitir-se esquecer. Ao pedir a reconciliação com a Sombra, acreditamos que o narrador almeja o reencontro com seu próprio desejo e subentende-se que todos os personagens não passam da representação de seu Eros.

Senhor de si mesmo, vai em busca do sexo e, sobretudo, em direção a um reencontro consigo mesmo. Ao reassumir a corporeidade de seu corpo, desnuda-se e ultrapassa pela primeira vez, depois de muito tempo, a soleira da porta. O personagem-narrador converte-se a si mesmo. Uma interiorização da experiência que deságua na consciência de que as respostas para as nossas questões, encontram-se “na relação de si para consigo”. Percebe-se um novo tipo de relação amorosa, mais sincera e profunda que suas experiências anteriores. Portanto, nesta erotização

amorosa do Ser, o “libertino” assume-se enquanto tal, para enfim gozar da liberdade de se conhecer e de se amar, através de um amor que ouse dizer seu nome, mesmo que seu nome seja como aquele que ressoa através de Ulisses: “Ninguém”. Nasce, então, o “homo eroticus”.

Epílogo

O erotismo é o próprio “desequilíbrio”. Surge na medida em que o ser transgride-se, conscientizando-se de suas interdições. Essa consciência deflagra o “desequilíbrio” e ameaça o Eu. É um processo contínuo, onde os limites jamais são estanques. Ele é, portanto, o “excesso”, pois suas concessões ao interdito, apenas permitem o surgimento de novas interdições que também serão transgredidas, excedidas. Os impulsos que levam a reprodução sexual e à morte jamais podem ser suprimidos e a violência que deles emanam só pode ser controlada parcialmente.

O grande conflito que é proporcionado por esse “excesso” é que ele pressupõe um temor à violência que lhe é inerente. Quando nós violamos nossos recalques, tomamos consciência do significado que esses impulsos implicam: o horror à morte, o temor da efemeridade da existência. Quando transgredimos nossa interdição é que iniciamos um processo erótico — o erotismo — resultante da conscientização ou interiorização de nossa experiência. Conscientização do indivíduo, conscientização de si mesmo. Atividade onde o Ser coloca-se em questão

Ao assassinar Olívia, o personagem-narrador parece demonstrar que não tinha consciência de suas interdições à homossexualidade. A morte de seu tio colocou-o em estado de “desequilíbrio”, onde perdeu-se a si mesmo. Investe excessivamente no sexo para tentar trazer de novo algum sentido para sua vida: trazer de volta Tio Felipe através de uma “consagração sexual gloriosa” que, em verdade, trata-se da busca de si mesmo, da sua identidade perdida, da sua identidade reencontrada, de sua homossexualidade possível, impossibilitada. Mas a ausência de auto-conhecimento e sua submissão aos instintos levou-o ao “excesso”. Com a morte de Olívia, surge uma nova interdição mais radical que a primeira: o veto ao sexo. Atribui a ele a causa de seus males, de suas faltas e de seus tormentos quando o que existia era uma ausência de vida interior, que

transparecia na resposta exclusiva aos seus desejos. A negação ao sexo é metaforizado na negação ao próprio corpo. De um Corpo corpóreo passa-se a um corpo incorpóreo, regido por lembranças, fragmentos de imagem, personagens esgarçados a povoar sua mente. O corpo não age, são suas imagens que atuam na configuração de seu erotismo.

Corpo corpóreo apresenta a transgressão desse homem a sua interdição ao sexo e o nascimento de seu erotismo. Acreditamos que existam ainda outras interdições a serem violadas, outros recalques a serem conscientizados e redimensionados, como a questão de sua homossexualidade latente. Mas estas são outras transgressões, outra peça à procura de um autor. O que se conclui é que agora o personagem-narrador encontra-se pronto para novas corporalidades em cena. Futuras transgressões.

Referência bibliográfica

- ANDRADE, Carlos Drummond de. 2002. As contradições do corpo In: —. *Poesia completa*. Introdução geral Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- BATAILLE, Georges. 2004. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; e colaboração de André Barbaut...[et al.]. 1990. *Dicionário de Símbolos*. 3º ed. Revista e aumentada. Coordenação Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio.
- FOUCAULT, Michel. 2002. *História da sexualidade, 3 — o cuidado de si*. 7º ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal.
- FREUD, Sigmund. 1996. Luto e melancolia. In: — *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição Standard brasileira. Trad. e orientação de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, p.243-263, v. XIV.
- HOUAISS, Antonio. 2001. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- MARINHO, Luiz. 1995. *Corpo corpóreo. A estrada*. Recife: Comunicarte.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. 2004. *Luiz Marinho: o sábado que não entardece*. Prefácio Antonio Cadengue. Recife: Prefeitura do Recife; Secretaria de Cultura; Fundação de Cultura Cidade do Recife.