

Falar do corpo ou falar o corpo?

Diego Moreira¹

46

Resumo:

Este texto se propõe a pensar, apoiando-se principalmente em textos de Jean-Luc Nancy, tendo como ponto de partida algumas representações do feminino – mais especificamente a figura bíblica de Salomé – na pintura simbolista europeia de *fin-de-siècle*, e abrindo o campo para a literatura, especialmente o conto *Herodiade*, de Gustave Flaubert, a possibilidade de se escrever e falar *o corpo*, e não *sobre o corpo*.

Palavras-chave: Herodiade; Jean-Luc Nancy; Corpo.

Abstract:

This text aims to think, based mainly in texts of Jean-Luc Nancy and having as a starting point some representations of the feminine – especially the biblical figure of Salome – in european *fin-de-siècle* symbolist painting, and extending itself to the literary field, especially through Gustave Flaubert's *Herodias*, the possibility of writing and speaking the *body*, and not *about the body*.

Keywords: Herodias; Jean-Luc Nancy; Body.

¹ Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

O corpo tem sido, ao longo dos séculos no contexto europeu, assunto constantemente revisitado; desde o *Banquete* de Platão, a *História Natural* de Plínio, passando pelo período de obscurantismo cristão representado pela Idade Média, em que toda discussão sobre o corpo – nas poucas vezes em que se colocou em movimento tal discussão – referenciavam e relacionavam o corpo com o mal, o pecado e o Diabo, ou mesmo limitavam-se ao corpo de Cristo como representação carnal do Verbo, em consonância com o ideário católico dominante no cenário europeu do medievo; finalmente, com o chamado *século das luzes* e, principalmente, a partir da escrita de Sade, o corpo volta a ocupar o centro da discussão estética na Europa, e mesmo a filosofia de um século depois, especialmente com Nietzsche, que se dedicou a pensar sobre o corpo, seus usos e desusos.

Contemporaneamente, assistimos ao desenvolvimento daquele que, possivelmente, será o maior paradoxo da pornografia: para além do progressivo rigor técnico que busca a perfeição visual a cada novo vídeo pornográfico que surge, com imagens que deixam transparecer inclusive a porosidade da pele, o pelo, cada pequeno detalhe dos corpos, enfim, a partir da implementação dos mecanismos de *alta definição*, a superexploração do mínimo detalhe do corpo, que em última instância conduz a vídeos em que se apresenta o interior da genitália feminina ou do ânus, conduz não apenas ao estranhamento mas, principalmente, à repulsa. A indústria pornográfica chegou a esse extremo da paixão pelo real, ao nos oferecer, inclusive, a imagem de uma microcâmera instalada na glândula de um pênis artificial que penetra uma mulher, oferecendo a visão final da pornografia. Contudo, “quando se chega muito próximo do objeto desejado, as fantasias eróticas se transformam em repugnância diante do Real da carne exposta” (ZIZEK, 2003, p. 23).

O mais recente delírio hollywoodiano não deixa de refletir a obsessão cromática e explícita pela carne: em 2007, surge o filme *Teeth* (*Vagina dentada*, em português), trazendo para a multidão pouco exigente que frequenta os cinemas a retomada de uma *lenda urbana*

advinda da Idade Média, e cujo significado a tradução ao português do título do filme deixa mais evidente. Como sabemos, o horror ao corpo, a qualquer forma de contato com o corpo do outro, e mesmo com o próprio corpo, foi amplamente alimentado pela cultura cristã europeia desde a Alta Idade Média. Por conta disso, as relações sexuais adquiriram o caráter de pecado, atentado contra Deus, e nada mais aterrorizante que o mito de uma mulher que possuísse dentes na vagina para desencorajar nos homens a prática sexual.

O mito da *vagina dentata*, entretanto, embora circulasse na Idade Média, tem sua origem – ao menos documentada – no Egito Antigo. De acordo com Erich Neumann, o mais famoso discípulo de Carl Gustav Jung, os mitos de Ísis e da morte e ressurreição de Osíris atestam o fato, embora nesse caso de maneira diferente daquela que acabou sendo veiculada no imaginário cristão posterior: Ísis, identificada como a *Mãe Terrível*, possui um peixe dentro da vagina, e caberia a um herói conquistá-la, quebrando os dentes do peixe e tornando-a mulher², o que não deixa de simbolizar, igualmente, o fim do matriarcado e a ascensão do domínio patriarcal.

No filme *Teeth*, a jovem Dawn (interpretada por Jess Weixler) é uma adolescente do ensino médio que se esforça em reprimir sua sexualidade, participando inclusive de um grupo local de jovens castas. Em casa, ela é paulatinamente importunada pelo comportamento cada vez mais provocativo de seu meio-irmão, Brad (interpretado por John Hensley). Estranha dentro de seu próprio corpo, Dawn tem a revelação de que sua vagina possui dentes quando as provocações de Brad se materializam como violência sexual. A partir daí, enquanto se esforça para compreender sua singularidade anatômica, Dawn experimenta as dificuldades, mas principalmente o poder advindo do fato de ser um exemplo vivo do mito da *vagina dentata*. Assim introduzido na

2 Cf. NEUMANN, 1972 e NEUMANN, 1995, especialmente as páginas 65, 121 e seguintes.

cultura de massa³, o tema causou alguma polêmica, especialmente entre grupos que questionavam a posição adotada pelo diretor, Mitchell Lichtenstein, de retratar de maneira quase cômica o tema do abuso sexual. A tais grupos opuseram-se outros, que viam no filme uma tentativa de desconstruir os batidos *tópoi* dos filmes de terror, ao mesmo tempo em que empoderavam uma personagem feminina.

À parte a polêmica, o que interessa notar no que tange ao surgimento de um filme como *Teeth* é a manifestação, ainda que levada ao extremo, de uma ideia que vem da Antiguidade Clássica, passa pela tradição cristã e encontra sua formulação definitiva no Simbolismo/Decadentismo de fins do século XIX: a ideia da *femme fatale*. Se a partir de Baudelaire, especialmente, denuncia-se o surgimento de uma sociedade urbanizada e industrializada, racionalizada e científica, o reflexo desse pensamento também será visto em Verlaine, Mallarmé, Huysmans e Wilde, apenas para firmar alguns exemplos, e parte-se daí para buscar um elemento dissonante em relação à lógica alienada e puritana da burguesia, apoiada na construção da imagem do dândi; a representação feminina também se firma majoritariamente nessas figuras que desrespeitam ou estão à margem dos preceitos sociais, morais e religiosos, como a prostituta, a lésbica e a mulher fatal.

De maneira ampla, é possível afirmar que, para os decadentistas, toda a construção do feminino como, ao mesmo tempo, fascinante e repelente, remete à figura bíblica de Salomé. A dançarina, cortesã, que faz uso do corpo para conseguir, em último caso, uma cabeça, apresenta-se como mote para a produção de textos como *Às avessas*, de Huysmans, a *Salomé* de Wilde, bem como dois dos principais trabalhos de Gustave Moreau: *L'apparition* [Figura 1] e *Salomé dancing before Herod* [Figura 2], ambas de 1876.

3 Opta-se pela utilização do termo cultura de massa porque a representação da *vagina dentata* não é estranha à literatura: o romance de Neil Gaiman *The monarch of Glen* e o de Carlos Fuentes *Cristóvão Nonato*, bem como o *Dr. Adder* de K. W. Jeter apresentam personagens com *vagina dentata*.



FIGURA 1: Gustave Moreau. *L'Apparition*. 1876. Aquarela, 106 x 72 cm. Paris, Musée d'Orsay, conservada no Departament des Arts Graphiques do Musée du Louvre.



FIGURA 2: Gustave Moreau. *Salomé dancing before Herod*. 1876. Óleo sobre tela, 144 x 103,5 cm. Los Angeles, Hammer Museum

A exemplo do que já fazia Caravaggio, Moreau, ao representar a figura bíblica, não se limita a localizá-la no espaço-tempo a que pertence: há o acréscimo de elementos figurativos que remetem ao período histórico no qual o artista se encontra. Seja a partir do figurino de cabaré usado pela personagem em ambos os quadros, seja pelo gesto, sempre apontando para o longínquo, buscando com o tato por algo que a pintura meramente pode sugerir, o que se busca nesse caso é aproximar a ideia mitológica da figura de uma realidade mais imediata e palpável. Não bastando isso, Salomé apresenta-se como uma dançarina cujos movimentos lembram o das serpentes, e aqui a relação com a serpente enquanto símbolo do mal edênico e da queda do Homem é inevitável. Em *Herodiade*, o terceiro dos *Três contos*, Flaubert assim descreve a cena da dança de Salomé, feita a mando de Herodiade, sua mãe, a fim de convencer o Tetrarca Herodes Antipas a assassinar João Batista:

Mas do fundo da sala veio um murmúrio de surpresa e admiração. Uma jovem acabava de entrar.

Sob um véu azulado que lhe cobria o peito e a cabeça, distinguiam-se os arcos dos olhos, as calcedônias das orelhas, a brancura da pele. Um quadrado de seda coruscante, cobrindo os ombros, prendia-se aos quadris por um cinto de ourivesaria. Os saiotos pretos estavam semeados de mandrágoras, e, de modo indolente, ela fazia estalar pequenas pantufas de plumas de beija-flor.

[...]

Seus pés passavam um diante do outro ao ritmo da flauta e de um par de crótalos. Os braços torneados chamavam alguém que fugia sempre. Ela o perseguia, mais leve que uma borboleta, como uma Psique curiosa, uma alma vagabunda e prestes a voar.

[...]

Os sons fúnebres da flauta fenícia substituíram os crótalos. O abatimento sucedera à esperança. Seus gestos expressavam suspiros, e toda a sua pessoa, uma tal languidez que não se sabia se chorava por um deus ou morria com as suas carícias. As pálpebras entreabertas, arqueava o corpo, balançava o ventre com meneios de onda, fazia tremer os seios, e seu rosto permanecia imóvel, e os pés não paravam.

[...]

Depois veio o arrebatamento do amor que precisa ser saciado. Dançou como as sacerdotisas das Índias, como as Núbias das cataratas do Nilo, como as bacantes da Lídia. Retorcia-se para todos os lados, como uma flor que a tempestade agita. Os brilhantes das orelhas saltavam, o tecido das costas cintilava; dos braços, dos pés, das vestes saltavam faíscas invisíveis, que inflamavam os homens. Uma harpa cantou: a multidão respondeu com

aclamações. Sem dobrar os joelhos, separando as pernas, curvou-se de tal modo que o queixo roçava o chão; e os nômades habituados à abstinência, os soldados de Roma entendidos em devassidão, os publicanos avarentos, os velhos sacerdotes, amargurados pelas disputas, todos, dilatando as narinas, palpitavam de concupiscência.

Depois ela girou ao redor da mesa de Antipas, freneticamente, como o pião das feiticeiras; com uma voz entrecortada por soluços de volúpia, ele dizia: *Vem, vem!* E continuava a girar; os tímpanos soavam com estridência, a multidão uivava. Mas o Tetrarca gritava mais alto: *Vem, vem! Eu te darei Cafarnaum! A planície de Tiberíade! Minhas cidadelas! A metade do meu reino!* Ela se pôs de cabeça para baixo, os calcanhares no ar, percorreu assim o estrado como um grande escaravelho; e parou, bruscamente.

Sua nuca e suas vértebras formavam um ângulo reto. As camadas de cores que envolviam suas pernas, caindo sobre os ombros como um arco-íris, contornavam o seu rosto, a um côvado do chão. Os lábios estavam pintados, as sobrancelhas muito negras, os olhos quase terríveis, e as góticas em sua testa pareciam vapor sobre mármore branco.

Ela não falava. Os dois se olhavam.

Um estalar de dedos ouviu-se na tribuna. Ela subiu até ali, reapareceu; e, ceceando um pouco, pronunciou estas palavras, com ar infantil:

– Quero que me dê, num prato, a cabeça... – tinha esquecido o nome, mas prosseguiu, sorrindo – ...a cabeça de Iokanaan! (FLAUBERT, 2011, p. 128-130)

O tríptico, publicado por Flaubert em 1877, antecipa em alguns anos as representações de Salomé feitas por Huysmans (1884) e Wilde (1892), e é, ele mesmo, antecipado em um ano pelos quadros de Moreau. Será oportuno lembrar que, no conto de Flaubert, Salomé não é a protagonista, mas sim sua mãe, cujo nome é, inclusive, o título do conto; todavia, desde o momento em que aquela principia sua dança, há uma espécie de transubstanciação de uma figura na outra, uma vez que ela “era Herodiade, como outrora, na juventude” (FLAUBERT, 2011, p. 129). De maneira semelhante, Salomé parece ser um eixo importante, senão sustentador, da narrativa, como o próprio Flaubert declara, em carta à sobrinha Caroline, datada de 28 de janeiro de 1877: “Estou doente com o medo que me inspira a Dança de Salomé! Tenho medo de estragá-la. Além do mais, estou por um fio. Já é tempo que isto termine e que eu possa dormir” (HATOUM; TITAN JR., 2011, p.



FIGURA 3: Gustav-Adolf Mossa. *Elle*, 1905. Óleo sobre tela, 0,80 x 0,63 cm. Nice, Musée des Beaux-Arts Jules Cheret

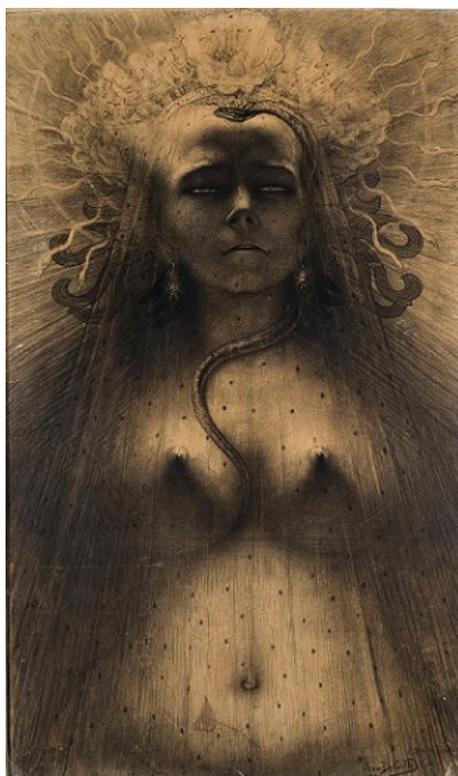


FIGURA 4: Jean Delville. *L'Idole de Perversité*, 1891. Pedra negra sobre papel, 81,5 x 48,5. Coleção particular

143). Para além da perturbação causada no autor de *Madame Bovary*, a dança de Salomé encontra-se ressignificada nas pinturas de Moreau, onde, embora alvas como as deusas da Antiguidade Clássica, aparecem maquiadas, ornadas, unindo o ideal de beleza clássico às intervenções da moda no corpo feminino, tema sobre o qual se debruçou, igualmente, Baudelaire, em mais de uma página, especialmente se levarmos em conta os escritos presentes em *O pintor da vida moderna*.

Para além dos quadros de Moreau, há outras representações do feminino no decadentismo que expressam a ideia de *femme fatale*; duas das mais icônicas representações desse mote apresentam-se em *Elle* [Figura 3] de Gustav-Adolf Mossa, de 1905, e em *L'Idole de perversité* [Figura 4] de 1891, de autoria de Jean Delville.

54

Em *Elle*, seria proveitoso que fizéssemos um exercício de observação, partindo do topo: seus cabelos castanhos encontram-se ladeados por dois corvos, que guardam, aparentemente, três caveiras que estão colocadas sobre os cabelos da figura. Cada caveira, por sua vez, olha para uma direção, o que lembra a *Alegoria da Prudência* de Ticiano, que também pode ser entendida como uma *alegoria do tempo*. Contudo, se no caso de Ticiano estamos olhando para três cabeças *vivas*, em Mossa o que temos são três caveiras, o que indica, possivelmente, o fim do tempo (ou dos tempos). Ainda na cabeça de *Elle*, uma aura dourada indica, a partir de um princípio blasfemo, a santidade da figura em questão. Dentro da aura, a inscrição *hoc volo sic jubeo sit pro ratione voluntas*, retirada da *Sátira VI* de Juvenal, cuja tradução aproximada é: “assim desejo, assim comando, que minha vontade tome o lugar da razão” e que, no texto do autor latino, pertence a uma esposa que ordena ao marido que crucifique um escravo. Quando este lhe pergunta qual o motivo para tal punição, ela assim lhe responde. Qual seja, entre desejo e razão, há um embate que se desenrola, no quadro de Mossa. *Elle* também é branca, também ornada, como as Salomés de Moreau; seu corpo, contudo, apresenta proporções exageradas, especialmente os olhos, os seios e os quadris. Ela triunfa, sentada sobre uma pilha de cadáveres masculinos, é Babilônia, a grande cidade-prostíbulo da Assíria; sua figura sugere a encarnação do mal último para todos os homens, a mulher que devora – não percamos de vista a imagem da *vagina dentata* – todos os homens, o louva-a-deus fêmea, a *femme fatale* absoluta. Seu colar apresenta três pingentes, número equivalente

ao número de caveiras em sua cabeça: um revólver à esquerda, uma espada ao centro, um totem (ou falo) à direita. Novo elemento blasfemo, espécie de perversão da Trindade, esse colar apresenta uma profundidade maior que a referência imediata pode sugerir: para além da espada e do totem, dois símbolos explicitamente fálicos, até o revólver, extensão e representação do poder, portanto do falo, na modernidade, a ideia de uma espada ao centro irrevogavelmente levaria o espectador atento a lembrar-se da espada de São Miguel Arcanjo, que descende do céu para ferir o dragão, ou Lúcifer, arremessando-o assim ao Tártaro. Nesse sentido, o gesto de Mossa subverte a ordem cristã e nos diz que, para além de todas as promessas bíblicas, no fim dos tempos a espada pode ser algo muito mais assustador do que qualquer um de nós se atreveria a admitir. Caberia, por fim, sublinhar, com Jorge Coli, que

[...] se a Liberdade dos dicionários de iconologia tinha um gato aos pés porque ele era considerado atributo da alegoria, na obra de Mossa ele está entre as coxas da menina/gigante, exatamente no lugar do sexo. Os dicionários colocavam-no ladeando uma figura em pé; Manet colocou-o também aos pés, mas de uma figura feminina deitada, a *Olimpia*, cortesã dos tempos modernos. O gato adquire então misteriosa irradiação erótica, reforçada por seu papel nos textos baudelairianos. Enfim, Mossa o substitui ao sexo feminino, numa identificação evidente. É interessante constatar a constituição do gato como símbolo erótico moderno, ao mesmo tempo que perde sua função de significar liberdade e independência. Notemos ainda que o gato de Mossa tem uma clara legitimação na linguagem popular: em francês *chatte* (gata) é um dos nomes mais correntes para se referir ao órgão sexual feminino. (COLI, 2010, p. 91)

O quadro de Mossa é tributário, seguramente, de *L'Idole de perversité*, 1891, de Jean Delville. Há, inclusive, algumas semelhanças entre *Elle* e *L'Idole*, especialmente se fixarmos as cabeças dessas duas figuras femininas: conquanto Mossa possa ter se inspirado na aura e na tiara de *L'Idole* para compor sua *Elle*, a gravura de Delville contribui de forma muito mais sombria para a personificação da imagem do feminino perverso. Sua cabeça, para início de conversa, reflete e representa, indubitavelmente, o sol, tanto pelo fato de que a aura circular ali é traspassada por raios curvilíneos, quanto pelo fato de que é a partir dessa mesma aura que toda a gravura se irradia. Basta fixar a cabeça do ídolo para perceber isso: há uma miríade de traços retos que dali

saem, cruzam-se e expandem o espaço da figura. Alguns desses traços, inclusive, servem como uma espécie de véu que cobre (sem cobrir) o busto e colo da figura. Um de seus seios – tão expressivos e destacados quanto os da *Elle* de Mossa – é envolvido por uma serpente, que lhe cruza o pescoço e some na escuridão, para em seguida reaparecer triunfante sobre a cabeça do ídolo. Não há braços; tudo concorre para uma experiência de aparecimento-desaparecimento. O rosto não é tão inocente quanto o de *Elle*: trata-se de um rosto frio, enegrecido pela técnica do gravurista, cujos pequenos olhos fitam sem fitar, como se fixados em algo que se encontra para além do observador. É um dos grandes triunfos de Delville, sem dúvida, fazer com que nós, os espectadores, estejamos eternamente à espera desse olhar que jamais recairá sobre nós. Os cabelos, que começam como cachos, terminam como serpentes, e há, no meio da cabeça, ornamentando-a, um lírio, mesma flor que Salomé empunha no quadro de Moreau.

É fortuito notar o quanto esses dois quadros dialogam com um poema de Baudelaire que, sintomaticamente, tem por título *Alegoria*, e integra o conjunto de *As flores do mal*. Leia-se o poema, na tradução ao português feita pelo também poeta Ivan Junqueira:

É uma bela mulher, de aparência altaneira,
Que deixa mergulhar no vinho a cabeleira.
As tenazes do amor, os venenos da intriga,
Nada a epiderme de granito lhe fustiga.
Da Morte ela se ri e escarnece da Orgia,
Espectro cuja mão, que ceifa e suplicia,
Respeitaram, contudo, em seus jogos de horror,
Neste corpo elegante o rústico esplendor.
Caminha como deusa e dorme qual sultana,
E mantém no prazer uma fé maometana.
Braços em cruz, inflando os seios soberanos,
Com seu olhar convoca a raça dos humanos.
Ela sabe, ela crê, em seu ventre infecundo,
E no entanto essencial ao avanço do mundo,
Que a beleza do corpo é sempre um dom sublime
Que perdoa a sorrir qualquer infâmia ou crime.
O Inferno desconhece e o Purgatório ignora,
E quando a negra Noite anunciar sua hora,
Da Morte ela há de olhar o rosto apodrecido
– Sem remorso ou rancor, como um recém-nascido.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 375, grifo nosso)

Seja a partir desses braços que inflam *seios soberanos*, do olhar de *recém-nascido* ou dessa convocação à *raça dos humanos* sobre a qual, em todo caso, elas triunfam – triunfam, inclusive, sobre a Morte –, pode-se rastrear que, o objeto do desejo, se olhado por muito tempo ou de muito perto, rechaça o desejo e o transforma em morte, em *carniça*, em podridão. Não será, justamente essa, a ironia presente no poema *Uma carniça*, do mesmo Baudelaire?

Se *L'Idole de perversité* abre e potencializa o imaginário europeu de *fin-de-siècle* para a figura do feminino perverso, ele também realiza sua auto-arqueologia a partir da representação de Medusa, inegável referência sugerida pelas serpentes que servem de cabelo ao ídolo.

57

Esterno (*a forte*), Euriale (*ampla perambulação*) e Medusa (*a astuta*) eram as três górgonas que habitavam a Líbia. Houve um tempo em que foram belas, porém uma noite, após Poseidon violar Medusa, Atena, enfurecida porque haviam copulado justamente em um de seus templos, converteu-a em um monstro de olhos brilhantes, dentes grandes, língua saliente, garras afiadas e, em sua cabeça, ao invés de cabelos, cresceram serpentes; tão feia era sua visagem que convertia os homens em pedra⁴. Perseu, filho de Dânae, a fim de proteger a mãe do assédio de Polidectes, encarrega-se de matar o monstro, a pedido deste. Para tanto, ele recebe de Hermes uma foice inquebrável, e de Atena um escudo e um conselho: de jamais olhar a criatura nos olhos, a fim de não se tornar pedra como todos os outros que o fizeram. De tal modo que, ao encontrar Medusa, Perseu fixa os olhos no reflexo fornecido pelo escudo e, tendo seu braço guiado por Atena, corta-lhe a cabeça com um só golpe de foice. A seguir, guarda a cabeça decepada em uma sacola mágica e, usando o elmo da invisibilidade de Hades – todos estes itens Perseu os adquire das ninfas estígias – escapa antes que as irmãs de Medusa o capturem. Durante todo o tempo em que transporta a cabeça dentro da sacola mágica, Perseu necessita ser o mais diligente possível, a fim de não se descuidar e olhar diretamente para os olhos da criatura, porque, mesmo após a morte, o poder de petrificar qualquer homem que a olhe continua ativo. Isto significa dizer que aquele corpo, aquele *céfalo*, ainda pode olhar e, olhando, manifestar-se como personificação – ou alegoria – da morte.

4 Cf. HESÍODO, 2013, p. 51 (especialmente verso 270 *passim*).

Ao escrever sobre um dos maiores sacramentos cristãos, o *Hoc est enim corpus meum*, justamente aquele momento da Santa Ceia em que Cristo, cortando o pão e dividindo-o entre seus apóstolos, afirma que aquilo que comem não é pão, mas sim o seu corpo, sacramento que será emulado em todas as missas católicas desde a institucionalização da Igreja, o filósofo Jean-Luc Nancy afirma:

[...] provenimos de una cultura en la cual esta frase ritual habrá sido pronunciada incansablemente por millones de oficiantes de millones de cultos. Éste es nuestro *Om mani padme...*, nuestro *Allah il'allah...*, nuestro *Schema Israël...* [...] estamos obsesionados con mostrar un éste y convencer (nos) de que este éste, aquí, *es* lo que no se puede ni ver ni tocar, ni aquí en ninguna parte – y que éste no está *ahí* de cualquier manera, sino *como su cuerpo*. El cuerpo de *eso*, y que *eso tiene un cuerpo* o que *eso es un cuerpo*, he ahí nuestra obsesión. (NANCY, 2003, p. 7)

Para, a partir daí, detectar que a angústia de tocar, de *ser* o corpo de Deus gera, a partir da formulação do *Hoc est enim corpus meum*, uma ausência de lugar, uma vez que justamente quando se nomeia esse corpo, ele já não é, muito menos está:

La angustia, el deseo de ver, de tocar y comer el cuerpo de Dios, de *ser* ese cuerpo y de *no ser sino eso* constituyen el principio de (sin)razón de Occidente. Por esto, el cuerpo, cuerpo, *jamás tuvo ahí lugar, y menos que nunca cuando ahí se lo nombra y se lo convoca*. El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia. Si *hoc est enim corpus meum* dice algo, es fuera de habla, no es dicho, está escrito – a cuerpo descubierto. (NANCY, 2003, p. 9)

Não é um paradoxo facilmente eliminável, o que diz que, ao se nomear *corpo*, este já se transformou em *objeto*. Conduz, novamente, ao mito de Medusa:

Al exponer el espaciamento de los cuerpos, al fijar los ojos sobre esta separación, no voy a evitar terminar proponiendo una visión última: el ojo plantado en la separación del ser. Esta visión responde al más poderoso modelo visionario de la metafísica en su fondo místico. Es la Visión de los Misterios, tal como Platón la reedifica y la trasmite. La *epoptéia*, la visión acabada, es decir, la visión que sobrepasa la iniciación (que sólo se limita a «comprender») para acceder a la «contemplación», a un «sobre-ver» que es un «devorar ojos» (el ojo mismo

devorándose), que es una aprehensión y para terminar un *tocar*: el tocar llevado a lo absoluto, el tocar-lo-otro como un tocar-se, uno por el otro absorbido, devorado. Tal es para toda la tradición la *consumación* del Misterio de la Certidumbre Sensible: ved, aquí, salido del carro de Cibeles, falo y céfalo, *hoc est enim corpus meum*.

Pero la arealidad no puede surgir de un carro, aunque sea el de los Misterios. La arealidad no es algo que ver – no como quiere ver la *epoptéia* [...] Ver *un cuerpo* no es precisamente captarlo en *una* visión: la vista misma ahí se relaja, ahí se espacia, no abarca la totalidad de *aspectos*. El «aspecto» mismo es un fragmento del trazado areal, la vista es fragmentaria, fractal, con eclipses. Por lo demás, es un cuerpo el que ve un cuerpo...

La *epoptéia* misteriosa, en cambio, no conoce más que un aspecto y una visión: ella es el ojo plantado en la misma cara, en el mismo centro de la arealidad, en la ranura o en el agujero del *ex*. Es propia y absolutamente visión de la muerte, deseo misterioso absoluto que no puede descargarse sin fulminar los cuerpos (fulminando por tanto también su propia visión...) todo es aquí pesado y mórbido, como ese erotismo que se complace en fijar na hendidura de la vulva, viendo ahí presentarse la cabeza de Medusa. El erotismo metafísico de lo meduseo es un testigo seguro del rechazo de los cuerpos. Medusa fija su rasgo distintivo, paraliza su extensión: queda como una masturbación del ojo. (NANCY, 2003, p. 37-38)

Nesse sentido, uma das saídas indicadas por Nancy é que se deve escrever “no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo” (NANCY, 2003, p. 11). Ainda arremata o filósofo que “Eso fue, y sin duda ya no lo es, un programa de la modernidad” (NANCY, 2003, p. 11).

À luz dessas divagações, se poderia mapear uma possível (con) sideração para a famosa *crise da modernidade*. Giorgio Agamben, em parte retomando o fio da discussão de Georges Bataille⁵, aponta para a fratura existente na modernidade a partir do século XIX, fratura que, ao invés de funcionar como passagem, configura-se, de maneira diversa, como interdição da passagem entre o político e o sagrado⁶. A partir dessa interdição, a modernidade deixa a esfera do mito, ou do *sacro*, e adentra a realidade do *insacrificável*, uma vez que, negando-se a destruir

5 Entenda-se: de que o sacrifício “não é senão outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas *sagradas*” (BATAILLE, 2013, p. 22).

6 Cf. AGAMBEN, 2002.

a si mesma, cria, por sua vez, um inimigo interno, perpetuamente em vias de ser destruído, e configura-se, assim, como lugar de morte, cujo centro encontra-se irreparavelmente vazio. Não obstante, há pequenos momentos epifânicos em que a modernidade se mostra capaz de declinar de si mesma. De acordo com Susana Scramim,

Os românticos e os simbolistas ofereceram à literatura esse poder de declinar, no entanto, os românticos franceses pretendiam inaugurar um novo mundo, enquanto que os simbolistas, que também se insurgem como revolucionários, têm como objeto de sua revolta o conceito mesmo de literatura. (SCRAMIM, 2010, p. 218)

Ainda de acordo com a autora,

60

Os simbolistas [...] substituem os objetos não por sujeitos ou por idealismos, mas sim por correspondências misteriosas, o que não significa que não estavam também manejando objetos [como os parnasianos]. No entanto, o seu objeto mais precioso e promissor era a linguagem. A natureza também foi tomada como coisa. A natureza exuberante, com sua vegetação produtora de sombras e, ao mesmo tempo, de lugares aprazíveis, de jardins misteriosos, foi tomada como *topos* literário, lugar discursivo, no final do século XIX. A natureza, portanto, foi lida enquanto linguagem, foi tratada não mais com propósitos meramente descritivos, mas sim compreendida de maneira pessoal, com as gradações, afetações que cada técnica poética era capaz de produzir em seu poeta a ponto de ele produzir esta natureza. (SCRAMIM, 2010, p. 219)

É possível pensar, portanto, que os simbolistas buscavam o afastamento de uma poesia que fosse representativa da realidade, figurativa e, portanto, visual. Não se trata, deve-se esclarecer, de uma poesia – de uma arte – que negue o sentido da visão; apenas, que não trata este com primazia em relação aos outros sentidos e, sob este ângulo, caracteriza-se como resposta e combate às correntes estéticas⁷ predominantes à época. Exemplo disso é o poema *Caveira*, de Cruz e Souza:

⁷ É bom destacar que o uso do termo *estética*, aqui, não exclui a implicação desta como categoria filosófica kantiana desde sua conceituação em *Crítica do julgamento*, a última das *Críticas* publicada pelo filósofo alemão em 1790. Contudo, o esforço deste trabalho se dá no sentido de pensar para além das características e critérios utilizados por Kant, embora não se pretenda cair na armadilha de uma leitura *anti-estética*, até porque, como pontua Groys, “toda anti-estética es, obviamente, solo una forma más específica de la estética”. (GROYS, 2014, p. 9).

I

Olhos que foram olhos, dois buracos
Agora, fundos, no ondular da poeira...
Nem negros, nem azuis e nem opacos.
Caveira!

II

Nariz de linhas, correções audazes,
De expressão aquilina e feiticeira,
Onde os olfatos virginais, falazes?!
Caveira! Caveira!!

III

Boca de dentes límpidos e finos,
De curva leve, original, ligeira,
Que é feito dos teus risos cristalinos?!
Caveira! Caveira!! Caveira!!!
(SOUZA, 2008, p. 447)

Para além da descrição ruinológica de uma relíquia pertencente ao domínio da morte, percebe-se no poema um movimento progressivo, sinestésico, que, mais que descrever o objeto, deixa-se ultrapassar por ele, a partir dessa vazão inicial do olhar – os olhos da caveira estão vazados, são apenas *dois buracos fundos* – que se escorre pelo nariz, remetendo ao olfato, e situa-se, por fim, nessa boca que não deixa de ser apenas outra cavidade obscura, agora sem capacidade de paladar. O tato não foi esquecido: ele vem sugerido pelo progressivo movimento que começa como alusão, na primeira estrofe, e termina como transbordo na terceira, a partir da retumbância do significante *caveira*, para o que concorre inclusive a marcação progressiva do elemento sígnico que denota exclamação. Não apenas há envolvimento físico entre o poema e seu *objeto*, como esse elemento é o que sobressai, contingenciado pelo último verso. Por último, ainda atizando as brasas da velha fogueira dicotômica som *versus* sentido, sabemos da não menos velha lição linguística que constata a perda de um significado a partir da repetição excessiva de seu significante referencial.

Não é gratuitamente que Nancy, ao questionar-se sobre uma possível *filosofia da escuta*, a situa para além do som, a partir da contraposição entre *ouvir* e *escutar*. Entre a *tensão*, a *intenção* e a *atenção* “escuchar es aguzar el oído” (NANCY, 2007, p. 16), gesto que remete aos animais que, quando em alerta, levantam as orelhas, e que,

para Nancy, ampara a ideia de que “la escucha está tendida hacia un sentido presente más allá del sonido” (NANCY, 2007, p. 19). Assim, “en su concepto moderno, elaborado desde Proust, Adorno y Benjamin y hasta Blanchot, Barthes y la «archiescritura» de Derrida, «escribir» no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de si mismo” (NANCY, 2007, p. 72). Desse modo, deixando de lado o erotismo *que se complace en fijar la hendidura de la vulva*, encontrando ali um lugar de morte, uma cabeça de medusa, a leitura mais apropriada seria possivelmente aquela que localiza justamente ali, naquela fenda, *L'Origine du monde* [Figura 5], de acordo com a lição de Gustave Courbet.



FIGURA 5: Gustave Courbet. *L'Origine du Monde*, 1866. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Paris, Musée d'Orsay

Pintado em 1866, sob encomenda de um diplomata turco que colecionava imagens eróticas e que desejava ter em sua coleção uma representação crua do sexo feminino, o quadro só veio a ser exposto em público mais de cem anos depois, em 1995, quando a família de Jacques Lacan – em cuja casa de campo a obra se encontrava até então – doou-o para o Estado francês. Em 2014, a obra passa por uma espécie de polêmica, motivada por uma performance da artista plástica Deborah de Robertis. A performance, denominada *O espelho da origem* [Figura 6], consistia na artista se sentar em frente ao quadro, no Museu d'Orsay, e levantar o vestido, exibindo o próprio sexo e emulando o motivo da pintura. Embora tenha recebido alguns aplausos, Robertis acabou sendo interrompida pela segurança do museu, que a retirou do local da performance, não de maneira muito gentil, e após algum debate com a polícia, que fora chamada ao local, presa por dois dias.

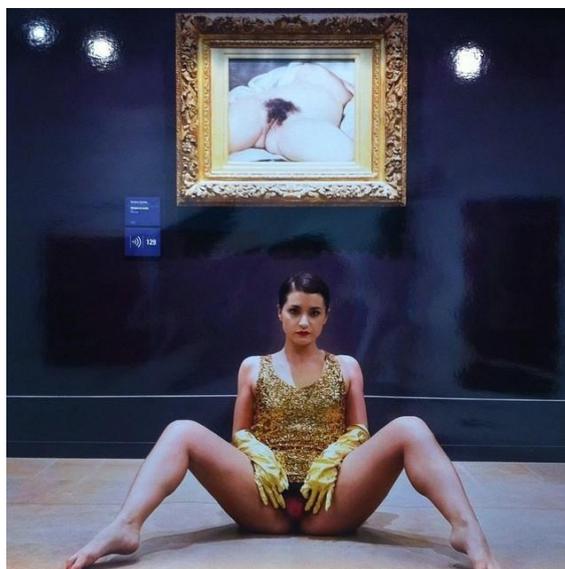


FIGURA 6: Deborah de Robertis. *O espelho da Origem*. Performance realizada no Musée d’Orsay em 4 de julho de 2014. Imagem retirada de: <<http://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2016/01/1730653-artista-e-detida-em-paris-por-posar-nua-no-museu-dorsay.shtml>> Acesso em 11 set. 2016.

Posteriormente, a artista foi processada pela direção do museu, que a acusou de *exibicionismo sexual*⁸. Trata-se de um sintoma do mesmo movimento de identificação/repulsa perpetuado pela pornografia contemporânea: a representação da coisa *não é* a coisa, e quando a coisa nos é apresentada, tendemos a negá-la, reprimi-la como fez a direção do museu D’Orsay, um dos mais importantes e mais visitados de Paris. Isto porque, lembramos, o *Hoc est enim corpus meum* não pode ser senão aquilo que está fora do corpo, e jamais pode ser, inclusive, o corpo feminino. A transgressão se dá, precisamente, quando essa ideia de feminino sagrado emerge das entranhas do Mistério, como o concebe o cristianismo, para mostrar-se ao horror do olhar incauto. Como Madame Edwarda:

⁸ Cf. ROBERTIS, 2014.



FIGURA 7: Theda Bara como Cleópatra, em *Cleopatra*, 1917, direção de J. Gordon Edwards. Los Angeles, William Fox Studios



FIGURA 8: Elizabeth Taylor como Cleópatra, em *Cleopatra*, 1963, direção de Joseph L. Mankiewicz. Los Angeles, Twentieth Century Fox. Imagem retirada de: <<https://vickielester.com/2014/10/23/dressing-up-as-cleopatra-elizabeth-taylor-1963/>>. Acesso em 20 set. 2016.

Uma voz, mais que humana, arrancou-me do meu embrutecimento. A voz de Madame Edwarda, tal como seu corpo, era obscena:

– Você quer ver os meus trapos? dizia.

Com as duas mãos crispadas na beirada da mesa, virei-me para ela. Estava sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas: para abrir a fenda mais ainda, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos. Assim, os *trapos* de Edwarda olhavam para mim, peludos e rosados, cheios de vida como um polvo repugnante. Balbuciei docemente:

– Por que está fazendo isso?

– Veja, disse ela, eu sou DEUS...

– Eu sou louco...

– Não, você tem de olhar: olhe! (BATAILLE, s/d, p. 82)

Da mesma forma como a obra de Courbet, aqui entendida para além de *L'Origine du Monde*, realiza sutilmente um movimento de aproximação e estranhamento – alguns diriam repulsa –, a necessidade do olhar, no imperativo, em Bataille se caracteriza como jogo de sombras, de *fort-da*, entre o olho enquanto órgão por excelência do desejo e, ao mesmo tempo, objeto participante da fantasia erótica⁹, a genitália aberta não se assemelha, em todo caso, a um enorme olho que nos flecha da profundidade inaudita? Se, por um lado, a cabeça de medusa funciona como alegoria para esse abismo impronunciável que se encontra fora de toda significação e que, portanto, seria uma das respostas ao questionamento de Nancy, de como falar *o corpo* ao invés de falar *do corpo*, por outro, a lição da história nos ensina que a espetacularização e esvaziamento de sentido do mito foi rapidamente apropriado, por exemplo, pela indústria cinematográfica, repleta como sempre esteve de representações reencarnadas das medusas modernas, como Theda Bara [Figura 7] ou Elizabeth Taylor [Figura 8].

De acordo com Nancy, *pensar o corpo* significa, dentro de seu projeto de uma filosofia do toque, da escuta, desautomatizá-lo e arrancá-lo das mãos do capitalismo, que o faz tornar-se apenas engrenagem e não potência. Esse corpo precisa ser tocado, posto em movimento, gozar o toque de outro corpo. Na *Salomé dancing before Herod*, de Moreau, há um detalhe que espanta: pendurado ao braço da dançarina, imperceptível sem a aproximação do olhar, pende um olho azulado, fixado na mesma direção que a mão de Salomé, olhando para algo que

⁹ A referência à *História do olho* aqui basta, principalmente porque não desejamos entrar na esfera da obsessão batailleana por esta *guloseima canibal*.

se apresenta fora da cena. Salvo engano, este olho, solto, desprendido de sua órbita ocular, vem sendo compartilhado por nós como aquele olho que as Gréias, irmãs das Górgonas, que habitavam o sopé do monte Atlas, compartilhavam, e que foi roubado por Perseu, que em posse dele as chantageou para que lhe revelassem onde moravam as ninfas estígias. Possivelmente, se o recuperarmos da mão do Perseu invisível de nossa época, poderemos começar a falar *o corpo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita – precedida de “A noção de dispêndio”*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (FILÔ/Bataille)

_____. *História do olho*, seguido de “Madame Edwarda” e “O morto”. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, s/d.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GROYS, Boris. *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea*. Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

HATOUM, Milton; TITAN JR, Samuel. Os contos nas cartas. In: FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. 1.ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

NEUMANN, Erich. *História da origem da consciência*. Trad. Margrit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *The Great Mother*. Trad. Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1972.

ROBERTIS, Deborah de. J’ai exposé mon sexe devant “l’Origine du Monde” : mon geste n’a rien de transgressif. *L’Obs* (Le plus – Témoins, experts, opinions), Paris, 12 jun. 2014. Disponível em: <<http://leplus>>.

nouvelobs.com/contribution/1213853-j-ai-expose-mon-sexe-devant-l-origine-du-monde-mon-geste-n-a-rien-de-transgressif.html>. Acesso em: 10 set. 2016.

SCRAMIM, Susana. Paulo Leminski e o simbolismo. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). *A pau a pedra, a fogo a pique*: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SOUZA, João da Cruz e. *Obra completa*: poesia. Organização e estudo de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

COURBET, Gustave. *L'Origine du Monde*, 1866. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Paris, Musée d'Orsay

DELVILLE, Jean. *L'Idole de Perversité*, 1891. Pedra negra sobre papel, 81,5 x 48,5. Coleção particular.

Elizabeth Taylor como Cleópatra, em *Cleopatra*, 1963, direção de Joseph L. Mankiewicz. Los Angeles, Twentieth Century Fox. Imagem retirada de: <<https://vickielester.com/2014/10/23/dressing-up-as-cleopatra-elizabeth-taylor-1963/>>. Acesso em 20 set. 2016.

MOREAU, Gustave. *L'Apparition*. 1876. Aquarela, 106 x 72 cm. Paris, Musée d'Orsay, conservada no Departament des Arts Graphiques do Musée du Louvre.

_____. *Salome dancing before Herod*. 1876. Óleo sobre tela, 144 x 103,5 cm. Los Angeles, Hammer Museum.

MOSSA, Gustav-Adolf. *Elle*, 1905. Óleo sobre tela, 0,80 x 0,63 cm. Nice, Musée des Beaux-Arts Jules Cheret.

ROBERTIS, Deborah de. *O espelho da Origem*. Performance realizada no Musée d'Orsay em 4 de julho de 2014. Imagem retirada de: <<http://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2016/01/1730653-artista-e-detida-em-paris-por-posar-nua-no-museu-dorsay.shtml>> Acesso em 11 set. 2016.

THEDA Bara como Cleópatra, em *Cleopatra*, 1917, direção de J. Gordon Edwards. Los Angeles, William Fox Studios. Imagem em domínio público.