

Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br

CONFESSANDO A CARNE EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

por

DENISE CARRASCOSA FRANÇA

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

SALVADOR
2004



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



CONFESSANDO A CARNE EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

por

DENISE CARRASCOSA FRANÇA

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

SALVADOR
2004

Biblioteca Central Reitor Macedo Costa - UFBA

F814 França, Denise Carrascosa.
Confessando a carne em Grande sertão : veredas / por Denise Carrascosa França. -
2004.
111 f.

Orientador : Prof. Dr. Décio Torres Cruz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras,
2004.

1. Análise do discurso narrativo. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967-
Crítica e interpretação. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande Sertão:
veredas. 4. Corpo e alma na literatura. 5. Metáfora. I. Cruz, Décio Torres. II.
Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU - 821(81).09
CDD - 869.09

Ao meu companheiro diário, por suavizar o enfrentamento do real cotidiano cuja experiência pode ser nada poética. À pequenina que nunca me deixou escrever uma linha sequer, mas cujos dedinhos no teclado faziam imprimir, na tela vazia, imagens que aliviavam a minha angústia do branco da folha de papel.

Aos meus colegas e professores a quem tomei emprestado idéias, livros e fiz confissões – Carminha, Eneida, Eulália, Flora, Lícia, Orlando, Viviane. Ao meu orientador querido, pela (im) paciência com a minha indisciplina.

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! Só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?

(ROSA, 1982, p.30)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 O CORPO EM DISCURSO	15
1.1 Um corpo de carne e ossos	15
1.2 Um corpo domesticado e predestinado	21
1.3 Um corpo de resistência	27
2 METÁFORAS DE TRANSFORMAÇÃO	35
2.1 Navalha na carne	35
2.2 Em carne viva	48
3 CONFESSANDO A CARNE EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	56
3.1 Corpo: diabo do sertão	57
3.2 Memória da carne	60
3.3 Uma narrativa de corpos	65
4 UM DESEJO EM NARRATIVA	75
4.1 Diadorim: um corpo estranho	75
4.2 Hermógenes: um corpo para o diabo	84
4.3 Riobaldo: um corpo em travessia	87
4.4 Um desejo em narrativa	96
CONCLUSÃO	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

RESUMO

Esta dissertação figura o percurso de um desejo de articulação entre a metacrítica dos saberes sobre o corpo sexuado a partir do século XVIII até a contemporaneidade e a crítica da narrativa de Guimarães Rosa – *Grande sertão: veredas*. Nesse sentido, a trajetória discursiva do corpo se espelha na análise da obra através do diálogo que se instaura entre ciência e poética, a partir do que se defende a tese em favor da possibilidade de leitura da voz narrativa como a voz de um desejo de confissão, que busca tanto a perpetuação do prazer erótico no contar a história, bem como a compreensão da experiência via imagens do corpo.

Palavras-chaves: corpo, *Grande sertão: veredas*, ciência, poética, confissão.

ABSTRACT

This thesis presents the path of a desire in the articulation between the criticism of the knowledge about the sexed body (from the eighteenth century to the contemporary period) and the criticism of Guimarães Rosas's narrative – *Grande sertão: veredas*. Following this direction, the discursive way of the body finds its mirror in the analysis of the work of art, through the dialogue drawn between science and poetics. Inside this logic, the thesis defends an interpretation of the narrative voice as a desire of confession which searches not only the perpetuation of erotic pleasure, but also the understanding of experience through images of the body.

Key-words: body, *Grande sertão: veredas*, science, poetics, confession.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação constitui a materialização escrita do desejo de articulação entre um discurso metacrítico sobre o saber científico que vem se produzindo sobre o corpo a partir do século XVIII no Ocidente e um discurso crítico sobre a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*.

Nesse sentido, procurou a vontade metacrítica compreender a trajetória do lugar que o corpo ocupou nos discursos científicos que marcaram o imaginário discursivo ocidental a partir do século XVIII. Foram trazidas ao texto, pois, pesquisas sobre a biologia positivista, a psicanálise freudiana, uma corrente do feminismo preponderante até o início da década de 80, o projeto genealógico da teoria da desconstrução e os estudos *queer*¹. Esses saberes, então, foram articulados à análise da narrativa no sentido de figurar um espelhamento entre suas lógicas e compreender suas sistemáticas no formato da confissão de um desejo.

Introduzo este trabalho com uma exposição de motivos que sistematizaram a sua escrita, e com um resumo de seus capítulos e seus diálogos, a fim de, entre outras razões, deixar claras as condições epistemológicas sobre as quais a análise foi orientada.

¹ Os estudos *queer* constituem um discurso de crítica cultural, que tem sua origem nos anos 90 nos EUA, designando predominantemente a produção acadêmica de estudos sobre a questão gay e lésbica.

A princípio, é importante definir alguns termos-chave que aparecem reiteradamente ao longo da dissertação. Em primeiro lugar, a palavra *confissão*, como se constatará mais adiante, não denota sempre o sentido cristão, que pressupõe a existência ontológica de uma verdade metafísica. O termo foi tomado a partir de sua definição por Michel Foucault, em *A história da sexualidade* (volume I), como forma discursiva que orienta o diálogo entre um locutor ativo e um interlocutor passivo, como instância de legitimação e absolvição. Nesse sentido, muitas vezes, este significante foi ressignificado, a fim de nomear a forma discursiva que se direciona, não à revelação de uma verdade mística, mas à hermenêutica de uma narrativa historicamente constituída e culturalmente encarnada.

A noção de *discurso* como rede de fatos movidos por uma vontade de saber organizada por procedimentos de controle e de exclusão é tomada de Michel Foucault, em sua obra *A ordem do discurso*. Os discursos aqui considerados são da ordem da ciência e da arte, compreendidos como sistemas discursivos semelhantes em suas representações da experiência, embora operem mediante instrumentos específicos de construção e desconstrução do saber.

A noção de *estética*, algumas vezes designada de poética, é utilizada no sentido da filosofia clássica grega, anterior a sua apropriação pelo saber artístico no Renascimento como ciência do Belo, referindo-se à forma

discursiva, à figura que a lógica dos discursos constrói para a recepção crítica e metacrítica, à sua plasticidade.

O conceito de *sexualidade* é o conceito foucaultiano de *Aphrodisia*, como sistema de normas e tecnologias de subjetivação que constituem o sujeito/corpo sexualizado, o homem de desejo ocidental. Nesse sentido, a *scientia sexualis* seria a problematização, instituída a partir do século XIX no ocidente, sobre a compreensão da verdade do sexo pelos discursos científicos. A *ars sexualis* seria a tecnologia de si preocupada com a busca do prazer e da supressão do limite do corpo como signo potencial de libertação.

O *corpo*, mencionado muitas vezes em referência ao significado físico, também figura lugar metafórico de fronteira e constitui imagem instrumental para a análise dos discursos crítico e narrativo, no sentido de sua articulação como ícone simbólico das representações discursivas. A *carne* é sua versão sexualizada, associada ao desejo de um imaginário cristão, desejo que se precisa purgar para se atingir uma verdade espiritual e alta, para além da figura encarnada, via mecanismo de confissão.

A figura lingüística da *metáfora* foi tomada, em conformidade com o texto de Stuart Hall – *Metáforas de transformação*, como via de análise discursiva, para a compreensão da relação entre os discursos críticos. Esta escolha foi feita em detrimento de uma análise de caráter eminentemente histórico dos discursos da biologia, da psicanálise, do

feminismo, da desconstrução e da teoria *queer*. A utilização desta ferramenta crítica articulou-se ao projeto arqueológico de Foucault, na linhagem das *Considerações extemporâneas* de Nietzsche, no sentido de se poder pensar os saberes mediante a definição dos discursos em sua especificidade, demonstrando o jogo das regras que acionam, irreduzível a qualquer outro.

O artigo de Hayden White *O texto histórico como artefato literário* foi de fundamental importância na compreensão do discurso científico como construção ficcional, tendo em vista a natureza dos recortes e colagens que opera. Daí a recorrência da remissão a teorias científicas como “narrativas”. Nesta dissertação, o termo *narrativa* se amplifica para designar todo e qualquer discurso de produção de saber.

É preciso ainda esclarecer que a abordagem psicanalítica do capítulo final não tem como objetivo a aplicação científica dos conceitos da psicanálise lacaniana à narrativa. O interesse consiste em usar o conceito psicanalítico do Outro como significante metafórico para a análise da subjetividade narrativa do personagem Riobaldo. Neste ponto, a análise da narrativa dá-se pela via de sua dimensão simbólica, embora articulada ao imaginário do corpo analisado no capítulo anterior, no sentido de que se pretende construir uma leitura do texto literário a partir das posições simbólicas que os personagens ocupam na narrativa. Para esse intento, alguns conceitos da psicanálise lacaniana apresentam-se bastante funcionais.

No interior desse horizonte epistemológico, a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* foi selecionada para análise por uma questão de política crítica. Não há, na crítica literária brasileira autorizada sobre a obra de Guimarães Rosa, a não ser por alguns acenos, referência à relação de desejo carnal, homoerótica em alguns momentos, homofóbica em outros, que se pinta nas zonas de sombra na narrativa roseana. Por isso mesmo é que algumas obras fundadoras da crítica de *Grande Sertão: Veredas* são aqui silenciadas, instaurando-se uma ausência proposital.

Conforme o prefácio da obra *Guimarães Rosa: ficção completa*, Eduardo Coutinho acentua o caráter formalista da fortuna crítica roseana, sinalizando o tom dos ensaios críticos que o sucedem e sua ênfase no sentido estilístico da obra de Rosa. Ademais, em nossa revisão bibliográfica do que se tem escrito contemporaneamente na academia, os títulos mesmos dos livros publicados constituem índices de uma certa tipologia “geral” da inserção crítica em *Grande Sertão: Veredas*, constituída por uma abordagem metafísico-formalista: *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*; *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*; *João Guimarães Rosa e a saudade*; *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*; *Um tamanho do lugar do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*; *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*.

A própria crítica literária homoerótica brasileira parece também não querer aventurar-se a desestabilizar a entronização que, durante décadas, vem sendo promovida, a partir de leituras que perpetuam a obra nas suas referências metafísicas. A revisão bibliográfica, empreendida no início da pesquisa, permitiu o encontro com uma vasta produção acadêmica brasileira, embora recente (entre o final dos anos 90 e este início de século), que analisa inúmeras obras da nossa literatura, sobretudo as contemporâneas, a partir do instrumental dos estudos de gênero e dos estudos gays e lésbicos, mas que não ousa referir-se a *Grande Sertão: Veredas*. Este fato é sinalizado por João Silvério Trevisan em *Devassos no paraíso*. Fato que pude constatar em minha participação no II Congresso Internacional da ABEH (Associação Brasileira de Estudos Homoeróticos), realizado na UNB em junho de 2004, conforme seus anais, bem como no IX Congresso Internacional da ABRALIC, realizado na URGs em julho de 2004, em seu simpósio *Erotismo e escrita – processos de subjetivação*.

Quanto aos periódicos consultados, refiro-me, dentre outros, aos *Cadernos Pagu*, revista do Núcleo de Estudos de Gênero da Unicamp, à revista *Gênero*, do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero da UFF, e mesmo à revista *Gragoatá* desta mesma universidade, publicada no segundo semestre de 1997, intitulada *Figurações do gênero e da identidade*.

Grande Sertão: Veredas foi uma narrativa publicada por João Guimarães Rosa, em maio de 1956, a partir de quando consolida a crítica

a atribuição de um sentido aurático, inscrito na ruptura da tradição literária brasileira. A partir de então, tornam-se constantes as menções à “revolução” que Guimarães teria empreendido na linguagem ficcional, o “corte” no discurso tradicional da ficção brasileira em relação à linguagem, etc.,etc. Neste cenário, passa *Grande Sertão: Veredas* a ocupar uma posição simbólica paradigmática no imaginário dos estudos literários brasileiros. A ausência de intervenção crítica pelo viés discursivo dos estudos *queer*, embora sejam mencionadas obras anteriores e posteriores à *Rosina*, parece no mínimo contraditório com a proposta epistemológica do campo, que tem uma lógica desconstrucionista e descentradora.

Neste sentido, este trabalho propõe uma leitura da narrativa de Rosa que articula, em uma dimensão de análise, um certo imaginário ocidental do discurso da sexualidade encarnado no signo do corpo e, em outra dimensão, a análise de posições simbólicas que fazem este imaginário circular mediante a dinâmica do signo do desejo.

Sem perder de vista o alerta de Eneida Souza, em *Crítica cult*, articulo a análise da narrativa a conceitos que circulam na pós-modernidade (sexualidade, corpo, erotismo, etc.), tentando inseri-la na premissa crítica de reconstrução pelo olhar contemporâneo. O gesto crítico que aqui se esboça revisita o conceito de narrador moderno – narrador cujo horizonte psíquico interior sistematiza a lógica da narrativa – para ainda

interpretar Riobaldo como um sujeito de desejo, desejo encarnado em imagens de corpos que circulam no imaginário narrativo.

Para marcar a minha posicionalidade crítica, aproprio-me debitamente de títulos de obras contemporâneas que carregam para dentro do meu texto as imagens dentro das quais quero fazer o leitor circular (*Metáforas de transformação* – texto de Stuart Hall; *Navalha na carne* – peça de Plínio Marcos; *Um corpo estranho*, livro de Guacira Lopes Louro sobre a teoria *queer*). A maior das apropriações está no título da dissertação. *Confissões da carne* seria o título do último volume da *História da sexualidade* apenas prometido por Michel Foucault, cujas linhas de força já se haviam esboçado em palestras e escritos esparsos do filósofo sobre a sexualidade. Nessas diretrizes apenas insinuadas, deslizo para compor este trabalho, aventurando alguns movimentos próprios.

O primeiro capítulo, *O corpo em discurso*, traça a trajetória discursiva do corpo a partir da ciência biológica no século XVIII, passando pela psicanálise freudiana no século XIX, até uma corrente do discurso feminista preponderante até o início da década de 80, no sentido de mostrar o corpo sexuado ocidental discursivamente construído, em uma perspectiva genealógica.

O segundo capítulo, *Metáforas de transformação*, analisa discursos sobre o corpo, que instauram, a partir da década de 80, uma ruptura.

Nesse sentido, são discutidos os trabalhos de Michel Foucault e Judith Butler, como ícones desse movimento contemporâneo.

O terceiro capítulo, *Confessando a carne em Grande Sertão: Veredas*, introduz a análise da narrativa roseana, articulada às imagens discursivas do capítulo I, interpretando a voz narrativa, assim como os discursos científicos a partir do formato da confissão cristã.

O quarto capítulo, *Um desejo em narrativa*, continua a análise crítica, interpretando alguns dos personagens em seus corpos simbólicos, articulados às figuras discursivas do capítulo II em sua lógica de ruptura, defendendo a tese de que a plasticidade narrativa configura a trajetória da realização/confissão de um desejo em sua voz.

1 O CORPO EM DISCURSO

O objetivo deste capítulo é iniciar a abordagem da trajetória discursiva do corpo, a partir da ciência biológica do século XVIII até o feminismo da recente década de 80. Nesse sentido, foram escolhidos, neste trajeto histórico, alguns investimentos filosófico-científicos, marcados pela preponderância com que habitam os imaginários discursivos contemporâneos.

Tais discursos foram tomados e analisados em suas condições históricas de emergência, não se considerando o seu desenrolar a partir de então. O que aqui interessa é compreender a maneira como se retomam, à medida que dialogam em suas representações do corpo.

Para percorrer essa história da trajetória discursiva do corpo, com o sentido final de entendê-lo hoje como espaço simbólico de mediação da experiência, a forma de articulação entre os saberes que procuraram decifrá-lo institui a metáfora como categoria analítica substitutiva do sentido de evolução histórica.

1.1 Um corpo de carne e ossos

A partir da análise de manuais de parteiras do século XVII e, posteriormente, de relatórios médicos sobre concepção, do século XVIII, Laqueur afirma haver, neste último período, um momento de transição entre os discursos acerca dos corpos masculino e feminino (2001, p.7-8). Nos

relatórios médicos estudados, percebe-se que a ausência do prazer feminino da cena da concepção ocorre mais ou menos contemporaneamente ao conhecimento fisiológico do corpo da mulher, não mais como uma versão limitada do corpo masculino, mas como um corpo deste diferenciado por oposição.

Narra Laqueur que qualquer livro médico, os populares registros de parteiras, ou os guias de casamento que circulavam em todas as línguas européias ainda no século XVIII, relatavam em geral que “quando a semente frutifica no ato da geração (do homem e da mulher) dá-se ao mesmo tempo uma extraordinária excitação e deleite em todos os membros do corpo”. Outro texto também anunciava: “sem o orgasmo, o belo sexo não desejaria abraços nupciais, nem sentiria prazer com eles, nem conceberia a partir deles” (LAQUEUR,2001, p.14).

Próximo ao final do Iluminismo, no início do século XIX, entretanto, o discurso médico e ficcional (das histórias de coito com mulheres até inconscientes ou insensíveis) já aponta para a irrelevância do orgasmo feminino à concepção:

O orgasmo, antes um sinal de processo de geração, profundamente arraigado nos corpos do homem e da mulher [...] foi relegado ao reino da mera sensação, à periferia da fisiologia humana – acidental, dispensável, um bônus contingente do ato da reprodução (*ibidem*, p.15).

A partir de então, defende Laqueur que a alegada independência do prazer da mulher para a concepção gera um local de redefinição do papel cultural feminino: “a presença ou ausência do orgasmo tornou-se um marco biológico na diferença sexual” (LAQUEUR,2001, p.16).

Assim, no século XVIII, o corpo feminino passa por um processo de reinterpretação radical em relação ao corpo masculino. O corpo da mulher que, durante vários séculos, fora visto como um corpo de homem invertido – “embora sejam de sexos diferentes, em conjunto são o mesmo que nós, pois os que estudaram com mais afinco sabem que mulheres são homens virados para dentro” (LAQUEUR, 2001, p.16) – passa a ser estudado e cientificamente narrado como um corpo fisiologicamente diferenciado e oposto ao corpo masculino:

Todas as partes do corpo dela apresentam as mesmas diferenças: todas expressam a mulher; a sombrancelha, o nariz, os olhos, a boca, as orelhas, o queixo, as faces. Se olharmos para dentro, e com a ajuda do bisturi, veremos nos órgãos, tecidos e fibras que encontramos por todo lado... a mesma diferença. (*ibid.* p.17).

O antigo modelo de sexo único dá lugar, então, a um novo modelo de dimorfismo sexual. Uma metafísica de hierarquia, dentro da qual as mulheres eram classificadas segundo um certo grau de perfeição sobre um eixo cuja causa final era masculina, é substituída por uma anatomia e fisiologia de incomensurabilidade, em que a assimetria já histórica e

socialmente legitimada se articula com a simbologia desse novo corpo feminino que surge.

O corpo feminino, pois, embora já diferenciado anatômica e fisiologicamente do corpo masculino, ainda é narrado a partir deste como modelo de perfeição. Todas as suas características dependerão desta forma, especialmente a relação sexo, orgasmo e reprodução. Esse processo discursivo de bissexualização, apesar da descontinuidade dos corpos que instaura, mantém o feminino com atribuição de valor ‘menos’ em relação ao masculino. O corpo biológico da mulher, desprovido de calor vital, teria ossos, nervos e músculos mais frágeis e o seu prazer erótico não teria qualquer relevância na motivação socialmente autorizada do ato sexual: a reprodução.

Nesse período, entre o fim do século XVIII e o início do XIX, verifica o texto de Laqueur que o discurso biológico, em diferenciando fisiologicamente homens e mulheres, passa a ser um discurso epistêmico legitimador das afirmações consagradas sobre a ordem social, a ele anterior desde a Antiguidade. O que significa dizer que, antes do século XVIII, o sexo configurava-se como uma categoria sociológico-axiológica; e, a partir de então, transita para uma categoria biológico-ontológica.

No momento em que a ciência já não poderia mais gerar modelos de semelhança, a partir das analogias entre o corpo como microcosmo e uma ordem natural maior, uma “nova biologia”, obcecada pela

busca das diferenças entre os sexos, emerge quando as fundações de uma ordem social encontravam-se definitivamente abaladas: “a ciência parecia em harmonia com as demandas da cultura” (LAQUEUR, 2001, p.20).

Advoga Laqueur a favor da tese de que a “antiga biologia”, persuasiva até o início do século XVIII, refletia uma certa realidade metafísica na qual se acreditava apoiar a ordem social. Quando as condições epistemológicas e políticas se transformam – a partir de movimentos como a ascensão da religião evangélica, a teoria política de casamento como um contrato, a Revolução Francesa, o feminismo pós-revolucionário, a divisão sexual do trabalho – acontece a construção de um novo corpo sexuado (LAQUEUR, 2001, p.23).

A fim de provar esta tese é que o texto de Laqueur, atravessa os discursos científicistas clássicos de Comte e Durkheim, tangencia o estruturalismo de Lévi-Strauss, menciona paradigmas freudianos fundamentais, cita Foucault e teorias feministas e conclui que as teorias de diferença sexual geradas a partir do final do século XVIII moldaram a trajetória científica na experimentação de resultados empíricos, o que implica o discurso científico-biológico como fornecedor de “granito ontológico” a determinar o que vemos e falamos sobre o corpo. Essa noção de ciência como arte de ficcionalização, articulada com demandas político-culturais, em uma relação de retro-alimentação, parece encontrar-se expressa na seguinte frase: “[...] quase todos os sinais de diferença dependem de uma teoria

subjacente, ou contexto, que decide o que conta e o que não conta como evidência” (LAQUEUR, 2001, p.32).

Entretanto, o que nos importa nesse texto de Thomas Laqueur é perceber, durante o século XVIII, a reconstrução deste corpo biológico feminino, em oposição ao masculino que, ao se apropriar de discursos seculares de todas as ordens, científicos ou não, reforça o padrão de atribuição de signos ao masculino e ao feminino, respectivamente, de valor “mais” e “menos”, legitimando o *status quo* de uma ordem social, apesar de seus movimentos sócio-políticos e por conta de cada um deles. O corpo parece reemergir desse processo, representado como um espaço físico, desvendado em seus mistérios pelo discurso autorizado no mais alto grau: a ciência. O corpo torna-se, então, categoria ontológica indiscutível, posto que cientificamente construída como pré-discursiva ou pré-cultural. Em 1874, escreve o médico legista francês Ambroise Tardieu:

É uma pura questão de fato, que pode e deve ser solucionada pelo exame anatômico e fisiológico da pessoa em questão. Qualquer noção de ambigüidade ou neutralidade genuinamente sexual é bobagem, pois o sexo está absolutamente dentro e por todo o corpo. (TARDIEU, *apud* LAQUEUR, 2001, p. 172).

“No princípio era a carne” parece ser a expressão metafórica condensada nessa estética discursiva.

1.2 Um corpo domesticado e predestinado

Articulado ao modelo discursivo de dimorfismo sexual, predominantemente consolidado ao fim do século XIX, surge, a partir do texto freudiano com uma forma mais visível, o saber da psicanálise.

Em elaboração posterior dos seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, publicado em 1905 (1972, p.123), Freud aprofunda suas considerações sobre o desenvolvimento sexual infantil feminino em um artigo intitulado *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*, publicado em 1925 (1976, p. 309). Neste artigo, após tangenciar a hipótese de existência de uma longa pré-história do Complexo de Édipo², numa orientação sexual dupla, ativa e passiva para meninos, conforme sua constituição primária bissexual, Freud passa a descrever sua teoria de desenvolvimento sexual e diferenciação psíquica entre meninos e meninas, a partir da descoberta da genitália.

Iniciada dessa maneira, a fase fálica do desenvolvimento sexual infantil³ teria processo e conseqüências diferenciadas em meninos e meninas. Nos meninos, a descoberta da

² Em termos gerais, relação de afetividade do menino com a mãe e da conseqüente rivalidade com o pai; nas meninas seria o exato oposto.

³ Segundo *A dissolução do complexo de Édipo*, a fase fálica, contemporânea ao Édipo, seria o estágio em que o órgão sexual masculino, o pênis, assume o papel principal na organização genital, permanecendo a vagina como órgão irrealizado (FREUD, 1976, p. 218).

região genital de uma menina geraria uma primeira reação de desinteresse ou rejeição, o que adiaría a importância da observação para um momento posterior de ameaça de castração. Quando alguma outra situação de iminência de perda do objeto de elevada significação orgânica se implementa, a exemplo da repressão à enurese noturna, masturbação ou constatação de que a mãe não tem pênis, há a resignificação da descoberta anterior, dissolvendo-se o complexo de Édipo e, nos casos “ideais”, o menino prosseguiria no seu processo de desenvolvimento sexual em identificação com o modelo masculino.

No caso das meninas, em revés, o complexo de castração a introduziría no Édipo. Vendo no menino aquilo que sabe não ter, desejaria tê-lo, “caindo de inveja pelo pênis”. Se a menina o rejeita, o que não seria o caminho comum, recusando o fato de ser castrada, fixar-se-ia na convicção de que realmente o possui, sendo posteriormente compelida a comportar-se como um homem. Em termos gerais, as conseqüências psíquicas da inveja do pênis seriam o ciúme, como uma inveja deslocada para outro objeto, um afrouxamento da relação afetiva com seu objeto materno e a descoberta da inferioridade do clitóris.

Em relação à mãe, a descoberta da genitália do menino gera uma frustração no sentido de que ela seria a responsável pela insuficiência dos órgãos genitais da menina, o que serve de razão

para o abandono da relação materna. Quanto à percepção de inferioridade do clitóris como órgão análogo ao pênis, Freud a narra como a consequência psíquica mais importante da distinção anatômica entre os sexos. É a partir dela que os primeiros sinais de inveja do pênis se manifestam, numa rejeição ao órgão percebido como análogo e inferior, bem como à sua masturbação. A eliminação da sexualidade clitoridiana constituiria, pois, pré-condição necessária à eliminação do sinal masculinizado do corpo feminino, o que liberaria o desenvolvimento da feminilidade, e um posterior deslocamento de sexualidade para a vagina, quando do amadurecimento tido como normal para mulheres.

Nessa equação pênis-criança, abandonando seu desejo de um pênis, a menina coloca o desejo de um filho em seu lugar. Com esse fim em vista, passa a ter o pai como objeto de amor e a mãe como objeto de ciúme, configurando-se o Complexo de Édipo, que pode ser lentamente abandonado ou lidado mediante repressão, ou seus efeitos ainda podem persistir na vida mental normal das mulheres. Ao final dessa teorização, postula Freud que:

A diferença entre o desenvolvimento sexual dos indivíduos dos sexos masculino e feminino no estágio que estivemos considerando, é uma consequência inteligível da distinção anatômica entre seus órgãos genitais e da situação psíquica aí envolvida; corresponde à diferença entre uma castração que foi

executada e outra que simplesmente foi ameaçada.
(FREUD,1976, p.319).

No artigo publicado em 1923, *A Organização genital infantil*, Freud traça uma trajetória de desenvolvimento sexual infantil articulada à percepção de polarização sexual, quando estrutura os estágios pré-genital, genital e da puberdade. No primeiro estágio, a antítese introduzida conforma-se à questão da seleção do objeto pelo sujeito, ainda não havendo distinção entre feminino e masculino, mas entre passivo e ativo. No estágio genital, em existindo apenas o falo como sinal de distinção entre presença e castração, esta é a antítese preponderante, existindo apenas o signo da masculinidade. Apenas na puberdade a polarização masculino/feminino se integraliza, a partir da seguinte equação: sujeito + atividade + posse do pênis = masculino / objeto + passividade + ausência do pênis/presença da vagina = feminino (1976, p. 184).

Em *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher* (1996, p. 169), Freud explica o caso feminino de “inversão sexual” a partir de sua teorização sobre o desenvolvimento sexual nas meninas. Explica que no momento em que a jovem experimentava seu complexo de Édipo na puberdade, pelo desejo de um filho homem, desaponta-se profundamente, pois é sua rival inconscientemente odiada – a mãe – que o tem. Este ressentimento a

leva a repudiar o desejo de um filho, o amor dos homens e o papel feminino.

Freud, nesse artigo, deixa explícita a correlação entre três conjuntos de características que se articulam no desenvolvimento sexual de meninos e meninas: caracteres sexuais físicos, caracteres sexuais mentais e tipo de escolha de objeto. São esses caracteres, em permutações múltiplas, que conformam a heterossexualidade ou homossexualidade aparente ou latente, apesar de reconhecer uma medida considerável de homossexualismo inconsciente em todas as pessoas normais. Ainda, discutindo a organização desses caracteres, tenta posicionar a biologia em diálogo com a psicanálise como um saber que investe sobre os caracteres físicos. Nesse sentido, entende ser da biologia a função de detectar uma natureza intrínseca do feminino e do masculino, devendo a psicanálise tomar esses dois conceitos e fazer deles a base de seu trabalho. (1996, p. 183).

A partir dos recortes aqui tomados em consideração, parece o discurso psicanalítico de matriz freudiana, em sua vontade de saber, dirigir-se à construção de uma ponte entre o corpo pré-social, que ainda não se sabe inserido numa rede de significações culturais (o corpo pré-genital) e o corpo sexualmente maduro, socializado, culturalmente significado, que orienta toda a constituição psíquica do indivíduo. A partir dessa motivação, elabora o texto de Freud uma

trajetória de inserção do corpo numa cadeia de significantes a ele anterior, no curso da qual se socializa o indivíduo. Sua via de acesso ao mundo cultural é, em última instância, seu corpo, que ele vai percebendo como sexualizado e simbólico de todo seu diálogo com o entorno. Nesse sentido, os significantes da sexualidade são tomados como estruturantes da relação entre o sujeito e tudo aquilo que o cerca, o corpo sendo uma grande metáfora referencial dessa rede de significação.

Dentro dessa lógica discursiva, o corpo biológico se socializa a partir do espaço doméstico. Isso significa dizer que o corpo – tal qual conhecido pelo século XIX, ao qual o discurso biológico impõe o modelo de diferença sexual, a partir de parâmetros sociais de atribuição de papéis ao masculino e ao feminino – é explicitamente apropriado pela teoria psicanalítica no início do século XX. Vontade de saber que vincula este corpo (na sua presença ou ausência do falo, através do processo de desenvolvimento psíquico) ao exercício de um papel social que, naquilo que é narrado como o padrão de normalidade, insere-se numa lógica de dominância fálica e heterossexual.

Se o discurso biológico oferece o “granito ontológico” de construção do corpo sexuado como categoria pré-discursiva, o discurso psicanalítico parece constituir o “rejuntamento” que alia

definitivamente este corpo pretensamente natural ao desempenho de um papel cultural que a ele teria sido predestinado.

A metáfora freudiana da anatomia como destino consolida o jogo estruturalista na articulação entre corpo, gênero e orientação sexual, conformando a expressão da poética psicanalítica no início do século XX.

1.3 Um corpo de resistência

A partir da conjuntura política, econômica e social configurada pelos movimentos de industrialização, divisão de trabalho, processos revolucionários e guerras mundiais, o século XX traz à cena, com mais visibilidade, vozes de resistência feminista⁴ que emergem como um corpo político potente, a questionar a economia de diferenciação e hierarquização sexual já consolidada.

Ao explicar o quadro da chamada modernidade tardia, da segunda metade do século XX, a partir do processo de descentramento do sujeito cartesiano, Stuart Hall atribui força impactante a cinco movimentos das ciências sociais: o marxismo, a psicanálise, a lingüística estrutural, a filosofia foucaultiana e, finalmente, o feminismo (2003, p.34). Quanto a este último movimento, Hall o

⁴ Em termos de emergência histórica, a primeira teórica feminista documentada pela tradição anglo-americana é Mary Wollstonecraft, que produziu uma teoria social da subordinação das mulheres em seu tratado *A vindication of the rights of woman* (Uma reivindicação dos direitos da mulher), em 1792 (EDGAR *et al*, 2003, p. 125).

posiciona no âmbito de uma política de identidade, estruturada pela associação entre as questões teórico-políticas discutidas e a construção de uma identidade que pudesse ter uma potência agenciadora de um equilíbrio social. A politização da subjetividade então agenciada deixa à mostra a natureza cultural das diferenças e assimetrias sociais, descentrando profundamente a noção ontológica do sujeito logocêntrico (2003, p.44).

Somando a essa postulação, Hall, no artigo *Estudos culturais e seu legado teórico*, ainda sinaliza a ruptura introduzida pelo feminismo no campo dos Estudos Culturais, a partir, principalmente, da correlação feita entre as dimensões do pessoal e do público. Nesse artigo, articula a seguinte metáfora: “chegou como um ladrão à noite; invadiu, interrompeu, fez um barulho inconveniente, aproveitou o momento, cagou na mesa dos estudos culturais”. E a partir de então, no início da década de 70, segundo Hall, o que operava no *Centre for Contemporary Cultural Studies*⁵ como mera teorização discursiva em torno da natureza sexuada do poder, transforma-se em um profundo discernimento (2003, p. 209).

A partir de uma das matrizes do discurso feminista de Simone de Beauvoir, em sua obra paradigmática, *O Segundo sexo*,

⁵ CCCS – Centro fundado em 1964 na Universidade de Birmingham na Inglaterra, com o propósito de articular bases teóricas e práticas para se pensar a cultura, dirigido por Stuart Hall entre 1968 a 1979 (HALL, 2003b, p.208).

podemos pensar a pertinência da postulação acerca do descentramento do sujeito, quando Beauvoir afirma: “Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade”. E, em seguida, questiona: “Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico?” (1987, p. 11).

Advoga Beauvoir ainda contra a noção falsamente equalizadora de que todos são humanos, postulando que todo ser humano concreto se posiciona socialmente de uma forma singular: “recusar as noções de eterno feminino, alma negra, caráter judeu, não é negar que haja hoje judeus, negros e mulheres; a negação não representa para os interessados uma libertação e sim uma fuga inautêntica” (1987, p. 12). Neste tom, o feminismo introduz a relevância de uma agenda de política de identidades, não sobre um fundamento metafísico, mas, ao contrário, a partir de uma aguda compreensão do processo de construção cultural de identidades. É dessa maneira que o discurso feminista desestrutura uma relação socialmente rígida entre corpo e desempenho de um papel social.

Sobre a articulação entre as dimensões do público e do privado, escreve Beauvoir :

Se passarmos em revista algumas dessas obras consagradas à mulher, veremos que um dos pontos de vista mais amiúde adotados é o do bem público, do interesse geral; em verdade, cada um entende, com isso, o interesse da sociedade tal qual deseja manter

ou estabelecer. Quanto a nós, estimamos que não há outro bem público senão o que assegura o bem individual dos cidadãos. É do ponto de vista das oportunidades concretas dadas aos indivíduos que julgamos as instituições. (1987, p. 26)

Para analisar o jogo político da relação homem/mulher, Beauvoir afirma que o masculino se faz representar pelos sinais positivo e neutro, ao passo que a mulher se representa pelo negativo (1987, p.13). Nesse jogo de sinais culturalmente atribuídos, a relação entre um órgão como sinal e o corpo que a ele se associa é lida como absolutamente arbitrária e discursivamente construída. Nesse sentido, portanto, o discurso feminista passa a pensar os discursos da biologia e da psicanálise.

Quanto ao discurso biológico, Beauvoir discorre sobre a trajetória do papel respectivo dos dois sexos, observando que, a princípio, foi desprovido de fundamento científico, refletindo apenas mitos sociais (1987, p.35). Contudo, de Aristóteles a Darwin, a construção do discurso científico opera no sentido de legitimar a relação assimétrica entre o princípio masculino (associado à força, atividade e movimento) e o princípio feminino (vinculado à fragilidade, passividade e impotência). Aponta, portanto, para o caráter histórico-cultural do discurso biológico, na medida em que afirma: “Não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem os que o existente lhe confere. [...] É, portanto, à luz de um contexto

ontológico, econômico, social e psicológico que teremos de esclarecer os dados da biologia” (BEAUVOIR,1987, p. 63) .

Em sua crítica à psicanálise, Beauvoir postula que Freud não teria se preocupado muito com o destino da mulher, calcando sua descrição sobre o modelo masculino. A libido seria uma energia de caráter masculino, surgisse ela no homem ou na mulher. A libido feminina nunca teria sido pensada originariamente, constituindo-se um desvio da libido humana em geral. O pênis permaneceria, para além da infância, o órgão erótico privilegiado, à medida que a inveja da menina, resultante de sua ausência, tomaria forma predominante na narrativa de seu processo de subjetivação (1987, p.66) . Teorização que Beauvoir aponta no discurso psicanalítico como uma valorização prévia da virilidade, que Freud teria encarado como existente, quando seria preciso explicá-la (1987, p. 69). Dessa forma, o discurso feminista posiciona o saber psicanalítico como voz que constitui o homem como ser humano e a mulher como fêmea.

Pelo menos em uma de suas tendências preponderantes até a década de 80, ao analisar as relações entre sexo e gênero, o discurso feminista parece movimentar-se no sentido de demonstrar que o dado cultural sempre foi fonte de formatação para os saberes sobre o corpo. Esta tendência gerou, no pensamento sobre a sexualidade humana, um descolamento analítico entre corpo e identidade sexual, mediante o

investimento feminista na investigação da constituição histórica do papel social feminino. Refugia-se o corpo dentro de uma certa lógica discursiva em que tudo é produção cultural. Nesse sentido, renega-se o investimento discursivo sobre um corpo, que ainda é o corpo fisiológico da biologia, constituído como espaço inerte a uma desconstrução, em favor de uma problematização da questão identitária feminina.

De acordo com Laqueur, o discurso clássico de Gayle Rubin em 1975 enfatiza a realidade do sistema social de sexo/gênero que “transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana” (2001, p. 23). Sherry Ortner e Harriet Whitehead, em 1981, estabelecem a prioridade da linguagem sobre o corpo ao afirmarem: “o que o gênero é, o que os homens e as mulheres são não só reflete ou elabora os ‘fatores’ biológicos como é produto de processos sociais e culturais” (ORTNER e WHITEHEAD, *apud* LAQUEUR, 2001, p. 23). Ainda, nesse sentido, um manifesto feminista da década de 80, afirma: “É também perigoso colocar o corpo no centro de uma busca da identidade feminina” (LAQUEUR, 2001, p. 23). Finalmente, Beauvoir atesta: “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tão pouco que basta para a definir” (1987, p.63).

O corpo, dentro desta linha discursiva – que aqui não se toma como se fora todo o movimento feminista, incluindo até sua

prática, mas tão somente uma de suas linhagens teóricas ainda muito preponderante até o fim da década de 80 – parece ainda ser um espaço epistemológico metafísico, no sentido de que não se exploram as articulações natureza/cultura a ponto de desconstruí-lo ou reorganizá-lo como local simbólico de organização dos discursos do poder sobre a sexualidade.

No sentido do investimento em favor de uma agência política identitária, parece desarticularem-se, por uma necessidade analítica, o problema da construção discursiva do corpo e o problema da construção de um imaginário sexuado de dois gêneros. Com esta dissociação metodológica, a partir da problematização da atribuição social de papéis a corpos masculinos e femininos, investe-se no questionamento do discurso biológico sobre o corpo, como uma ficção legitimadora de uma organização cultural hierárquica. Ou seja, o corpo é sempre ponto de chegada, construto discursivo da biologia entranhado na psicanálise. O que a perspectiva analítica força a desconsiderar é o corpo como ponto de partida, como espaço simbólico de atribuição de significações ao real. É este o corpo que se refugia e não se perscruta no interior de uma lógica feminista, cuja ausência de análise de sua potência geradora de sentidos esterilize talvez uma certa compreensão do real.

Esta tendência no investimento discursivo feminista, sustentada a partir de metáforas de lógica irônica (tal como a feminilidade “secretada pelos ovários”), realiza-se como uma poética que resiste à lógica da ontologização corpórea, na postulação de que o corpo é resultado cultural. Contudo, neste ponto estanca a sangria do corpo biológico-psicanalítico, para tratar de outra ferida: a identidade de gênero. O corpo, então, parece coagular...

2 METÁFORAS DE TRANSFORMAÇÃO⁶

No ponto em que foi deixada a questão do investimento discursivo sobre o corpo, até a década de 80, sua figura compunha um signo de uma lógica rígida binária: um corpo resultado histórico era então narrado por um corpo discursivo que manobrava sua guerra de posições.

A partir da década de 80, porém, passa-se a pensar o corpo como signo plurivalente: produto e processo, resultado e caminho. Instauram-se, então, novas metáforas que retomam a lógica dialética anterior e transgridem seus efeitos de análise.

2.1 Navalha na carne⁷

Dentro de uma lógica desconstrutora da escola pós-estruturalista francesa, influente sobre as mentalidades a partir da segunda metade do século XX (que inclui nomes como os de Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Roland Barthes), surge o filósofo de linhagem *nitzscheana*, Michel Foucault que, a partir do final da década de 70, inicia uma produção discursiva problematizadora e paradigmática da questão da sexualidade.

⁶ “Metáforas de transformação” é o subtítulo de um artigo de Stuart Hall, que trata da análise da transformação da teoria crítica a partir do estudo de suas metáforas (HALL, , p. 219-244).

⁷ Escrita no final dos anos 60 pelo dramaturgo Plínio Marcos, a peça *Navalha na carne* foi filmada pela primeira vez em 1969, em um filme de Braz Chediak e, por último, em 1997, sob a direção de Neville D’Almeida. Basicamente, o roteiro aborda a marginalidade da vida de três personagens que, encerrados entre quatro paredes de um hotel barato disputando afeto e poder em um microcosmo sufocante, vivem uma cena de crucificação da prostituta Neusa Sueli.

A contrapelo de uma história tradicional da sexualidade ocidental, Michel Foucault, em sua obra inacabada, *História da sexualidade*, tece esta narrativa a partir de duas objeções fundamentais. A primeira delas argumenta a favor de se fazer uma história da sexualidade a partir dos vetores de força que a impulsionaram, em lugar de tomar como forças paradigmáticas suas pretensas fontes de proibição. A segunda delas objeta o processo naturalizante de uma narrativa histórica que estabelece o cristianismo como fonte primária de toda moral repressiva, antes fazendo compreender o mundo helênico como espaço em que as forças que organizariam posteriormente a repressão já circulavam de forma embrionária (FOUCAULT, 2004, p.63).

Em se sistematizando os escritos e ditos de Foucault sobre a temática, pode-se lograr reconstituir uma trajetória epistemológica para o projeto de obra inacabado, que não é de todo uniforme. O volume I da *História da Sexualidade* buscava contar a história dos sistemas de moral sexual e de como teriam sido colocadas em discurso a serviço dos poderes-saberes. A partir de uma modificação do projeto inicial, explicada no capítulo introdutório do volume II, os volumes II e III percorrem o fio condutor da seguinte questão: de que maneira, por quê e sob que forma a atividade sexual foi constituída como campo moral; questão colocada às culturas grega e greco-latina da chamada Antiguidade, entre o século IV a.C (no volume II) e os séculos I e II

d.C (no volume III). Nesse sentido, o filósofo francês empreende uma análise do que convencionou chamar “técnicas de si”, a partir do estudo do “homem de desejo”, situado num ponto de intersecção entre uma “arqueologia das problematizações”⁸ e uma “genealogia das práticas de si”⁹ (FOUCAULT, 2001c, p.16).

No que concerne ao primeiro viés de pesquisa, são analisadas as questões da natureza do ato sexual, da fidelidade monogâmica, das relações homossexuais e da castidade, enquanto eixos de problematização desde a era clássica (séc IV a.C), anteriores, portanto, à era cristã.

Dentro da vertente genealógica, explora-se a hipótese da existência de uma historicidade na maneira como o indivíduo é chamado a se reconhecer como sujeito moral, nos termos de sua conduta sexual, elaborando-se a partir de uma certa estética da existência¹⁰. São analisados, pois, os modos de subjetivação na sua relação com os códigos de moralidade do pensamento grego clássico até o início da constituição da doutrina cristã da carne, por volta do século II.

⁸ O projeto arqueológico de Foucault define-se em oposição à história das idéias (cujos grandes temas seriam o da gênese, continuidade e totalização), orientando-se no sentido da definição dos discursos em sua especificidade, como práticas que obedecem a regras próprias (FOUCAULT, 1972, p.170-172).

⁹ Na linhagem *nitzscheana* de crítica à História, a genealogia, para Foucault, constitui trabalho metuculoso que não busca a origem do começo histórico, mas a proveniência dos fenômenos, em suas condições de emergência, na dispersão dos jogos de força que os impulsionam (FOUCAULT, 2000, p. 260-281).

¹⁰ Essa vertente de pesquisa inaugura uma fase na obra foucaultiana, que seus críticos concebem como um deslocamento teórico importante em direção a uma hermenêutica do sujeito, que o próprio Foucault confessa ter sido sempre seu objetivo último de investigação.

Desde o século IV antes da era cristã, a narrativa foucaultiana sinaliza para a intensificação da relação do sujeito a si mesmo, das formas pelas quais se é chamado a tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação, com os objetivos de transformar-se, corrigir-se, purificar-se. No que o texto chama de “apogeu da cultura de si”, é preciso ter cuidados consigo que levem à posse de si próprio, ao domínio sobre si (FOUCAULT, 1985, p. 49).

Tal cultura se materializava naquilo que se chamava *epimeleia*, isto é, um conjunto de ocupações práticas cotidianas, cujo labor previa o exame daquilo que se havia feito durante o dia, a memorização de princípios úteis que orientassem as ações diárias, conversas com confidentes e mestres, retiros, leituras, anotações escritas, regimes e exercícios físicos. O cuidado de si, portanto, constituía-se como prática social institucionalizada entre os cidadãos do mundo helênico, tanto na esfera do público quanto do privado, em relação estreita com as práticas filosófica e médica (FOUCAULT, 1985, p.55).

Ao exortar as relações entre confidentes, o cuidado de si aparece ligado a um “serviço de almas” que fomenta a intensificação das relações sociais, especialmente dentro de uma configuração hierarquizada mestre/discípulo que aqui já parece esboçar a relação cristã pastor/ovelha, confidente/penitente.

Ainda, a cultura de si se apropria do discurso médico, articulando males da alma a males do corpo, utilizando uma série de metáforas médicas para designar operações necessárias aos cuidados da alma, cuja relação de simbiose com o corpo demanda uma atenção especial. Opera-se aí, portanto, uma operação de aproximação prática e teórica entre medicina e moral (FOUCAULT, 1985, p. 59-63) .

Nessa articulação, toda arte do conhecimento de si foi desenvolvida com um receituário preciso de procedimentos de provação, exame de consciência e trabalho do pensamento sobre ele mesmo, no sentido da constituição de uma estética e uma ética do domínio de si como fonte de prazer (FOUCAULT, 1985, p. 70-72) que, segundo a narrativa foucaultiana, não representou ampliação do campo das interdições ao desejo, mas modificações nos processos de subjetivação da época.

Na lógica que embasava tais técnicas de si, já se esboçava o prazer sexual na ordem da ética, como força contra a qual o sujeito deveria lutar e assegurar sua dominação. A moral sexual demandava o cumprimento de uma certa arte de viver, segundo princípios universais da natureza ou da razão, aos quais todos deveriam obedecer a fim de obter o domínio sobre si e, a partir dele, um gozo na ausência de desejo e de perturbação (FOUCAULT, 1985, p.72).

Ainda longe da associação cristã dos prazeres sexuais à noção do mal, a lógica da cultura de si, entretanto, já insinuava movimentos em direção à submissão dos comportamentos sexuais à forma universal da lei, no sentido da ascese a uma existência purificada (FOUCAULT, 1985, p. 72-73).

Quando trata da questão do casamento nos primeiros dois séculos da era cristã, Foucault aponta para a configuração de uma arte da conjugalidade, em que se atribuem papéis naturalizados ao homem e à mulher, desempenhando o casamento um papel fundamental na construção de um imaginário de complementariedade entre os opostos, supostamente natural e da ordem do divino. A obrigatoriedade de inserir todos os prazeres na estrutura matrimonial tinha em uma de suas motivações a necessidade de dar à *polis* os filhos legítimos de que ela precisava para subsistir e conservar sua força (FOUCAULT, 1985, p.79-87).

Argumenta a narrativa que há, a essa época, um desinvestimento filosófico na problematização do “amor por rapazes”, paralelamente a um crescente investimento de idéias em torno da figura do casamento, no âmbito do qual se autorizavam as relações heterossexuais destinadas à procriação (FOUCAULT, 1985, p.189).

Pode-se inferir, pois, que toda a problematização em torno da procriação, como tecnologia de si, movida pela necessidade de

continuidade da *polis*, estabelece-se como discurso de governabilidade dos atos sexuais, que devem ser introduzidos no espaço conjugal, a partir do qual se definem os papéis homem /mulher, com conseqüente valorização da castidade pré-nupcial e fidelidade monogâmica.

Dentro da lógica de um discurso de legitimação dessas técnicas de si, aparecem as discussões sobre a *Erótica*, que dicotomizam o amor nas figuras do *amor do ato*, relacionado à sexualidade (*aphrodisia*), de caráter finito e fugidio, e o amor da alma, infinito e perene. Esse movimento esvazia a problemática da *aphrodisia*, especialmente quanto às relações entre rapazes, separando-a fundamentalmente da *erótica* (FOUCAULT, 2001c, p. 201-203). Nesse sentido, a relação de indivíduos de sexos diferentes se associa aos caminhos da natureza, em direção à vida, à seqüência das gerações. A relação entre pessoas de mesmo sexo se associa à morte, ao desencadeamento da necessidade universal de subsistência. Cosmológica, política e moralmente, a relação entre homens, estéril, transgride a natureza (FOUCAULT, 1985, p.213).

Os discursos médicos, tão próximos aos filosóficos, prescrevem aos corpos regimes para regulação do prazer. Há uma constante e detalhada problematização do meio, com sua valorização e conseqüente fragilização do corpo que circunda. A medicina problematiza os prazeres sexuais, sua natureza e mecanismos, em torno de seu valor positivo ou

negativo para o organismo, em um regime de submissão dos corpos, que exige uma perpétua atenção a si. (FOUCAULT, 1985, p. 105-109).

Em relação aos corpos femininos, os valores da abstinência sexual eram reconhecidos a partir de sua destinação fisiológica e social ao casamento e à procriação. A prática da virgindade pré-nupcial evitaria os perigos da maternidade ilegítima, e conservaria nas mulheres a força que o sêmen deteria¹¹. Prescrevia-se o momento certo para procriação, vinculado às regras menstruais, quando o útero estivesse ávido pela recepção do espermatozoide (FOUCAULT, 1985, p. 125-129).

No início da era cristã (séculos I e II), portanto, já se verificava a configuração de uma nova erótica, organizada em torno da relação simétrica e recíproca entre homem e mulher, em que a abstenção dos prazeres sexuais desempenha um papel fundamental. Estabelece-se, então, uma nova ética para a regulação do prazer, no bojo de um diálogo entre interdição e tolerância. Deslocava-se do mundo helênico um núcleo em que a ética do prazer se associava com a estética do seu uso, em direção a um mundo cristão em que se configurava uma ética do desejo, associada a uma hermenêutica purificadora (FOUCAULT, 1985, p. 228-235)¹².

¹¹ Nesse período, o corpo feminino é considerado um corpo de homem virado para dentro, segundo a lógica, predominante até o século XVIII, do modelo de sexo único.

¹² O projeto de Foucault para a *História da sexualidade*, esboçado no seu volume II (2001c, p. 16), previa ainda um último volume, que seria intitulado *Confissões da Carne*, para tratar da formação cristã da doutrina e pastoral da carne. Contudo, o autor faleceu antes de conseguir escrevê-lo. O que se faz, a partir deste ponto, é tentar esboçar as possíveis linhas

Nesse deslocamento, entretanto, defende Foucault a tese de que o cristianismo não foi responsável pelo aporte de novas interdições morais. Seu papel teria sido o da instauração, no mundo helênico, de novas técnicas de si nessa história de uma moral sexual (FOUCAULT, 2003, p. 64).

No âmbito dessa nova tecnologia, ganha força a figura do pastorado, como poder oblativo, sacrificial, individualista, que se orienta por uma necessidade de salvação, obrigação individual, que só pode se dar num processo de intermediação entre o divino e um outro. Esse outro, o pastor, está autorizado a exigir uma obediência cega e total porque o processo de culpabilização do indivíduo lhe coloca na posição de vigiar (FOUCAULT, 2003, p. 65-70).

A obediência, portanto, é outra figura de fundamental importância dentro do sistema de pensamento cristão, que já tinha seu vetor de força esboçado na relação mestre/discípulo do mundo helênico.

No mundo cristão, o pastor concentra o conhecimento dos mandamentos de Deus e, a fim de orientar suas ovelhas no sentido da salvação, precisa conhecer sua interioridade, o que se dá pelo mecanismo da confissão – exame de consciência que leva à produção

mestras deste livro que não se escreveu, a partir de uma conferência de Foucault na Universidade de Tóquio, em 20 de abril de 1978, publicada pela coleção *Ditos e escritos* (2004, p.56).

de uma verdade interior, que só pode se dar via pastor (FOUCAULT, 2003, p.70).

A figura da confissão se estabelece, portanto, como técnica de si de um sujeito cristão que vai se tornando cada vez mais cheio de uma interioridade espiritual, a qual deve se dar a conhecer a fim de se poder dominar a dimensão material, associada ao mal, materializado na imagem da carne. O ato de confissão, em última instância, trata de desalojar de si o poder daninho do mal (FOUCAULT, 2003, p.70).

A constituição de um discurso em torno da carne configura-se como meio de equilíbrio entre um ideal asceta integral e as práticas de uma sociedade romana laica, o que resulta numa moral moderada, modulada por interdições e tolerâncias. A carne, pois, estabelece-se como um mal não absoluto, devendo apenas ser entendida como um veículo de reprodução e subsistência da espécie humana sobre a terra (FOUCAULT, 2003, p.71).

Mediante a tecnologia de subjetivação cristã de volta para um interior e tomada de consciência sobre os desejos do corpo, a serem vistos como fraquezas em face de uma espiritualidade pura a ser alcançada, a carne cristã passa a ser a sexualidade presa no interior de uma subjetividade. O imaginário de uma *ars sexualis*, regida por princípios de prazer, verte-se em desejo a ser reprimido, como resultado da sujeição do indivíduo a ele mesmo. Configura-se, então, a associação

do desejo a uma força maligna contra a qual o sujeito deve lutar para alcançar uma verdade espiritual e alta:

A carne é a própria subjetividade do corpo, a carne cristã é a sexualidade presa no interior dessa subjetividade, dessa sujeição do indivíduo a ele mesmo, e este foi o primeiro efeito da introdução do poder pastoral na sociedade romana. (FOUCAULT, 2003, p.71).

Em seu volume I da *História da sexualidade*, Foucault desenvolve uma teorização que se orienta no sentido da negação da hipótese repressiva, segundo a qual o desenvolvimento do capitalismo no século XVII teria restringido rigorosamente os atos e falares sexuais ao sacrossanto espaço da família burguesa, em suas necessidades de reprodução. Em colocando uma série de questões à suposta Idade da Repressão, o texto foucaultiano desconstrói a lógica das proibições, recusas e negações vitorianas, para entender ali uma tática de proliferação discursiva eivada de uma vontade de saber sobre o sexo, que serve de suporte e instrumento à governabilidade dos corpos (FOUCAULT, 2001, p. 9-18).

Entre discursos demográficos, pedagógicos, médicos, psiquiátricos e jurídicos sobre a sexualidade, o jogo católico da confissão¹³ se intensifica como técnica meticulosa de exame de si na qual tudo deve ser dito:

Um discurso obediente e atento deve, portanto, seguir, segundo todos os seus desvios, a linha de junção do corpo e

¹³ Em francês, há dois termos para a palavra confissão: *aveu* e *confession*. O primeiro, mais geral significa ‘declarar’, ‘admitir’; o segundo tem o sentido religioso estrito do sacramento. Segundo a nota do tradutor para o português, os termos são empregados como sinônimos no texto (FOUCAULT, 1985, P.58).

da alma: ele revela sob a superfície dos pecados, a nervura ininterrupta da carne. Sob a capa de uma linguagem que se tem o cuidado de depurar de modo a não mencioná-lo diretamente, o sexo é açambarcado e como que encurralado por um discurso que pretende não lhe permitir obscuridade nem sossego (FOUCAULT, 2001, p. 23-24)

A colocação do sexo em discurso se articula à suposição do despropósito sexual como peças de um mesmo dispositivo na figura da confissão, uma forma discursiva que durante séculos teria encerrado a verdade do sexo e conformaria a matriz geral a reger a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo (FOUCAULT, 2001b, p. 61-62).

A partir da intersecção de duas modalidades de produção da verdade: os procedimentos da confissão e a discursividade científica, analisa Foucault o surgimento do discurso psicanalítico no século XIX: *scientia sexualis* que operaria através da codificação clínica do fazer falar, *ciência-confissão* que assumiria como método o ritual da confissão e como objeto o inconfessável confesso (FOUCAULT, 2001b, p.63-64).

A partir dessa lógica operacional de poder-saber seria desenvolvida uma certa teoria geral do sexo no século XIX, a engendrar um dispositivo da sexualidade encarnado no corpo em termos de elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres. Essa unidade discursiva artificial faria funcionar o corpo como ponto de captação dos discursos que se multiplicavam sobre o sexo (FOUCAULT, 2001b, p.144-146).

Neste mapeamento da obra de Foucault em torno da questão da sexualidade, pode-se perceber a figura do corpo no texto foucaultiano como associada à carne cristã, ao mal, ao desejo que se deve conter, a uma verdade escondida, profunda, a uma interioridade que precisa ser purificada via confissão. O corpo ainda é o resultado de um processo de subjetivação, na trajetória estética de constituição de um homem de desejo, que Foucault desenha a partir de certa tecnologia de si, da cena helênica à cristã.

Nesta hermenêutica de ruptura, embora também interpretado como operação resultante, o corpo ainda irrompe como caminho. Torna-se via de implementação de uma tecnologia de si, via de constituição de um homem de desejo, via de controle de poderes-saberes, via de acesso à verdade de si e à verdade da experiência.

Através da ruptura hermenêutica que instaura, a poética foucaultiana do corpo transforma a sua figura, passando de um corpo polarizado em valências pela metáfora estática do produto histórico, a um corpo ambivalente, produto e processo, carne encarnada. O corpo se apresenta um processo ativo em desconstrução e reconstrução, travando em si um relacionamento dialógico de forças antagônicas.

Esse deslocamento insere-lhe o aço da desconstrução genealógica com tal perícia que, chegando-lhe à nervura, faz sangrar o que antes era impassivo e sem cor: corpo morto para autópsia biológica, corpo-

sinal para o desenvolvimento psíquico, corpo-resultado-discursivo para o posicionamento social sexuado, agora ganha tons de um vermelho mais vivo e dinâmico.

2.2 Em carne viva

Ao discutir a complexa questão da identidade na teoria pós-moderna, em sua dificuldade na articulação entre as formas discursivas de interpelação dos indivíduos e seus mecanismos de subjetivação, Stuart Hall faz uma intervenção crítica na obra de Michel Foucault quanto ao significante do corpo (1996, p.119-127). Defende Hall a tese de que, antes da escrita do volume II da *História da sexualidade* (em obras como *A história da loucura*, *O nascimento da clínica*, *As palavras e as coisas*, *Arqueologia do saber*), a historização da categoria sujeito apenas fornece uma descrição formal da construção de posições de sujeito no interior dos discursos, trabalhando pouco as razões pelas quais os indivíduos ocupam certas posições e não outras (HALL, 1996, p.120).

A partir da introdução do método genealógico (*Vigiar e punir e História da sexualidade*, v. I), entretanto, admite Hall que a desconstrução do corpo que empreende, invocando-o como ponto de aplicação de uma variedade de práticas disciplinares, aparenta resolver discursivamente a relação entre sujeito, indivíduo e corpo. O corpo seria um

ponto de sutura entre as interpelações do poder e os processos de resposta dos sujeitos. Contudo, o corpo do texto foucaultiano ainda se dobraria docilmente ao poder disciplinar, analisado como força monolítica, superestimada (HALL, 1996, p.120).

Sinaliza, então, Hall, para uma nova mudança de direção na obra de Foucault, a partir do volume II da *História da sexualidade*, que consistiria na análise das tecnologias de produção do eu, envolvidas na constituição do sujeito desejante. No sentido, pois, do exame de uma certa *estética da existência*, uma estilização da vida cotidiana a partir de procedimentos práticos de subjetivação (que na seção anterior já foram brevemente referidos), teria a obra acenado para mecanismos subjetivos de negociação com a interpelação discursiva do poder, reduzindo um pouco o fosso teórico entre os mecanismos individuais de subjetivação e as posições para as quais os indivíduos são convocados. Não teria dado Foucault o passo decisivo nesta direção, talvez pela impossibilidade teórica de recorrer ao que seria um dos principais saberes sobre aquele intervalo: a psicanálise¹⁴. Nesse sentido, referencia Hall, dentre outros, o trabalho de Judith Butler, que articularia em um único quadro analítico concepções foucaultianas e perspectivas psicanalíticas (HALL, 1996, p. 124-127).

¹⁴ Como já foi apontado, Foucault critica a psicanálise como mais um saber-poder sobre a sexualidade.

Segundo Judith Butler, teórica reiteradamente citada pelo discurso *queer*¹⁵, a discussão sobre o corpo, em sua construção histórico-cultural deve ser pensada como processo constitutivo de uma materialidade, que se dá a perceber como natural. Tal processo se expressaria num discurso de sexualidade a diferenciar, demarcar e, finalmente, produzir os corpos que governa, mediante um sistema de normas constantemente reiteradas (BUTLER, 1993, p. xi).

Dentre os mecanismos de reiteração do sistema, a *performatividade*¹⁶ do gênero, constitutiva da materialidade dos corpos, materializa o sexo do corpo, demarcando a diferença sexual, a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (BUTLER, 1993, p. 2).

O sexo masculino/feminino, nessa perspectiva, não é simplesmente o que se tem ou uma descrição estática do que se é, ele constitui uma das normas sob as quais o indivíduo se torna viável, a qualificar um corpo para a vida inteira dentro do domínio de uma inteligibilidade cultural (BUTLER, 1993, p. 2).

A partir desse tipo de formulação, os estudos gays e lésbicos se deslocam do campo da teoria dos gêneros a constituir uma

¹⁵ *Queer*, originalmente, designa o homossexual, em linguagem coloquial e pejorativa, cuja tradução para o português brasileiro seria “bicha”, “veado”. Entretanto, a partir dos movimentos de afirmação homossexual dos anos 70, *queer* passou a designar o sujeito homossexual dotado de uma consciência política e não identificado com o discurso heterossexual dominante.

¹⁶ A noção de *performativity* constitui categoria analítica de Judith Butler para compreensão da maneira como os sujeitos, ao executarem suas *performances* sociais, ativam um conjunto de produção ritualizada e reiterada de normas de controle sobre a sexualidade (BUTLER, 1993, p. 95).

teoria própria, que passou a ser chamada pela academia norteamericana, nos anos 90, de teoria *queer*.

Partindo do princípio de que a identidade sexual difere da orientação sexual e, inclusive da sexualidade biológica, a teoria *queer* problematiza e desconstrói as figurações da identidade, construídas a partir dos conceitos de “natural” e “normal”. Ao investigar este sujeito *queer*, a teoria rearticula os estudos identitários anteriores, especialmente aqueles sobre o gênero feminino, a fim de congrega toda uma comunidade à qual, por diversas razões, não se aplique a identidade heterossexual cultural e historicamente construída.

Um sexo, pois, não existe a não ser no âmbito de uma injunção social que, ao construir a materialidade dos corpos, naturaliza que um determinado sexo faça supor um determinado gênero, que faça supor um determinado desejo; e é dentro desta rígida articulação que opera o contrato heterossexual, visto que o desejo “normal” é sempre o desejo pelo sexo narrado como oposto.

O discurso sobre os corpos que se instaura a partir dos estudos *queer*, desconstrói, ainda, as narrativas do corpo, revelando-o como discursivamente constituído. Tais narrativas, revelam-se *mitoformes*¹⁷, na medida em que tecidas a partir de um mito de origem, cuja cena de fundação já foi repetidamente representada através

¹⁷ Aqui, o termo é empregado no sentido que Derrida lhe empresta, ao analisar o discurso de Lévi-Strauss sobre o mito. A narrativa mitoforme seria aquela a ter em sua origem um mito estruturante de sua lógica (DERRIDA, 1995, p. 241).

da história: no imaginário helênico, pela encenação dos seres pré-históricos assexuados, divididos em dois sexuais dotados de sexos opostos e complementares, cujos destinos se orientariam no sentido da busca da metade originalmente perdida (PLATÃO, 1979, p.23); no imaginário cristão, a cena de invenção do homem e, então, da mulher, como fruto de sua costela, e complemento harmônico ao projeto divino da criação (Bíblia, Gn 2, 18); no imaginário científico, a partir da descoberta da presença ou ausência do falo, a definir o destino psíquico-social dos corpos (FREUD, 1976, p.309).

A partir dessas cenas míticas é que são historicamente construídos os corpos, em torno de um único dado físico: o sexo. Desenharam-se, pois, como projetos de fronteiras, no limite das quais se devem reger os comportamentos humanos, sob o signo de uma complementariedade imaginária, que toma como paradigma de legitimação um dado isolado da sexualidade, a reprodução. Desde sempre problematizada como mecanismo fundamental de subsistência da espécie humana, e regulamentada a partir dos interesses da *polis*, a reprodução é trazida para o centro fixo de um sistema discursivo de sexualidade, ditando-lhe as regras de um jogo estruturalista, cuja rigidez afasta para a periferia uma multiplicidade de outras narrativas do mesmo tema.

A narrativa central dos corpos, aqui compreendida como “heterofalocêntrica”, define os indivíduos como sujeitos de um gênero

masculino ou feminino, estabelecendo uma relação fixa de continuidade entre sexo, gênero e desejo e marcando seus corpos como normais ou abjetos. Tal taxonomia se dá, portanto, na articulação de movimentos sócio-históricos, datados, que se encontram tramados em redes discursivas de um poder que materializa a classificação social e auto-identificação dos indivíduos a partir de seus corpos, mitologicamente narrados como pré-culturais.

Tal matriz discursiva da sexualidade, a partir da qual os sujeitos “normais” se constituem, requer a produção simultânea e marginal de um domínio de seres “anormais”, que circulam nas zonas do inabitável, a definir a zona limítrofe do sujeito culturalmente enquadrado. Nesse sentido, o sujeito, a partir de seus processos de identificação sexual, é constituído por uma força de exclusão, que produz um campo exterior ainda constitutivo deste mesmo sujeito; ou seja, um exterior abjeto que é interior ao sujeito como origem de seu próprio repúdio fundador (BUTLER, 1993, p. 3).

Pode-se compreender, portanto, este resultado ambivalente como resultante de um processo de subjetivação que, pelo artifício do discurso cultural, dá a perceber, como naturalmente excludente, aquilo que é produto de uma metodologia cultural taxológica. São construídos corpos/gêneros/sexualidades como centros paradigmáticos fixos, para um dos quais deve convergir a formatação

dos sujeitos sexuados. O que está fora dessa metodologia que orienta a percepção cultural dos indivíduos, movimenta-se no campo do ininteligível, como formas de contornos imperceptíveis, numa ausência de estética reconhecível.

Na cena contemporânea, pois, instala-se o corpo como signo de via de acesso à inteligibilidade, a partir de cuja simbologia modelam-se as experiências e constituem-se as subjetividades.

Neste ponto, o corpo que antes apenas sofrera inserção, é aberto em carne de sujeição e insurreição, de docilidade e resistência, de morte e vida.

Do século XVIII à contemporaneidade, parece que a verdade de constituição histórica do corpo foi colocada em discurso, inserindo-lhe na lógica de algumas figuras. No processo de transição do século XVIII, um corpo cuja classificação sexual se dava na ordem metafísica passa a ter uma materialidade certificada pela ciência biológica: *um corpo de carne e ossos*. A partir do século XIX, no saber psicanalítico, este mesmo corpo se vincula a um papel social, via espaço doméstico: *um corpo domesticado e predestinado*. Já na primeira metade do século XX, o discurso feminista, demonstrando a articulação arbitrária daquele signo, tende a romper com ele, instaura uma ruptura na sua vinculação interna, ao mesmo passo que lhe resiste como potência teórica: *um corpo de resistência*. Na década de 80, o

método genealógico revela este corpo historicamente produzido ainda como via de produção de sujeitos, uma primeira ruptura, inserção que contempla um corpo ambivalente: *navalha na carne*. A partir da década de 90 até a cena atual, este corpo se pluraliza em suas valências, descobre-se fim e caminho, presença e ausência, fonte de inteligibilidade e ininteligibilidade, docilidade e transgressão *em carne viva*.

No sentido da compreensão dos saberes e dos prazeres, há muito a verdade do corpo tem sido sempre *confessada*...

3 CONFESSANDO A CARNE EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Em *Grande Sertão: veredas*, a vontade da narrativa busca o corpo como via de compreensão da experiência, de percepção do real. A narrativa constitui uma travessia da experiência pela memória, que busca a apreensão do vivido pelo narrado. É a partir da revelação de um corpo feminino sob o signo do masculino que a narrativa precisa iniciar, para tentar compreender a articulação dos signos da identidade social, sexual e corpórea. Deste ponto, os signos do corpo serão a teia no interior da qual a experiência do vivido será narrada. Na tentativa de decifração dos sinais do corpo, a memória opera – essa memória, rede de discursos histórico-culturais.

A verdade de um corpo se quer ver confessada pela voz de Riobaldo; querer movido por uma força de vontade de revelação de uma verdade escondida, a verdade da compreensão da experiência, compreensão que se opera a partir dos signos do corpo: “Eu vivia com meu bom corpo. Alguém há de achar algum regime melhor? (ROSA, 1982, p.95)

3.1 Corpo: diabo do sertão

Inaugura-se a narrativa roseana no nada do sertão. Como signo metafórico do início dos tempos, do sem limite, do sem forma: “Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos [...] o sertão está em toda parte” (ROSA, 1982, p. 9). A voz narrativa se introduz no espaço vazio do sertão, buscando vereda para compreensão de uma verdade, porque o vazio é lugar para formação do pensamento. Não há signo que possa resistir sem significância: “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 1982, p. 22). O cenário sertanejo é símbolo ambíguo onde cabem todas as idéias e todos os vazios de idéia, o pensável e o impensável: “Mas, o senhor sério tenciona devassar este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe” (ROSA, 1982, p.23); “Sertão: estes seus vazios” (ROSA, 1982, p.27).

A partir deste signo e de dentro dele, a narrativa vai significando as experiências do real, para cuja travessia se impõem certos rituais simbólicos. O Rio, como um desses percursos, corta todo o sertão com seus braços, margens, portos, nascentes, materializando o vazio das experiências, emprestando inteligibilidade ao impensável: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia” (ROSA, 1982, p.52). Atravessando um rio, Riobaldo conhece Diadorim e se torna seu amigo. Momento de transição-chave na narrativa, esse encontro

marca um antes e um depois nas experimentações de Riobaldo: “Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nós topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos”. (ROSA, 1982, p.121).

Só nas travessias constantes dos rios a narrativa ganha consistência, objetivo material; a vivência ganha sentido. Os rios são atravessados para que as lutas possam ser travadas entre os jagunços e a narrativa tenha movimento: “Joca Ramiro tinha sido a admiração grave da vida dele: Deus no Céu e Joca Ramiro na outra banda do Rio” (ROSA, 1982, p.30). Tudo se esteriliza fora da travessia; as margens são sentidos inférteis: “Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio podre, a deixa [...]” (ROSA, 1982, p.82).

Todas essas travessias assinalam a marca do perigo. Travessia é transformação; transformação é vida e o viver contém o signo da possibilidade inesperada:

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo!
Só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 1982, p.30).

O símbolo da travessia também se materializa no ato de pensar: “[...] o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar. Viver é muito perigoso” (ROSA, 1982, p.22). E este perigo se dá na possibilidade de deslocamento que o pensar opera – desalojamento da

percepção do real, da própria percepção de si: “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior” (ROSA, 1982, p.20-21).

Na travessia, nos deslocamentos do agir e do pensar, o perigo toma forma de personagem: “era o demo [...], o capiroto, o *que diga*.” (ROSA, 1982, p.10). O personagem que se veste de uma legião de nomes e que não pode ser invocado não toma forma reconhecível. É um jogo de presença e ausência, de crença e descrença: “Tem diabo nenhum [...] o diabo vige dentro do homem” (ROSA, 1982, p.11). É figura de angústia e de busca: “[...] o que devia de haver, era de reunirem-se os sábios [...] proclamar por uma vez [...] que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim davam tranquilidade boa à gente” (ROSA, 1982, p.15). É figura de descaminho e caminho: “*o diabo na rua no meio do redemunho*” (ROSA, 1982, p.11).

O diabo *redemunho*, descaminho misturado no caminho, se incorpora em corpos baixos, corpos de animais que se associam ao mal:

Eh, o senhor já viu, por ver, a feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces de uma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, corvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo [...] E o demo – que é só assim o significado dum azogue maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para

campear?! Arre, ele está misturado em tudo” (ROSA, 1982, p.12).

Embora descaminho, o diabo ambivalente também constitui via para o conhecimento. O diabo *rua* torna-se via de acesso à verdade e, nesse caminho, concentra em si a energia do desconhecido, da verdade oculta que se deve purgar:

Que o que gasta, o que vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor [...] Tudo é não é... Só que tem os depois – e Deus, junto (ROSA, 1982, p.12).

A figura do diabo encarna o corpo do sertão, corpo que se busca e se dá a revelar pela narrativa; é seu início e seu fim. Configura-se como desejo, como corpo, como baixo, que dá acesso ao alto, a uma verdade que se alcança pela via da narrativa-confissão. O diabo então, portal, cede passagem...

3.2 Memória da carne

A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a, intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; enfim, um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas conseqüências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação [...].

Não se trata somente de dizer o que foi feito – o ato sexual – e como, mas de constituir nele, ao seu redor, os pensamentos e obsessões que o acompanham, as imagens, os desejos, as modulações e a qualidade do prazer que o contém. (FOUCAULT, 2001, p.61-63)

A voz narrativa de Riobaldo se introduz no amplo espaço do sertão, buscando caminho para compreensão de uma verdade. Nesse trajeto, anuncia desde já uma voz de interlocução silente: “O senhor tolere, isto é o sertão” (ROSA, 1982, p.9). Esta escuta que permeia todo o processo narrativo se impõe a cada “senhor” invocado como instância de consentimento, de avaliação, de culpabilização, de absolvição. Permite a relação mestre/discípulo, pastor/ovelha, confidente/penitente, único processo possível para o alcance da verdade que se busca revelar:

Mas, o senhor sério tenciona devassar o raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos” (ROSA, 1982, p. 23).

Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este. Nasci para não ter homem igual em meus gostos. O que eu invejo é sua instrução do senhor... (ROSA, 1982, p.49).

O narrador, em contra-ponto, ao posicionar o interlocutor como voz de assentimento e interdição, ocupa o local do servidor que se diz dócil e obediente; mas, na relação de negociação entre a fala e o silêncio, o discurso prevalece e o silenciado se conduz à revelação de uma verdade:

Mas não diga que o senhor assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço. Sua alta

opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela [...] Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... (ROSA, 1982, p.11).

O narrador, portanto, voz passiva e ativa nos caminhos pelos quais envereda, vai também construindo sua verdade de si no processo do contar:

Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia. Pudesse tirar de si esse medo-de- errar, a gente estava salva. O senhor tece? Entenda meu figurado. Conforme lhe conto: será que eu mesmo já estava pegado do costume conjunto de ajagunçado? (ROSA, 1982, p.142).

O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja! (ROSA, 1982, p.166).

E neste processo narrativo-confessional, o contar histórias passa a ser vereda para o saber. A narrativa se posiciona na mesma altura da ciência, da religião, da filosofia, como processos de conhecer que vão significando a experiência do real:

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio ela por fundo de todos os matos, amém! [...] Eu cá não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. (ROSA, 1982, p.15).

A narrativa, assim como outros saberes, é tecida como via de acesso ao conhecimento, a uma investigação de idéia que se perscruta, mas que também se tece à rede discursiva. O saber não figura apenas verdade a ser

iluminada em um lugar obscuro. A verdade é feita da mesma matéria da busca. O conhecimento se dá na própria “travessia” e não fora dela. O conhecimento que se persegue estrutura o próprio saber numa lógica hermenêutica em que tudo é discurso. Por essa razão é que a narrativa de Riobaldo não tem forma fixa; a semelhança do sertão não se encerra dentro de uma única lógica; é narrativa em cuja textura se imprime a lógica de como as coisas se dão no real: sem forma lógica, que a linguagem faz caber no pensável:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. (ROSA, 1982, p.78).

Esta narrativa sem centro epistemológico ou ontológico pulsa na mesma frequência da memória do corpo, relembando suas sensações e estruturando-se a partir de sua lembrança:

Mesmo o que eu estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real roda e põe diante – “essas são as horas da gente. As outras de todo tempo, são as horas de todos” (ROSA, 1982, p.108).

[...] sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada mas muito sabe, advinha se não entende (ROSA, 1982, p.26).

A memória que se representa no fio da narrativa vai buscando o corpo na compreensão das experiências passadas; um corpo que se apresenta carne no desejo de sangue:

A gente viemos do inferno [...] duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos [...] as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas” (ROSA, 1982, p.40).

Desta carne que se fala, de uma carne que se pensa em um espaço inferior e baixo, desta carne se origina a vontade de saber da narrativa, que por meio dela se conduz, no sentido de uma alta verdade. O inferior e o superior dialogam, numa relação de simbiose em que um não sobrevive sem o outro, nas vozes de silêncio e fala, de esquecimento e memória.

Assim como nos discursos da biologia, da psicanálise, do feminismo, da desconstrução e da contemporaneidade, a compreensão da simbologia do corpo perfaz via de acesso à verdade de sua construção histórica; para a vontade de saber na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, a memória da carne é vereda que atravessa a verdade vazia do sertão.

3.3 Uma narrativa de corpos

Mas o senhor releve eu estar glosando assim a seco essas coisas de se calar no preceito devido. Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso (ROSA, 1982, p.134).

Os corpos sexuados, projetos de fronteira para identidades culturais e desejos, circulam na narrativa de Riobaldo nas suas mais diversas formas, em imagens que reproduzem ou representam o imaginário discursivo de construção histórico-cultural do sexo, como categoria cultural, encarnado nos corpos que experimentam o real.

No sentido de uma “bio-lógica” de ontologização dos corpos sexuados como matéria natural e anterior a toda palavra cultural, atravessam a narrativa corpos rijos de jagunços, em imagens que associam sua masculinidade à ordem da natureza:

[...] nunca vi cara de homem fornecida de bruteza e maldade mais, do que nesse. Como era urco, trouxe de atarracado, reluzia um cru nos olhos pequenos, e armava um queixo de pedra, sombrancelhonas; não demedia nem testa. Não ria, não se riu nem uma vez; mas falando ou calado, a gente via sempre dela algum dente, presa pontuda de guará. Arre, e bufava um poucadiinho. Só rosneava curto, baixo, as meias palavras encrespadas. (ROSA, 1982, p.17).

Desde o começo, eu apreciei aquela fortaleza de outro homem. O segredo dele era de pedra (ROSA, 1982, p.27).

Nesse sentido, o corpo vai ganhando consistência e cor nas batalhas travadas entre homens. O corpo vira carne, ossos e sangue nas pelejas do ofício de jagunçagem:

Bala e chumbo... Bala e chumbo... o lugar do coração me apertando – eu era carne muita e calor bravo (ROSA, 1982, p.163).

O suor vermelho ... Era sangue! Sangue que empapava as costas de Garanço (ROSA, 1982, p.164).

Que pegassem vivo Zé Bebelo em carnes e ossos, para depois judiarem com ele, matarem de outro pior jeito, a fácil?! (ROSA, 1982, p.193).

Embora a ruína do corpo masculino pela doença seja representada, a força do macho não se desmancha na memória narrativa, não se desarticulando de sua rigidez natural:

A ser que Medeiro Vaz, por esse tempo, já acusava doença a quase acabada – no peso do fôlego e no desmancho dos traços. Estava amarelo almecegado, se curvava sem querer, e diziam que no verter água ele gemia. Ah, mas outro igual eu não conheci. Quero ver o homem deste homem!... Medeiro Vaz – o *Rei dos Gerais*. (ROSA, 1982, p.51).

O poder de fogo do homem, sua potência de guerra e combate se associam a imagens masculinizadas do corpo natural, do corpo que mimetiza jeitos de bichos:

O ar todo do campo cheirava a pólvora e a soldados. Diante de mim, nunca terminava de atar as correias do gibão um Cunha Branco, sarado, cabra velho guerreiro: ele boiava língua em boca aberta. (ROSA, 1982, p.56).

Respirei: a gente sorvia o bafejo – o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pêlo deles, de suor velho, semeado das

poeiras dos sertão [...] Ali deviam estar alguns dos homens mais terríveis sertanejos (ROSA, 1982, p.92).

Os jagunços, em sua preparação para o combate, corpos rijos conduzidos pela pulsão de adentrar a aridez do sertão e prostituir a sua pureza, deixam seus rastros de sangue, que fecundam o chão de morte e de vida; mas antes afiam os próprios dentes, como feras:

Pois não era que num canto, estavam uns permanecidos todos se ocupando num manejo caprichoso, e isto que eles executavam: que estavam desbastando os dentes deles mesmos, aperfeiçoando os dentes em pontas! [...] a poder de gume de ferramenta por amor de remedar o aguçoso de dentes de peixe feroz do rio de São Francisco – piranha redoleira [...] às vezes sangue babava (ROSA, 1982, p.127).

E para matarem o instinto da fome do corpo, comem corpos de outros bichos, que estripam, retalham, sangram, penetrando com seus punhais a carne morta que aguarda passiva e feminina: “iam ajudar a retalhar o porco, porção que se levava dali, em carne e toucinhos” (ROSA, 1982, p.185).

Num movimento inverso, a própria terra se revela em sua natureza humana, executando movimentos sensuais de um corpo seco, mas ardiloso, um corpo representado com um sentido de aridez que oculta uma profundidade, o corpo-terra da mulher sertaneja:

O chão deles consiste duro enxuto, normal que engana; quem não sabe o resto, vem, pisa, vai avançando, tropa com cavalos, cavalama. Seja sem espera, quando já estão no meio do caminho, aquilo sucrepa: pega a se abalar, ronca,

treme escapulindo, feito gema de ovo na frigideira. Ei! Porque, debaixo da crosta seca, rebole ocultado um semifundo, de brejão engulidor (ROSA, 1982, p.54).

A respeito de um certo imaginário de corpos sexuados que formata as relações sociais sertão, o falo aparece como símbolo de macheza e de coragem, da própria vida do jagunço: “Me dá saudade é de pegar um soldado e tal, pra uma boa esfola, com faca cega... Mas, primeiro, castrar...” (ROSA, 1982, p.20)

O imaginário de complementariedade dos sexos opostos, em suas forças de penetração e recepção, em seus princípios de atividade e passividade, respectivamente masculino e feminino, geram imagens que se apresentam homofóbicas na narrativa de Riobaldo:

Saem dos mesmos brejos – buritizais enormes. Por lá sucuri geme. Cada sucuriú do grosso: voa corpo no veado e se enrosca nele, abofa – trinta palmos! Tudo em volta é um barro colador, que segura até casco de mula, arranca ferradura por ferradura. Com medo de mãe-cobra, se vê muito bicho retardar ponderado, paz de hora de poder água beber, esses escondidos atrás das touceiras de buritirana (ROSA, 1982, p.27).

A impossibilidade da junção das valências positivas é estéril e resulta em morte, o que gera sua fobia e esconderijo na sombra.

A figura do incesto ainda aparece na narrativa, em uma imagem de proibição social associada ao castigo corporal, como ponto de inserção de punição por uma força metafísica:

Pois essa história foi espalhada por toda parte, viajou mais, se duvidar, do que eu ou o senhor, falavam que era sinal de castigo, que o mundo ia se acabar naquele ponto, causa de, em épocas, terem castrado um padre, ali perto umas vinte léguas, por via do padre não ter consentido de casar um filho com sua própria mãe. (ROSA, 1982, p.59).

O crime, interdição do incesto, categoria cultural, é vinculado à perda de parte do próprio corpo – o falo, como potência de vida, de ascendência social de um sobre outros. Corpo e cultura encontram-se, então, definitivamente vinculados.

O corpo do homem tem em sua simbologia extensões que o extrapolam, mas o continuam: “Que eu não entendia de amizades, no sistema de jagunços. Amigo era o braço, e o aço!” (ROSA, 1982, p.138). Braço, como dado fisiológico e aço, como produto culturalmente modificados, estão aí interligados no mesmo signo, da afetividade e da masculinidade.

No mesmo sentido, as armas do jagunço são símbolos de seu desenvolvimento sexual na valência da masculinidade:

Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso. Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava, goga. Queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrete e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho de espada e em formato de folha de gravatá. (ROSA, 1982, p.88).

Os instrumentos, que figuram a imagem do falo, do seu poder de força e penetração, mediam o processo de subjetivação sexual do

menino, que apreende um papel social masculino, pela posse dos objetos fállicos, o que articula mais uma vez corpo à identidade sexual.

Os nomes dos jagunços são ainda extensão de seus corpos sexuados, que se perpetuam na memória do sertão com uma potência bélica: “Meu nome d’ora por diante vai ser ah-oh-ah o de *Zé Bebelo Vaz Ramiro*, Como confiaça só tenho em vocês, companheiros, meus amigos: *zé-bebelos!* A vez chegou: vamos em guerra. Vamos, vamos, rebentar com aquela cambada de patifes!...” (ROSA, 1982, p.74).

A figura do pai como interdição aparece materializada no seu desejo de morte, na carne do cadáver paterno: “o irmão combinou com o irmão, os dois vieram e mataram mesmo foi o velho pai deles, distribuído de foçadas [...] e enqueriram o cadáver paterno em riba da casa” (ROSA, 1982, p.60).

Para encarnar o cenário sexuado do sertão, outras lógicas discursivas ainda são produtivas. Descolam-se natureza e identidade social, com um investimento em imagens, cujo implícito dos corpos se esconde atrás de movimentos masculinos ou femininos: “Órfão de conheçença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher [...]” (ROSA, 1982, p.35).

Nesse sentido, pintam-se cenas em que os movimentos do corpo não são feitos da matéria do sexo, da natureza; encenam-se corpos movidos a gestos ensaiados na representação da vida social: “Ele pitava era

charutos. Mais me disse: - ‘Sei senhor homem valente, muito valente... Eu precisar de homem valente assim, viajar meu, quinze dias, sertão agora aqui muito atrapalhado, gente braba, tudo... (ROSA, 1982, p.57).

As figuras do masculino são desenhadas nos atos bélicos, em uma lógica de dureza disciplinar: “E chefe será. Baixamos nossas armas, esperamos vossas ordens” (ROSA, 1982, p.71). Seus movimentos são guiados pela racionalidade do homem que planeja e pensa antes de executar: “Zé Bebelo simplificava os olhos, e perguntando e ouvindo avante. Às vezes riscava com ponta duma vara no chão, tudo representado. Ia organizando aquilo na cabeça” (ROSA, 1982, p.73). A voz de comando reveste a firmeza da coragem irrestrita: “[...] no tiroteio de inteira noite, Andalécio comandava e esbarrava, para gritar feroz: - ‘Sai pra fora cão! Vem ver! Bigode de homem não se corta!’” (ROSA, 1982, p.129).

Os atos de vigor e coragem são associados ao masculino, na figura de um pai que interdita aparências de movimentos associados à feminilidade: “ Carece de ter coragem [...] Meu pai disse que não se deve ter [...] Meu pai é o homem mais valente deste mundo [...] Ah, tu: tem medo não nenhum?” (ROSA, 1982, p.83).

Homem sertanejo mostra na secura e velocidade dos gestos as representações de sua masculinidade: “eu, com minhas armas, matadeiras, tinha dado revolta contra meu padrinho, saíra de casa, aos gritos, danado no animal, pelo cerrado a fora, capaz de capaz! (ROSA, 1982, p.96).

A estética da macheza compõe-se, ainda, na referência simbólica ao figurino da indumentária bélica: “Por via de sua macheza. Ah, Zé Bebelo era o do duro – sete punhais de sete aços, trouxados numa bainha só!” (ROSA, 1982, p.101).

Ainda a voz narrativa busca, em seu processo de identificação, os signos da masculinidade nos seus modos de ser, de agir e de contar a própria história:

“Mas, aí, eu fiquei inteiriço. Com a dureza de querer, que espremi de minha sustância vexada, fui sendo outro, eu mesmo senti: eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências. Pesei o pé no chão, acheguei meus dentes. Eu estava fechado, fechado na idéia, fechado no couro” (ROSA, 1982, p.155).

Nesta descrição, Riobaldo, representa a macheza como um tornar-se, deslocado de um fundamento natural, materializado no comportamento, no portar-se do corpo que transforma uma subjetividade em masculinidade.

Já os corpos femininos, certas vezes, aparecem como um só, em uma identidade comum, compondo forma única bem definida:

Nas folgas vagas, eu ia com os companheiros, obra de légua dali, no Leva, aonde estavam arranchadas as mulheres, mais de cinqüenta. Elas vinham vindo, tantas, que, quase todo dia, mais tinham de baratear [...] Onde é que já se viu homem valer, se não tem à mão estadas raparigas” (ROSA, 1982, p.102).

Aparecem, muitas vezes, como efeito de uma narrativa de homem, incorporando as expectativas do olho masculino: “[...] mulher casada, filha do Malinácio. E ela era bonita, sacudida. Mulher assim de ser: que nem braçada de cana – da bica para os cochos, dos cochos para os tachos” (ROSA, 1982, p.110).

O corpo da mulher no ato sexual, entrega-se numa passividade amendrotada, subordina-se imóvel como cenário, ornamento, receptáculo do sêmen, em obediência cega:

Ao cabo que pude, a moça – fechado os olhos – não bulia [...]. A moreninha miúda essa se sujeitou fria estendida, para mim ficou de pedras e terra. Ah, era que nem eu nos medonhos fosse – e, o senhor crê? – a mocinha me agüentava era num rezar, tempos além. (ROSA, 1982, p.133).

O corpo feminino, ainda, é cantado em tom de romance, que o afasta do desejo carnal, associando-o a um amor purificado, na sua busca por uma união espiritual:

Coração cresce de todo lado [...] Coração mistura amores. Tudo cabe. Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer [...] só vislumbrei graça de carinha e riso e boca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal aceso de uma lamparina (ROSA, 1982, p.145).

Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais [...] “*Casa-comigo...*” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento [...] Consoante outras, as mulheres livres, dadas, respondem: “*Dorme-comigo*” (ROSA, 1982, p.146).

A partir dessas cenas, nessas diversas figurações de corpos de homem e de mulher, desenham-se limites corporais que agrupam dentro de um espaço cercado, de forma rigidamente associada, dados da natureza, da anatomia corporal, do desempenho de papéis sociais e das formas de subjetivação. Essas fronteiras constituem o mecanismo de inteligibilidade da percepção, que se reconhece nessas figuras como formas familiares.

Na sobreposição de imagens de corpos, atos, e desejos, vai se formando uma figura que remenda o corpo sexuado, como um dado da natureza, à identidade sexual, como construção cultural, ao desejo sexual, como resultado deste movimento. Nesta figura se articula um jogo discursivo operado a partir de um centro fixo paradigmático, dentro da chave corpo-sexo-papel-social-desejo. Este jogo estruturalista¹⁸ limita os corpos que circulam nessas cenas a movimentos previsíveis e perfeitamente inteligíveis na esfera da percepção do narrador, não lhe causando qualquer estranheza. São corpos que se fecham dentro de fronteiras imaginárias, não operando na narrativa qualquer efeito de travessia. Mas que precisam ser confessadas, porque se não são a carne em si mesmas, a revelação do desejo em si, compõem o cenário contra o qual o desejo se projeta e ganha nitidez.

¹⁸ Conforme a noção de Derrida de estruturalismo, segundo a qual a estrutura tradicional sempre se viu neutralizada por um centro, como ponto de presença e origem, que limitaria o seu jogo (DERRIDA, 1995, p.231)

4 UM DESEJO EM NARRATIVA

Na busca da narrativa pelo corpo como via de compreensão da experiência, de percepção do real, o corpo que se deseja é um corpo que sempre foge e não permite uma apreensão totalizadora, é um corpo distendido na narrativa, que não tem forma sólida; seu fulcro fragmentador é o personagem Diadorim. A voz de enunciação diz: “Diadorim é minha neblina” (ROSA, 1982, p.22).

4.1 Diadorim: um corpo estranho ¹⁹

Circulando entre essas imagens, pulsando dentro e fora desses círculos ressonantes, dança *o diabo na rua, no meio do redemunho*, de olhos verdes, Diadorim se apresenta em estilhaços fulgurantes, informe.

Instala-se o personagem na narrativa como uma dança insinuada que vai revelando ausência, mãos, braços, olhos... O nome é a primeira parte do corpo que se mostra: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele” (ROSA, 1982, p.19).

Diá, sema em que se lê a noção de diabo, impulso caótico que fervilha em um ser; semanticamente oposto à relação com *dea*, sema em que contida a noção de divindade (MACHADO, 1976, p. 66). *Dor*,

¹⁹ Este título, conforme expresso na Introdução, constitui uma referência ao título do livro de Guacira Lopes Louro *Um corpo estranho*, que trata da teoria *queer* e o seu discurso sobre o corpo.

intermédio, vereda, travessia sofrida para *Im*, que embora funcione como prefixo de negação, aqui se resignifica como sufixo neutro, sem marcação de gênero, compósito de opostos.

Diadorim é o nome que primeiro aparece na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, para compor o amigo do narrador-personagem Riobaldo, nome presença no seu pensamento e na sua fala. *Reinaldo* é o nome que veste o jagunço, como pulsão bélica de morte, num corpo que se apresenta vivo e masculino. *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*, nome da revelação final, como pulsão de vida do batistério, nome de um corpo feminino e morto.

Na contramão de uma intervenção crítica que articula essa pluralidade de nomes do personagem, na ordem supra apresentada, à hierarquia platônica de Idéia, cópia e simulacro (HANSEN, 2000, p.130); pode-se ler o significante *Diadorim* como potência de um simulacro, não mais platônico, um simulacro deleuziano²⁰.

Em sua leitura crítica do personagem *Diadorim* como uma alegorização do ambíguo, Hansen articula suas três designações aos três níveis platônicos de categorização do mundo. O nome de batismo, irrevelado a todos, estaria no nível da essência invisível, a Idéia; o nome do jagunço, que faz o personagem parecer homem, ocultando o nome real, estaria no nível da

²⁰ A noção de simulacro de Deleuze é constituída a partir da crítica *nietzscheana* ao simulacro platônico como mimese da mimese, desviante da Idéia. Deleuze resignifica este simulacro, em uma lógica reversora do platonismo, para afirmar o simulacro como potência transgressora (DELEUZE, 1964, p.262)

aparência fingida, a imagem, a cópia; finalmente, o nome Diadorim, ocultação, segredo e mentira, mas também revelação, seria mimese de mimese, fantasma, simulacro.

Parece, entretanto, nesta articulação platônica, que o personagem encarnado na força do nome Diadorim, perde sua potência de elemento desestruturante das percepções fixas da narrativa, ao mesmo passo que sistematizante de uma cosmologia transgressora.

Nesse sentido, analisa-se o conjunto de aparições e efeitos narrativo-discursivos do personagem a partir da noção deleuziana de simulacro que, ao contrário de afirmar uma lógica dicotômica aparência/essência, lê na pluralidade de nomes do personagem um seu reversor, que desestrutura a sua constância, que a fratura e expõe a carne viva da sua motivação seletiva e hierarquizante.

O nome de batismo, *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*, alegoria da Idéia, ser, essência, que só se dá a revelar com a morte, batiza um corpo feminino e novo para Riobaldo. Associa-se à visão de um corpo total, que lhe estava oculto e que se lhe revela morto. Corpo feminino infértil, origem de vida e paralisado pela morte, a Idéia platônica, absoluta, essencial, paralisada, configura-se, então, como uma impossibilidade.

Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível [...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos (ROSA, 1882, p. 454).

Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada assim. O senhor lê. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* (ROSA, 1882, p. 458).

Reinaldo, o nome do jagunço, alegoria da imitação, que pode não reproduzir a forma da Idéia (feminina), mas que repete e continua o seu princípio ativo de relação estreita entre vida e morte, que se formata na pulsão da morte que norteia a vida da jagunçagem.

O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, esse sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, brabejando; cobra jararacussu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!...” (ROSA, 1982, p.123).

Diadorim, o nome desarticulador da percepção de Riobaldo, não como mimese da mimese, antes como conjunção das forças do masculino e do feminino, da vida e da morte, de deus e do diabo, a revelar os outros corpos como centros de continuidade e semelhança, centros falseados pela percepção, centros de limite, centros esterelizados, centros de morte. Diadorim é o nome que sobrevive na narrativa de Riobaldo.

Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve me chamar, digo e peço Riobaldo... (ROSA, 1982, p.121).

Diadorim é o significante que diz a verdade do personagem em sua polivalência semântica. É o signo cuja complexidade só Riobaldo pode apreender em seu apelo singular.

Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos, os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos – logo eu disse: - ‘*Diadorim... Diadorim!*’ – com uma força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava. (ROSA, 1982, p.121).

Diadorim é um nome único, que causa efeito de estranheza à percepção de Riobaldo, que para o tornar inteligível, necessita de uma forma familiar, corpórea, que dialogue com sua memória afetiva. A mão, os olhos de Diadorim, todos signos familiares da afetividade que os liga, constituem via de acesso à incorporação do estranho nome pelo discurso do narrador que, a partir de então, percebe-o pronunciável: “*Diadorim... Diadorim!*”.

O simulacro platônico, que a força deste personagem reverte na cosmologia narrativa, constitui fantasma, falso pretendente, posto que em muito afastado da Idéia, que dá essência ao verdadeiro pretendente no mundo da representação legítima. Nesse sentido, o simulacro se constrói a partir do desvio do mundo das Idéias, de sua subversão. Por sua dessemelhança, o fantasma se configura como falso pretendente e deve ser recalçado, submerso, em função da emergência da verdadeira cópia, que reproduz uma certa essência original (DELEUZE, 1974, p. 262).

Contudo, apesar de não guardar coerência com a existência essencial, o simulacro mantém uma existência estética que, por ardid, visa gerar uma impressão de semelhança no observador, trazendo-o para dentro de sua lógica:

O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco [...] um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo, ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. (DELEUZE, 1974, p. 264).

Encenando seu efeito estético, Diadorim, este simulacro, emerge da profundidade de onde estaria recalçado para gerar no seu observador, Riobaldo, uma multiplicidade diversa de sensações, dentre as quais, aquela que o absorve para a identificação, através da memória do desejo materno, quando as coisas não tinham formas tão definidas em seus limites culturais e os horizontes sígnicos eram mais amplos:

Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos da velhice de minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, ai, sei. (ROSA, 1982, p. 115).

A primeira aparição de Diadorim na narrativa, figura o seu nome como bálsamo para a dor do corpo, que é a dor do limite, e da exclusão que este impõe, no ódio ou no amor. Diadorim é leveza, que mitiga a encarnação do sofrimento, articulando-se o verde de seus olhos a uma imagem do mar.

De medo em ânsia, rompi por rasgar com meu corpo aquele mato [...] depois quando olhei minhas mãos, tudo nelas que não era tirado sangue, era um amasso verde, nos dedos [...] Assim, uns momentos ao menos, eu guardava a licença de prazo para me descansar. Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim (ROSA, 1982, p. 19).

Dor do corpo e dor da idéia marcam forte, tão forte como o todo amor e raiva de ódio. Vai, mar... (ROSA, 1982, p. 19).

Diadorim movimenta-se na narrativa entre corpos que operam nos limites de uma matriz discursiva da sexualidade: jagunços, prostitutas, mulheres casadas, em suas figuras sexuadas; crianças, padres, moças virgens, como figuras assexuadas. Todos, produzindo-se a partir de tal matriz, circulam na zona cognitiva do habitável, do reconhecível pela voz da narrativa. Já Diadorim, em seus movimentos limítrofes, oscila entre o domínio de seres normais e anormais, circulando entre a normalidade e a marginalidade.

“É preciso olhar para esses com todo um carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito assim botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. (ROSA, 1982, p. 112).

O personagem-fenômeno compõe, em uma única figura, um sujeito em sua identificação sexual e seu exterior, excluído de si pelo processo de subjetivação. Riobaldo, ao se relacionar com essa possibilidade

impensável, por um efeito de identificação com a figura em que vê a completude que lhe falta, deseja esse seu exterior abjeto, que descobre interior a si, na origem da formação de seu repúdio fundador.

A vai, coração meu foi forte. Sofisimei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! Diadorim parava normal, estacado, observando tudo sem importância. Nem provia segredo. E eu tive decepção de logro, por conta desse sensato silêncio? [...] Resumo que nós dois, sob num tempo, demos pra trás, discordes. Diadorim desconversou, e se sumiu por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por ser e se saber pessoa culpada? (ROSA, 1982, p. 50)

O corpo de Diadorim, estilhaçado em fragmentos que vão aparecendo ao leitor de forma impressionista, não pode ser tocado, por não constituir um lugar ontológico fixo. Configura um espaço ambivalente de desejo e de culpabilização, de prazer e de negação.

E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí riço comigo renegava. (ROSA, 1982, p. 114)

A figuração de Diadorim na estrutura da narrativa gera na percepção de Riobaldo, na qual se superpõem outras imagens de corpos sexualizados, um efeito de caos, que, segundo Deleuze (1974, p.266), é o caráter essencial da obra de arte moderna, em uma linhagem que remonta a James Joyce, em *Finnegans's Wake* (CRUZ, 2003, p.74-75). O

descentramento operado pelos movimentos de Diadorim têm potência para afirmar todos os corpos sexualizados, produzidos pela mesma matriz discursiva, normais ou abjetos, gerando uma suspensão do limite e uma heteroglossia que embaça o olhar da narrativa e polissemiza a voz do narrador.

Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renúvem, e não achei acabar para olhar para o céu. (ROSA, 1982, p. 42).

‘Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso com Otacília’ – eu jurei, do proposto de meus todos sofrimentos. Mas mesmo depois, naquela hora, eu não gostava mais de ninguém: só gostava de mim, de mim! Novo que eu estava no velho do inferno. Dia da gente desexistir é um certo decreto (...) (ROSA, 1982, p. 42).

Diadorim é um espaço discursivo de ruptura, de pós-identidade não reconhecível como familiar. Por operar na suspensão do limite entre o normal e o abjeto, constitui um corpo discursivo transgressor, metáfora de transformação, que instaura o estranhamento na percepção do narrador como móvel da travessia. Em se analisando a discursividade da narrativa, Diadorim ainda pode ser pensado como o que Stuart Hall conceitua o signo ideológico de Volochínov, dentro do qual se combinam diferentes índices de valor, em uma pluralidade que permite a reversibilidade da lógica do discurso ideológico (HALL, 2003, p. 231).

4.2 Hermógenes: um corpo para o diabo

O outro – Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo. (ROSA, 1882, p. 91)

A partir da aparição do jagunço Hermógenes na narrativa, o diabo, antes circulando em imagens aformes nos vazios do sertão, migrando de uma cena para outra, em uma errância alegórica, ganha forma fixa no corpo e no nome deste personagem.

Mas, mesmo para comer, ou falar, ou rir, ele deixava a boca própria se abrir alta no meio, qual sem vontade, boca de dor [...] Então, olhava o pé dele – um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeiro do rio, pé-pubo. (ROSA, 1982, p.132).

Nos textos da tradição platônica, a relação etimológica entre *Hermes/hermenéia/hermeneus* articula-se ora às qualidades do demônio, ora às qualidades do intérprete; e nos intertextos operados com a mitologia clássica, Hermógenes é figurado como na arte grega arcaica, na qual se representa Hermes como homem bruto e grandalhão, barbudo, portando capa e chapéu, descalço, de largos passos, cheio de truques e tramóias (HANSEN, 2000, p.148)

O nome do diabo, em sua raiz, já nomeia uma qualidade de hermetismo. O diabo é figura de fechamento de ciclo, de morte. Concentra, dentro dos limites do seu corpo, toda a potência do mal, da infertilidade do corpo todo masculino, áspero, ressecado, pesado, em sua indumentária e seus gestos. O diabo se concentra e se condensa nesta forma que se descreve, como energia polarizada em um único ponto corpóreo.

A designação diabólica remete ainda a uma certa qualidade hermenêutica. O diabo é fonte de interpretação daquilo que cerca a experimentação da narrativa. Por mais renegado que seja, é na sua busca que a narrativa toma impulso; é no encaço de Hermógenes que o contar a estória se movimenta, na exploração de cada vereda, na invasão do sertão a cada paisagem, no combate de seus perigos e no desvendar de seus mistérios. Eis a atividade figurativamente hermenêutica, cuja pulsão se energiza na imagem diabólica.

Esta imagem, entretanto, é reiterada e estruturalmente negada pela narrativa. Até o ponto supra referenciado, não há forma fixa em que caiba a idéia diabólica, não há nome único que o designe; os nomes atribuídos paradoxalmente não o nomeiam: “o Cujo”, “o Que-Diga”, o Sem-Nome”. Entretanto, embora obsessivamente repellido, pintado de costas para a posição narrativa, rememorado entre sombras, o diabo vira a cara. E sua face

figura a presença do Outro²¹ na relação entre Riobaldo e suas experimentações do real.

[...] quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandado por intermédio do *diá*? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é em figura do *Outro*? (ROSA, 1982, p.33).

Hermógenes é expressão do limite, de um espaço mítico, cuja circularidade tautológica se fecha em uma fronteira que não se pode transgredir. Constitui espaço discursivo que exclui a relação dialógica entre alto e baixo. Associa-se ao masculino, à morte, ao mal absoluto.

Mas, no existir dessa gente do sertão então não houvesse, por bem dizer, um homem mais homem? [...] Só o Hermógenes, arrenegado, senhoraço, destemido. Ruim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura [...] Em tudo reconheci: que o Hermógenes era grande destacado daquele porte, igual ao pico do serro do Itambé, quando se vê quando se vem da banda da Mãe-dos-Homens – surgido alto nas nuvens nos horizontes. Até amigo meu pudesse mesmo ser; um homem, que havia (ROSA, 1982, p.33).

Embora reconheça nessa figura o signo daquilo de que deve se afastar, há uma pulsão de atração que estimula o desejo de Riobaldo à aproximação do espaço limítrofe, espaço a ele interdito, espaço do Outro.

²¹ Este conceito toma de empréstimo a noção lacaniana do grande “Outro”, a designar um espaço simbólico que, anterior e exterior ao sujeito, não obstante o determina (CHEMAMA, Roland, 1995, p. 156)

4.3 Riobaldo: um corpo em travessia

Riobaldo, obcecado pela figura do Outro, é o significante que nomeia a representação do sujeito narrador. Em seu nome, inscreve-se a ambivalência que caracteriza o movimento do seu narrar, que lhe serve como procedimento de subjetivação ininterrupta: “... que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior” (ROSA, 1982, p.20-21).

Para nomear este signo de movimento ambivalente e contínuo, o sema “Rio” aparece como raiz, como nascente da lógica dos processos de constituição da subjetividade deste personagem. O narrar de Riobaldo, em seu ponto de origem perdido no caos da narrativa, principia a partir da enunciação da travessia de um rio, com o menino Reinaldo. A partir de então, a estória contada ganha movimento e a lógica do personagem vai se formatando aos olhos do leitor. O narrador é rio, que se figura em meio de travessia do sertão da narrativa. É através do narrador, das trajetórias que sua memória deságua, nos seus fluxos e refluxos, enchentes e vazantes, que o leitor navega pelos imensos territórios sertanejos, do não saber ao saber.

Mas o narrador, além de *Rio*, também se reveste de *Baldo* em sua composição ambivalente²². Nessa forma, o personagem-travessia, abundante em sentido, movimentando-se dentro das linhas de suas margens-

²² Em sua etimologia árabe (*bâtil*), a palavra baldo significa inútil, gerando outros significados que circulam dentro de um mesmo campo semântico: falho, carecido, carente; baldio, sem proveito, inculto, agreste, terreno por cultivar (HOLANDA, 1975, p.178).

limite, também se expande em espaço vazio, sem forma limítrofe, como terreno a cultivar, forma a moldar, sujeito a devir no próprio processo narrativo:

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! Só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 1982, p.30)

No curso da travessia que opera e ao mesmo tempo executa, na busca de uma verdade de si colocada em discurso, Riobaldo vai confessando o tecido de sua própria história, a partir dos retalhos que sua memória recorta e costura.

Quando Diadorim pergunta a Riobaldo sobre sua mãe: “Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era a dela...”, o narrador relembra a mãe já morta:

Para mim, minha mãe era a minha mãe, essas coisas. Agora, eu achava. A bondade especial de minha mãe tinha sido a de amor constando com a justiça, que eu menino precisava. E a de, mesmo no punir meus demaseios querer-bem às minhas alegrias. A lembrança dela me fantaseou, fraseou – só face dum momento – feito grandeza cantável, feito entre madrugalar e manhecer. (ROSA, 1982, 34)

A figura da mãe, representação narrativa de corpo morto, intocável, inatingível, constrói na história do personagem o lugar psíquico e culturalmente barrado, que é o lugar dos afetos: bondade, amor, justiça, alegria, bem-querer. Por ser o espaço limítrofe entre “madrugar e manhecer”,

constitui grandeza cuja possibilidade de apreensão se dá em um relance, cantável apenas poeticamente. Objeto castrado do próprio corpo por artifício da narrativa, a mãe de Riobaldo é lugar de desejo e gozo, lugar de poética, figura o representante primordial do signo do Outro, no encaixo do qual o narrador empreende a sua busca (LACAN, *apud* ETKIN, 1996, p.25)²³.

Quanto ao pai de Riobaldo, a articulação narrativa lhe flexibiliza a função estruturante da subjetivação, mas não a deixa em aberto. Quando questionado acerca da mãe, o narrador ainda pensa: “...que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões” (ROSA, 1982, p. 35).

A função da figura paterna é de instaurar a lei, interditar o incesto, ser o transmissor de um Nome, o qual é representante da interdição e da lei (LACAN, *apud* ETKIN, 1996, p.65-66). Riobaldo, portanto, por ser “de escuro nascimento”, na origem de sua história, é desprovido desta função interventora que escreve o limite entre o seu sujeito e um Outro. Esta ausência de origem viabiliza os movimentos de aproximação do espaço interdito em suas múltiplas figuras, tornando o contato sempre iminente, mas nunca efetivo, porque a figura da Lei aparece em outros nomes. Um deles é o personagem Zé Bebelo, sucessor de Joca Ramiro na chefia do grupo de

²³ A fim de interpretar os processos subjetivos de Riobaldo dentro da lógica narrativa, a abordagem psicanalítica que a partir daqui utilizo, fundamenta-se na teoria lacaniana, na qual fui introduzida a partir do livro iniciático do psicanalista Gustavo Etkin, resultado de um curso de extensão ministrado no ILUFBA, em 1989.

jagunços do qual Riobaldo faz parte. Zé Bebelo figura o último representante, antes de Riobaldo, de uma linhagem patriarcal de capitães de jagunços, face a quem o narrador se posiciona com reverência e admiração.

Entremeando, eu comparava com Zé Bebelo aquele homem. Nessa hora, eu gostava de Zé Bebelo, quase como um filho deve de gostar do pai. As tantas coisas me tonteavam: eu em claro. De repente, eu via que estava desejando que Zé Bebelo vencesse, porque era ele quem estava com a razão. Zé Bebelo devia de vir, forte viesse: liquidar mesmo, a rãs, com o inferno da jagunçada! . (ROSA, 1982, p. 132).

É deste personagem que Riobaldo recebe a permissão para conduzir os jagunços para a batalha final contra o bando de Hermógenes.

Zé Bebelo se encolheu um pouco, só. Aí ele não tremeu, no sucinto dos olhos.
- “A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo [...]”. Assim. Arte que virei chefe. (ROSA, 1982, p.330-331).

A partir da concessão que a figura do Pai opera na subjetividade de Riobaldo, suspensão do interdito, o narrador assume e encena o papel de jagunço e se dirige com pulsão concentrada ao encontro com o Outro, que encarna o seu próprio desejo.

Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo [...] Aonde se ia; em cata do Hermógenes? . (ROSA, 1982, p.330-331).

O sujeito especular, eu exterior a si mesmo, imagem objetiva que procura evitar feridas narcísicas, procura ser completo, fechado,

total. Esta superfície subjetiva do espelho configura o lugar do amor, da agressividade, da angústia, o lugar dos afetos. Embora supostamente completa, a imagem especular é sempre ferida pelo desejo, e o desejo supõe uma falta. Este desejo é um constituinte da demanda subjetiva – aquilo que não se tem e se pede, processo básico para a constituição do sujeito. A demanda se dá em torno do objeto fálico que não se tem, que pode ser significado, materializado em objetos e formas. Já o desejo, metonímico da demanda, é o que nunca se tem, que escorrega, que desliza, que não se pode nomear, escorrega para além do objeto demandado, não está em lugar nenhum (LACAN, *apud* ETKIN, 1996, p.25).

Em sua relação com a figura do mal, encarnada no corpo de Hermógenes, Riobaldo perlabora sua subjetivação impulsionado pelo desejo da identificação com este Outro, que lhe é exterior, que lhe causa repulsa, mas ao mesmo tempo atração, por representar aquilo que é ausente de si.

Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava [...] Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos, olhava para elas, mais, com asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente (ROSA, 1982, p.132).

Insinua-se uma relação sensual entre os personagens, a partir de um jogo de aproximações e distanciamentos, em que a negação do toque entre os corpos, afirma o lugar deste desejo.

Eu não entendo. Aquele Hermógenes me fazia agradados, demo que ele gostava de mim [...] Me irava. Eu criava nojo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas

profundas. Nem olhei nunca nos olhos dele [...] meus ouvidos expulsavam para fora a fala dele. Minha mão não tinha sido feita para encostar na dele (ROSA, 1982, p.144).

A demanda de Riobaldo opera sobre seu narcisismo no sentido da posse do objeto pretendido, o mal absoluto, nos signos da macheza de Hermógenes, sua invencibilidade, o temor que causa nos jagunços, características que o narrador percebe vinculadas ao suposto pacto de Hermógenes com o diabo: “Pra matar, ele foi sempre muito pontual ... Se diz. O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo” (ROSA, 1982, p.309).

Guiando-se pelo desejo do ser especular total, Riobaldo, que busca a identificação completa com a figura do jagunço para ser reconhecido como pelo grupo que mais tarde chefiaria, resolve-se pela resolução da demanda encarnada na imagem do pacto: “Aquilo, que eu ainda não tinha sido capaz de executar. Aquilo – era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno – fechar o trato, fazer o pacto!” (ROSA, 1982, p.310). Riobaldo, então, dirige-se ao seu desejo, colocando seu corpo no lugar do signo do mal, do infértil, como se buscasse possuir o próprio corpo de Hermógenes nas “Veredas - Mortas”.

A aproximação do momento do pacto, ritualística, põe em ação uma cena sensual de idas e vindas, a favor e contra o corpo do demônio, que está sempre na iminência de aparecer. O corpo de Riobaldo se despe e se

entrega à posse total pelo Outro “desarmado de si, entregue ao que o outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa” (ROSA, 1982, p.317). Mas o prazer que o desejo gera reside pura e simplesmente na iminência do ato, que nunca toma forma, que nunca se consuma: “E, o que era que eu queria? Acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 1982, p.318). O silêncio é o que permanece, o não, o nada, o ser de Riobaldo esvaziado de qualquer essência: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.” (ROSA, 1982, p.318). O sujeito do espelho se apaga; a ausência que marcava a busca ocupa todo o lugar do seu reflexo, que agora é só desejo.

Essa mesma pulsão pelo Outro orienta a voz narrativa em um sentido oposto ao da figura do Mesmo representada pelo mal absoluto. Este outro sentido, do Dessemelhante, confere desestabilização à estrutura de imagens da narrativa, atraindo Riobaldo para o seu centro sempre móvel, que não pode concentrar a força de sua energia em uma cena da estrutura, mas que se pulveriza em infinitos pontos em todo seu percurso, sempre deslocando a lógica do olhar narrativo.

Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! Nunca tive inclinação para aos vícios desconstruídos. Repilo o que, o sem preceito [...] Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre [...] Com que

entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? (ROSA, 1982, p. 114)

Para ainda compor a imagem dessa perspectiva diferencial que o personagem Diadorim impõe, associa-se a ele uma certa pedra trazida do Araçuaí por Riobaldo, que seria, a princípio, seu presente. Citada inicialmente como pedra de topázio, vai mudando de nome no percurso da narrativa, sendo mencionada como pedra de safira e, finalmente, pedra de ametista.

Essas pedras preciosas têm um grande brilho, possuindo em comum a cor azul, embora apresentem variações de cor em conformidade com a luminosidade local. Tal atribuição plurivalente a um objeto com o qual Riobaldo presenteia Diadorim, projeta as facetas múltiplas do personagem, que refratam variações de identidade a depender da cena narrativa, guardando, entretanto, um princípio ativo, que é o princípio do simulacro, da dessemelhança primordial no azul, simbólico do elemento ar, cuja leveza e ausência de forma se impregna como princípio ativo de todas as coisas animadas e inanimadas.

Diadorim rejeita o presente, pedindo que seja levado à Otacília – com quem Riobaldo se casa posteriormente – deslocando-se da cena do diferente à cena do Mesmo: o corpo de Otacília é o corpo da mulher romântica, absolutamente familiar. Finalmente, na cena de morte, Riobaldo faz migrar novamente pela memória a pedra de ametista, que deveria ficar

sobre o corpo de Diadorim, como que para lhe garantir uma eternidade simbolizada pelo signo da pedra preciosa, signo de continuidade na diferença.

A errância no movimento deste signo narrativo simboliza a relação Diadorim-Riobaldo de repulsão e atração, negação e desejo.

A figura do falo é ressignificada na teoria psicanalítica *lacaniana* como significante, não do pênis, mas do jogo, da alternativa de sua presença e ausência, jogo do desejo. Face à falta de significante de castração no Outro, o sujeito tenta situar-se procurando ter ou ser o símbolo da falta, procura ser ou ter aquilo que ele pensa representar o desejo do Outro. O eu vira sujeito da demanda, interditado na sua relação com o Outro. O Outro posiciona-se fora e dentro do sujeito (ETKIN, 1996, p.62).

Mas Diadorim repuxou freio [...] – “ Por vingar a morte de Joça Ramiro vou, e vou e faço, consoante devo. Só, e Deus que me passe por esta, que indo vou não com meu coração que bate agora presente, mas com o coração de tempo passado...” (ROSA, 1982, p. 403).

[...] as idéias nossas estavam descompassadas surdas, um do outro a gente desregulava (ROSA, 1982, p. 403).

Nem considerei. – “É, o Hermógenes tem de acabar!”

Ao se aproximar da batalha final, Diadorim já não tem a mesma firmeza de propósitos, do ódio contra o inimigo maior, que o marca durante a maior parte da narrativa. Riobaldo, entretanto, permanece desejando

aquilo que ainda percebe como o desejo do Outro na identificação: o encontro definitivo com Hermógenes.

Nessas oscilações entre uma pulsão e outra, Riobaldo é efeito de um universo simbólico e sujeito da fala sobre esse mesmo universo, nessa fala se fazendo efeito, em um movimento de subjetivação circular que se dá dentro da lógica narrativa.

Para a psicanálise, há diferença entre um eu que fala – eu do enunciado, o eu especular, eu que pensa conscientemente – e o eu da enunciação, o eu que sabe – o saber é inconsciente. Nesse sentido, o sujeito fica sempre descentrado, fora do lugar de seu inconsciente. (ETKIN, 1996, p.65). Esta é a representação da subjetividade narrativa: um sujeito inconsciente que aparece na enunciação, no próprio ato de falar/narrar, descentrado, que se desloca e ocupa espaços diferentes de subjetivação, esse eu diverso gera seus espelhamentos na própria estrutura fragmentária da narrativa.

4.4 Um desejo em narrativa

Em *Grande Sertão: veredas*, a voz narrativa, incorporada ao personagem Riobaldo, transforma-se em seu percurso, como o fluxo de um rio que se formata às veredas pelas quais passa, dirigindo-se ao mar, do poente, ao nascente, ao poente de novo, em eterno refluxo. A pulsão desse rio,

em sua trajetória, é guiada por um desejo que o orienta no sentido de uma imagem de totalização, continuidade, supressão do limite: “Vai, mar...”. Essa imagem se forma a partir da cena da batalha final, travada na luta corporal entre Hermógenes e Diadorim.

No percurso da narrativa, delineam-se movimentos de aproximação e distanciamento entre os corpos de Riobaldo, Diadorim e Hermógenes; são relações sensuais, oscilantes entre o desejo e a repulsa, pendulares entre a vida e a morte, encenadas no solo do sertão, ao mesmo tempo mortífero e fértil.

O erotismo associa-se a imagens de vida, na medida em que é vinculado à atividade de reprodução, muito embora também mantenha uma conexão com imagens de morte, no sentido de representar a morte a supressão do limite, uma via de acesso à continuidade. (BATAILLE, 1986, p.11).

A fusão dos princípios limítrofes percebidos como masculino e feminino, acontece a partir de uma morte original, que violenta suas continuidades, fundando uma descontinuidade transgressora da lógica do limite (BATAILLE, 1986, p.14). A imagem de corpos que se desnudam prepara o ritual para a transgressão das fronteiras que se articula ao sacrifício, em um erotismo religioso, em que o corpo da vítima e do vitimizador se fundem, perdendo-se na dissolução dos seus papéis originais (BATAILLE, 1986, p.18).

A morte, pois, realiza o desejo do silêncio, sucedâneo natural daquilo que revela, e o espaço do silêncio articula-se à poética da transgressão, onde o rio encontra o mar, onde a morte do divino como limite passa a significar o êxtase do vazio.

Para essa cena é que se orienta o desejo do narrador em seus movimentos ao longo da trajetória narrativa. Riobaldo conduz os dois personagens-símbolo ao combate corporal, que se compõem dentro do signo do erótico, em sua relação de morte e vida. Durante a luta, Riobaldo observa os corpos, cujos estímulos lhe causam tamanha excitação, que seu corpo queda paralisado, animado apenas pelos movimentos involuntários da excitação corporal.

Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios [...] Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Boca se encheu de cuspes. Babei ...Mas eles vinham, se avinham, num pé-de-vento, no desadorno, bramavam, se investiram ... (ROSA, 1982, p.450)

Quando as definições dos corpos dos combatentes se fundem na percepção do *voyeur*, sua atitude é de êxtase, que mescla imagens de prazer e dor.

Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens ... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo ... Subi os abismos ... (ROSA, 1982, p.451)

Essa imagem de implosão de limites, pela fusão dos corpos de Diadorim e Hermógenes e seu desaparecimento à percepção, gera uma voz narrativa atônita, que ainda titubeia para a revelação final:

Ela era tal que assim se desencantava num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei! Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero [...] E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - “Meu amor!...” (ROSA, 1982, p.454).

O movimento final de Diadorim se dá em tal amplitude que, embora não caiba em uma imagem inteligível, afirma a potência recalcada de um simulacro que emerge e instaura, em sua impressão de morte, um caos em corpos que, para serem compreendidos, devem ser narrados e, com isso, posicionados em uma zona habitável pelo pensamento. Mas a narrativa reproduz a forma da implosão do simulacro, é efeito do simulacro, instalando um “eterno retorno” ao seu final²⁴.

O Outro que a voz narrativa busca é uma multiplicidade, lugar do desejo e configura-se nas imagens do Mal, do Diferente, do próprio corpo da narrativa – sua linguagem poética. A voz poética empreende sua busca impulsionada por esse desejo, que se apresenta em diferentes demandas, materializando-se nos corpos de Diadorim, Hermógenes e o

²⁴ A noção de eterno retorno a qual aqui se remete constitui a leitura deleuziana de Nietzsche, no sentido de que o efeito do simulacro induz a um retorno infinito de uma errância caótica na narrativa. Em *Grande Sertão: Veredas*, este efeito faz retornar a cada ciclo narrativo a implosão de uma lógica binária e maniqueísta, pelo estranhamento que é simulado pelo personagem Diadorim. (DELEUZE, 1974, p.269-270)

próprio corpo da narrativa, escorregando de uma para outra. Mas a figura do Outro sempre persiste e, à medida que a narrativa avança, o Outro está mais perto ou mais longe, numa relação erótica, transgressora, entre a vida e a morte. O artifício da narrativa faz sua voz se aproximar e se distanciar desses corpos, consumindo-os ao final, depois do que só resta a narrativa mesma, uma voz caótica e muda, transtornada.

A poética é o que sobrevive na batalha final, o corpo da narrativa, a partir da lógica do eterno retorno, instaurado pela necessidade da confissão, a voz confessional se direciona no sentido do desejo que escorrega mais uma vez para a pulsão da narrativa, no sentido de perenizar o prazer, o gozo da relação erótica com aqueles corpos da memória, bem como de confessar a culpa da manifestação do desejo, purgando-o, pela sua compreensão. A narrativa se dirige dentro dessa pulsão ambivalente, mas sempre a um saber, um saber lógico e um saber sensorial.

Para buscar a verdade desta narrativa, deste corpo que se pretende transgressor, deste significante vazio, opera-se o mecanismo da confissão, como forma discursiva orientada à purgação do pecado de não conhecer a própria carne. Enfim, a forma narrativa, elevada ao índice infinitesimal, flui a partir da memória do signo corporal, como possibilidade de compreensão inteligível – *scientia sexualis*, e reflui como desejo de perenização da transgressão erótica impensável – *ars sexualis*.

CONCLUSÃO

Esta dissertação constitui a impressão escrita de um desejo, expresso na tentativa de articulação entre um discurso metacrítico sobre o saber científico que vem se produzindo sobre o corpo a partir do século XVIII no Ocidente e um discurso crítico sobre a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*.

Nesse sentido, procurou a vontade metacrítica compreender a trajetória do lugar que o corpo ocupou nos discursos científicos que marcaram o imaginário discursivo ocidental a partir do século XVIII. Foram trazidas ao texto, pois, pesquisas sobre a biologia positivista, a psicanálise freudiana, uma corrente do feminismo preponderante até o início da década de 80, o projeto genealógico da teoria da desconstrução e os estudos *queer*.

Nenhum desses campos de produção de saber foi explorado em sua história de apreensão do corpo como objeto de análise. O foco não era esse, o que poderia ser motivo de escrita de uma outra tese. O objetivo foi o de mapear uma certa epistemologia de compreensão do corpo ao longo de um recorte temporal, empreitada para a qual foi necessária a atribuição de significantes discursivos a cada ponto do caminho. O foco sempre foi a compreensão do signo do corpo.

A tese que se defende sobre tal trajetória discursiva sobre o corpo percorre a seguinte argumentação: em um período pré-iluminista, sexo e gênero eram articulados de uma maneira inversa a atual – sexo

como algo da ordem do discursivo e gênero como da ordem do natural. No momento iluminista do século XVIII, com o discurso da nova biologia como base, essa relação se inverte. Há, então, uma quebra analítica nos investimentos discursivos sobre o corpo natural e o corpo cultural gendrado, sexuado. O discurso biológico investe no primeiro, o discurso feminista no segundo. A psicanálise, como discurso mediador, articula corpo e cultura numa relação estruturalista e fixa. Uma profunda ruptura, então se dá com a lógica da desconstrução, quando Foucault começa a tratar o corpo como modo de experiência, como via de subjetivação, não mais o corpo freudiano da biologia, mas o corpo como signo em que se articulam vários discursos de poder. A partir daí, há uma rearticulação discursiva entre sexo e gênero, que ganha ainda mais força de representação nos estudos *queer* e contemporâneos sobre o corpo. A tentativa, a partir de Foucault, parece ser a de entender a questão da sexualidade humana na sua própria síntese. O corpo, então, reemerge como ponto de articulação entre sexo e gênero, como local de investimento filosófico, cujo estudo de suas representações busca o fenômeno da sexualidade assim como ele se dá na experiência, de maneira fragmentária, mas integrante de uma mesma fenomenologia.

Pode-se, ainda, delinear o movimento dos discursos de resistência em direção ao corpo de um investimento no estudo da

identidade sexual feminina, em uma política de identidade (como agência, em que se desconstrói o papel social); ao investimento no estudo da orientação sexual, do desejo sexual (para ainda fazer afirmar outras identidades *queer*, em que se desconstrói o desejo sexual); até o investimento sobre a desconstrução dos signos do corpo, das imagens do corpo.

Esse corpo desconstruído, entretanto, já se encontrava em dispersão em todos os discursos analisados. Contemporaneamente, esses retalhos vêm sendo costurados, aglutinados pela crítica. A verdade desse corpo, de sua construção cultural, sempre esteve nessa trajetória, em cada um dos discursos. O que o saber explícito sobre o corpo faz atualmente é montar esse quebra-cabeça, pondo em discurso, em um discurso como área de pesquisa, a verdade dessa desconstrução. Faz ainda aglutinar esses significantes do corpo que já eram circulantes nos intratextos e intertextos discursivos.

Este movimento parece circular. De um discurso biológico articulado à análise do corpo natural, passando pelo discurso psicanalítico que articula corpo a cultura, pelo discurso feminista que desarticula e concentra a atenção sobre o cultural, chegando a Foucault que rearticula corpo e cultura de uma forma absolutamente desconstrutora, instituindo ponto de ruptura de uma perspectiva cultural, culminando nos atuais estudos *queer*, que, contemporaneamente, se

voltam para a análise do corpo como signo de concentração de todos esses discursos. Isso significa dizer que a desconstrução do corpo já havia sido insinuada em todos esses discursos. Essas representações foram se sobrepondo historicamente até que se formasse a figura atual.

Atualmente, o corpo é como um signo discursivo a partir do qual se pensa a experiência. Um corpo totalmente novo, um corpo metáfora, via de interpretação do real, que leva à compreensão do espaço de representações culturais.

A partir desta compreensão do lugar contemporâneo do corpo, a crítica de *Grande Sertão: Veredas* se orienta. A análise da narrativa se fez a partir de sua aglutinação em dois momentos, assim como se compôs o estudo metacrítico. O capítulo III, *Confessando a carne em Grande Sertão: Veredas*, capturou as imagens do corpo que circulam na narrativa como metáforas fixas, estruturalmente articuladas à dimensão do natural, do social ou a ambos. São imagens que refletem a estética dos discursos analisados no capítulo I – *O corpo em discurso*, imagens do corpo que não operam qualquer efeito transformador na voz narrativa, assim como não instituem qualquer ruptura na rede discursiva do pensamento ocidental. Ao contrário, figuram imagens que constroem o imaginário narrativo e discursivo sobre o qual se fundam o corpo e a sexualidade.

No capítulo IV, *Um desejo em narrativa*, foi feita a leitura de outras imagens corpóreas, como metáforas que operam um estranhamento

na voz narrativa e sua conseqüente fragmentação; assim como os discursos de ruptura sobre o corpo foram tratados no capítulo II, *Metáforas de transformação*, em sua lógica desconstrutora. Nesse último capítulo, procurou-se, ainda, investir na lacuna teórica apontada por Hall, quando trata da questão do poder e sexualidade na obra de Foucault e a ausência de um horizonte interior nos processos de subjetivação. O intento, então, foi o de viabilizar a articulação entre uma perspectiva foucaultiana do imaginário erótico, via Bataille, e a teoria psicanalítica lacaniana, a fim de empreender uma abordagem crítica que pudesse dar conta da complexidade narrativa, em sua lógica ambivalente.

Desse modo, defendem-se duas teses nos dois planos, metacrítico e crítico, sendo que uma dimensão espelha a outra, representa a outra, e o discurso científico se afirma como potência poética de transgressão.

Nesse sentido, concluo que a escrita deste texto buscou operar sob uma lógica ambivalente em algumas dimensões, na medida em que se posiciona entre os limites do científico e do poético, da dissertação argumentativa e da narrativa, do pensamento diacrônico e do sincrônico, do analítico e do sintético, imprimindo à textura do texto alguns recursos poéticos, a exemplo do uso de metáforas – as mesmas metáforas que foram utilizadas como instrumental de análise das relações entre os discursos científicos; o que revela um desejo orientado na direção da supressão do

limite entre o saber científico e o saber poético, em suas múltiplas possibilidades de transgressão.

A linha de fuga da fronteira que compõe um corpo discursivo instaurado dentro de uma lógica ciência *versus* arte se encontra impressa no título deste trabalho, *Confessando a carne em Grande sertão: veredas*. Estruturando esta lógica ambivalente da dissertação, o título traz inscrito em si o argumento de que a voz narrativa da obra de Guimarães Rosa conta uma história para confessar um desejo, um desejo encarnado em imagens do corpo que atravessam a memória discursiva e a descentram, um desejo erótico que se perpetua no contar infinito que o ciclo narrativo encerra, um desejo de dar forma poética a um gozo que se quer eterno e absoluto.

Entretanto, inclui também o argumento da confissão dissertativa de um signo corporal, erótico, que se pode ler na obra de Rosa, que a crítica autorizada do autor, apesar de provocada, não articula. Inclui, ainda, o argumento de um certo desejo epistemológico moderno do êxtase na forma da transgressão. Inclui, finalmente, a indicação do próprio desejo da autora, orientada por uma pulsão metacrítica, de conhecer e fazer conhecer a verdade histórica dos discursos científico e poético sobre o signo do corpo, descobrindo-os não menos encarnados porquanto pertinentes ao campo do imaginário e do simbólico.

Esta, pois, a “carne” que a voz dissertativa busca “confessar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1981.

BATAILLE, Georges. *Erotism: death and sensuality*. New York: City Lights, 1986.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge, 1993.

CADERNOS PAGU: Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp. n. 20, 1. sem., 2003.

CADERNOS PAGU: Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp, n. 21, 1. sem., 2003.

CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de psicanálise Larrousse*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CRUZ, Décio Torres. Veredas irlandesas, sertões joyceanos. In: *Iararana: revista de arte, crítica e literatura*, Salvador, ano IV, n. 8, p. 74 -75 , junho,2003.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2003.

ETKIN, Gustavo. *Uma introdução a Lacan: o real e a metáfora paterna*. Salvador: Máthesis, 1996.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Senac, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Coleção Ditos e Escritos. vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos e Escritos. vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.

_____. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e Escritos. vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

_____. *História da sexualidade*. vol. I. Rio de Janeiro: Graal, 2001b.

_____. *História da sexualidade*. vol. II. Rio de Janeiro: Graal, 2001c.

_____. *História da sexualidade*. vol. III. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.

FREUD, Sigmund. *O ego e o id e outros trabalhos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XIX. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

_____. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XVIII (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1972. vol. VII (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

GÊNERO: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG. Niterói: EDUFF, v. 2. n. 2, 1. sem., 2000.

GÊNERO: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG. Niterói: EDUFF, v. 4. n. 1, 1. sem., 2000.

GÊNERO: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG. Niterói: EDUFF, v.1. n.1, 2. sem., 2000.

GÊNERO: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG. Niterói: EDUFF, v.1. n. 2, 2. sem., 2000.

GRAGOATÁ. Niterói: EDUFF, n. 1, 2. sem., 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003b.

HANSEN, João Adolfo. *A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PLATÃO. *A república*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2002.

_____. *O banquete*. In: Os pensadores. 2. ed., São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 15.ed. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1982.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP. s/d.