

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

A PAIXÃO SEGUNDO
JEAN GENET :
LABIRINTOS E BARROQUISMOS

Dissertação apresentada ao Curso de
Pós-Graduação em Literatura para ser
defendida, objetivando a obtenção do
título de Mestre em Literatura

Daniel Correa Felix de Campos

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio de Mello Castelli

Florianópolis, 2002

A paixão segundo Jean Genet: Labirintos e barroquismos

Daniel Félix Correa de Campos

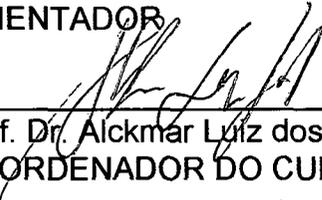
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Marco Antonio Castelli
ORIENTADOR

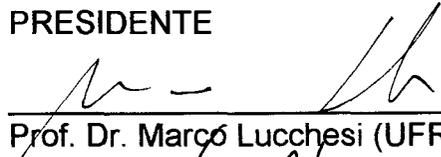


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

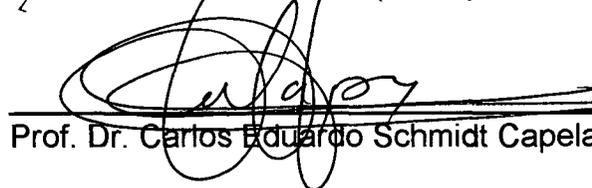
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Marco Antonio Castelli
PRESIDENTE



Prof. Dr. Marco Lucchesi (UFRJ)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

Profa. Dra. Helena Fava Tornquist (UFSC)
SUPLENTE

*Moi-même, je sentais le besoin de
devenir ce qu'on m'accusait d'être.
J'ai décidé d'être ce que le crime a
fait de moi.*
Jean Genet

Dedicatória

*Augusto do Nascimento Correa,
meu avô materno, (in memoriam)
Israel Felix de Campos,
meu pai.*

*Evandro da Rocha Gaspar,
meu companheiro,
fortemente presentes em minha vida.*

Agradecimentos

Às encantadoras companheiras de constante presença em meu coração, que como um suave sopro inspiraram-me a compor esta dissertação e aclararam-me as veredas da vida, a elas a minha mais íntima expressão de admiração: minha mãe em seu mais nobre ato de amor, Ivonne Marly Correa Felix de Campos, minhas irmãs, Débora Correa Felix de Campos e Raquel Carina Correa Felix de Campos, e as amigas Agnès Zanfeliz e Cláudia Mattos de Paula.

À Elba Maria Ribeiro, incansável amiga, que me acompanhou com sábia paciência.

À Profa. Dra. Ana Luiza Andrade, que, com sutileza, apontou-me para outras possibilidades de ler a arte e a literatura.

Às amigas, cúmplices no estudo da arte e da escrita, e que contribuíram com elegância para o êxito deste trabalho, Débora da Rocha Gaspar e Nelita Bortolotto.

À Geraldina Burin, mestra e amiga que soube com delicadeza ler este trabalho e acompanhá-lo.

Ao Prof. Dr. Marco Antonio de Mello Castelli, notável mestre com quem eu aprendi a partilhar pensamentos e leituras, a descobrir ainda mais Genet e a tramar a escritura desta dissertação.

À Geraldina Burin, mestra e amiga que soube com delicadeza ler este trabalho e acompanhá-lo.

Ao Prof. Dr. Marco Antonio de Mello Castelli, notável mestre com quem eu aprendi a partilhar pensamentos e leituras, a descobrir ainda mais Genet e a tramar a escritura desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela, pelas valiosas contribuições e incentivos no decorrer da escritura deste trabalho.

Ao meu pai, Israel Felix de Campos, pelo encorajamento e apoio generoso.

Ao meu tio, Ari Anibal Correa, pelo estímulo permanente e amizade.

Ao Evandro da Rocha Gaspar, nobre companheiro com quem compartilho a delicada arte de viver, pela inabalável presença na composição deste trabalho.

*Ne chante pas ce soir les " Costauds de la lune".
Gamin d'or sois plutôt princesse d'une tour,
Rêvant mélancolique à notre pauvre amour;
Ou sois le mousse blond qui veille à la grand'hune.
Élève-toi dans l'air de la lune, ô ma gosse.
Viens couler dans ma bouche un peu de sperme
lourd
Qui roule de ta gorge à mes dents, mon Amour,
Pour féconder enfin nos adorables noces.
Colle ton corps ravi contre le mien...*

Le condamné à mort – Jean Genet

Resumo

Esta dissertação tem como título: *A Paixão segundo Jean Genet: Labirintos e Barroquismos* e se estende em dois intentos principais: o primeiro, consiste no estudo da arte e da estética de Genet pelo qual se procura dar fundamentação ou sustentação ao pressuposto de que sua arte revela certa tendência barroquizante. Esse intento contém também duas compreensões a saber: a do processo de escrita denominado – O labirinto de Genet e a análise dessa arte cotejando diferentes conceitos relativos ao Barroco, sobretudo aqueles fundamentados em Walter Benjamin, Heinrich Wölfflin e Eugenio D’Ors e, ainda, contemplando a poética e a estética de Genet sob o pensar filosófico de Hegel, Gaston Bachelard e Herbert Marcuse. Essas duas compreensões correspondem respectivamente aos três primeiros capítulos. O segundo intento, a leitura da paixão, se faz alicerçada em Foucault e em Bataille. Trata-se então do erotismo, da transgressão e da paixão presentes na Arte de Genet, em que os jogos de sedução, desejo e poder se realizam nas relações eróticas, ou simplesmente na intimidade e na cumplicidade entre homens. Considera-se que esse segundo intento atravessa toda a dissertação. E, ainda, no desdobre desse propósito se compõe e se atinge o quarto capítulo, nele se reflete de modo particular o homoerotismo em Genet. Segue-se a conclusão, que se apresenta antes como um descortino da arte, da paixão e do erotismo em Genet do que como conluimento ou mero desfecho.

Résumé

La Passion d'après Jean Genet: Labyrinthes et Baroquismes – voilà le titre de cette dissertation qui contient deux études principales: l'étude de l'art et de l'esthétique de Genet et la lecture érotique de ses œuvres.

La première étude entend que l'écriture de Genet est composée d'une tendance baroque, elle est elle-même tissée en deux compréhensions possibles: d'une part, le processus d'écriture de Genet qui est appelé – Le Labyrinthe de Genet, et d'autre part, l'analyse de cet art par rapport aux diverses conceptions du Baroque, d'après les pensées de Walter Benjamin, Henri Focillon, Heinrich Wölfflin et Eugenio D'Ors. Pour contempler la poétique et l'esthétique de Genet on se plonge dans les discours de Hegel, Bachelard, Barthes, Souriau et Marcuse.

La deuxième étude est la lecture de la passion, réalisée selon le discours de Foucault et celui de Bataille. Il s'agit de lire l'érotisme, la transgression et la passion qui se trouvent dans cet art. Cette lecture met en relief aussi les jeux de séduction, de désir et de pouvoir qui se sont développés dans les rapports érotiques, ou en d'autre terme, ceux qui sont composés dans l'intimité et dans la complicité entre les hommes. On retrouve cette lecture éparpillée dans toute la dissertation. De plus, ce thème se déploie dans une pensée particulière sur l'homoérotisme.

La conclusion ne sera en fait qu'un mouvement qui essaye de dévoiler, d'une façon assez délicate, l'art, la double passion, l'esthétique, l'érotisme et la tendance baroque dans l'écriture de Genet.

SUMÁRIO

1. <i>Introdução</i>	11
2. <i>A Construção do Labirinto</i>	15
2.1 – O Labirinto de Genet	15
2.2 – Labirinto, Prisão e Liberdade	28
2.3 – Dédalo e Genet	36
3. <i>Correspondências Barrocas</i>	42
3.1 – Nas telas de Caravaggio e Genet	42
3.2 – O diálogo entre Caravaggio e Genet	79
3.3 – Reflexos: A Plástica Cosmologia Genetiana	97
4. <i>Fragmentos Poéticos e Estéticos</i>	108
4.1 – Poética	108
4.2 – Estética	115
4.3 – Espelhos e tramas de Genet	126
5. <i>Fragmentos Eróticos</i>	148
6. <i>Conclusão ou Porque tudo se corresponde</i>	158
7. <i>Bibliografia</i>	164
7.1 - Do Autor	164
7.2 - Sobre o Autor	166
7.3 - De Apoio	167

*A Paixão segundo
Jean Genet :
Labirintos e Barroquismos*

INTRODUÇÃO

O estudo da arte e da estética de Genet, com base em suas escrituras, e a leitura da paixão e do erotismo constituem os propósitos desta dissertação. Esses intentos compreendem a arte de Genet como portadora de reluzente tendência barroquizante. Observar, ler e revelar essa tendência e seus respectivos barroquismos é o que move o presente discurso. A incursão por esses escritos é motivada inicialmente pelo pressuposto segundo o qual a inclinação barroquizante do autor surge nas dobras e nas desdobras dos textos-tramas (tecidos)¹ criados por Genet. Enclausurado tal como uma princesa medieval ou acurado em sua cela feito Penélope, Genet fia, entrelaça tece-destece, trama o texto como essas mulheres teciam na soberana intemporalidade da ação, do ato, sobretudo a sábia mulher de Ulisses², antítese plácida porém essência artística da obra homericana como ilusão. Por outro lado, refinadas intrincações, as escrituras genetianas assemelham-se à arquitetura labiríntica de Dédalo. É essa interpretação que aparece no item que segue a introdução *A Construção do Labirinto*.

Para discorrer sobre a arte genetiana e o Barroco, o cerne da discussão é o item *Correspondências Barrocas*. De imediato, evoco a concepção de Eugenio D'Ors. Esse autor considera que o movimento da arte barroca não está restrito ao período da história da Europa que se situa entre os fins do século XVI e início do século XVIII. Ele apresenta uma

¹ Insere-se aqui a concepção de Barthes em *O Prazer do Texto*, que entende o texto como tecido. Essa concepção apresenta-se articulada no subitem 4.3.

² Essa analogia é desenvolvida também no subitem 4.3.

outra leitura, na qual o Barroco é rompimento e como tal é “um estilo de cultura” interpenetrado em diferentes períodos da História. Dessa forma, mencionam-se diferentes tendências e diversos gêneros influenciados pelo Barroco. Além da leitura de D’Ors, somam-se as concepções de outros teóricos entre eles Benjamin, Focillon³ Wölfflin, Affonso Ávila e Affonso R. Sant’Anna. E mais, com o intento de argumentar a respeito do pressuposto barroquismo presente na arte de Genet, nesse mesmo item, uma outra leitura se desenvolve – o diálogo Caravaggio – Genet. Tem-se duas artes: a arte plástica de Caravaggio e a literária de Genet. A interface entre o plástico e o literário é organizada intencionalmente, pois observa-se também o barroquismo de Genet. As conexões entre a arte barroca nas telas de Caravaggio e a tendência barroquizante na arte de Genet são argumentadas com base na análise de Étienne Souriau, que procura sobretudo privilegiar o diálogo entre as artes. Souriau estabelece correspondências e evidencia uma vasta série de afinidades estéticas entre as mais diversas artes. Ainda, quanto ao colóquio Caravaggio – Genet, tento mostrar a correlação entre a arte plástica e a literária. Esta vai ser desvelada na estética (do erotismo, da paixão e da transgressão) da arte de ambos. Entre as telas de Caravaggio e as escrituras de Genet correspondências são entrelaçadas.

O item que acompanha a leitura da arte de Genet e de seu barroquismo e as correspondências, até mesmo com o intento de descerrar

³ Na leitura estética de Focillon, soma-se à sua análise a afirmação de Balzac: “tudo é forma, e a própria vida é uma forma”. Focillon, Henri. *Vida das Formas*. Trad. Léa Maria S.V. de Castro. Ed. Zahar. Rio de Janeiro, 1981, p. 11.

essa tendência barroquizante, é denominado *Fragmentos Poéticos e Estéticos*. Nesse tópico procuro elaborar uma reflexão sobre a arte de Genet de acordo com alguns fragmentos, estes fortemente marcados pelo signo da Paixão. Quanto à argumentação, recorro aos discursos de Hegel, Bachelard e Marcuse, Barthes e Focillon. E, pensando a estética do duplo, tomo por base o tema dos espelhos, valendo-me da poesia de Lindolf Bell, Fernando Pessoa e Sá-Carneiro.

Por conseguinte, chega-se ao item – *Fragmentos Eróticos*, assunto esse tratado como um desdobrar da leitura precedente. Agora, entra-se no domínio da leitura do erotismo e da paixão. Tal leitura propõe redimensionar as relações afetivas, os prazeres, os laços e os afetos, como também inserir o tema da “dessexualização”, interpretação essa com base no discurso de Michel Foucault. Considero também nesse pensar não apenas o prazer circunscrito ao homoerotismo, mas ao exercício da ascese erótica, em seu sentido mais amplo a perscrutar outras possibilidades de conhecimento, gozo, afeto, amor e amizade.

Enfim, das leituras, reflexões e reelaborações buscou-se a síntese. Esta, sem representar conclusão embora o título a sugira, trata de entender o trabalho mais como um desvelamento da arte de Genet, reafirmando os pressupostos iniciais. Unem-se os pontos e fios com que se teceu a trama desta dissertação, para que sobressaiam os traços comuns, as correspondências, estabelecendo o diálogo entre as artes.

Também, reafirmo a admiração ante a obra de Genet manifestada ao longo deste trabalho, por intermédio do qual peço escusa e

declaro-me apaixonado, como Narciso, ao ver-me nela refletido. Inicia-se a Paixão.

2. A Construção do labirinto

2.1 O Labirinto de Genet: Vida e Obra

Édipo

(...) Espera! Que homem me deu vida?

Tirésias

Verás num mesmo dia teu princípio e fim.

Édipo

Falaste vagamente e recorrendo a enigmas?

Tirésias

Não és tão hábil para decifrar enigmas?

Édipo

Insultas-me no que me fez mais venturoso.

Tirésias

Dessa ventura te há de vir a perdição.

.....

Édipo

Ai de mim! Como sou infeliz!

Onde vou? Em que ares minha voz se ouvirá?

Ah! Destino! ... Em que negros abismos me lanças?

Sófocles⁴

L'oracle se manifeste. Je n'ai qu'a me courber

sans maudire : "Tu es ton propre sort, tu as tissé

ton propre sortilège".

Genet⁵

⁴ SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1990, pp. 41 e 87.

⁵ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, p. 264.

Antes de abordar a arte de Genet, entende-se que seja importante compreender a trajetória vivida por esse escritor. Pois, desde menino estava ele fadado, pelo destino, a atravessar passagens escuras, fechadas como em um labirinto, denominadas de “confinamento”. E esse mesmo destino o fez viver diversas vezes nesses espaços. Posteriormente a arte produzida por ele reflete, tal como a superfície do espelho, essas passagens (nem sempre claras, nem sempre escuras), passagens marcadas pelo poder, mas também pela resistência e pela transgressão – a arte de Genet.

Orfanatos, hospitais, abrigos para menores, famílias adotivas, “casas de correção para menores”... durante a infância e a juventude Genet percorre esses espaços e em suas declarações destaca-se sobretudo sua experiência em Mettray⁶, instituição de detenção para menores, situada em Touraine. Em 1925, quando Genet tinha 15 anos, foi internado como menor infrator nessa casa, de lá saindo em março de 1929. Entre os seus depoimentos ele afirmou:

J'ai su très vite, dès l'âge de 14-15 ans, que je ne pourrais être que vagabond ou voleur. Un mauvais voleur, bien sûr, mais enfin, voleur. Ma seule réussite dans le monde social était, pouvoir être de cet ordre, si vous voulez, contrôleur d'autobus ou peut-être, aide-boucher ou une chose comme ça et comme cette réussite me faisait horreur je crois, je me suis entraîné très jeune à avoir des émotions qu'elles ne pourraient m'amener que

⁶ Mettray, reformatório rigorosamente vigiado, com atividades agrícolas obrigatórias, entre outras.

vers l'écriture (...). Mettray a été créé en 1840, c'est-à-dire sous Louis-Philippe, c'était le début des débarquements français à travers le monde, l'empire français dont vous avez entendu parler certainement. La France avait encore la marine à voile et Mettray servait à former des marins. C'est-à-dire que dans la cour de la colonie de Mettray il y avait un grand bateau à voile et on apprenait le maniement des bateaux sur la terre (...) le maniement de la voile et des rames. Donc, la discipline n'était pas militaire, elle était la discipline des matelots. Bon, par exemple, on couchait dans des hamacs et tous les gens de mon âge, enfin tous les punis, couchaient exactement comme des marins et l'argot, le langage utilisé entre nous, c'était un langage issu de la marine (...). La grande occupation nocturne, celle qui est bien faite pour enchanter la nuit, c'est la fabrication des tatouages. Mille et mille petits coups d'une fine aiguille frappent jusqu'au sang la peau, et les figures les plus extravagantes pour vous s'étalent aux endroits les plus inattendus (...) Les signes étaient barbares, pleins de sens comme les signes les plus barbares: des pensées, des arcs, des cœurs percés, gouttant de sang, des visages l'un sur l'autre, des étoiles, des croissants de lune, des traits, des flèches, des hirondelles, des serpents, des bateaux, des poignards triangulaires et des inscriptions, des devises, des avertissements, toute une littérature prophétique et terrible. Sous les hamacs, parmi la magie des occupations, des amours naissaient, s'enlisaient, mouraient, avec tout l'appareil des habituelles amours; les haines, les cupidités, les tendresses, les consolations, les vengeances.⁷

⁷ MORALY, Jean- Bernard. *Jean Genet la vie écrite – biographie*. Éditions de la Différence. Paris, 1988, pp. 25 e 34.

De fato, cada fragmento supracitado revela as descobertas vividas por Jean Genet: a da literatura, da arte, da escrita, da sua realidade como *l'enfant criminel*, o mundo do cárcere e simultaneamente a descoberta de seu destino e, sobretudo, de si mesmo.

Genet atravessa essas experiências como a percorrer os mais diversos trajetos “labirínticos” da condição humana. Entretanto, desde jovem estava certo de que ele tinha em suas mãos o “fio sagrado”⁸, esse que se revelou em vida e pelo qual se libertou – a escritura.

Mais tarde, em 1942, entre o cárcere e as ruas de Paris, Genet dava início a sua obra literária por meio da publicação de *Le Condamné à Mort*. Trata-se de um poema que, exaltando o homoerotismo, canta o amor e a morte de Maurice Pilorge, morto na guilhotina,⁹ em 17 de março de 1939, em Saint-Brieuc, por cometer um assassinato dentro da prisão. Em 1942, quando Genet escreve *Notre-Dame-des-Fleurs*, ainda se encontra extasiado com a figura do amante Maurice a quem o livro seria dedicado : *Sans Maurice Pilorge dont la mort n'a pas fini d'empoisonner ma vie je n'eusse jamais écrit ce livre. Je le dédie à sa mémoire. Jean Genet.*

⁸ Alusão ao célebre “fio sagrado” que, na Índia, os jovens (meninos eleitos) recebem das mãos de um monge Vixnu. O fio representa também o ato de humildade e submissão aos destinados deveres religiosos. Ao recebê-lo, um dos objetivos primeiros e primordiais é saber libertar-se dos “laços” do fio que é posto nas mãos, entre os dedos, dos meninos.

FREITAS, Lima de. *O Labirinto*. Ed. Arcádia. Lisboa, 1975, p. 167.

⁹ A pena de morte (a guilhotina) só foi extinta na França em nove de outubro de 1981.

No ano seguinte, esse livro é publicado pela primeira vez, clandestinamente. Durante a década de quarenta, Genet escreve e publica os romances: *Notre Dame des Fleurs*, 1944, *Miracle de la Rose*, 1946, *Pompes Funèbres* e *Querelle de Brest*, 1947, e *Journal du Voleur*, em 1949. Tais obras, de acordo com a crítica literária, são consideradas autobiográficas. O próprio Genet viria a declarar¹⁰: “Dans tous mes livres, je me mets à nu, et en même temps je me travestis par des mots, des choix, des attitudes par la féerie”.

*Il se peut que cette histoire ne paraisse pas toujours artificielle et que l'on y reconnaisse malgré-moi la voix du sang: c'est qu'il me sera arrivé de cogner du front dans ma nuit à quelque porte, libérant un souvenir angoissant qui me hantait depuis le commencement du monde pardonnez-le-moi. Ce livre ne veut être qu'une parcelle de ma vie intérieure. (...) C'est janvier et aussi dans la prison, où ce matin à la promenade, sournoisement, entre détenus, nous nous sommes souhaités la bonne année. (...) Le gardien-chef, pour nos étrennes, nous a donné à chacun en petit cornet de vingt grammes de gros sel. Trois heures après midi. Il pleut derrière les barreaux depuis hier et il fait du vent.*¹¹

O poeta revela que a sua obra é de fato um fragmento de sua vida, pois grande parte de suas obras literárias são projetadas no cárcere e é exatamente em torno desse mundo carcerário que ele as compõe.

¹⁰ LAGARDE et MICHARD. *Collection Littéraire XX siècle*. Bordas. Paris, 1988, p. 690.

¹¹ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Gallimard. Saint-Amand, 1998, pp. 18 e 16 (grifo do autor da dissertação).

Le règlement général des prisons dit que tout déteu qui commet un délit ou un crime subira sa peine dans l'établissement où il le commit. Quand j'arrivai à la Centrale de Fontevrault, depuis dix jours Harcamone était aux fers. Il mourait, et cette mort était plus belle que sa vie. L'agonie de certains monuments est plus significative encore que leur période de gloire. Ils fulgurent avant de s'éteindre. Il était aux fers. Je vous rappelle qu'à l'intérieur des prisons, il existe des moyens de repression: le plus simple est la privation de cantine, puis le pain sec, le cachot, et la salle de Discipline pour les Centrales. (...)¹²

Je n'ai pas envie de me coucher. Cette audience, demain, c'est une solennité pour laquelle il faut une vigile.(...) Déjà, j'ai le sentiment de ne plus appartenir à la prison. Est brisée la fraternité épuisante, qui me liait aux hommes de la tombe. Je vivrai peut-être ... Par instants, un éclat de rire brutal, né de je ne sais quoi, m'ébranle. (...) Et si je suis condamné? (...)¹³

Na obra genética, os interiores do cárcere assemelham-se aos interiores de um labirinto. Essa semelhança se reproduz na arte de Genet por meio de múltiplos reflexos. Porém que reflexos são esses, ou como eles se manifestam? Esses reflexos realizam-se como se Genet, ao escrever no interior (ou fora) da prisão, compusesse sua arte cercado de mil espelhos iluminados (pelo brilho de sua própria estética). Desse modo, cada obra, cada composição manifesta a multiplicação das imagens refletidas. Assim,

¹² GENET, Jean. *Miracle de la Rose*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1999, p 5.

¹³ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, pp. 375-376.

uma composição representa um dos espelhos que por sua vez reflete na superfície a resplandecência das imagens que ele mesmo reproduz. Logo, cada obra desvela uma imagem (e múltiplas simultaneamente) do interior do cárcere, uma parcela do interior do autor¹⁴ e do próprio angustiante labirinto humano.

E, enquanto o leitor, aquele que adentra esse universo pleno de espelhos e brilhos se enreda em torno si mesmo e do brilho dos espelhos, Genet lança o seu vôo suave e mostra no íntimo de sua paixão estética – o Belo. Este surge lustroso sobre o espelho “das águas” da arte de Genet. O Belo é composto na multiplicidade de reflexos, na plasticidade e na profundidade das aparências, nas seduções e nos desejos disseminados, no vigor da paixão, ou simplesmente no vôo apaixonante do escritor. Se aqui se trata do tema da multiplicidade (espelhos e reflexos) e da arte e seus movimentos plásticos, não se pode deixar de lembrar da leitura estética de Benjamin¹⁵, ao observar a multiplicidade de significados implícitos na obra de arte. Segundo a visão benjaminiana, se estabelece uma dinâmica *sui generis* entre obra e leitor. Esse olhar também identifica e reconhece que a atividade da leitura e da interpretação criam o surgimento do leque de aberturas múltiplas e de pluralidade de sentidos. Para Benjamin, saber narrar não é fixar conclusões definitivas, mas abrir (como o grande leque oriental) caminhos para interpretações múltiplas. O narrar de Genet impele violentamente para esse abrir e induz a penetrar por caminhos diversos.

¹⁴ “*ce livre ne veut être qu’une parcelle de ma vie intérieure*” (grifo do autor da dissertação). GENET, Jean. Opus citatum, p. 15.

¹⁵ BENJAMIN, HABERMAS, HORKEIMER, ADORNO. Coleção “Os Pensadores” Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1983, p. 8.

Entre 1947 e 1961, em meio a poemas e cartas, Genet dedica-se sobretudo ao teatro, escrevendo diversas peças, entre elas *Haute Surveillance*, *Le Balcon*, *Les Paravents*. De 1961 a 1986, publica em menor intensidade e em 1986, ano de sua morte, ocorre a publicação póstuma de seu último romance *Un Captif Amoureux*.

A obra literária de Genet desvenda e reflete as relações de poder e as paixões entre homens dentro e fora do cárcere, marcadas pelos signos do mal, do erotismo e da morte. A arte, a poética, a estética e as alegorias de Genet são cunhadas nesse universo eminentemente masculino e intensamente homoerótico.

Cabe aqui justificar esse universo por excelência masculino. Essa característica se entende por meio da aproximação com o termo *labirinto*. Evoca-se aqui a mitologia grega para marcar a analogia entre o labirinto de Dédalo e o de Genet: ambos são selados pelo universo masculino marcado nas relações de poder, autoridade, força, virilidade, transgressão, violência, traição e morte. “Selado” no sentido imanente do termo: selo, marca. Toma-se sim o labirinto como ícone do universo masculino. Ressalta-se que o labirinto de Creta foi criado sob as ordens do Rei Minos, projetado por Dédalo e ocupado pelo ser híbrido (homem – monstro), o Minotauro. Aqui, se insere a concepção da troca sagrada e do universo masculino, do espaço “selado”, “marcado” entre homens, também evoca-se a imagem do tabaco como selo de troca entre os homens e a(s) divindade(s), observada por Jacques Derrida.¹⁶

¹⁶ DERRIDA, Jacques. *Donner le temps*. Éditions Galilée. Paris, 1991, p.28.

Considera-se que as relações exteriores à economia entre homens estão em termos sociais e culturais arrimadas nas relações de troca. Nas antigas civilizações havia a troca sagrada: o diálogo dos homens com as divindades. Durante os cultos, mesmo que cercados por grupos ou multidões, os rituais eram eminentemente realizados por homens, e o tabaco, muitas vezes, era parte do ritual. Ao mesmo tempo em que preservava a troca sagrada unindo os homens aos deuses, selava a própria troca e era o elo entre homens e deuses e entre os próprios homens. O tabaco é exatamente esse selo masculino. Reafirma-se aqui a analogia entre o labirinto de Dédalo e o de Genet: o labirinto mitológico como ícone do masculino se realiza por meio dos vínculos de poder, autoridade, criação e aprisionamento (Minos, Dédalo, Minotauro). Esse é o espaço entre homens, deuses, e entre homens e o monstro. Não se trata do espaço da troca sagrada, e sim, do espaço do poder e do sagrado cunhado na própria dobra do poder e das relações de poder entre eles.

Em Genet, o labirinto representado reproduz com certa semelhança essa mesma relação entre homens, trocas e poder. As mulheres (salvo no teatro genetiano) apresentam-se, sobretudo em seus romances e poemas, freqüentemente exiladas ou afastadas dos interiores das obras. De volta às trocas sagradas das antigas civilizações, Genet revela as mais plurais trocas, essas se realizam na passagem profano-sagrado. Por exemplo, no romance *Notre-Dame-des Fleurs*, o cafetão Mignon é beatificado, o soldado e amante de Divine, Gabriel, torna-se Arcanjo, e Divine, uma Divindade. Ou ainda, no romance *Querelle de Brest*, Querelle surge próximo ao final como Cristo nos braços de Seblon. São, sim,

espaços eminentemente masculinos, as personagens femininas afastadas, desaparecem como estrelas que morrem solitárias. Na cena final do romance, Madame Lysiane fica sozinha, e Querelle parte, rumo ao mar, e antes de partir nas últimas palavras à Madame reafirma: *J'suis un marin, moi. Ma femme, c'est la mer; ma maîtresse, c'est mon capitaine*¹⁷.

Quanto ao homoerotismo, sabe-se que o universo masculino em Genet é intensamente homoerótico porque se trata da paixão impetuosa. Paixão, sedução e desejo selados na arte de Genet ao revelar o amor entre homens, esse que também foi conhecido na história da cultura ocidental como o “vício antinatural” ou o “inominável crime”¹⁸.

O processo de escrita de Genet é composto por trajetos, desvios, idas e vindas, escambos, espelhos, simulacros, reflexos e jogos como os interiores das prisões ou dos labirintos. Sobretudo os romances e o teatro de Genet evidenciam toda essa composição por meio de uma linguagem repleta de antíteses, metáforas, hipérboles, uma linguagem notavelmente caracterizada por uma tendência barroquizante e como própria ao movimento da arte barroca que rompe de súbito com os cânones da arte e ainda essa tendência fende a forte tradição cartesiana tão presente na cultura francesa sobretudo nas artes, nas ciências e na filosofia. E é

¹⁷ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Paris, 1999, p. 247.

¹⁸ Faz-se aqui a seguinte observação: emprega-se o termo homoerotismo e não homossexualismo ou homossexualidade por partilhar da perspectiva contemporânea, argumentada, por exemplo, pelo psicanalista Jurandir Freire Costa*. Esse autor entende o emprego desses termos como atrelados às concepções médicas e histórico-culturais oriundas do século XIX, em cujo contexto classificavam-se as relações homoeróticas como graves patologias, ou anomalias. Logo, não se trata apenas de uma ressalva, porém de uma postura crítica que se mantém resistente contra os mais diversos discursos que cinicamente continuam a categorizar esse amor como uma mórbida moléstia humana.

* COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício. Estudos sobre o homoerotismo*. 3ª. edição Ed. Dumará. Rio de Janeiro, 1992, p. 23.

valendo-se exatamente dessa tendência plena de alegorias que Genet constrói sua obra (com massas, composições, volumes, texturas, luzes e cores barrocas) aqui denominada de labirinto de Genet, por analogia ao labirinto de Creta de Dédalo da mitologia grega, conforme exposto acima.

Autour de moi, les murs du quartier de Mettray sont tombés, ceux-ci ont poussé où je découvre de place en place, les mots d'amour qu'y gravèrent les punis et, écrits par Bulkaen, les phrases, les appels les plus singuliers que je reconnais aux coups saccadés du crayon (...): le long des murs, espacés du mur de deux mètres, de place en place, sont dressés des billots de maçonnerie dont le sommet est arrondi comme la bitte des bateaux et des quais, où le puni s'assied cinq minutes d'heure en heure.(...)¹⁹

Sem dúvida que esse interior entre *les murs* não é habitado por um monstro, tampouco pelo Minotauro, porém por homens, por detentos, condenados a “viver ou morrer no cárcere”.

Projeta-se essa analogia porque na escritura e no estilo de Genet pousa a tendência barroquizante de sua Arte tão evidenciada pelos jogos barrocos, figuras de linguagem, alegorias, estruturas de linguagem, estruturas de *fugue*, enfim no exagero ou na abundância das formas tal como no traçado ou na linguagem arquitetônica de Dédalo.

Em seus romances, as personagens vivem e atravessam passagens, enquanto que seus leitores são enredados pelo labirinto num

¹⁹ GENET, Jean. *Miracle de la Rose*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1999, p. 53.

fascinante jogo erótico e sedutor. Esse labirinto reproduz a imagem do mundo do cárcere por meio do jogo poético de sedução.

E nele, a presença do mal é bem marcada. O mundo do mal é também o mundo da perversão, da inversão, da transgressão e do extravio. Genet não só exalta esse mundo como transforma o maldito em sagrado, sobretudo em *Notre Dame des Fleurs*.²⁰ Essa transformação é parte da composição do labirinto de Genet.

É evidente que a estética de Genet é cunhada nesse universo do mal, em meio a uma particular ascese erótica. Afinal, esse é o mundo vivido, criado e projetado na arte de Genet. Ao abordar a literatura desse escritor, Bataille utiliza a expressão *revendication du mal*, afirmando que Genet reivindica o mal, somado ao excesso e ao ímprobo da transgressão. E esta só se realiza na arte, pois não se pode ler a arte de Genet sem compreender que sua estética se fundamenta no mal, no perverso e na transgressão, por conseguinte, é nesse lugar junto à transgressão que surge o binômio criação – libertação.

Ainda na conexão arte e mal, Eugenio D'Ors²¹ aborda tal relação e a insere na discussão da arte barroca por intermédio da metáfora do mito de Fausto. No exato momento em que Fausto se encontra diante do pacto proposto por Mefistófeles. Compara e argumenta D'Ors que, tal como Fausto, a arte barroca vende sua alma ao mal. No instante em que se

²⁰ Tal transformação é assinalada no capítulo seguinte com relação pontual à arte barroca.

²¹ D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Version française de Mme Agathe R. Valéry. Gallimard. Paris, 1935, p. 135.

assina o pacto, a paixão reflete o próprio movimento presente na arte barroca: rompimento, transgressão e desejo exacerbado. No caso em questão, esse pacto parece ser sido assinado, e bem firmado ainda na infância: quando menino, Genet afirmou: *Je vais écrire mes mémoires*²². Tão logo se penetra no labirinto de Genet, depara-se com o mal e a transgressão manifestos na escritura, a mesma que tanto enreda o leitor e instiga-o a percorrer o labirinto.

²² MORALY, Jean- Bernard. *Jean Genet la vie écrite – biographie*. Éditions de La Différence. Paris, 1988, p. 29.

2.2. *Labirinto, Prisão e Liberdade*

Se as imagens do cárcere são retratadas com frequência na obra de Genet e se essas são semelhantes as do labirinto cretense de Dédalo como interpretá-las ante essa analogia?

Nos romances, sobretudo, parece que Genet, ao apresentar as similitudes entre a prisão e o labirinto, simultaneamente indica o processo de escritura-construção de sua arte. Ao concebê-la, Genet a projeta, compõe e escreve como se a estrutura interna de sua escritura correspondesse ao interior do labirinto. Se nas descrições Genet recorre à figura da prisão, a arquitetura do texto, mais especificamente, o interior e a estrutura da escrita genética assemelham-se ao complexo arquitetônico de um labirinto. Como se um labirinto se erguesse no interior da própria arte genética. E é aqui nesse contexto, por meio da analogia proposta, que se fundamenta e se insere o paralelo Dédalo-Genet.

Observa-se o ato de Dédalo, quando posto com seu filho Ícaro no labirinto. Assim, a fim de libertar-se como também libertar Ícaro, Dédalo não perdeu tempo, construiu as asas para a fuga, e o artefato foi posto ao corpo, nas costas, colado com cera. Tão logo ficou pronto, Dédalo e seu filho libertaram-se. Entretanto, mesmo consciente das orientações paternas de não se aproximar do sol, Ícaro desobedece e o vôo termina em trágica queda, Ícaro morto, seu corpo ao mar. Genet também projeta e cria o labirinto, constrói sua arte, porém, diferentemente de Dédalo, preso na própria criação, a ela nunca é preso. Talvez Genet só a tenha deixado no

momento de sua morte, então, como o arquiteto grego, tenha ele alçado um vôo único, porém infinitamente alto, desprendendo-se da terra com suas asas perfumadas, no mesmo odor exalado de suas obras. Parece também ser esse escritor, Genet, um arquiteto por demais pérfido com os seus leitores pois ele põe em cada leitor que penetra em sua arte as asas para o vôo. Contudo, a cera preparada por ele é propositadamente frágil e à menor tentativa os leitores acabam caindo e são arremessados cada vez mais em direção ao interior do labirinto. E assim, no retorno ao labirinto, os leitores se encontram sem fios, sem lanternas, sem Teseu, sem Ariadne, como condenados a cruzá-lo em meio a espelhos e odores.

Quanto ao labirinto-prisão, fugir é quase inviável. Nas prisões, os detentos são sempre vigiados e perseguidos por olhares, espectros, corpos, aparelhos, sinais, simulacros, que os controlam e condenam. Esse vigiar é somado à presença do panóptico²³, sistema (aparelho) de controle e de poder que vigia todos os indivíduos e todos os interiores da prisão, sempre a observar cuidadosamente sobretudo as atitudes, mudanças, comportamentos e trajetos dos presos.

Na prisão, como no labirinto, existe apenas uma única saída, a única lícita. Todavia, enquanto no labirinto ela é difícilíssima ou quase impossível, na prisão, de acordo com a pena, cada encarcerado espera retomar a liberdade que lhe fora privada. Quando concluída a pena, ele sai da prisão pela única porta legítima, não obstante haja duas outras saídas: a fuga clandestina, e a outra, simbólica, por meio da morte. Quanto à fuga,

²³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão*. Trad. Lígia M.P. Vasconcello. Ed. Vozes. Petrópolis, 1986, pp. 180 - 183.

esta é reservada somente aos mais ousados. Pois, a saída que se realiza pela fuga é possível a partir de tentativas e contatos clandestinos pela busca da liberdade. Liberdade que também representa, em sua expressão, a intolerância do detento em face do confinamento, do vigiar e do punir.

É óbvio que o labirinto e a prisão são entes histórico-culturais diferentes, entretanto com semelhanças e dissemelhanças que merecem ser apreciadas, tais como: no labirinto encontrar a saída não depende de autorização como ocorre na prisão, na qual exige-se a saída lícita. No labirinto há um estado permanente de terror, no pânico iminente de deparar-se com o minotauro²⁴ justamente por estar confinado no labirinto, onde as possibilidades de fuga são mínimas. Por sua vez os presos também são perseguidos no cárcere pela morte, por meio de “mil minotauros” transfigurados.

O Minotauro viveu no labirinto, o preso vive no cárcere, ambos devem permanecer em espaços isolados, fechados, eles são perigosos, eles são seres duplos, ou melhor, híbridos, metade humanos, metade feras. Esses seres híbridos devem ser e viver confinados, “enjaulados”. Os “homens-feras” devem em seus corpos presenciar, sentir e viver o espetáculo da dor, subjugação, violência e morte. Lembrem-se aqui as constantes torturas e mutilações presentes nas prisões. Os “monstros” devem viver o confinamento “labiríntico” das prisões. O encarcerado é e representa o ser degenerado, a “aberração” humana, pois ele é o sujeito que também, por sua natureza, comete o delito e pratica a(s)

²⁴ O minotauro reproduz a imagem do eterno algoz que também, no reverso, é ele a vítima condenada a viver no Labirinto e é ao mesmo tempo, o carrasco dos condenados e de si mesmo.

aberração(ções), uma vez que ele carrega (como o Minotauro) o estigma, a cicatriz dos condenados, ele é perigoso, ele é o maldito.

Esse ser maldito foi, e ainda é, considerado muitas vezes como anormal. Sabe-se que, ao longo da história pública e privada das sociedades ocidentais, existiu, sobretudo após o Renascimento, e existe no âmago dos sistemas que as compõem, políticas e práticas de “*disciplinarisation*”, “*dressement*” e “*renfermement*”. Tais práticas produzem-se e reproduzem-se simultaneamente, a fim de assegurar e de legitimar as relações de poder, a lei e os interditos diversos. Em seu artigo – “*Les Anormaux*”,²⁵ sempre considerando as sociedades ocidentais, Foucault assinala três grupos distintos, a saber: o monstro humano, (entre outros casos o hermafrodita); o onanista; e por fim o indivíduo que viola a lei, que deve ser “corrigido”. Então, existem técnicas de disciplina e correção, e estas, no que aqui se considera, realizam-se justamente em espaços institucionais eminentemente masculinos, tais como: escolas (internato), oficinas, exército (forças armadas) e prisões. Nesses espaços a disciplina deve ser sempre mantida por via de técnicas múltiplas, disciplina e poder sobre corpos e sexos.

Posta essa realidade, compreendem-se melhor as relações de poder entre homens, nesses lugares. Por essa perspectiva, sob e sobre as malhas do poder, passa a haver nesses mesmos espaços dois corpos: o corpo vigiado, (no cárcere, punido, marcado) e o corpo transgressor. Este último, é o corpo que subverte a lei, a ordem, busca a fuga, move-se e

²⁵ FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Tome II. Gallimard. Paris, 1994, p 268.

remove-se em trajetórias transgressoras. Ante essas trajetórias percebe-se que o “maldito”, o “anormal”, o preso é tratado como a fera que deve ser perseguida, achacada e muitas vezes morta. O corpo maldito e o mal. O corpo do condenado.

Damiens fora condenado, a 2 de março de 1757, a pedir perdão publicamente diante da porta principal da Igreja de Paris (onde devia ser) levado e acompanhado numa carroça, nu, de camisola, carregando uma tocha de cera acesa de duas libras; (em seguida), na dita carroça, na praça de Grève, e sobre um patíbulo que aí será erguido, atezado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas, sua mão direita segurando a faca com que cometeu o dito parricídio, queimada com fogo de enxofre, e às partes em que será atezado se aplicarão chumbo derretido, óleo fervente, piche em fogo, cera e enxofre derretidos conjuntamente, e a seguir seu corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e seus membros e corpo consumidos ao fogo, reduzidos a cinzas, e suas cinzas lançadas ao vento.²⁶

Não se pode deixar de lembrar que se estabelece nesses espaços marcados pelo poder o jogo cruel de perseguição e morte. No sistema carcerário o jogo se realiza na própria rede de poder interno e externo, nas mais diversas conexões. Por exemplo, no seu interior: detentos – guardas – detentos, direção – detentos. Interior com exterior e vice-versa: direção – Estado, detentos – rede – marginaia, (“comandos”),

²⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão*. Trad. Lígia M.P. Vasconcello. Ed. Vozes. Petrópolis, 1986, p. 11.

guardas – rede – marginália. No exterior: Estado – comunidade-sociedade, Estado – organizações nacionais e internacionais. Enfim, o jogo é composto na diversidade-multiplicidade de relações com escambos, propinas, transações ilegais, etc. O algoz é disseminado na rede de conexões e muitas vezes é multiplicado, e se metamorfoseia em vários corpos, não é um elemento fixo como no labirinto, e ele pode surgir até mesmo na própria cela. Já, no labirinto, uma vez condenado, o jogo só é interno entre a vítima a ser “imolada” e o minotauro, existe o algoz fixo no jogo.

Volta-se ainda ao tema da fuga. Se no labirinto de Creta há uma só saída (física) ou aquela realizada por Ícaro e Dédalo, na prisão, além da lícita, há a clandestina. Aquela que não se dá com o emprego de asas mas com cordas, túneis, passagens às ocultas, ou ainda com armas e explosivos. A tensão da fuga gerada nos dois espaços se desdobra na permanente tensão de viver, matar ou morrer.

Se o preso não ousa buscar a fuga, ele permanece no cárcere à espera da conclusão da pena. Indaga-se aqui: como pode ele viver? O que resta ao preso? Parece que somente lhe cabe viver “à sombra”, isto é, viver a sua condição de estar na cela e de atravessar as passagens e os interiores das prisões constituídos por espaços frios, escuros e subterrâneos, como a habitar e a explorar o labirinto chamado Prisão. Labirinto ao qual pertence, mas do qual busca libertar-se. Genet gesta essa concepção de prisão como labirinto e espaço subterrâneo em sua obra:

J'ai refait le chemin à travers les corridors souterrains du Palais pour retrouver ma petite celule noire et glacée de la Souricière. Ariane au labyrinthe. Le monde le plus vivant, les humains à la chair la plus tendre sont de marbre. – Je sème sur mon passage la dévastation. Les yeux morts je parcours des villes, des populations pétrifiées. Mais pas d'issue. Impossible de reprendre l'aveu, de l'annuler, tirer le fil du temps qui l'a tissé et faire qu'il se dèvide et détruise. Fuir? Quelle idée! Le labyrinthe est plus tortueux que les considérants des juges. Le garde qui me conduit? Un garde de bronze massif auquel par le poignet, je suis enchainé. J'invente vite de le séduire, de m'agenouiller devant lui, poser d'abord mon front sur sa cuisse, dévotement ouvrir son pantalon bleu.²⁷

Nesse universo desvelado por Genet surge um outro elemento que merece destaque, evidenciado no final do fragmento acima, o erotismo, presente especialmente em espaços escuros. Esse elemento apresenta-se na sedução exacerbada, no desejo e na paixão, essa que, por excelência, se põe de encontro a um outro elemento que também marca esses espaços – o poder (a lei).

Erotismo e Transgressão marcam essa passagem quando o narrador – detento imagina seduzir o guarda que o conduz, surge, então, a imagem do martírio e a súplica fervorosa diante de um guarda (santo,

²⁷ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Gallimard. Paris, 1998, p. 122. (grifo do autor da dissertação).

Cristo ou Deus). Essa paixão (imagem e desejo) simultaneamente surge como uma devoção no ato de submissão-sedução (estar de joelhos e posar a testa na coxa), a paixão é também flagrante no desejo de abrir as calças do guarda. O erotismo é, sem dúvida, semeado por toda a arte de Genet.

Chaque jour les gardiens ouvrent ma porte pour que je sorte de ma cellule, que j'aie au préau prendre l'air. Pendant quelques secondes, dans les couloirs et dans les escaliers, je croise des voleurs, des gouapes dont le visage m'entre dans le visage, dont le corps, de loin, terrasse le mien. Je convoite de les avoir sous la main (...). Mais pour Divine, Mignon c'est tout (...). La verge de Mignon est à elle seule Mignon tout entier: l'objet de son luxe pur, un objet de pur luxe. ²⁸

A arte de Genet se realiza também na mirífica composição – erotismo-transgressão-paixão e é ancorado nessa tríade que Genet atravessa sua própria vida dentro e fora do cárcere, busca e atinge a liberdade na arte. Seus leitores atentos percorrem essa mesma arte a penetrar labirintos, a decifrar símbolos e passagens, e ainda a deparar-se com realidades comuns ao dia-a-dia dentro e fora dos cárceres, enfim, realidades próprias à angustiante condição humana, com ou sem (ou cem) saídas. Os temas aqui apontados, e que marcam fortemente a arte desse escritor, serão retomados e argumentados no desenvolvimento desta dissertação.

²⁸ GENET, Jean. Opus citatum, pp. 44 e 88.

2.3 *Dédalo e Genet*

Reafirmando as analogias estabelecidas no subitem 2.1, vale ressaltar que a criação literária de Genet o transforma em arquiteto-escritor. Sua arte retrata as prisões e as celas em interiores, os mais abissais, como também a rede de relações de poder que se formam dentro e fora das prisões. Genet é o arquiteto-escultor do texto, pois a arquitetura de seus textos é análoga ao labirinto cretense, e em seu labirinto percorrem-se passagens intrincadas (prisão – labirinto) e penetra-se em galerias, catacumbas, túneis, sepulturas, cavernas, grutas, orifícios, esgotos, canais, corredores, espaços sombrios e subterrâneos, entranhas, vislumbrando as luzes, os corpos e os trajetos. E, no atravessar essas passagens, em seus interiores botões de flores surgem. Pois em seus romances ao descrever, tratar e falar sobre as prisões, Genet também semeia, faz brotar flores e fala das flores, afinal há, segundo ele próprio, a estreita relação (de natureza) entre *les durs*, os encarcerados e as flores. Daí revelar que a fragilidade e a delicadeza das flores são da mesma natureza (proporção) que a brutal insensibilidade dos detentos:

*Le vêtement des forçats est rayé rose et blanc. Si, commandé par mon cœur l'univers où je me complais, je l'élu, ai-je le pouvoir au moins d'y découvrir les nombreux sens que je veux: il existe donc un étroit rapport entre les fleus et les bagnards. La fragilité, la délicatesse des premières sont de même nature que la brutale insensibilité des autres.*²⁹

²⁹ GENET, Jean. *Journal du Voleur*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, p. 9.

Genet é, sem dúvida, o arquiteto de sua própria liberdade e alça vôo na arquitetura de sua obra – instrumento de fuga das prisões onde esteve recluso:

*Si écrire veut dire éprouver des émotions ou des sentiments si forts que toute votre vie sera décidée par eux, s'ils sont si forts que seule leur description, leur évocation ou leur analyse pourra réellement vous en rendre compte alors oui, c'est à Mettray que j'ai commencé à écrire. Écrire, c'est ce qui vous reste quand on est chassé de la parole donnée.*³⁰

Nessa citação, Genet aponta para o binômio arte-liberdade. Para interpretá-lo é preciso abordá-lo justamente no centro da discussão estética. Na obra hegeliana *Estética, A Idéia e o Ideal*, em que o filósofo demonstra pela lógica de seu pensamento a perspectiva libertadora da arte, a liberdade realiza-se na própria criação. A arte de Genet apresenta essa concepção, pois ele alcança não o Sol tal como Ícaro ou outras terras como Dédalo, mas a liberdade viva, pelo tripé – criação-liberdade-arte tão contemplado na estética hegeliana. A escritura de Genet é o ato (o vôo) de criação, força, resistência e liberdade.

Genet e Dédalo, ambos criam as suas obras, seus respectivos labirintos e quando presos se encontram, criam e libertam-se pela criação ao mesmo tempo que estão “condenados” a criar, sempre criar. Se a Dédalo após a fuga do labirinto só lhe resta viver em Câmico a criar monumentos, quanto a Genet lhe cabe, dentro e fora da prisão, criar também o seu

³⁰ MORALY, Jean- Bernard. *Jean Genet la vie écrite-biographie*. Éditions de la Différence. Paris, 1988, p. 38.

monumento, o labirinto, a sua obra. Repete-se o trinômio criação-liberdade-arte. Criar é a saída para Genet assim como fora para Dédalo. Genet, o arquiteto e o labirinto, e ele possui *La Puissance des Ténèbres*.³¹ Do fundo escuro subterrâneo da cela ou solitária pulsa a força transformadora, a força de Genet. Essa força constrói o relicário, o santuário, e a arte de Genet. Esse trinômio somado à concepção estética própria do escritor lhe assegurou a permanente liberdade no ato da escritura.

La nuit était tombée. Nous arrivâmes au milieu d'une masse de ténèbres.

De toutes les Centrales de France, Fontevrault est la plus troublante. C'est elle qui m'a donné la plus forte impression de détresse et de désolation, et je sais que les détenus qui ont connu d'autres prisons ont éprouvé, à l'entendre nommer même, une émotion, une souffrance, comparables aux miennes. Je ne chercherai pas à démêler l'essence de sa puissance sur nous: qu'elle la tienne de son passé, de ses abbesses filles de France, de son aspect, de ses murs, de son lierre, du passage des bagnards partant pour Cayenne, des détenus plus méchants qu'ailleurs, de son nom, il n'importe, mais à toutes ces raisons, pour moi s'ajoute cette autre raison qu'elle fut, lors de mon séjour à la Colonie de Mettray, le sanctuaire vers quoi montaient les rêves de notre enfance. Je sentais que ses murs conservaient – la custode conservant le pain – la forme même du futur. Alors que le

³¹ GENET, Jean. *L'Enfant Criminel. Œuvres Complètes*. Tome V. Gallimard. Paris, 1979, p. 386.

gosse que j'étais à quinze ans s'entortillait dans son hamac autour d'un ami (si les rigueurs de la vie nous obligent à rechercher une présence amie, je crois que ce sont les rigueurs du baigne qui nous précipitent l'un vers l'autre dans des crises d'amour sans quoi nous ne pourrions pas vivre: le breuvage enchanté, c'est le malheur), il savait que sa forme définitive résidait derrière eux, et que ce puni de trente berges était l'extrême réalisation de lui-même, le dernier avatar que la mort fixerait. Enfin, Fontevrault brille encore (mais d'un éclat pâli, très doux) des lumières qu'en son cœur le plus noir, les cachots, émit Harcamone, condamné à mort.³²

É exatamente no interior da cela ou solitária que ele arquiteta a sua obra na dobra reinvenção – transgressão, pois mesmo preso ele cria, projeta e transgride, e esse espaço na prisão se torna o espaço sagrado em meio a anjos e Deus:

La nuit, je les aime et mon amour les anime. Le jour, je vaque à mes petits soins. Je suis la ménagère attentive à ce qu'une miette de pain ou un grain de cendre ne tombent sur le parquet. Mais la nuit! La crainte du surveillant qui peut allumer tout à coup l'ampoule électrique et qui passe sa tête par le guichet découpé dans la porte, m'oblige à des précautions sordides afin que le froissement des draps ne signale mon plaisir; mais mon geste, s'il perd en noblesse, à devenir secret augment ma volupté. Je flâne. Sous le drap, ma main droite s'arrête pour

³² Genet, Jean. *Miracle de la rose*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1990, pp. 9, 10 e 13. (grifo do autor da dissertação).

*caresser le visage absent, puis tout le corps du hors-la-loi que j'ai choisi pour mon bonheur de ce soir. La main gauche ferme les contours, puis arrange ses doigts en organe creux qui cherche à résister, enfin s'offre, s'ouvre, et un corps vigoureux, une armoire à glace sort du mur, s'avance, tombe sur moi, me broie sur cette paille tachée déjà par plus de cent détenus, tandis que je pense à ce bonheur où je m'abîme alors qu'existent Dieu et ses Anges.*³³

Como lembra Barthes, a escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança (...) ³⁴. Genet destaca bem esse compromisso, seja ao trazer a lembrança (sobretudo do cárcere ou das casas de correção para menores) seja ao mostrar a liberdade em especial ao transgredir, ao escrever, quando o que lhe resta é (somente) escrever. Genet domina igualmente tão bem a sua escritura que é por meio dela (senão somente por ela) que ele vive a transgressão e atinge a liberdade, assumindo o compromisso (segundo o pensar de Barthes) com a Arte, tornando-a perene. Escrituras, lembranças, memórias, violações e prazer. Passagens, labirintos, prisões, muros, celas, solitárias, homens. Vive-se a atravessar esse espaços e neles pulsam a vida, o amor e a morte que arremessam os homens às profundezas da terra e ao alto firmamento.

É exatamente nesse labirinto de Genet, em meio a passagens diversas – espirais em movimentos ascendentes e descendentes –

³³ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, pp. 15 e 16. (grifo do autor da dissertação).

³⁴ BARTHES, Roland. *Novos Ensaios Críticos. O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de L. Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. Ed. Cultrix. São Paulo, 1974, p. 125.

marcadas pelo culto ao amor entre iguais, engolfado este em dilacerantes paixões, que surgem as perfumadas “telas”³⁵ barrocas. Telas essas imersas no sagrado-profano, na paixão e no delírio da dobra gozo-dor.

³⁵ Entende-se e denomina-se, sob a perspectiva do autor da dissertação, as imagens escritas em prosa-poesia na obra genetiana como “telas”. Considera-se o emprego do termo “telas” como decorrente da interpretação ante a tendência barroquizante do artista, fundamentada em duas concepções, a saber: a concepção estética de Hegel e a concepção estética de Étienne Souriau, apresentada na obra, *A Correspondência das Artes – Elementos de Estética Comparada*. Ambas são articuladas nos capítulos subsequentes.

3. Correspondências Barrocas

3.1. Nas Telas de Caravaggio e Genet

Antes de analisar a arte barroca e interpretar aquela expressa em Genet, procura-se ampliar a justificativa do emprego do termo telas (ver rodapé 35) ao referir-se à obra de Genet. Atribui-se tal sentido, entendendo que a escritura desse artista em sua composição possui o efeito de desdobrar-se simultaneamente em duas linguagens: a linguagem escrita e a linguagem pictórica. Compreende-se que a arte genetiana estabelece esse desdobramento como decorrente da própria tendência barroquizante, pois, como a arte barroca, a de Genet é fortemente marcada pelo seu caráter pictórico.

Com o intuito de reafirmar essa leitura capaz de revelar-se em suas duas linguagens verdadeiramente distintas, somam-se as perspectivas hegeliana e souriana. A primeira afirma que *a obra de arte é um meio com o qual o homem exterioriza o que ele mesmo é*³⁶. Hegel evidencia a correlação que existe entre o que o artista cria e o que ele é. Essa correlação é manifestada por meio da obra de arte. Ou seja, a própria idéia da obra de arte contém a noção de correspondência.

A concepção souriana³⁷ reconhece haver correspondências entre as artes. Souriau mostra que entre as artes existem diversas

³⁶ HEGEL, G. W. F. *Estética. A idéia e o Ideal. O Belo Artístico ou o Ideal*. Trad. Orlando Vitorino. Nova Cultural. São Paulo, 1996, p. 63.

³⁷ SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes. Elementos de Estética Comparada*. Trad. Maria C. A. de Moraes Pinto e Maria H.R. da Cunha. Ed. Cultrix. EdUSP. São Paulo, 1983, p. 108.

interseções, interações, equivalências, correlações, correspondências. Por exemplo, a poesia, ao ser declamada, revela ritmo, música, movimento, dança. Mário Praz que também partilha desse conceito, ao argumentar a respeito, o exemplifica na arte de Baudelaire, Rimbaud, Scriabin e cita um fragmento da carta escrita por Diderot ao Abbé Batteaux:

*Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta é coisa que já se fez milhares de vezes. Mas congregar as belezas comuns da poesia, da pintura e da música; mostrar-lhes as analogias; explicar como o poeta, o pintor e o músico representam a mesma imagem: surpreender os emblemas fugitivos de sua expressão: examinar se não haveria alguma similitude entre esses emblemas, etc., eis o que resta fazer, e o que vos aconselho a acrescentar ao vosso “Beaux-arts réduits a un même principe”.*³⁸

Perseguem-se as correspondências.

Esta dissertação busca, ao voltar-se para o Barroco, interpretar a arte de Genet e a correspondência, ou melhor, as correspondências que surgem ao estabelecer um elo argumentativo entre arte barroca – arte de Genet. Estas acontecem sobretudo no desdobre do diálogo entre Caravaggio e Genet (no subitem 3.2.). Contudo, antes de revelar essas correspondências, faz-se necessário discorrer sobre o Barroco, sobretudo a partir dos discursos de Walter Benjamin e Eugenio D’Ors.

³⁸ PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Trad. José P. Paes. Ed. Cultrix e EdUSP. São Paulo, 1982, p. 78.

A História da Arte muitas vezes é retratada pelos mais diversos teóricos como a história de uma seqüência de vários estilos. No período artístico compreendido entre o Renascimento e o Neoclassicismo, floresceu e maturou o estilo conhecido como Barroco. Esse termo denomina genericamente as várias manifestações que marcaram o final do século XVI, estendendo-se pelo século XVII até o início de século XVIII. Muitos teóricos e estudiosos que escrevem a respeito dessa arte não inserem, geralmente, em seus respectivos estudos uma das jóias da arte barroca, a própria gênese do vocábulo barroco.

A origem dessa palavra (segundo a teoria mais recorrente) remonta ao início do século XVI, período em que se empreenderam as grandes navegações. Por volta de 1510, os portugueses desembarcaram na Índia. E, em pouco tempo, deu-se início ao lucrativo comércio de pérolas. Nesse próspero comércio, toda a pérola defeituosa, retorcida, ou seja, que apresentava reentrâncias diversas em um jogo de côncavo-convexo, era denominada de “baroquia” e logo de “barroca”.³⁹ Em seguida, a palavra chegou ao espanhol, transformando-se em “barrueco”⁴⁰ e mais tarde a outras línguas, entre elas, o alemão, “Barocken Perlen.” O fato é que pouco a pouco o termo deixou de referir-se apenas à pérola ou à cidade e

³⁹ É válido ressaltar que as pérolas, assim denominadas pelos portugueses, têm o mesmo nome da cidade de origem dessas preciosidades – *Broaktii*, de onde surgiu “baroquia” e “barroca.” Elas eram consideradas como: “Huns barrocos mal afeiçoados e não redondos, e com águas mortas.”

⁴⁰ “Barrueco” ou “berrueco”, a primeira entrou no jargão técnico da joalheria por volta do segundo terço do século XVI. Para Covarrubias, autor do *Tesora de la lengua castellana* (1611), a palavra barrueco se aplica à pérola irregular e berrueco significa rochedo granítico e dá origem a “berrocal, tierra áspera, y llena de berruecos que son penascales levantados en alto: y por de alli entre las perolas ay unas mal proporcionadas y por la similitud las llamaron berruecos.”

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. Tradução Armando Ribeiro Pinto. EdUSP. São Paulo, 1983, p. 3.

deslocou-se para então denominar todo o estilo artístico cunhado com exageros, irregularidades e obscuridades, considerado, nos seus primórdios, como estilo imperfeito.

Já, o entendimento quanto ao período das manifestações artísticas dessa época parece simplista aos olhos mais criteriosos e conduz o pensar às reflexões de Eugenio D'Ors⁴¹. Estas guiam a todos que conhecem o Barroco a uma outra perspectiva. Pois, de imediato, ele põe por terra o conceito de que o Barroco esteja restrito ao movimento artístico compreendido entre os fins do século XVI e o início do século XVIII e apenas ao mundo ocidental. Da mesma forma, aquele obsoleto conceito que apresentava essa arte como um produto oriundo de uma decomposição do estilo clássico do Renascimento.

D'Ors revela que a arte barroca tem uma constante histórica que se apresenta em épocas distintas: não só na Contra-Reforma, mas também nos fins do século XIX, não só no Ocidente, mas também no Oriente. Quanto ao estilo, segundo o teórico, o Barroco não é um “estilo histórico” e sim detentor de um “estilo de cultura” à medida que o estilo barroco ressurgiu, reaparece nos fins do século XIX. D'Ors apresenta uma outra leitura, na qual o Barroco é rompimento, é um “estilo de cultura” e menciona diferentes tendências e diversos gêneros influenciados por essa arte. Refere-se ao estilo *Art Nouveau* para

⁴¹ D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Version française de Mme. Agathe Ronardt – Valéry. Gallimard. Paris, 1935, p. 178.

exemplificar a presença do Barroco em fins do século XIX, ao fazer considerações quanto à construção do metrô de Paris, projeto do arquiteto Guimard. É evidente que essa concepção eugeniana aponta para uma outra perspectiva, concepção e discussão da Arte e da Estética e sobretudo do Barroco, ou ainda, no mínimo para um outro olhar, mais crítico. Claude Gilbert Dubois⁴² após a leitura de D’Ors sistematiza quatro aspectos principais a respeito dessa arte. Entre eles destacam-se dois:

L’on tend de plus en plus au contraire à croire que:

- 1. Le Baroque est une constante historique qui se retrouve à des époques aussi réciproquement éloignées que l’Alexandrisme de la Contre-Réforme ou celle-ci de la période “Fin de siècle”, et qu’il s’est manifesté dans les régions les plus diverses, tant en Orient qu’en Occident.*
- 2. Loin de procéder du style classique, le Baroque y est opposé d’une manière plus fondamentale encore que le romantisme qui, lui, n’est en somme qu’un épisode dans le déroulement de la constante baroque.*

De volta a Eugenio D’Ors, afirma ele que o espírito barroco grita desesperadamente: *Vive le mouvement et périsse la raison!*⁴³ E ainda argumenta que no domínio da arte e da estética se as estruturas clássicas adotaram de preferência a disposição chamada de *contrepoint*, e como

⁴² DUBOIS, Claude – Gilbert. *Le Baroque Profondeurs de l’apparence*. Larousse Université. Paris, 1973, p. 36.

⁴³ D’ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Version française de Mme. Agathe Ronardt – Valéry. Gallimard. Paris, 1935, p. 108.

conseqüência elas constituem um sistema fechado composto por um núcleo no centro-interior, já as estruturas barrocas revelam a forma de *fugue*, elas são compostas por um sistema aberto que indica a saída em direção ao exterior, a constante impulsão, entre movimentos, exageros e impulsos.

Quanto aos movimentos, segundo Heinrich Wölfflin,⁴⁴ o Barroco é o estilo, por excelência, do movimento de massas pesadas e simultaneamente do impulso ascendente ao eterno. Os movimentos revelam a sensação de queda e de ascensão, pois a plasticidade dessa arte manifesta o desejo pelo infinito, pelos abismos da eternidade.

Já para Schmarsow (apud Hatzfeld, 1988, p. 38)⁴⁵, as raízes do Barroco assentam-se em tendências e orientações anteriores à Contra-Reforma. O movimento tem sua formação na arte e na estética de Michelangelo, cujos traços vão da harmonia ao movimento. O artista barroco vive a tensão. O conflito se reproduz na obra de arte por intermédio das oposições na dobra dos jogos: claro – escuro, luz – sombra, alto – baixo, elevação – queda, firmamento – profundezas. Para um estudo mais preciso e pormenorizado dessas tendências e movimentos convém, primeiramente, bifurcar o foco de análise, lançando luz em direções não opostas, mas paralelas. Particularizar cada uma das artes em questão

⁴⁴ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary A. L. de Barros e Antonio Steffen. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989, p. 55.

⁴⁵ HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Trad. Célia Berrettini. Ed. Perspectiva. Ed. USP. São Paulo, 1988, p. 38.

entende-se ser o ponto de partida para o estabelecimento das correspondências a que se objetiva.

Telas de Caravaggio. Nas artes pictóricas, os movimentos acima descritos tão exaltados por D'Ors, mas também por Wölfflin, Schmarsow e Hatzfeld são fortemente marcados pelos temas próprios de pintura barroca, como por exemplo, o tema da tragicidade, que gera os conflitos atrozes da alma do homem barroco, evocado muitas vezes nas telas de Caravaggio como em *Judite e Holoferne* (1599). Nessa tela a iluminação, o contraste das cores, a comparência da violência e do mal caracterizam bem esse tema.

A iluminação e a tragicidade-dramaticidade são valorizadas pelo gosto ao grandioso, ao sangrento, ao espetáculo trágico. E entre as principais características dessa arte destaca-se o contraste. Existe na arte barroca uma constante contraposição de temas, de assuntos, de objetivos tais como a oposição (cânon da arte barroca) entre a vida terrena e a vida eterna.

Em Caravaggio⁴⁶, outras telas típicas desse estilo expressam a tragicidade num misto de martírio e êxtase, crueldade e prazer. É o caso,

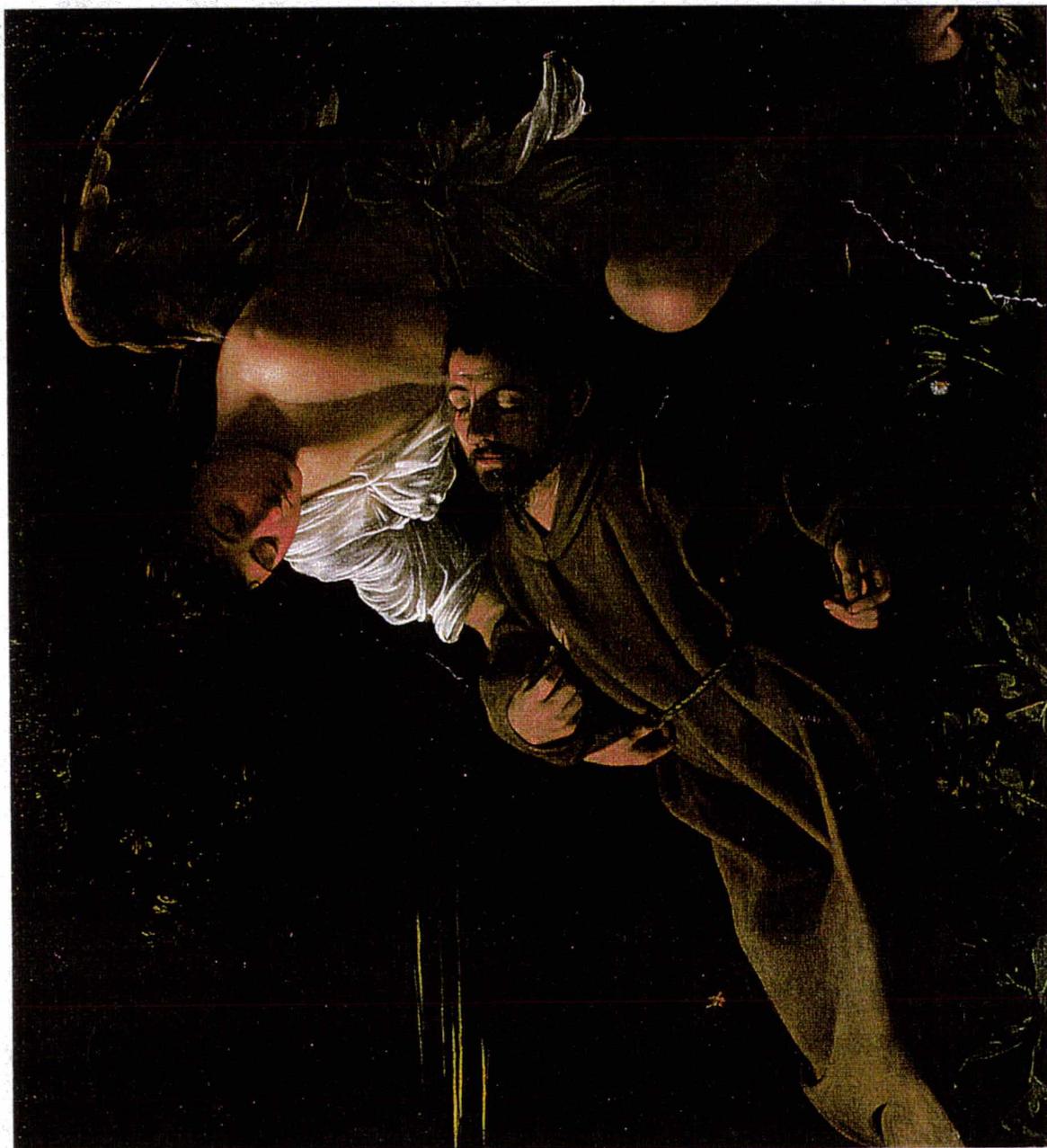
⁴⁶ Aqui faz-se a seguinte ressalva: entre os pintores da arte barroca, além de Caravaggio, outros citar-se-ão no decorrer da dissertação. Contudo, deve-se esclarecer que Caravaggio surge eleito entre os demais não por simples escolha, ao contrário, ele aparece após uma criteriosa pesquisa e é perseguido por ela, por considerá-lo singular na leitura estética e comparada entre a sua arte e a de Genet, sobretudo com base em três aspectos (correspondências) fundamentais: paixão, êxtase e erotismo.

por exemplo, de *O Martírio de São Romeu*, *O Sacrifício de Abraão*, *A Crucificação de São Pedro*, *Êxtase de São Francisco*, *O Flagelo de Cristo*, *A Dúvida de Tomé*, *A Conversão de São Paulo* (as duas versões) *Ecce Homo*, e *A Decapitação de São João Batista*. Essas telas datam do período entre fins do século XVI e início do século XVII. Cabe então, em face dessas fortes características (e contrastes) que marcam a estética do barroco, analisar a questão posta por Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, com respeito à significação e à exegese das cenas de horror, ou das cenas dos corpos, em martírio ou morte, com que se deleita esse estilo. O próprio Benjamin indica a resposta, de modo indireto, por exemplo quanto ao corpo, ao lembrar que esse estilo impregnou a heráldica e a emblemática, e que o corpo humano inteiro não pode vir a ser um ícone simbólico. Todavia, se existe uma parte desse corpo em destaque, então essa é apropriada para a formação de um ícone. Tal imagem é cunhada ora por meio do exagero na repetição de partes do corpo que são evidenciadas, ora por meio do êxtase traduzido por partes do corpo. Por fim, corpos “desmembrados”, “fragmentados” e as partes do corpo se destacam. Ao trazer ao texto o tema do extremo êxtase, pode-se também ilustrá-lo por intermédio da escultura em mármore (a. 350cm x l. 138cm), datada entre 1646 e 1652, do notável artista italiano Gianlorenzo Bernini, *O êxtase de Santa Teresa*. A escultura apresenta a visão de Santa Teresa de um anjo que lhe crava uma flecha de ouro no coração, fazendo-a desfalecer em abandono físico e espiritual. As inequívocas expressões faciais representam a santa em êxtase espiritual, revelando seu fiel amor a Deus (a Cristo): pálpebras semicerradas, em movimento, lábios exaltando o prazer,

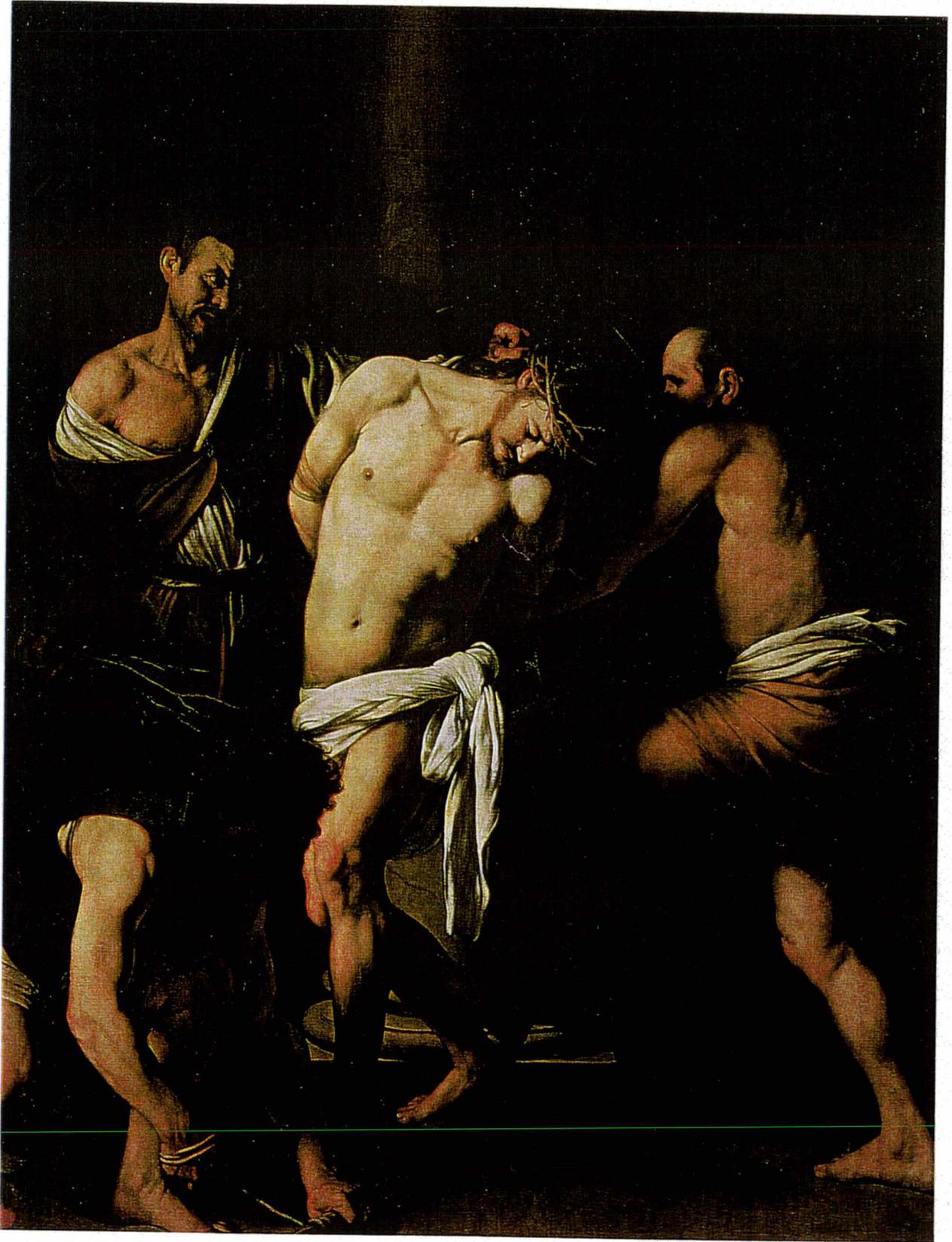
dilatados e levemente entreabertos e a cabeça ligeiramente inclinada em ímpeto, impulso, prazer e gozo.

Os olhos de Santa Teresa e toda a descrição supracitada evocam o delicado e deleitoso gozo de *la petite mort* de Bataille. Ao utilizar essa expressão, *la petite mort*, Bataille articula a relação entre a morte e o gozo, ou seja, o movimento erótico do gozo é associado ao momento de vertigem da morte. A “pequena” ou “petite” morte é o gozo, como o gozo que surge na insustentável brevidade do prazer, que causa também a vertigem, o desmaio. Bataille sustenta esse argumento no binômio continuidade – descontinuidade (vida – morte). Sem dúvida, os olhos e os olhares são exaltados pela estética dessa Arte.

Êxtase de São Francisco



O Flagelo de Cristo



A Dívida de Tomé



O êxtase de Santa Tereza



Cabem aqui ser citadas outras telas emblemáticas, tais como *Las Meninas* de Velásquez, *A Odalisca* de Boucher e *Cabeça de Medusa e Jovem Baco* de Caravaggio. Em todas essas obras como em *Santa Tereza* de Bernini, os olhos destacam-se e os olhares se interpenetram em cumplicidade, marcando a estética barroca. A estética reside num jogo de metamorfoses, entre espelhos e reflexos. Pode-se tomar como emblema a própria tela de Caravaggio *Cabeça de Medusa* que, apresentando o jogo dos duplos, expõe o tema do reflexo, enquanto aos olhos do espectador outros temas se desdobram, a saber: o trágico, a violência, o sagrado, a morte, a sedução, o mistério das “origens” e o mal. A *Cabeça de Medusa* é das mais representativas entre as obras da época em se tratando da duplicidade imagética cujos reflexos pressupõem, simultaneamente, a dramaticidade – tragicidade na composição de elementos sagrados. Nessa obra, o fascinante olhar da cabeça é como um raro frasco que contém o “pharmakos” e ao mesmo tempo o veneno letal e ainda o segredo do Sagrado. Segredo esse tão exaltado na arte de Caravaggio que se revela pelo olhar; o tema do “regard”, por meio do olhar se conhece o mundo, o outro e a si mesmo. O olhar “petrificante” da Medusa o artista o conhece bem, pois é ele cúmplice desse monstro. E, diante dele, *la petite mort*⁴⁷ que seduz e fascina (“petrifica”) diante do mistério: vida – morte, continuidade – descontinuidade, prazer – dor, os olhares que seduzem e petrificam corações e corpos. Estes, a arte de Caravaggio soube bem revelar. Quanto à violência, à morte e ao mal pode-se lembrar da tela *Davi com a cabeça de*

⁴⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio C. Viana. LPM. Porto Alegre, 1987, pp. 8 e 16.

Goliath, e, quanto à sedução e ao engano, a tela *A Cigana Adivinhando a Sorte*.

Volta-se ao tema dos corpos, pensa-se principalmente na celebração das suas partes, imagina-se as partes do corpo exaltadas pelo brilho e pela luz por Caravaggio, pensa-se também na escultura de Bernini o sorriso do anjo, o prazer e o delírio da santa em o *Êxtase de Santa Teresa*. Afinal, com que se deleita esse estilo? Como entender esses corpos desmembrados? Retoma-se a questão benjaminiana posta anteriormente.

Pode-se compreender essa estética remontando às origens da história da arte e da cultura ocidental. Em um despretenso olhar, atenta-se na cultura ocidental ao surgimento dos corpos na arte. Na Grécia Antiga, os corpos masculinos e femininos, diversas vezes, apresentavam-se despidos. O nu estava intimamente ligado ao conceito de natureza, à estética e à beleza. Durante o Império Romano, os corpos continuavam exaltados e valorizados, entretanto, esses corpos atravessam um longo período da história totalmente cobertos. Em exílio eles saem de cena, de 500 d.C. até aproximadamente a segunda metade do século XV⁴⁸. Em oposição à arte medieval, a arte renascentista procura enaltecê-los, logo, o corpo volta à cena e representa o centro do universo, o centro da estética, da arte e da ciência. Em pouco tempo a Europa assiste à Reforma, século XVI e à Contra-Reforma, séculos XVI e XVII, e, em meio a inúmeros conflitos, inicia-se a arte barroca, nela os corpos surgem encobertos, porém, inflamados de erotismo e sedução.

⁴⁸ Pode-se citar que, na pintura, os corpos ressurgem “descobertos” na tela *O Martírio de São Sebastião* de Pollaiuolo, 1475 e de Botticelli, 1485, *O Nascimento de Vênus*.

Então, em movimento espiral, volta-se à questão já posta anteriormente: como entender esses corpos? Esses são os corpos que formam as alegorias? Retoma-se o pensamento de Benjamin buscando compreender o Barroco dos séculos XVI, XVII e XVIII e ainda o Barroco Moderno (expressão usada pelo autor alemão). Na obra supracitada, Benjamin analisa a arte barroca com base no barroco alemão e a alegoria surge como linguagem, por intermédio da teoria do alegórico. Antes de pensar a respeito das respostas às questões anteriores, cabe entender a alegoria e a linguagem barroca sob o olhar de Benjamin:⁴⁹

Em sua essência, a alegoria barroca remete a uma coisa última, referente unitária que engloba todas as significações parciais: a história (...) a alegoria diz uma coisa, e significa, incansavelmente, outra, sempre a mesma: a concepção barroca da história.

A linguagem alegórica se relaciona com duas discussões e nelas se fundamenta: a alegoria e história-destino, e alegoria estabelecimento da história. A primeira está ancorada na concepção da história-destino que se dispõe e surge em torno da figura da morte. A morte, o ponto derradeiro, último, em que o homem sucumbe à sua condição de criatura humana. Compreender essa concepção é também perceber a alegoria como morte, e a alegoria se constrói por meio da morte. É, sem dúvida, ela a matéria mais presente e a que mais compõe a

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1984, p. 38.

alegoria barroca. Essa matéria reside na passagem do orgânico ao inorgânico, analogamente aos feitos do “rei Midas” cujo toque das mãos transformava os seres em ouro, provocando-lhes a morte.

É a história como natureza, onde reina o destino. Daí a importância (...) da caveira e da ruína. Na perspectiva da história-natureza, o mundo é um campo de ruínas, como alegorias da história coletiva, e um depósito de ossadas, como alegorias da história individual. A caveira é “de todas as figuras a mais sujeita à natureza.” E a ruína é o fragmento morto, o que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos.⁵⁰

Se as ruínas, a caveira, o cadáver e os fragmentos compõem a alegoria barroca, nessa concepção alegórica o corpo tem de ser dilacerado para tornar-se objeto de alegoria e inserir-se na arte como fragmentação alegórica. Passagem do orgânico ao inorgânico. E a câmara onde se passa essa “transição” ou se dá essa preparação é o martírio. O martírio revela exatamente a transição do orgânico ao inorgânico, é, em outras palavras, o passadouro. A morte violenta caracteriza-o, pois por meio do martírio o corpo é desmembrado em fragmentos, estes se inserem na significação alegórica. A morte é o que constitui e compõe a alegoria, pois a morte revela também a submissão humana ante o destino, o trágico e a história.

A segunda discussão é a seguinte: alegoria e estabilização da história. E como declara Benjamin, é exatamente por meio da significação

50 BENJAMIN, Walter. Opus citatum, pp. 199 - 200.

que o alegorista deseja conhecer as coisas criadas e por meio do conhecimento salvá-las das mudanças da história-destino. É unicamente ele o elemento capaz de pôr o lacre às coisas com o selo da significação de modo a protegê-las contra as alterações, por toda a eternidade. Para Benjamin, o alegorista é representado como o Príncipe ou o Sultão que, com violência e paixão, transforma as coisas e as torna seguras, salvaguardadas exclusivamente pela significação.

Em suma assim como o Príncipe subjuga a criatura para salvá-la da história através do poder, o alegorista subjuga a criatura para salvá-la da história através da significação. De novo, confirma-se a homologia entre a alegoria barroca e a história barroca, agora vista em sua segunda vertente, como anti-história, ou história naturalizada.⁵¹

A linguagem alegórica é a linguagem que se realiza na arte barroca e simultaneamente a compõe. Como entender melhor essa linguagem? Volta-se mais uma vez às questões a respeito dos corpos e das alegorias. Como entender esses corpos? Afinal, o próprio Benjamin indagou: *qual a significação das cenas de martírio e crueldade com que se delicia o Barroco?*⁵² Para que essa arte possa realizar-se em sua máxima significação, os corpos têm de ser desmembrados; ou isso ocorre com frequência em meio às cenas trágicas, ou se realiza por meio da iluminação que privilegia justamente as partes do corpo. Esses corpos exaltados nas duas situações descritas são imersos em movimentos de sedução, prazer e

51 BENJAMIN, Walter. *Opus citatum*, pp. 41 - 42.

52 BENJAMIN, Walter. *Opus citatum*, p. 240.

beleza. No movimento do telúrico ao etéreo. Na pintura ou na literatura, por exemplo, esses movimentos são inteiramente imantados de erotismo. Viva o corpo, ou melhor, o martírio do corpo e siga o triunfo da alegoria e do belo.⁵³

Para entender esses corpos, é preciso conhecer a concepção de Benjamin, ao abordar a alegoria como morte, ruína, em cujo significado, de fato, as ruínas, os resíduos representam os fragmentos significativos. Então o que resta? Resta o fragmento, a ruína, o estilhaço, essa é a matéria mais nobre da arte barroca. Olha-se, em especial, para as partes dos corpos, os fragmentos, os corpos desmembrados ou fragmentados. Pois são os fragmentos que constituem (compõem) o ícone dessa arte. O corpo humano não é (e nem pode ser) exceção, torna-se despedaçado. De fato, essa concepção de fragmentação está bastante presente na arte barroca, haja vista a fragmentação presente também na heráldica e na emblemática, como já foi mencionado. Ressalta-se que no contexto histórico-cultural da época, em meio aos conflitos oriundos da Reforma e da Contra-Reforma, a valorização do corpo humano voltava a recuperar-se, e o corpo era exaltado em partes. E, sobretudo, Caravaggio soube muito bem valorizá-lo.

Na arte barroca, o corpo surge, ressurge, fala e move-se. Entende-se que no Barroco os corpos, ou melhor, as partes dos corpos são redescobertas, elas compõem os “estilhaços” que “restam”. Pensa-se na

⁵³ Como lembra Benjamin essa arte “preserva a imagem do belo” .
BENJAMIN, Walter. *Opus citatum*, p. 258 .

pintura de Caravaggio. É evidente que o erotismo faz-se presente na arte barroca em sedução, jogo, êxtase, morte, violência e transgressão. A arte surge como um “Elogio” ao corpo, as vezes fúnebre, outras vezes vivamente erótico.

Bataille afirma que “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas”⁵⁴. Entende-se dissolução como rompimento, decomposição. E, como justifica Bataille, o domínio do erotismo é, sem dúvida, o domínio da violação, do rompimento, da crueldade e da morte. Morte, interdição e transgressão estão presentes. É claro que a arte barroca, em todas as suas manifestações artísticas, transita nesse domínio. Os temas do martírio, da transgressão, da ruptura e da morte surgem nesse lugar – no erotismo. Êxtase, prazer, sedução, gozo, fascinação, corpo fragmentado, ruínas, morte. Do êxtase de Santa Teresa, ou de São Francisco, do martírio de São Sebastião ou de São Romeu (e mudando o foco) aos encantos e ao martírio de Nossa-Senhora-das-Flores de Jean Genet.

Telas de Genet. Se a escritura de Genet, em sua poesia e prosa, fosse uma tela, sua arte seria barroca. Tal como os artistas da arte barroca, Genet exalta e repete (em demasia) as partes do corpo em “fragmentos”, pintando-as com cores e iluminação próprias à arte barroca. Seu romance *Querelle de Brest*, por exemplo, é composto por jogos. A arte do jogo ao jogo de cores escuras e claras e a iluminação seguem a mesma

⁵⁴ E ele ainda afirma: “O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio C. Viana. Ed. LPM. Porto Alegre, 1987, pp. 16 e 27.

tendência, ou ainda, as mesmas regras do jogo. No início do romance, Querelle joga os dados *le coup de dés* e nos interiores *Chez Madame Lisiane* há luz, como a luz do café ou do bar, o brilho, a luz presente no lustre e nas velas. Fora é sempre noite: ruas, vielas, docas, cais, fossos, esconderijos e lugares ermos, compostos com pouca ou quase nenhuma luz. A ausência de luz, o elemento noturno e o *brouillard* predominam. Essas cenas são imersas em erotismo, amor, crueldade, traição e morte. Pensa-se na estética e na arte literária de Genet plena de alegorias em meio à morte, ao martírio, ao êxtase, tais como as alegorias também presentes na arte barroca descritas na análise de Walter Benjamin.

Êxtase e martírio, em *Notre-Dame-des-Fleurs*, a protagonista do romance, Divine, (Lou Culafroy) os atravessa envolta em sua malha (rede) de amantes – amores e próximo ao final, antes de seu derradeiro instante, tem a morte agraciada pela visão de Deus. Todavia, a sua vida teve exatamente o percurso do próprio suplício marcada pelo prazer, pela transgressão, pela paixão e pela dor, até unir-se a Deus, como todos os mártires. Afinal, antes de encontrar-se com Deus, Divine havia estado com o Arcanjo Gabriel, o êxtase de Divine. Da arte barroca à tendência barroca de Genet, o Barroco é êxtase. Retoma-se Wölfflin, afinal, ele afirma:

O Barroco (...) quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, (...) o Barroco exerce momentaneamente um efeito poderoso (...) ele não

*evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer (...) arrastados para a tensão de um estado apaixonado*⁵⁵.

E Genet desvela o êxtase de Divine, no romance, *Notre-Dame-des-Fleurs*:

*Gabriel portait son uniforme de drap bleu ciel. Sur le ventre, le ceinturon de cuir, mal bouclé, pendait (...), Divine en bandait. Elle dira plus tard: "je bandais pour son froc". (...) Une nuit, l'Archange (...) Il tenait Divine contre soit (...) La sainteté de Divine contrairement à la plupart des saints, elle en eut connaissance. Cela n'a rien d'étonnant puisque la sainteté fut sa vue de Dieu et, plus haut encore, son union avec lui (...). Monter au ciel ici veut dire: sans bouger, quitter Divine pour la Divinité*⁵⁶.

Observa-se aqui a incisiva tendência barroca em Genet ao compor e fecundar sua arte com diversos temas comuns ao Barroco, entre eles: o erotismo, o êxtase, o martírio, a morte, a tragicidade – dramaticidade, o flagelo (a violência) e a redenção, disseminando-os em suas obras.

Com o intento de interpretar a arte, as “telas” de Genet, e introduzir a compreensão do diálogo Caravaggio – Genet (desenvolvida no subitem 3.2.), o texto que segue estende-se em três partes distintas: a) arte, jogo, disfarce e transgressão; b) corpo, prazer e erotismo; c) flores.

⁵⁵ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary A. L. de Barros e Antonio Steffen. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989, pp. 47-48.

⁵⁶ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, pp. 148, 180 e 361.

a. Arte, Jogo, Disfarce e Transgressão

*Em um jogo qualquer, o ganho não é sempre prometido a um só concorrente. O mais forte, por um lance dado em um momento dado, pode ser derrotado logo a seguir quando seu oponente descobre o meio ou obtém o poder de passar para a sua montante. A dicotomia parece então se inverter, o mais fraco tomou o lugar do mais forte.*⁵⁷

Michel Serres.

*O pintarem bem os dados, ou as cartas, não está nas mãos do jogador, mas se ele é sábio na arte, está na sua mão o usar bem o jogo. Sermão Quinto a S. Francisco Xavier.*⁵⁸

Pe. Antônio Vieira

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.*⁵⁹

Fernando Pessoa

⁵⁷ ÁVILA, Affonso. *Barroco Teoria e Análise*. Org. e Apresentação Trad. Sérgio Coelho (et al.) Ed. Perspectiva e CBMM. São Paulo e Belo Horizonte, 1997, p. 38.

⁵⁸ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1980, p. 28.

⁵⁹ PESSOA, Fernando. *Poemas Escolhidos*. O Globo/Klick. Rio de Janeiro, 1997, p. 176.

Segundo Ávila⁶⁰ (1980), a linguagem barroca, seja a literária ou a plástica, manifesta-se sob o primado de três elementos fundamentais: o lúdico, o persuasório e a ênfase visual. Tais elementos impulsionam não só a linguagem como também a arte e a estética barroca.

Essa última, na arte pictórica, apresenta-se por meio do exagero visual, na exaltação e no movimento de volumes e formas – plenas de sedução, imanescentes ao jogo lúdico da arte barroca.

Logo, entre a arte e o jogo relações diversas são articuladas, segundo Geiger (apud Ávila, 1980, pp. 28-29)⁶¹. Ao interpretar o Barroco, ele argumenta a existência de um ponto de interseção entre a arte e o jogo, destacando que em ambos, o homem procura libertar-se da onerosa existência cotidiana.

Considerar a arte barroca e a de Genet e interpretá-las por meio desse paralelo arte-jogo é também compreendê-las como detentoras do mote ruptura-libertação, isto é, movimento de rompimento e transgressão, movimento próprio ao Barroco.

Antes de tratar da arte de Genet, volta-se ao artista barroco, Michelangelo Merisi Caravaggio. Desde suas primeiras telas, rompia barreiras e revelava novas tendências, imagens, expressões e movimentos audaciosos para a Europa do início do século XVII. Além do célebre *chiaroscuro* próprio à arte de Caravaggio, o pintor também rompeu com os

⁶⁰ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1980, p. 28.

⁶¹ ÁVILA, Affonso. *Opus citatum*, pp. 28-29.

mais diversos estilos, cânones e padrões artístico – estéticos e socioculturais. Pouco depois da morte de Caravaggio, chegava a Roma Nicolas Poussin. Este declarou a respeito do pintor italiano: *ele veio para destruir a pintura*.⁶² Entretanto, André Berne – Joffroy, secretário de Paul Valéry, afirmou: *No dia seguinte da Renascença, o que começa com Caravaggio, é simplesmente a pintura moderna*.⁶³ Ou pode-se também citar o depoimento de Robert Longhi, estudioso e especialista em arte pictórica e sobretudo na arte de Caravaggio, que após inúmeros estudos em arquivos em Roma, Nápoles e em Malta, em 1920 asseverou: *De Michelangelo de Caravaggio, diz-se indiferentemente tenebroso ou luminista. Esquecemo-lo, mas sem ele, não teria havido Ribera, Vermeer, La Tour, Rembrandt, E. Delacroix. Coubert e Manet teriam pintado de outra forma*.⁶⁴

De fato, a arte de Caravaggio marca não só a pintura de sua época mais toda a arte pictórica, como também revela e assinala a constante ruptura própria ao artista barroco, aquele que é revelador da crise ontológica do homem do seiscentismo.

Se o barroco é também ruptura, cisão, a arte literária de Genet, por meio de sua tendência barroca, igualmente revela a sua veia de

⁶² LAMBERT, Gilles. *Caravaggio*. Trad. Zita Morais e Antônio Rocha. Taschen. Munique, 2001, p. 8.

⁶³ LAMBERT, Gilles. *Opus citatum*, p. 9.

⁶⁴ LAMBERT, Gilles. *Opus citatum*, p. 15.

constante romper. Pode-se ainda afirmar como declara Barthes (apud Eco, 1971, p. 40)⁶⁵, quanto ao ato de romper e à escrita: “Escrever significa estremecer o mundo” ou também como o próprio Genet afirmou: “Écrire c’est ce qui vous reste quand on est chassé de la parole donnée.”⁶⁶

Só lhe resta romper, transgredir, uma vez condenado só lhe resta escrever e escrever. E o que Genet escreve estremece e detona, ou melhor, é um golpe que explode:

*Mon art consistant à exploiter le mal, puisque je suis poète,
(...) la définition habituelle du mal me fait croire qu’il n’est
que le résidu de Dieu. La poésie ou l’art d’utiliser les restes.
D’utiliser la merde.*⁶⁷

O rompimento não se realiza somente no âmbito da arte, da criação da obra de arte, mas também no engajamento político presente na vida de Genet. Pode-se citar a participação política em maio de 68, na França. Já nos anos 70, a participação ativa nos movimentos em prol dos imigrantes, dos palestinos e dos *Black Panthers*, nos Estados Unidos. Nesse último, junto com o escritor norte-americano James Baldwin, ele escreveu um apelo a favor da libertação de George Jackson.

De fato, o que Genet escreve reflete o mundo do cárcere, as relações de poder e a hipocrisia social e política revelada na perseguição ou

⁶⁵ ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Pérola de Carvalho. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1971, p. 40.

⁶⁶ MORALY, Jean-Bernard. *Jean Genet – la vie écrite*. Éditions de la Différence. Paris, 1988, p. 19.

⁶⁷ GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saint-Amand, 1997, p. 190.

proibição ao amor entre iguais. Como artista, ele rompe, transgride como aquele ser que é o ser “condenado” socialmente, maldito e capaz de expor (e expõe) o mal, a morte, o erotismo e a transgressão por intermédio de sua criação artística.

Parece haver, tanto na arte barroca quanto na arte barroquizante de Genet, essa vontade estética de jogo, de lúdico, de dissimulação, de disfarce. Genet afirma *je me travestis* ao referir-se a sua própria escritura. Fernando Pessoa, em sua poesia, já havia manifestado a relação (concepção) arte-jogo-disfarce. Em face dessa analogia(concepção) vale aqui lembrar os versos primeiros do célebre poema supracitado, escrito em abril de 1931: “*O poeta é um fingidor./Finge tão completamente /Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente.*”

Ainda com relação a esse paralelo, cita-se a proposição schilleriana (apud Ávila, 1980, p. 24)⁶⁸, pela qual revela que o jogo é uma forma de plenitude existencial. Essa relação arte-jogo pode ser também entendida, lida na relação poeta – jogador (Vieira) / poeta – fingidor (Pessoa). Tal como o jogo busca a saída, o disfarce também a busca, quando não é ele a própria saída.

A arte – jogo abordada pelo Pe. Antônio Vieira, por meio do *savoir-faire* do sábio jogador, parece também ser possuidora da mesma requintada sabedoria presente na arte do poeta – fingidor de Pessoa. Surge

⁶⁸ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1980, p. 24.

nesse espaço arte – jogo um elemento particular – o dado – elemento comum freqüentemente presente nos jogos, *le coup de dés*, os jogos e jogadores, ou ainda, em especial, na arte de Mallarmé, e de Genet. Nas telas de Caravaggio e nas telas de Genet o jogo desponta, surge a revelação arte – jogo, por via da dissimulação, da sedução, do desejo e erotismo.

Em Caravaggio, ele aparece nas telas *Os Batoteiros* (1594 – 1595) e *A Adivinha* (1596 – 1597) e imediatamente associa-se às respectivas e posteriores telas de Georges de La Tour *O Batoteiro* (1630) e *A Adivinha* (1634 – 1635). Em Genet o jogo é evidenciado na “tela”, no romance *Querelle de Brest*, principalmente por aparecer o lance de dados. No jogo em questão jogam Nono e Querelle.

Querelle é a própria figura do sábio jogador, *Querelle prit le dé*: ao mesmo tempo que ele é o jogador, ele é elemento que rompe, que perde e vence, ou seja, o rompimento na arte de Genet é predominantemente sutil e hábil como os movimentos de um ilusionista.

O jogo, o engano (o disfarce) e a arte que seduz, persuade e enfim engana. O lúdico (nas projeções do mundo barroco) aparece como saída-fuga, possibilidade de enganar, de seduzir e de transgredir. Em Genet, essa arte – engano – jogo é realizada exclusivamente entre homens. O jogo no universo de Genet é marcado por quatro elementos: poder, sedução, paixão e morte. De volta ao romance citado, Querelle surge como o sábio, aquele que conhece bem o lugar do engano no jogo. Ou simplesmente, o ilusionista que sabe jogar, enganar e seduzir.

E é nesse lugar (ou nesse dorso barroco) que mais uma vez reafirma-se a tendência barroquizante de Genet como também a correspondência entre a arte de Genet e a arte barroca. Pois, em ambos, por meio do jogo, do disfarce, a arte exalta-se em ações, ruptura, cisões, dobras, volumes, texturas, formas, projeções, conteúdos, iluminações e plasticidade.

Arte – jogo. Romper e jogar. Seduzir e enganar, pois jogar é artifício, manobra, engano. Maquiavel fez da dissimulação uma das qualidades do príncipe. Genet cria, recria, seduz, joga e escreve ao referir-se a sua escritura: *je me travestis*⁶⁹. Esse é o ponto central da interseção – a escritura e o jogo – o disfarce, a ilusão e o rompimento na arte de Genet.

b. *Corpo, prazer e erotismo*

Quanto ao corpo, vale retomar, este é literal e poeticamente desmembrado. O corpo surge então intensamente exaltado (em partes), como na pintura barroca: ora algumas partes são mais exaltadas, ora o corpo surge envolto em sua mortalha, a compor o tema – o corpo e a morte, o cadáver célebre. Este é (preciosamente) em Genet o estilhaço que resta, de acordo com o pensamento e a concepção de Walter Benjamin. Pois são exatamente esses elementos que restam: ruínas, ossadas, fragmentos, corpos, cadáveres, estilhaços, pedaços que compõem a arte barroca e a arte

⁶⁹ LAGARDE et MICHARD. *Collection Littéraire XX siècle*. Bordas, Paris, 1988, p. 690.

de Genet – similitudes. Esses elementos estão inseridos numa fabulosa alegoria caleidoscópica particular da arte de Genet. Ele e seu caleidoscópio com sua miríade de imagens e as alegorias que aparecem a dobrar-se e a desdobrar-se, e aos olhos de seus leitores surge um universo pleno de erotismo composto por elementos cifrados, elementos masculinos, femininos e híbridos. Pode-se identificar ou reconhecer essas imagens alegóricas através das partes do corpo que são enaltecidas e imersas em jogo e prazer; Genet as apresenta por intermédio de uma total reverência erótica, feiticista-narcisista e idolátrica por suas muitas repetições e exageros. E em, meio a essas imagens alegóricas, duas tendências predominam: o aparecimento dos emblemas, como a fivela, o sapato, a calça, a boina de marinheiro, o lenço, entre outros, como peças masculinas do universo masculino. A calça do marinheiro:

*le bas de son pantalon de drap bleu (...) son pantalon, c'est le pantalon de mataf le plus sale (...) ils se branlent dans mon froc. (...) le bas de son pantalon trop étroit.*⁷⁰

E a glorificação das partes do corpo ou do sexo do amante:

Mais pour Divine, Mignon c'est tout. Elle prend soin du sexe de Mignon. Elle le caresse avec des profusions de tendresses (...). La verge de Mignon est à elle seule Mignon tout entier: l'objet de son luxe pur, un objet de pur luxe. Si Divine consent à voir en son homme autre chose qu'un sexe chaud et violacé, c'est qu'elle peut suivre la rigidité, qui se continue

⁷⁰ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, pp. 27 e 35.

*jusqu'à l'anus, et deviner qu'il va plus avant dans son corps,
qu'il est ce corps même de Mignon bandé (...).*⁷¹

c. Flores

Entre os signos que surgem nas telas do universo imaginário de Genet, nas telas preciosas e barrocas, há as flores que reincidentem, predominam e compõem a arte de Genet. As flores com suas pétalas, seus movimentos, suas dobras e suas reentrâncias. Os movimentos são circulares e se revelam sobretudo na pré-floração, das folhas às pétalas. O movimento das flores se realiza por meio de uma força – espiral geratriz. Movimento, tensão, devir, a inflorescência revela bem esses movimentos helicoidais⁷². Busca-se aqui a analogia entre os movimentos helicoidais das flores na natureza e a aceleração dos movimentos das linhas na arte barroca. Por exemplo, no detalhe da coluna de Bernini, na Basílica de São Pedro, no Vaticano, o movimento é espiral como o diagrama floral. A arte de Genet é feita como os movimentos espirais dos diagramas florais, em movimentos, pétalas e flores.

*I' m' couvre de mimosas, pensa – t – il. (...) restait accrochée
à la branche épineuse d'un acacia. (...) tous les parfums des
lis (...) or, une merveilleuse fleur, parfumée de ciel (...) plus
douce et embaumée que les pétales de roses.*⁷³

⁷¹ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, pp. 88 - 89.

⁷² MORANDINI, Clézio. *Atlas de Botânica*. Ed. Nobel. São Paulo, 1981, p. 28.

⁷³ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, p. 88.

Sim, sem dúvida, são as flores, considerando sobretudo a poesia e a prosa, as preciosas pérolas que compõem as alegorias de Genet. Nesse caso, como ler, compreender e interpretar seus romances, peças de teatro, poemas ante os inúmeros significados cifrados? Tenta-se decifrá-los, prevê-los em múltiplas tentativas ou simplesmente lançar-se a esse sedutor caleidoscópio.

A flor parece ser de fato a pérola alegórica de Genet. Ao escrever a respeito das alegorias de Benjamin, Catherine Perret, em seu artigo: *L'Allégorie: une politique de la transmission?* cita Charles Baudelaire: *La destruction de la nature est exaltée dans la fleur.*⁷⁴ Com base na leitura de Baudelaire e de Benjamin, Catherine Perret estabelece uma estreita analogia alegórica entre a flor e a morte.

Longe da concepção decadentista da arte, Perret observa a flor como o “estilhaço”. Ela é o que resta e também representa a exata e delicada passagem entre vida e morte, brotar e fenecer, a passagem do orgânico ao inorgânico. A arte de Genet é constituída por esse elemento da natureza de profunda beleza e simultaneamente revelador dessa passagem. As flores são elementos alegóricos que ocupam o universo sagrado-profano em Genet. Observe-se em alguns fragmentos como elas se descerram na arte genetiana.

Genet revela:

Il existe donc un étroit rapport entre les fleurs et les bagnards. La fragilité, la délicatesse des premières sont de

⁷⁴ EUROPE. *Revue Littéraire. Mensuelle*. Walter Benjamin. Avril, n° 804. Paris, 1996, p. 169.

*même nature que la brutale insensibilité des autres. Na nota de rodapé, no próprio romance Genet comenta – Mon émoi c'est l'oscillation des unes aux autres.*⁷⁵

Em *Nossa-Senhora-das-Flores*, as flores são as personagens femininas-masculinas-híbridas; Divine, *Nossa-Senhora-das-Flores*, *Mimosa*, e “*As Mimosáceas*”. Afirma o narrador: *Je vous parlerai de Divine, au gré de mon humeur mêlant le masculin au féminin (...).*⁷⁶

São também as flores que constituem o cenário que envolve a morte ou a sua anunciação. Elas estão presentes em todo o romance *Pompas Fúnebres*, associadas à presença da morte, haja vista o próprio título do romance, o qual Genet dedica ao amigo Jean Decamin. Ou no poema *Un condamné à mort* e no romance *Notre-Dame-des-Fleurs*, ambos dedicados à memória de Maurice Pilorge. As flores presentes na arte de Genet. Na poesia. No teatro. No romance. Em *Pompes Funèbres* no último parágrafo, nas últimas linhas:

*Sa marguerite fanée à la main (...) Elle se leva et tranquillement, pieusement, elle déposa sa marguerite sur cette tombe merveilleuse de sa fillette, puis elle se déshabilla et s'endormit jusqu'au matin.*⁷⁷

⁷⁵ GENET, Jean. *Journal du Voleur*. Folio. Gallimard. Saint-Amand., 1998, p. 9.

⁷⁶ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, p. 16.

⁷⁷ GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saint-Amand, 1997, p. 307.

A flor morta (“fanée”) representa duplamente a morte, a ruína, a destruição, a passagem orgânico – inorgânico na mesma matéria – a morte metamorfoseada. A flor “fanée”, ou simplesmente a flor é a pérola barroca de Genet, a alegoria de Genet. No romance *Querelle de Brest*, as flores também fazem parte do cenário, às vezes saem do texto de Genet e desabrocham no ar, exalando resedás, flores, pétalas e alegorias: *une légère brise effeuillait sur le monde, plus douce et embaumée que les pétales de roses de Saadi (...)*.⁷⁸

Vale aqui retomar Walter Benjamin e trazer mais um trecho de seu tratado sobre o Barroco, no momento em que aprofunda o sentido que dá à alegoria, e buscando uma identificação com as alegorias em Genet:

*É o que se passa com o Barroco. Externamente e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas – a palavra escrita tende à expressão visual. Não se pode conceber nenhum contraste mais flagrante com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, que esse fragmento constitui a escrita visual do alegórico.(...) “Mas a ambigüidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria. A alegoria, o Barroco, se orgulham da riqueza das significações. Mas essa ambigüidade é a riqueza do desperdício (...) um discípulo de Herman Cohen, Carl Horst, cujo tema, *Der Barrokproblem*, deveria ter levado a uma perspectiva mais concreta. Não obstante, ele diz, da alegoria,*

⁷⁸ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, p. 238.

que ela representa sempre uma “transgressão das fronteiras de outro gênero”, uma intrusão das artes plásticas na esfera de representação das artes “da palavra”. Essa violação de fronteiras (...).⁷⁹

Essa violação entre fronteiras de linguagens diferentes, nesse caso a plástica e a escrita, é assegurada pela composição múltipla das alegorias de Genet.

Certamente que as flores são as mais preciosas pérolas barrocas que formam o relicário alegórico e “labiríntico” de Genet. As pétalas e as flores em Genet constituem na sua arte, em meio a rebuscados movimentos e sinuosos e múltiplos arabescos, o ícone por excelência da arte barroca que brota em suas telas. Flores e Telas (ou flores que se tornam telas raras desse relicário da criação, da arte desse escritor). Esses movimentos, esses arabescos são exemplificados no fragmento que segue:

Ce dont profita l'officier pour retenir avec sa hanche la tête du matelot qui y appuya la joue. [...] C'est alors que le lieutenant Seblon osa caresser l'autre joue [...] Querelle entoura sa taille de son bras, l'attirant contre soi et l'obligeant à se pencher il le baisa violemment sur la bouche, mais dans le geste qu'ensuite il accomplit pour se révéler, en se suspendant, au cou de l'officier il mit tant d'abandon, de langueur pour la première fois, qu'un flot de féminité, affluant d'on ne sait où, fit de ce geste, un chef-d'œuvre de

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1984, pp. 197-199.

grâce virile car, ces bras musclés conscients d'être en corbeille autour de la tête plus charmante qu'un bouquet, osaient se dépouiller de leur sens habituel, en revêtir un autre qui signalait leur véritable essence. Querelle sourit d'être si près de la honte d'où on ne peut plus remonter et en quoi il faut bien découvrir la paix. Il se sentit si faible si bien vaincu qu'en son esprit se formula cette pensée désolante à cause de ce qu'elle évoquait pour lui d'automne, de souillures, de blessures délicates et mortelles:

- Le voilà qui m'marche sur mes brisées.⁸⁰

Eles (os movimentos, os arabescos) também estão presentes no poema *Un chant d'amour* e no poema *Le condamné à mort*:

*Je sens ma main gonflée sous ta chaleur moussue
S'emplir de blancs troupeaux invisibles dans l'air.
Vont paître mes agneaux de ta hanche à ton cou,
Brouter une herbe fine et du soleil brûlée,
Des Fleurs d'acacia dans ta voix sont roulées
Va l'abeille voler le miel de leurs échos.
Ta bouche est d'une morte où tes yeux sont des roses, un mac
éblouissant taillé dans un archange. Bandant sur les
bouquets d'œillets et de jasmins. Que porteront tremblants
tes lumineuses mains. Sur son auguste flanc que ton baiser
dérange.(...)⁸¹*

⁸⁰ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, p. 244. (grifo do autor da dissertação).

⁸¹ GENET, Jean. *Œuvres complètes*. Tome V e II. Gallimard. Paris, 1951, pp. 211 – 213 e 474.

Flores, telas, pérolas, pétalas, corpos fragmentados, erotismo, sedução, prazer, jogos, disfarce, as alegorias e a arte de Genet. Essas alegorias contribuem para formação da poética e da estética de Genet.

3.2. O Diálogo entre Caravaggio e Genet

No diálogo entre Caravaggio e Genet intenciona-se apresentar uma leitura fundamentada na estética comparada de Étienne Souriau⁸² que possa interpretar a obra dos dois artistas a partir de um cotejo singular e revelador de similitudes. Cotejo esse capaz de evidenciar pontos de interseção entre duas artes que são diferentes, uma plástica, a outra literária, e ainda que surgiram em contextos histórico – culturais distintos. A arte de Caravaggio em fins do século XVI; já a de Genet,⁸³ em fins da primeira metade do século XX.

É evidente que o diálogo não se restringe à observação das similitudes, ele também traz para a leitura a discussão estética do Barroco como também, ao apresentar mais detalhadamente a tendência do barroquismo em Genet, reafirma e descortina mais uma vez o pensamento de D’Ors⁸⁴. Conforme visto anteriormente e segundo esse autor, o movimento Barroco não está restrito ao período da História do mundo ocidental que se inicia nos fins do século XVI e se estende pelo século XVIII.

Contudo, antes de abordar diretamente a leitura proposta, ou melhor o diálogo entre Caravaggio e Genet, sugere-se observar atentamente detalhes talvez ainda não explicitados até aqui, relativos à arte barroca.

⁸² SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes. Elementos de Estética Comparada*. Trad. Maria C. E. de M. Pinto e Maria H. R. da Cunha. Ed. Cultrix, EdUSP. São Paulo, 1983, p. 74.

⁸³ As duas primeiras publicações datam de 1942 e 1943, respectivamente o poema *Le Condamné à Mort* e o romance *Notre-Dame-des-Fleurs*, ambos dedicados à memória do amigo Maurice Pilorge.

⁸⁴ Essa concepção já foi argumentada no subitem 3.1.

Debruça-se assim, outra vez, delicadamente, sobre esse movimento artístico a fim de melhor compreendê-lo. Heinrich Wölfflin⁸⁵ lembra que os historiadores da arte concordam em designar-lhe como marco fundamental a sua expressão pictórica. O efeito pictórico é composto, em essência, de três momentos: o primeiro, o movimento das massas, linhas mais livres, jogos de luzes e sombras; o segundo, composto pela dissolução da regra (liberdade de estilo e desordem pictórica). Nesse efeito considera-se a regra como algo morto, não-pictórico. E o terceiro momento do estilo pictórico é o efeito denominado inapreensível, o ilimitado.

O estilo “pictórico” apenas dá um equilíbrio de massas, podendo os dois lados do quadro ser muito diferentes entre si. O centro da imagem fica então indeterminado. O ponto de gravidade é deslocado para o lado, originando-se assim uma tensão, peculiar na composição.

A composição pictórica livre não distribui por princípio suas figuras segundo um esquema arquitetônico, não conhece uma lei da distribuição das figuras, mas apenas um jogo de luz e sombra independente de qualquer regra.

Esse conceito de “pictórico” é um dos conceitos mais importantes para a história da arte, mas ao mesmo tempo um dos mais ricos e menos claros. Assim como existe uma arquitetura pictórica, existe uma escultura pictórica; a própria pintura apresenta, em sua história, um período

⁸⁵ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary A. L. de Barros e Antonio Steffer. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989, p. 42.

“pictórico”; *fala-se de efeitos de luz pictóricos (...) O pictórico funda-se na impressão do movimento (...). O estilo pictórico só pensa em massas: luz e sombra são seus elementos (...) O prazer deve ser buscado no movimento das massas, onde as formas parecem mudar a cada momento pelo saltitar inquietante e seu fluxo e refluxo apaixonado.*⁸⁶

O Barroco é espetáculo, espetacular, espetaculoso. E nessa cena em meio a luzes e imagens pergunta-se: por que o exagero? Porque sua arte procura impressionar e apaixonar e, de fato, impressiona, apaixona e arrebatava. Sobretudo, sob os efeitos da paixão que dilacera os sentidos e os corpos. A cena barroca toma dois sentidos: um em direção à vida, em extremo êxtase e paixão; o outro em direção à morte, às pompas fúnebres, a exaltação do chamado *memento mori*.

A partir do dito, pretende-se aprofundar o diálogo proposto. A aproximação aqui entre Caravaggio – Genet é feita ante o comparecimento “transfigurado”, nas respectivas artes, dos deuses Thânatos⁸⁷, Ânteros e Eros⁸⁸.

⁸⁶ WÖLFFLIN, Heinrich. Opus citatum, p. 42.

⁸⁷ Na tragédia *Alceste* Eurípides cita esse deus como o deus da morte. Thânatos é filho da Noite, irmão gêmeo de Hipnos, o Sono. Tal como Eros, também tem o duplo. Essa divindade aparece nas esculturas antigas, com o rosto desfeito, os olhos fechados, cobertos com um véu e tendo como o Tempo, uma foice na mão. Esse atributo parece significar que os mortais são ceifados em multidão, como as flores e as ervas efêmeras. Thânatos também é implacável e violento.

⁸⁸ Eros é invencível e arrebatador. Na Grécia Antiga, os poetas o descreviam como um menino de mais ou menos oito anos, ou como um belíssimo jovem, armado de um arco e de uma aljava cheia de flechas ardentes, algumas vezes de um archote aceso ou de um capacete e uma lança, coroado de rosas, insígnia dos prazeres e do amor. Às vezes traz o capacete, a lança e o escudo. Eros é sempre vitorioso, e o próprio deus Ares se desarma e se entrega ao amor. Deve-se lembrar também da violenta força de Ânteros. Quando o amor é ferido ou traído pelos mortais, Ânteros, sempre impiedoso, age violentamente protegendo Eros. Com seu ato vinga Eros e evita o retorno ao caos.

Nas “telas” de Genet, e em seus pontos “actantes” o erotismo, o amor e a morte circulam, ocupam espaços e os dominam. Há a força e a presença de Thânatos, Ânteros e Eros. Eles, os deuses, exalam seus perfumes e, em meio às flores, empunham os cetros de seus respectivos poderes por toda a obra de Genet. Em *Querelle de Brest*, a obra revela o amor entre os iguais, o amor e o duplo, Eros e Ânteros, Querelle e Gil, e Querelle e Robert.

Querelle allait rencontrer pour la première fois, un autre criminel. Un frère. (...) – à plus forte raison des frères – s’aimassent, unis par le meurtre, unis non seulement par le sang qui coulait sur eux (...). Pour la première fois Querelle embrassait un homme sur la bouche. Il lui semblait se cogner le visage contre un miroir réfléchissant sa propre image, fouiller de la langue l’intérieur figé d’une tête de granit. Cependant, cela étant un acte d’amour (...).⁸⁹

Se nesse fragmento Eros e Ânteros estão presentes, o duplo surge, encanta e seduz. A morte – Thânatos – também encanta e ocupa as “telas” de Genet. Thânatos aparece.

Si les cinquante pages qui précèdent sont un discours sur une statue de glace, au pied d’un insensible dieu, les lignes qui suivent sont destinées à ouvrir la poitrine de ce dieu, de cette statue, pour libérer un gamin de vingt ans.⁹⁰

⁸⁹ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint. Amand, 1999, pp. 142 - 143 e 178.

⁹⁰ GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saint Amand, 1997, p. 58. (grifo do autor da dissertação).

É evidente a alusão ao deus Thânatos, sobretudo quando Genet escreve *la poitrine de ce dieu*. Ao abrir o peito desse deus, o narrador possui o desejo de libertar o jovem de vinte anos que está morto. No romance, esse morto é o parceiro do narrador, por isso o apelo para libertá-lo. Thânatos, deus implacável, tem o coração e o peito de ferro e as entranhas de bronze. O poder de Thânatos é inclemente. E Genet revela: *mon regard sans couleur, détruisant les apparences formelles et cherchait le secret de la mort*.⁹¹ Thânatos, Eros e Ânêros revelam seus odores, seus encantos e seus segredos, e Genet pinta sua “tela” como pintor e poeta. Se Thânatos surge na obra de Genet como o deus implacável e feroz, Eros e Ânêros também se apresentam violentos, o amor que Genet manifesta em sua escritura é sempre violento, forte e passional pois, como ele mesmo aponta, trata-se do “amor contra a natureza”, do amor dos impossíveis, violento e feroz justamente por se realizar na paixão dos impossíveis.

*Nous voulons encore dire qu'il s'adresse aux invertis. A l'idée de mer et de meurtre, s'ajoute naturellement l'idée d'amour ou de voluptés – et plutôt, d'amour contre nature.*⁹²

Dáí tratar desse amor com muita força e paixão, posto que ele é o amor “contra a natureza”, ele é predominantemente violento. Nas telas de Genet, a violência, a transgressão e a paixão estão disseminadas, a transgressão incontestável dos corpos “despedaçados”, tal como nas telas de Caravaggio. De ambas as telas exalam odores, despontam cores de

⁹¹ GENET, Jean. Opus citatum, p. 121.

⁹² GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, p. 10.

corpos, paixões, pétalas, sêmen, sangue e mortes. Forças violentas e paixões duplamente impossíveis. Em ambas, a arte, surge transgressora, a arte barroca e a de Genet compostas pela estética da paixão e do êxtase.

*Enfin j'écris ce livre et vous propose ces choses (...) parce qu'avec mon érotisme mon amitié pour le plus dur et le plus droit des adolescents, saint sic selon les hommes (...) c'est sous l'empire de la mort encore jeune de Jean, rouge de cette mort et de l'emblème de son parti que j'écris. Les fleurs que j'ai voulues à profusion sur sa petite tombe perdue dans le brouillard ne sont peut-être pas fanées (...).*⁹³

a. Nos domínios de Thânatos

Em direção a Thânatos, o espetáculo que se apresenta é aquele em que a vida acaba em morte – a morte sempre surge de modo suntuoso: *memento mori*. Soma-se ao culto à morte, as cenas de suplício, as pompas fúnebres, o martírio e o calvário, todas impregnadas dos signos da tragicidade. E sempre a cena “final” é composta pelo aparecimento de Thânatos implacável.

Em Caravaggio esse aparecimento é evidenciado sobretudo nas seguintes telas: *Judite e Holoferne* (1599); *O Martírio de São Romeu* (1599 – 1600); *A deposição no túmulo* (1602 – 1603); *Davi segurando a cabeça de Golias* (1605 – 1606); *A Morte da Virgem* (1606);

⁹³ GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saint-Amand, 1997, p. 191.

A degolação de São João Batista (1608) e *O martírio de Santa Úrsula* (1610).

Em Genet, o deus da morte pode ser evocado no poema *Le Condamné à Mort* (1942), nos romances, em *Pompes Funèbres* (1947) com as mortes de Jean D., Riton e Erik. No mesmo ano, em *Querelle de Brest*, pelo crime passional de Gil e os assassinatos de Querelle. Em *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943) com a morte de Divine. E no teatro, com o crime em *Haute Surveillance* (1947), em *Les Bonnes* (1947) e em *Balcon* (1956). Esses são alguns exemplos significativos da presença de Thânatos.

b. Nos Domínios de Ânteros e Eros

Nesses domínios, o espetáculo é conduzido sob as forças de Ânteros e Eros e os espectadores atravessam as trajetórias no rastro das respectivas forças dos deuses irmãos. Se não percorrem, o arrebatamento os fará percorrer.

Ânteros e Eros mostram-se ora personificados, ora metamorfoseados em cenas de sedução, contemplação, erotismo e êxtase. E também aparecem como o duplo, por meio do amor entre iguais. O homoerotismo é bem sugerido e até explícito na arte pictórica de Caravaggio e sobretudo marcado na escrita de Genet.

Em Caravaggio, o homoerotismo ou a presença de Ânteros e Eros surge entre outras telas, em: *O pequeno Baco Doente* (1593 - 1594); *São Francisco em êxtase* (1595); *Concerto de Jovens* ou *Os músicos* (1595

– 1596); *Grande Baco* (1596 – 1597); *Narciso* (1598 – 1599) e *O Amor Triunfante* (1601 – 1602).

Em relação a Genet, esse amor aparece no poema *Le Condamné à Mort* (1942); no romance *Querelle de Brest* (1947); no encontro Gil e Querelle, no teatro, *Haute Surveillance* (1947); na cumplicidade entre Yeux Verts e Maurice.

Ao que parece, o diálogo entre Caravaggio e Genet é estabelecido sobretudo por meio das similitudes entre temas, aspectos e tendências barrocas presentes nas obras dos respectivos artistas, a partir do comparecimento de Thânatos, Ânteros e Eros. Ao tratar dessas presenças e seus respectivos domínios nas obras de Caravaggio e Genet, não só se estabelece o diálogo como também se perseguem as correspondências entre o pictórico e a escrita. Parece que o projeto de Souriau se torna vivo à medida que aponta para um pensar estético ao revelar e contemplar as correspondências.

Esse diálogo, não é senão um colóquio apaixonado que se descortina aos olhos de quem vive a íntima paixão pela pintura, pela literatura e por todas as artes. Como é também um diálogo que procura pensar a arte e a estética com base em elementos e conceitos de uma estética comparada. Esse diálogo não possui o intento de ser conclusivo, ao contrário, ele se abre, como um leque, um grande leque oriental, e sugere outras correspondências ou discussões a respeito da arte de Caravaggio e Genet. Ou, ainda, aponta para discussões que enredam entre si a Arte, o Corpo, o Belo, a Morte e o Erotismo.

c. Entre o Sagrado e o Profano: olhando algumas telas de Caravaggio e Genet

Obstina-se, mais uma vez, o olhar sequioso ante a arte de Caravaggio e Genet. A obra de Caravaggio revela toda a força de seu estilo dramático e passional, uma vez que soube criar em suas telas, por meio de uma técnica impulsiva, vida, corpos, martírio, desejo, dor, morte e prazer. Nenhum outro pintor, ou “ninguém em toda a pintura italiana, levou mais longe esse antropomorfismo – chegando ao ponto de eliminar de seus quadros tudo o que não fosse a presença humana”,⁹⁴ afirma Bazin. A arte desse pintor desvela o corpo diante de si mesmo e diante do drama-tragédia do destino humano.

Definitivamente, sabe-se que as telas de Caravaggio refletem o contraste, os jogos de luzes e sombras. Pois a iluminação compõe um jogo precioso ao Barroco. Nas telas, o artista emprega a representação dos efeitos criados pela presença – ausência de luz, efeito particular da arte Barroca, sobretudo na pintura.

Enquanto os pintores do Renascimento procuravam alcançar a definição do corpo humano por meio da luz, uma iluminação geral que fosse capaz de manifestar todos os seus aspectos, o procedimento técnico barroco empregava o aparecimento da sombra como meio de acentuar a

⁹⁴ BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. Trad. Álvaro Cabral. Martins Fontes. São Paulo, 1993, p. 28.

própria luz. A estratégia do artista com relação à luz-sombra era quase a mesma empregada pelos pintores renascentistas, porém ao reverso. Caravaggio partia da sombra e usava a luz para fazer seus corpos viris emergirem da sombra, o movimento nesse jogo era da sombra, ou melhor das sombras à luz e não da luz à sombra. Esse procedimento possibilitou, com a presença da luz, criar volume, vida e vigor. Era o apogeu da presença corpórea em suas composições.

Se por um lado a arte de Caravaggio encontrou a intolerância e provocou reações diversas, por outro, seu estilo foi muito admirado e imediatamente imitado, inclusive na própria Roma, por um vasto grupo de pintores italianos e de outros países europeus. Os “seguidores” do mestre eram, na época, denominados *i tenebrosoi*,⁹⁵ destacando-se: Guernico, Orazio Gentileschi, Manfredi, Saraceni, Giovanni Serdine, entre outros. No entanto, o que mais se aproximou do mestre foi Giovanni Caraciolo (*Il Battistello*), sobretudo em sua tela *A Libertação de São Pedro*.

Identifica-se, de fato, Caravaggio como o primeiro artista a enveredar decididamente por esse caminho *chiaroscuro* e, como já mencionado, sua obra influenciou, de modo capital, toda a Arte pictórica de sua época, ou ainda toda a pintura moderna. Em suas telas, a luz ilumina apenas algumas áreas, as mais significativas, estas recaem sobre as partes dos corpos, os fragmentos, o corpo fragmentado na tela produzida pelo jogo de luzes e sombras. O efeito produzido por essa técnica faz lembrar as seguintes telas: *Martírio de São Romeu*, *A dúvida de Tomé*, *A Vocação de*

⁹⁵ BAZIN, Germain. Opus citatum, p. 34.

São Mateus, João Batista, menino, e O Flagelo de Cristo. Na primeira tela, exaltam-se os torsos, os ombros, os braços e as costas; na segunda, sobretudo o torso de Cristo e as mãos do Cristo empunhando contra si o dedo de Tomé. Ou ainda, o dedo de Tomé que penetra o corpo de Cristo, a expressão do discípulo é de admiração, prazer e provação; na terceira, as mãos de Mateus e os olhares e as expressões dos homens que estão próximos a Mateus; na quarta, o dorso (perfil), as pernas, os pés, o ombro e a face de João Batista; na quinta, o peito de Cristo. É evidente nessas telas o jogo de contrastes como também são evidentes as partes do corpo “desmembrado”, em tonalidades de erotismo e êxtase.

Como breve referência ao tempo de Caravaggio, convém lembrar que toda a pintura atingira o objetivo que se havia fixado quase dois séculos antes: a perfeita representação, a imitação. Caravaggio transformou o conceito da arte e da estética de sua época e diante da “perfeita representação”, conforme já salientado, criou a sua própria arte, plena de jogos de luzes e sombras. Esse pintor projetou uma nova tendência nas suas telas, as zonas vivamente iluminadas sucedem-se às áreas de sombra escura. Tais contrastes dão um sublime relevo às figuras representadas com extremo movimento plástico.

Em *Martírio de São Romeu* os modelos que compõem a tela são constituídos todos de jovens e homens do povo, tais como jogadores, taberneiros, soldados, ferreiros, rufiões, etc. Com relação ao Renascimento, tais imagens eram consideradas desviantes e violentamente transgressoras diante das figuras aristocráticas e dos ambientes requintados

e idealizados na Arte Renascentista. Porém, na arte de Caravaggio, esses homens se tornam deuses, guerreiros, apóstolos, santos, anjos, Cristo, Deus. No estilo de Caravaggio não só “o quê” se representa é fundamental, mas, também, como se representa. Todos esses homens e jovens se tornam santificados, saem do profano em direção ao sagrado, pois suas telas ocuparam e ocupam os retábulos de diversas igrejas. A arte sagrada de Caravaggio. Em sua época, muitas de suas telas foram recusadas, justamente por empregar como modelos pessoas do povo. Pode-se citar, por exemplo, a tela *A Morte de Virgem* (1606), a modelo que representa a Virgem teria sido uma cortesã, que teve o corpo resgatado do Tibre, após afogamento. Ainda, outra vez, volta-se ao jogo de luzes e cores, aos fragmentos de luzes, fochos. Observam-se as regiões com pouca ou rara luminosidade, regiões de forte iluminação, e regiões de *intermezzo*, regiões de interseção (de dobras oblíquas com pouca ou pouquíssima luz). Essas regiões são as mesmas que revelam a arte trágica, violenta, erótica, a arte que aponta o triunfo da alegoria, o martírio do corpo e o pulsar da paixão, a transgressão, essa é a arte eminentemente Barroca de *Caravaggio*. E é nesse lugar, no domínio da tragicidade, da violência, da plasticidade e do erotismo que as telas de Caravaggio e as de Genet se entrecruzam.

As telas de Genet são criadas a partir dos fragmentos, das dobras, do corpo fragmentado, dos resíduos. Reafirma-se aqui os resíduos tratados por Benjamin anteriormente, e a arte de Genet os ratifica.

L'amitié que je reconnais à ma douleur devant la mort de Jean, a du reste la soudaine impétuosité de l'amour. J'ai dit l'amitié. Je voudrais parfois qu'elle s'en allât et je tremble

qu'elle ne le fasse. La seule différence entre elle et l'amour, c'est que la première ignore la jalousie. Pourtant j'éprouve des inquiétudes, très vagues, des remords très faibles. Je suis tourmenté. C'est la naissance du souvenir (...) C'est à l'intérieur de cette tragédie que se place l'événement: la mort de Jean D. qui donne prétexte à ce livre. (...) Il me permit d'écrire ce livre comme il m'accorda la force d'assister à toutes les cérémonies du souvenir.⁹⁶

Quanto aos resíduos, Benjamin escreve:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento ruína (...) O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos.⁹⁷

Genet soube bem acumular esses fragmentos, esses estilhaços e essas sobras que a sociedade entregava (e entrega) aos malditos.⁹⁸ Dos restos, das migalhas, “les miettes”, Genet compôs a sua arte. Discorre o narrador, em *Notre-Dame-des-Fleurs*, ao falar sobre as migalhas:

Pourtant, j'ai pu avoir une vingtaine de photographies et je les ai collées avec de la mie de pain mâchée au dos du règlement cartonné qui pend au mur. Quelques-unes sont épinglées avec des petits bouts de fil de laiton que m'apporte

⁹⁶ GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saint-Amand, 1997, pp. 7 - 8, 28 e 49.

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1994, pp. 198 e 200.

⁹⁸ Remete-se à concepção já abordada a respeito do termo malditos, les “maudits”, ou ainda os anormais, “les anormaux”, tão bem articulada por Michel Foucault, especialmente em seu artigo “Les Anormaux”.

*le contremaître et où je dois enfiler des perles de verres colorées. Avec ces mêmes perles dont les détemus d'à côté font des couronnes mortuaires, j'ai fabriqué pour les plus purement criminels des cadres en forme d'étoile (...).*⁹⁹

Lembranças, memórias, imagens, experiências vividas, mortes, amores, esses são alguns dos elementos, estilhaços, ruínas, relíquias que compõem o relicário literário e pictórico de Genet. E, ao transitar entre Sagrado e o profano, observa-se que se os modelos de Caravaggio são homens e rapazes simples, os personagens de Genet o são também, entre eles, marinheiros, ciganos, jovens mestiços, cafetões, soldados, estivadores, pedreiros, policiais, desertores, traidores, enfim uma horda de marginais. Em *Nossa-Senhora-das-Flores*, o belo soldado Gabriel torna-se o Arcanjo Gabriel; Mignon, cafetão, torna-se beatificado; Notre-Dame-des-Fleurs é Adrien, jovem muito lindo, loiro, malandro das ruas de Paris, ladrão, assassino cruel, traidor, travesti – vive no mundo da prostituição – e torna-se a própria Nossa Senhora das Flores, que inclusive dá nome ao romance; e Divine torna-se Divindade. Se os modelos de Caravaggio entram no espaço do Sagrado, os personagens de Genet também; esses “malditos” tornam-se divindades, beatificados, santificados, anjos e Deus. Genet os exalta ao extremo e na tela desse artista eles são postos em pedestais e em tabernáculos, ou seja, esses homens marginalizados, transfigurados, excluídos são enobrecidos e glorificados por Genet. Ele cria, de fato, uma total inversão, transgressão e

⁹⁹ GENET. Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, p.14.

transformação. Sartre (apud Bataille, 1957, p.206) comenta a respeito da transgressão no escritor:

L'expérience du mal, (...) est un cogito princier qui découvre à la conscience sa singularité en face de l'Être. Je veux être un monstre, un ouragan, tout ce qui est humain m'est étranger, je transgresse toutes les lois qu'ont établies les hommes, je foule aux pieds tous les valeurs, rien de ce qui est ne peut me définir ou me limiter; cependant j'existe, je serai le souffle glacé que anéantira toute vie.¹⁰⁰

E Genet escreve em seu romance *Pompes Funèbres: Mon art consistant à exploiter le mal, puisque je suis poète, (...) le poète s'occupe du mal.*¹⁰¹

Cabe aqui retomar Bataille, para quem a obra de Genet revela a constante exaltação do mal, o culto ao mal. Esse culto é inerente ao processo de escritura de Genet, somado ao culto à morte e à transgressão, que compõe e norteia sua obra, porque ele é também esse filho, esse elemento do mal. Afinal, ele mesmo declara:

Dans mon cœur, je ne conservais aucune place où pût se loger le sentiment de mon innocence. Je me reconnais le lâche, le traître, le voleur, le pédé qu'on voyait en moi ... Et

¹⁰⁰ BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Gallimard. Paris, 1957, p. 206.

¹⁰¹ GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saind-Amand, 1997, p. 190.

*j'avais la stupeur de savoir composé d'immondices. Je devins
abject.*¹⁰²

Ele, Genet, é esse ser abjeto (abjectu-abjectum), objeto imundo excluído pela mesma sociedade que mais tarde o reverenciou. Esse ser abjeto tornou-se sujeito, construiu sua trajetória, sua escritura, por via da transgressão e da arte, o vencido torna-se um Titã.

Genet atravessa e ultrapassa os limites pela transgressão e, ao ultrapassá-los, produz um deslocamento ao sair do lugar escuro do maldito. Por essa transgressão, consegue colocar o maldito e a si mesmo, segundo declara Jean-Paul Sartre em sua obra *Saint-Genet comedien et martyr*¹⁰³, ao lado do bendito, do Divino e do Belo. O mal torna-se sagrado, e os malditos, *Les anormaux* ocupam o lugar, o *siège* do sagrado.

*La sainteté de Divine. Contrairement à la plupart des saint, elle en eut connaissance, cela n'a rien d'étonnant, puisque la sainteté fut sa vue de Dieu, et plus haut encore, son union avec Lui. (...) comme on voit que volent les anges et les saints dans les vieux tableaux, comme va au ciel simplement Jésus, sans nuages le portant. (...) A l'heure de la mort de Divine (...) Dieu la prit pour une sainte. (...) Elle vit Dieu en gobant un œuf. "Voir"ici, est une façon légère de parler. De la révélation. (...)*¹⁰⁴

Quand j'étais gosse ('evidemment j'ai eu une enfance catholique) mais le Dieu enfin, c'était, c'était surtout une

¹⁰² BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Gallimard. Paris, 1957, p. 206.

¹⁰³ SARTRE, Jean-Paul *Saint-Genet comedien et martyr*. Gallimard. Paris, 1952, p 138.

¹⁰⁴ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, pp. 361-362 e 366. (Grifo do autor da dissertação.)

image. C'était le gars cloué sur la croix, la jeune fille là, comment elle s'appelle, Marie devenant grosse avec une colombe. Tout cela ne me paraissait pas très sérieux, j'avais quinze ans à peu près, quatorze-quinze ans et j'ai eu une maladie. J'ai été... donc Dieu n'était pas très sérieux et ne comptait pas dans ma petite existence d'homme, de gamin de un à quinze. À quinze j'ai eu une maladie. Peut-être assez grave, pas grave, une maladie infantile en tout cas et tous les jours, à l'Assistance publique, à l'hôpital de l'Assistance publique, et tous les jours, une infirmière apportait un bonbon et disait: "C'est le petit malade de la chambre à côté qui l'envoie." Bon, puis j'ai été mieux au bout d'un moment et un jour j'ai voulu voir et remercier ce gars qui m'envoyait un bonbon. Et j'ai vu un gars de seize ou dix-sept ans qui était tellement beau que tout ce qui avait existé avant ne comptait plus, Dieu, la Vierge Marie ou n'importe qui n'existaient plus. Il était Dieu. Et vous savez comment s'appelait ce gars? Qui était un gamin? Il s'appelait Divers. Comme l'autre s'appelait Personne, si vous voulez.¹⁰⁵

Num breve retrospecto do que aqui foi dito, é possível estabelecer pontos de contatos entre as telas de Caravaggio e Genet, pelas similitudes reveladas, tais como o corpo fragmentado em *morceaux*; o jogo do *chiaroscuro*; os movimentos transgressores; a presença de Eros, Ânteros e Thânatos, a presença do amor-paixão, do duplo, do erotismo, do gozo e da morte; o percurso entre o sagrado e o profano. Contudo, o diálogo deve

¹⁰⁵ MORALY, Jean-Bernard. *Jean Genet la vie écrite – biographie*. Éditions de La Différence. Paris, 1988, p. 29.

permanecer e desdobra-se, agora, por intermédio da estética da paixão. Em Genet, esta realiza-se por meio da mais sofisticada plasticidade, no sentido grego do termo “plastikós”: das dobras e dos movimentos transgressores. Essa estética é paixão, sedução e plasticidade, como os botões das flores que se abrem em puros movimentos espirais de acordo com os diagramas florais (ou como o comum movimento espiral presente no Barroco). Estética da paixão – as telas, as pétalas e os perfumes. Daí poder exemplificar toda plasticidade notadamente erótica por meio deste delicado fragmento. O diálogo entre as artes não se encerra.

Tous les parfums des lis (...) une merveilleuse fleur, parfumée de ciel (...) L'odeur instantanément enveloppa les deux hommes (...) Je ne connaîtrai la paix que baisé par lui, mais de telle façon qu'enfilé me gardera allongé sur ses cuisses, comme une "Piéta" garde Jésus Mort.¹⁰⁶

¹⁰⁶ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, pp. 72, 170, 237, 244

3.3. Reflexos: A Plástica Cosmologia Genetiana

*Toda obra de arte apresenta um universo. (...) O artista, que é um demiurgo, cria, constrói, fulgura em cosmogonia esse universo. E é nesse universo que o espectador, o ouvinte ou o leitor, durante sua contemplação ou leitura, vive, instala-se e situa-se (...) Uma sonata é todo um mundo.*¹⁰⁷

Étienne Souriau

*J'étais sûr d'être le dieu. J'étais Dieu. (...) ¹⁰⁸ je sais bien que le pauvre Démonstrateur est contraint de faire sa créature à son image.*¹⁰⁹

¹⁰⁷ SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes, Elementos de Estética Comparada*. Trad. Maria C.Q. de M. Pinto. Maria H. R. da Cunha. Ed. Cultrix, Ed. USP. São Paulo, 1983, p. 238.

¹⁰⁸ GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saint-Amand, 1997, p. 297.

¹⁰⁹ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, p. 40.

Procura-se entender aqui a arte de Genet tendo como foco de interpretação a escritura do artista com base na concepção souriana – *toda obra de arte apresenta um universo*. Observa-se, de modo atento, o cosmos genetiano, ou melhor, a criação do demiurgo chamado Genet. Se as passagens, os caminhos, os corredores, as celas, as encruzilhadas conduzem os leitores a adentrar e atravessar percursos labirínticos, pode-se inferir que a escrita de Genet com seus ziguezagues delinea o movimento comum ao Barroco – o espiral (como já assinalado no final do subitem 3.2.). A espiral é, por excelência, uma forma orgânica própria à natureza e ao Barroco.

Genet não cria os palíndromos, esses tão comuns aos artistas barrocos, todavia a arquitetura de sua obras os reflete¹¹⁰ tal como o célebre palíndromo da frase latina: *sator arepo tenet opera rotas*. Idealiza-se criar um palíndromo particular à arte de Genet, esse, o do escritor carrega o timbre da transformação, do erotismo, do gozo e da transgressão. Lêem-se, o de origem latina e o criado por Genet valendo-se das imagens que se seguem:

¹¹⁰ Utiliza-se intencionalmente o verbo refletir para trazer a imagem do espelho, da superfície e do reflexo. Genet emprega na escritura os efeitos do espelho, do reflexo. Como se a escritura genetiana pudesse se desdobrar em múltiplos reflexos ou estivesse ela cercada por espelhos. Pode-se comentar que para o Barroco o espelho também era um elemento muito presente na cultura e na arte. Por exemplo, o salão dos espelhos do Palácio de Versailles (1678), um imenso labirinto de espelhos. Ainda essas formas de labirinto criavam jogos ilusionistas múltiplos e que estavam presentes não só nos interiores dos palácios, como também nos exteriores – nos jardins. Esses jogos se estendem nas artes, sobretudo na pintura e na arquitetura por meio dos efeitos chamados de “*trompe l’œil*”.

Figura 1. Eis o tradicional “palíndromo” barroco e o seu movimento espiral. Ele é sinuoso e sedutor. Essa forma assemelha-se às demais formas orgânicas encontradas na natureza e na arte Barroca.

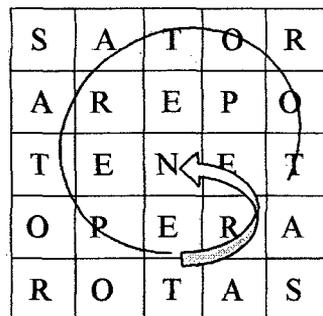


Figura 1

Figura 2. É obvio o movimento espiral presente nas obras de Genet. Embora a figura assinale doze pontos, em cada obra existe uma travessia particular, ora por pontos diferentes, ora por pontos comuns (de intersecção).

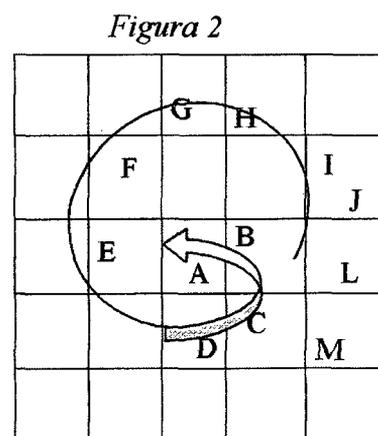


Figura 2

Legenda.

- | | |
|---------------------|----------------------------|
| a. homoerotismo | g. presença da paixão |
| b. gozo | h. travestismo |
| c. sagrado-profano | i. sedução-erotismo |
| d. sensações-odores | j. jogos-escambo -pilhagem |
| e. crime-traição | l. lembranças-recordações |
| f. transgressão | m. presença da morte |

O Cosmos da arte de Genet é o céu, esse enquanto espelho da trajetória, da travessia de suas personagens. Daí perceber que esse céu tem em sua composição o reflexo de suas telas, pois, ele é predominante forjado no universo híbrido (masculino-feminino), nele há a inversão, a fantasia, o disfarce. Esse universo é, por excelência, ocupado por homens em suas mais diversas relações, sobretudo, as de poder e as homoeróticas. Pode-se também entender que a leitura do palíndromo de Genet atinge às suas escrituras, todos os gêneros de sua arte atravessam em movimento espiriforme os pontos em destaque pela figura. Estes não são apenas traços ou temas pertencentes à escritura de Genet, eles são elementos¹¹¹ precisos que a compõem como as notas exatas que compõem uma sonata. O movimento desse universo é em espiral, e realiza-se por meio de duas forças antagônicas: – a centrípeta; – a centrífuga. A primeira é representada pelos poderes de Thánatos, a morte, essa força se realiza no interior e conduz à decomposição ou à passagem orgânico-inorgânico. A segunda é caracterizada pelos poderes de Ânteros e Eros: explosão, ora se afasta, ora se aproxima, ou surge no duplo como Ânteros ou se rompe violenta como a força de Eros, é o movimento da paixão que aplasta e avassala os corpos e os corações humanos.

¹¹¹ Esses elementos foram discriminados por intermédio de um estudo que vem sendo desenvolvido desde o início da dissertação, não obstante, compreende-se que outros podem ser exaltados, desde que neles esteja inserida toda a arte de Genet.

Volta-se à afirmação de Souriau *toda obra de arte apresenta um universo*. Em relação ao de Genet, conhecer essa arte é antes de tudo transitar pelos domínios da morte, da transgressão e da paixão. Esta é uma proposta obstinada em descortinar, conhecer, reconhecer e interpretar esse universo empunhado pelos cetros de Thânatos, Ânteros e Eros, ou simplesmente é uma leitura possível da escrita de Genet.

A partir do pressuposto de Souriau “toda obra de arte apresenta um universo”, e da alusão ao palíndromo barroco – concebe-se a arte de Genet como um universo e ao conhecê-lo e observá-lo compreende-se que ele é composto por amores, êxtases, paixões, imagens, passagens, mortes, lembranças e recordações. Entre todos esses elementos que compõem o cosmo genetiano, intenciona-se destacar o último, ou os dois últimos, com base no pensamento de Foucault. Sabe-se que estes estão muito presentes não só na escritura de Genet como também em muitas outras escrituras que se inserem no conjunto das obras da literatura universal. O fato é que a temática – lembranças e recordações – nas várias dimensões e acepções que os termos abarcam, é muito presente na arte literária.

Foucault¹¹², ao ser entrevistado por James O’Higgins e ao discutir sobre sexualidade, escritura, história, lembranças e recordações, faz menção especial às últimas. Argumenta Foucault haver diferenças

¹¹² STEINER, George, BOYERS, Robert. *Homosexualidad: literatura y política*. Trad. Ramón Serratacá y Joaquina Aguilar. Alianza Editorial. Madrid, 1985, p. 30.

particulares quanto a sua presença entre as escrituras não homoeróticas e homoeróticas. Segundo o seu pensar, as lembranças e recordações homoeróticas mencionam o erotismo de um jeito bem expressivo e específico.

Antes de tratar diretamente das diferenças entre essas escrituras, Foucault lembra que não se pode falar do homoerotismo sem ressignificá-lo ante a história da sexualidade e do mundo ocidental. Ele assinala em sua análise histórico-cultural que essas relações são cercadas por elementos de proibição, condenação e violenta coerção social e corpórea. Em geral, quando essas relações ocorrem são momentos em que as ações e as atitudes se concentram sobretudo no ato sexual em si. Ele cita, por exemplo, o fugaz encontro nas ruas iniciado a partir do piscar de olhos. No meio da entrevista intitulada “Una entrevista y actos sexuales”, James O’Higgins interrompe Foucault e lembra a famosa frase de Casanova: “O melhor momento do amor é ao subir as escadas”. Então Foucault aproveita a oportunidade e formula uma outra equivalente ao homoerotismo: “O melhor momento do amor é quando o amante parte”. Posto que essas relações freqüentemente são rápidas ou tendem a assim serem, notadamente, o ponto principal na escritura tem início a partir do momento da saída do amante.

Prefiero volver simplemente a la observación que hacía al empreza esta parte de nuestra conversación, la de que para un homosexual el mejor momento del amor es probablemente aquel en que el amante se marcha en un taxi. Es cuando el acto se ha realizado ya y el muchacho se ha marchado

*cuando comienza a imaginar el calor de su cuerpo, el
encontro de su sonrisa, el tono de su voz. Lo que reviste la
máxima importancia en las relaciones homosexuales no es la
anticipación del acto(sino recuerdo). Esa es la razón de que
los grandes escritores homosexuales de nuestra cultura
(Cocteau, Genet, Bourroughs) puedan escribir con tanta
elegancia acerca del acto sexual mismo, ya que la
imaginación homosexual trata, sobre todo, de recordar el
acto y no de anticiparlo.¹¹³*

É exatamente com a saída do amante que desabrocham as recordações (imaginárias ou não). Como se por meio da escritura o momento do encontro fosse então se reconstruindo ou se refazendo por uma temporalidade muito particular, longe dos olhos do Cronos Devorador Tirano e, simultaneamente, somente no espaço e no tempo da escritura pudesse esse momento ser cantado, contado, enaltecido e poetizado pela liberdade própria à obra de arte. Remete-se aqui as palavras de Marcuse¹¹⁴:

A obra de arte re-presenta assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia. A função crítica da arte, a sua contribuição para luta de libertação, reside na forma estética. Uma obra de arte é autêntica ou verdadeira não pelo seu conteúdo (i. e., a representação “correcta” das condições sociais), não pela “pureza” da sua forma, mas pelo conteúdo tornado forma.

¹¹³ STEINER, George, BOYERS, Robert. Opus citatum, p. 30.

¹¹⁴ MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Trad. M. E. Costa. Martins Fontes. São Paulo, 1981, p. 74.

Assevera-se aqui o que se defendeu ao longo deste trabalho: em se tratando da arte de Genet, a forma estética é eminentemente transgressora. Ela se realiza na escritura, no exercício, no ato da escritura.

Esse é o lugar da transgressão, mais uma vez retoma-se o dístico¹¹⁵ genetiano: *Écrire, c'est ce qui vous reste quand on est chassé de la parole donnée*. E a transgressão na escritura de Genet parece ser dupla, tal como a paixão, no sentido de transgredir duas vezes: primeiro ele transgride como escritor, ele escreve mesmo que condenado à cela ou à solitária das prisões; e segundo porque a própria escritura é o ato transgressor – a liberdade (a saída da cela).

Se a transgressora escrita combina desejos, sonhos, erotismo e recordações, observa-se claramente que a literatura reflete o homem e os seus sonhos. Pois o que são os sonhos? O que são os homens e seus sonhos? As possíveis respostas parecem conduzir o pensar agora aos célebres versos de Calderón¹¹⁶ de la Barca:

*Que el vivir solo en soñar
Y la experiencia me enseña
Que el hombre que vive, sueña
Lo que es, hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
Con este engaño mandando.
Disponiendo y gobernando:
Y este aplauso, que recibe
Prestado, en el viento escribe:
Y encenizas le convierte*

¹¹⁵ MORALY, Jean-Bernard. *Jean Genet la vie écrite – biographie*. Éditions de la Différence. Paris, 1988, p. 27.

¹¹⁶ Pois os sonhos foram bem tematizados no século de ouro da literatura espanhola não só por Calderón de la Barca como também por Francisco de Quevedo e, ainda fora da Espanha, por William Shakespeare e Padre Vieira. Na Arte Barroca os sonhos também representam papéis políticos, filosóficos e proféticos, e por eles os seus sonhadores podem ou não serem arremessados às prisões ou ao exílio.

*La muerte (y desdicha fuerte!):
?que hay quien intente reinar.
Viendo que ha de despertar
En el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza.
Que mas cuidados le ofrece:
Sueña el pobre que padece
Su miseria y su pobreza:
Sueña el que á medrar empieza.
Sueña el que afana y pretende.
Sueña el que agravia y ofende.
Y en el mundo, en conclusion.
Todos sueñan lo que son.
Aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aqui
Destas prisiones cargado.
Y soñé que en outro estado
Mas lisonjero me vi.
?Qué es la vida? Un frenesi:
Qué es la vida? Una ilusión.
una sombra, una ficción
Y el mayor bien es pequeño:
Que toda la vida es sueño.
Y los sueños sueño son.¹¹⁷*

Não se tem a intenção de responder às perguntas mesmo porque Calderón de La Barca já as respondeu, intenciona-se propor não só melhor refletir sobre a arte, e a escritura, como também sobre a infinitude dos sonhos, das recordações e a finitude do ser, ou ainda, quem sabe, refletir sobre os sonhos daqueles que sonham ainda que presos nos cárceres: “Yo sueño que estoy aquí/ Destas prisiones cargado”. Sonhar, mesmo que encarcerado em escuras e frias prisões. Canta o poeta “la vida es sueño, y los sueños sueños son”. Pois, sem sonhos, só resta deixar-se cobrir com o véu da morte.

¹¹⁷ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco Alma do Brasil*. Fundação Biblioteca Nacional. Bradesco Seguros SA. Rio de Janeiro, 1997, p. 130.

*Pourtant j'éprouve des inquiétudes, très vagues, des remords
très faibles. Je suis tourmenté. C'est la naissance du
souvenir.(...) Palais de ma mémoire où s'enroule la mer (...)
Où je songe objet secret.*¹¹⁸

¹¹⁸ GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saint-Amand, 1997, pp. 28 e 106.

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio ?
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.*

Mário de Sá-Carneiro

4. Fragmentos Poéticos e Estéticos

4.1 Poética

Antes de se chegar à arte de Genet ou melhor à poética, sugere-se compreender as palavras de Hegel ao asseverar que: *A obra de arte poética só persegue um fim: criar a beleza e desfrutá-la.*¹¹⁹

Se esse é também um fim para Genet, não se tem aqui a pretensão de o provar, no entanto, percebe-se que o gozo e o belo ocupam de modo permanente e *sui generis* a arte genetiana. Aproximam-se da poética desse escritor, e posteriormente da estética, e em ambas faz-se também presente a paixão.

A poética de Genet é composta por múltiplos êxtases e “instantes poéticos”. Segundo Bachelard (1985), esses são sempre envoltos de “verticalidade, profundidade, altura”, mistérios e ambivalências. Nesses mistérios-instantes o tempo é híbrido “entre dois contrários”.

O que Bachelard chama de poética é exatamente o domínio da própria poesia, que revela a perspectiva e o instante poético, esse que se dá no exato momento do êxtase, na eclosão das ambivalências ou correspondências.¹²⁰ E, nesse instante poético e metafísico, o tempo da poesia é vertical como assinala Bachelard: “Subitamente toda a achatada

¹¹⁹ HEGEL, G. W. F. *O Sistema das Artes. Curso de Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro. Martins Fontes. São Paulo, 1997, p. 393.

¹²⁰ Bachelard* emprega o termo *correspondências* e o remete ao poema do mesmo nome de Baudelaire, *Correspondances, Les Fleurs du Mal*. * BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Difel. São Paulo, 1985, p. 43.

horizontalidade se apaga. O tempo não corre mais. Jorra.”¹²¹ E o tempo jorra de todas as fontes pois as correspondências e ambivalências se realizam e se interpenetram como em um átomo. Brota e flui tal como a fonte d’água na natureza, como o olho d’água, que jorra por meio do movimento vertical decorrente da força de gravidade, do movimento de baixo para cima, das profundezas, das entranhas da terra, dos lençóis d’água para o alto, do interno ao externo, como escreve Bachelard ao falar das fontes:

*En rêvant près de la rivière, j’ai voué mon imagination à l’eau, à l’eau verte et claire, à l’eau qui verdit les prés. Je ne puis m’asseoir près d’un ruisseau sans tomber dans une rêverie profonde, sans revoir mon bonheur ... Il n’est pas nécessaire que ce soit le ruisseau de chez nous, l’eau de chez nous. L’eau anonyme sait tous mes secrets. Le même souvenir sort de toutes les fontaines.*¹²²

Lendo Bachelard, parece ser evidente que, tal como o tempo, a memória, a poética e o sonho voltam-se para a profundidade.¹²³ “La profondeur” e nas águas das fontes, o jorrar contínuo. Os instantes poéticos em um contínuo irromper em jorro, ímpeto e êxtase.

Pode-se verificar facilmente essa relação de antítese e ambivalência quando se deseja comungar com o poeta que,

¹²¹ BACHELARD, Gaston. Opus citatum, p. 185.

¹²² BACHELARD, Gaston. *L’eau et les rêves*. Corti. Paris, 1942, p. 68.

¹²³ Hegel, também referindo-se à profundidade da poesia, afirmou: “O poeta pode descer às profundidades mais íntimas dos conteúdos espirituais e revelar o que aí está escondido”.

*evidentemente, vive num único instante os dois termos de suas antíteses. O segundo termo não é requisitado pelo primeiro. Os dois termos nascem juntos. Os verdadeiros instantes poéticos de um poema são então encontrados em todos os pontos nos quais o coração humano pode inverter as antíteses*¹²⁴.

É aí que reside o desvelar da poesia pelo pensar desse filósofo. Bachelard destaca que a poética floresce sobretudo na comunhão entre antíteses e ambivalências. Ou ainda, como ele mesmo afirma, na inversão das antíteses.

De volta à arte de Genet, pode-se entender a sua poética fortemente criada por antíteses entre outras figuras de linguagem. Além dessas, a figura que mais se evidencia ou se produz e reproduz é a hipérbole e ainda às vezes ocorre a chamada “disseminação hiperbólica” – recurso muito empregado pelo poeta Genet. Em outras palavras, é como se o poeta pudesse semear em sua arte, diversas vezes, no êxtase e no exagero, entre as mais diferentes figuras de linguagem, a inclinação, a veia ao excessivo, notadamente por meio desta figura – a hipérbole. Em *Querelle de Brest*, ele escreve: *Querelle bandait comme un pendu*, trata-se sem dúvida de uma comparação, porém não uma comparação simples e sim uma comparação hiperbólica, que tende à demasia, ao exagero, ao descomedimento. Lembra-se aqui que o excesso é próprio à arte Barroca.

¹²⁴ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Difel. São Paulo, 1985, p.43.

Se a arte de Genet é plena de figuras de linguagem a que mais parece ser recorrente é a hipérbole, afinal ela é exatamente a expressão, a figura do excesso, surgindo ora interpenetrando as demais, ora “metamorfoseada” parecendo ser outra figura. Surge daí a expressão “disseminação hiperbólica”, recurso estilístico-poético e estético de que se vale Genet para a glorificação¹²⁵ de sua linguagem e de sua arte. Essa disseminação pode ser exemplificada nos dois fragmentos que se seguem:

*Son corps s'armait de canons, de coques d'acier, de torpilles,
d'un équipage agile et lourd, belliqueux et précis. Querelle
devenait “le Querelle”, destroyer géant, écumeur de mer,
masse métallique intelligente et butée.*

Querelle de Brest

Les verges et les vergers sortent de ma bouche.

Pompes Funèbres

A abundância de antíteses configura especialmente a tonalidade e a força do barroquismo de Genet tão presentes em toda sua obra, nos três gêneros literários : o lírico, o dramático e o narrativo. Pois, independente do gênero, as figuras surgem multiplicadas em meio às correspondências produzidas pelo poeta:

¹²⁵ Segundo Rocha Lima *, a hipérbole é a figura do exagero, tem por fundamento a paixão, que leva o escritor a deformar a realidade, glorificando-a ou amesquinhando-a segundo o seu particular modo de sentir. ROCHA LIMA, Carlos H. da. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. Ed. F. Briguiet. Rio de Janeiro, 1969, p. 75

Le vêtement des forçats est rayé rose et blanc. Si, commandé par mon cœur l'univers où je me complais, je l'élu, ai-je le pouvoir au moins d'y découvrir les nombreux sens que je veux: il existe donc un étroit rapport entre les fleurs et les bagnards. La fragilité, la délicatesse des premières sont de même nature que la brutale insensibilité des autres.

Journal du Voleur

O viens mon beau soleil, ô viens ma nuit d'Espagne.

Gamin, ne chantez pas, posez votre air d'apache!

Le condamné a mort

As metáforas e as comparações também estão fortemente marcadas pela vertente hiperbólica da poética de Genet. Nos fragmentos abaixo podem ser identificadas algumas das figuras de linguagem utilizadas pelo poeta:

a) metáforas

Je suis la forteresse

Haute surveillance

Gamin d'or sois plutôt princesse d'une tour,

Le condamné à mort

b) comparações

Grand comme l'Univers mais le corps taché d'ombres.

Suce mon membre dur comme on suce un glaçon

Mon sexe qui se rompt, te frappe mieux qu'une arme.

Le Condamné à mort

Querelle bandait comme bande un pendu

Querelle de Brest

*La grâce de son visage et l'élégance de son corps m'ont
gagné comme une lèpre*

Pompes Funèbres

c) Hipérboles

« Étrangle-toi d'amour, dégorge, et fais ta moue!

Mon torse tatoué, adore jusqu'aux larmes

Mon vit de marbre noir t'enfile jusqu'au cœur.

Le condamné à mort

*Le sable gardait la trace de ses pieds, mais gardait aussi la
trace d'un sexe ému par la chaleur et le trouble du soir.*

Chaque cristal étincelait.

Le Pêcheur du Suquet

Presume-se aqui que o leitor menos atento, ou até mesmo aquele mais sensível e envolvido na arte de Genet pode indagar: o que comprova a presença dessas figuras de linguagem? Ou, ainda, essas figuras também não aparecem em outros escritores? Primeiramente, ao afirmar a presença da disseminação hiperbólica em Genet além das antíteses e outras figuras, entende-se sua poética como projetada pelas tendências comuns ao barroquismo em sua arte. A projeção genetiana é desenhada, esquadrinhada, constituída pelo excesso, pelo exagero, pelo jogo e pelo êxtase. Sem dúvida que, em geral, outros escritores empregam as figuras de linguagem de acordo com seus respectivos estilos, todavia, o aspecto particular a Genet além do viés barroquizante das “correspondências”, ou

dos “instantes poéticos” reside em caracterizar as figuras de linguagem sob o domínio do homoerotismo e da paixão transgressora. E, assim, estende-se a poética e a estética de Genet cunhadas no dorso desse domínio erótico e transgressor (ao extremo) de inclinação barroquizante – em excesso e êxtase.

4.2 Estética

Mais uma vez, volta-se o olhar para o discurso hegeliano ¹²⁶ ao abordar a estética.

Despertar a alma: este é, dizem-nos, o fim último da arte, o efeito que ela pretende provocar. (...) Assim a arte cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito. Vemos que a arte atua revolvendo, em toda a sua profundidade, riqueza e variedade, os sentimentos que se agitam na alma humana, e integrando no campo da nossa experiência o que decorre nas regiões mais íntimas desta alma. (...) o importante é que o conteúdo que temos perante nós nos desperte sentimento, tendências e paixões, (...) Tem a arte o poder de obrigar a nossa alma a evocar e experienciar todos os sentimentos, resultado este em que razoadamente se vê a manifestação essencial do poder e da ação da arte, se não, como muitos pensam, o seu último fim. (...) qualquer que seja o conteúdo que exprima, sempre a arte exerce sobre a alma e os sentimentos a ação que acabamos de descrever. Desperta os sentimentos adormecidos, é capaz de ativar todas as paixões, inclinações e tendências (...).

Com base nesse pensar estético hegeliano percebe-se que é próprio da arte o despertar contínuo de sentimentos, atingindo o recôndito

¹²⁶ HEGEL, G.W.F. *Estética a Idéia e o Ideal, O Belo Artístico ou o Ideal*. Trad. Orlando Vitorino. Nova Cultural. São Paulo, 1996, pp. 49-51.

da alma humana. A estética genetiana conduz a esse despertar e move, domina e impulsiona os leitores a sensações, experiências, tendências e prazeres diversos, afinal, a própria trajetória da escritura de Genet transita pelo domínio do erotismo.

Somado a esse efeito de “acordar” (próprio da arte) surge um outro, o do reflexo, esse ocorre frente ao espelho¹²⁷ com o intuito de acordar acima de tudo não o outro, senão a si mesmo. Após o despertar e o refletir, o momento é de encontrar-se a si mesmo pronto para novas práticas, pois o despertar genetiano (por meio da estética) dá-se na paixão. Agora, sim, se acerca da estética de Jean Genet.

A estética na obra de Genet é bem caracterizada pela presença da dupla paixão¹²⁸, do amor exagerado e ainda retoma elementos da mitologia grega na imagem de Eros. Narram os poetas que Afrodite, mãe de Eros, consultou a deusa Têmis, pois o filho sempre permanecia menino. Tão logo consultada, a deusa revelou que ele não cresceria enquanto Afrodite não tivesse outro filho. Foi então que Eros teve como irmão Ânteros, com quem cresceu. A partir dessa narrativa, os poetas cantaram e contaram que o amor para crescer e ser formoso tem de ser correspondido,

¹²⁷ Entende-se esse espelho como a escritura de Genet. É como se o artista criasse por meio de sua escritura “espelhos”, ante os quais cada leitor em um momento particular chegasse a despertar e no reflexo se visse diante da condição humana, das angústias e das vilezas, enfim se deparasse o leitor consigo mesmo diante do espelho.

¹²⁸ Destaca-se que o tema paixão, repete-se aqui o já assinalado na página precedente: que a Estética e a Poética de Genet surgem sob o signo da paixão transgressora e do homoerotismo.

pois ele tem de ser fraterno para que possa crescer por meio do afeto, da companhia e da cumplicidade.

Dá-se o amor, e ele surge na oposição do duplo: Ânteros e Eros – o primeiro aproxima, o segundo afasta. Essas forças ambivalentes compõem a paixão e o amor. A existência de um se dá devido à existência do outro, e vice-versa. Esta alusão ao duplo, à paixão e ao amor é reproduzida, disseminada na arte de Genet por antíteses e oposições, podendo ser interpretada tomando por base os elementos mitológicos. Conforme a cultura e a mitologia grega, Eros vive à medida que tem o outro, o igual, o irmão Ânteros. Um vive por existir o outro. Eros vive por ter Ânteros, em meio à cumplicidade, companhia e oposição. Em Genet, o igual não é ou está exatamente no outro como irmão, o igual é o outro, ou seja, o homem apaixonado pelo outro. O homoerotismo, que se apresenta, conforme já visto, ao revelar a temática da paixão, dos corpos masculinos erotizados, do jogo e dos prazeres e ainda da conquista de outros prazeres e revelações; do homoerotismo, das cenas narradas ou das telas criadas por Genet que se apresentam muitas vezes por meio da presença do espelho, do duplo, do desejo e da paixão:

Vous êtes seuls au monde, la nuit dans la solitude d'une esplanade immense. Votre double statue se réfléchit dans chacune de ses moitiés. Vous êtes solitaires et vivez dans votre double. (...) où les deux corps étaient enfouis et liés. (...) Pour la première fois Querelle embrassait un homme sur la bouche. Il lui semblait se cogner le visage contre un miroir réfléchissant sa propre image, fouiller sa langue l'intérieur figé d'une tête de granit. (...) En Querelle l'amitié

pour Gil se développait jusqu'aux confins de l'amour. Il éprouvait à son égard une sorte de tendresse de frère aîné. Gil aussi, comme lui-même, avait tué. C'était un petit Querelle, mais qui ne devait pas se développer, qui ne devait pas aller plus loin, en face de qui Querelle conservait un étrange sentiment de respect et de curiosité, comme s'il eut été en face du fœtus de Querelle enfant. Il désirait faire l'amour, car il croyait que sa tendresse s'en fortifierait, parce qu'il serait davantage lié à Gil qu'il lierait à lui davantage. Mais il ne savait comment s'y prendre. (...) Ils étaient debout l'un en face l'autre, se regardant dans les yeux. (...) Querelle sentait en lui vraiment se développer l'amitié. Tout son corps touchait le corps de Gil abandonné. Querelle l'embrassa encore et Gil lui rendit encore ce baiser. (...) – On se bécote comme des amoureux. Ils restèrent longtemps embrassés, Querelle caressant les cheveux de Gil et lui donnant de nouveaux et plus chauds baisers.¹²⁹

O espelho tem como função imediata a reprodução, cabendo-lhe o papel de “revelador da verdade.” Quanto ao reflexo, este representa o “outro” diante daquele que o contempla. Isso é revelado por Velasquez com precisão em suas telas *Las meninas* e *Vênus au Miroir*. Sabe-se que nada é sem sombra e nada é sem imagem. No que se refere ao reflexo, pode-se ir mais longe na História e citar a célebre imagem de Narciso diante de si mesmo no espelho das águas, reflexo e reprodução.

¹²⁹ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, pp. 158, 159, 178, 203 e 204.

Também Claude–Gilbert Dubois¹³⁰ destaca que o espelho ao apontar o “outro” denuncia as profundezas da aparência, e é então, nesse lugar, que os mais diversos efeitos estéticos e eróticos se entrecruzam, impregnados por ilusões e reflexos. Basicamente, o espelho-objeto possui três funções: a reprodução, a revelação e a ilusão. As três se inserem na arte de Genet, dobrando-se e desdobrando-se como leques que seduzem *les éventails chez Genet*, sobretudo no teatro e no romance *Querelle de Brest*. Nesse romance, essas funções são exemplificadas no instante em que Querelle vê o outro, Gil, como irmão, ilusão-revelação, e também vê em Gil a si mesmo – *le petit Querelle* – ilusão-reprodução, pois, ao vê-lo, Querelle se depara com ele mesmo e percebe simultaneamente a presença do igual e a impossibilidade de amar o irmão, por não amar e conhecer a si mesmo. No entanto, paradoxalmente, Querelle se conhece e se reconhece em Gil, indo ao encontro do “outro” e de si mesmo.

Trata-se do aparecimento do duplo; da erotização por meio da fragmentação e do culto ao corpo masculino; do exagero das paixões por intermédio do martírio dos condenados; da entrega passional e violenta do amor e da transgressão, elementos constantes que compõem a arte de Genet. Essa tendência passional e até mesmo violenta no amor e na arte conduz diretamente à estética do Barroco, pois *o espírito barroco procura o avassalador, o aplastante. Poder-se-ia falar de um efeito patológico dessa característica colossal da arte*¹³¹ como também da estética de Genet,

¹³⁰ DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Larousse Université. Nancy, 1973, p. 88.

¹³¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Lutanio Steffen e Mary A. L. de Barros. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989, p. 54.

do barroquismo de Genet e de seu espírito sedutor, impetuoso que provoca efeitos aplastantes ao violar ferozmente as regras, as condutas, os padrões sociais por intermédio da sua arte que é inteiramente ruptura, erotismo, exagero e profanação. E é nesse contexto que, talvez, se tenha como expressão¹³² bem definida dessa perspectiva estética a arte pictórica de Michelangelo Caravaggio. Reporta-se ao diálogo entre Caravaggio e Genet. Em ambos, o espírito avassalador surge em suas respectivas artes e nos mais variados temas como: êxtase, tragicidade, morte, paixão, transgressão, homoerotismo, entre outros.

Ao fixar o olhar na paixão e na arte de Genet, percebe-se em sua escritura que ele consegue tornar o perfil erótico – herético, tão condenado pela tradição judaico-cristã, uma espécie de culto erótico-sagrado em que muitas de suas personagens marginalizadas e que vivem verdadeiros martírios, acabam por serem beatificadas ou santificadas, sendo conduzidas pela criação de Genet a ocuparem pedestais e tabernáculos. É o emprego ambíguo do profano e do sagrado: *Je ne connaîtrai la paix que baisé par lui, mais de telle façon qu'enfilé il me gardera, allongé sur ses cuisses, comme une "Piéta" garde Jésus mort*¹³³.

A dupla paixão sustentada por Genet é de fato constituída por uma duplicidade dobrada, trata-se de duas vezes paixão: a paixão carnal e a paixão purificada. A primeira refere-se à paixão presente no desejo carnal,

¹³² Ou como correspondência, na interseção entre as artes. Retorna-se aos discursos estéticos já apresentados no capítulo antecedente, fundamentado em Étienne Souriau.

¹³³ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, p. 307.

no erotismo ao extremo, à busca do gozo, dos prazeres, da concupiscência, e do êxtase. A segunda faz referência àquela que purifica, capaz de expurgar os males, os erros e os pecados da carne: pensa-se na Paixão de Cristo e nos martírios e êxtases dos santos. Muitas das personagens de Genet, condenadas a viver essa dupla paixão, vivenciaram a verdadeira redenção purificadora e conseqüentemente a *via crucis* da paixão, pela transgressão e pelo enaltecimento da paixão homoerótica ou do amor dos impossíveis.

Ao abordar esse amor, Genet busca reforçar a extraordinária força empregada para que este se realize, uma vez que ele é considerado impossível. Afinal, sabe-se que desde a Idade Média o mundo ocidental o trata como delito. Entretanto, esse amor resistiu e resiste às violências, censuras e coerções sociais. O amor impossível só se torna e é possível uma vez que, análogo ao outro, se realiza na oposição ante a própria realidade. E Genet aponta para essa realização.

A dupla paixão surge na paixão purificada, que é sempre caracterizada, por sua vez, por meio de uma dupla trajetória: a dolosa dos santificados e a do amor hiperbólico dos impossíveis (a paixão ao extremo, do excesso ao êxtase). No romance *Notre-Dame-des-Fleurs* tem-se como exemplos os personagens que vivem essas duplas trajetórias: Divine, Mignon, Notre-Dame e Gabriel. Por viverem o chamado amor *contre nature*, eles atravessam um martírio calcado na condenação e no calvário da dolorosa paixão. É a mesma que glorifica o mártir e que traduz o suplício na transgressão e no erotismo do amor dos impossíveis.

É esse o olhar da paixão de Genet, desvelado entre antíteses e hipérboles: gozo, suplício e extremo êxtase. Assim, a figura hiperbólica é, por excelência, aquela que estetiza e revela a paixão. Pois ela, nesse contexto, consiste em rompimento, violência, força, pulsação e vitória. Daí entender melhor essa questão buscando-se (mais uma vez) a origem do amor instituído pela mitologia greco-romana, cuja representação maior encontra-se na figura do deus Eros. Sabe-se que a força desse deus é incomensurável, nenhum ser pode furtar-se à sua influência ou ao seu poder.

Genet realiza sua estética e poética revelando, por meio de recursos estilísticos próprios da arte Barroca, os movimentos violentos da paixão humana que enlaçam corpos e corações. Estes, imersos em extremo erotismo, transgressão e perversidade, exprimem a presença e o poder dos deuses Thânatos, Eros e Ânteros.

Essa é a arte literária de Genet, envolta em lutas, dramas e conflitos resultantes da paixão exacerbada que enreda as relações complexas existentes no amor dos impossíveis, entre vida, paixão e morte, refletidas em sua obra através de seus personagens. Mas também, é nessa mesma arte que surge o reflexo (tal como Narciso e as águas) da mais profunda paixão humana, de todos aqueles que com paixão amam e vivem ao extremo.

Se a estética e a poética de Genet são constituídas fortemente pelo signo da paixão, ou melhor, da dupla paixão, não se deve esquecer de referir-se a um outro elemento que surge como decorrente desta: a

transgressão. É inevitável reeditá-la, mesmo porque ela está presente o tempo todo na arte de Genet. Por exemplo, nos romances em geral, o narrador ou na poesia, o “eu-poético” são sujeitos transgressores, ou abeiram-se da infração. Surge o elemento transgressor como o elemento a buscar a libertação. Quanto à questão libertação-estética, destaca-se o discurso de Marcuse:¹³⁴

A obra de arte re-presenta assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia. A função crítica da arte, a sua contribuição para a luta de libertação, reside na forma estética. Uma obra de arte é autêntica ou verdadeira não pelo seu conteúdo (i. e., a representação “correcta” das condições sociais), não pela “pureza” da sua forma, mas pelo conteúdo tornado forma. (...) Neste sentido, a arte é “arte pela arte” na medida em que a forma estética revela dimensões da realidade interditas e reprimidas: aspectos da libertação. A poesia de Mallarmé é um exemplo extremo; os seus poemas evocam modos de percepção, imaginação, gestos – uma festa de sensualidade que destrói a experiência de todos os dias e antecipa um princípio de realidade diferente (...). A autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade (...).

Se a estética de Genet atinge a transgressão é com ela que acontece a luta pela libertação. Genet a expressa no engajamento político e sociocultural – o que representa o compromisso do próprio artista diante de si mesmo, da sociedade francesa, europeia e até mesmo do mundo. Enfim,

¹³⁴ MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Trad. M.E. Costa. Martins Fontes. São Paulo, 1981, pp. 21, 30 e 78.

é o artista, Genet, o homem que lutou ativamente. Dessa forma, a luta também desdobra-se na solidariedade e na ação pela libertação. Ante essa luta Genet tem um aliado, Eros invencível, ou se não o tem, possui a indômita e inexpugnável força daqueles que conheceram ou conhecem os domínios de Eros. Quanto à obra de arte e aos domínios de Eros, Marcuse afirmou:

*A obra de arte conseguida perpetua a memória do momento de prazer. E a obra de arte é bela na medida em que opõe a sua própria ordem à da realidade – a sua ordem não repressiva, onde a própria maldição é proferida em nome do Eros (...).*¹³⁵

O vigor e a paixão se fazem presentes na arte e na luta pela liberdade. Fazendo das escrituras constantes reflexos da expressão e da ação pela liberdade, por intermédio da poética e da estética, Genet as revela como detentoras da dupla paixão. Paixão que esgana e penetra o coração sob os domínios de Eros, na procura da transgressão e da liberdade.

*Étrangle-toi d'amour, dégorge, (...)
mon vit de Marbre (...) t'enfile jusqu'au cœur.*¹³⁶

¹³⁵ MARCUSE, Herbert. Opus citatum, p. 71.

¹³⁶ GENET, Jean. *Le Condamné à mort. Œuvres Complètes, Tome II*. Gallimard. Paris, 1985, p. 472.

DISPERSÃO

*Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto
E hoje, quando me sinto,
E com saudades de mim.*

*Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...*

*Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje :
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.*

...

*Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projeto :
Se me olho a um espelho, erro –
Não me acho no que projeto.*

...

Mário de Sá-Carneiro

4.3. Espelhos e Tramas de Genet

Espelhos

*Balzac escreveu em um dos seus tratados políticos: “Tudo é forma, e a própria vida é uma forma” Não apenas toda atividade se deixa discernir e definir à medida que toma forma, que inscreve sua curva no espaço e no tempo, como, mais ainda, a vida age essencialmente como criadora de formas. A vida é forma, e a forma é a feição da vida. As relações que unem as formas entre si na natureza não poderiam ser mera contingência, e o que chamamos de vida natural deve ser avaliada como uma relação necessária entre as formas sem as quais não existiria. A mesma coisa em relação à arte. As relações formais em uma obra e entre as obras constituem uma ordem, uma metáfora do universo.*¹³⁷

Retoma-se aqui sucintamente duas idéias, entendidas como princípios norteadores desta dissertação: escritura de Genet possui formas eminentemente transgressoras, e sua estética e poética as revelam em movimentos avassaladores comuns ao Barroco. Com efeito, parecem originar-se daí a tendência e os traços tão característicos da arte desse escritor. Para avançar na análise desses traços importa conhecer mais sobre o Barroco, por intermédio da argumentação de Henri Focillon:

¹³⁷ FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Trad. Léa M. S. V. de Castro. Ed. Zahar. Rio de Janeiro, 1983, p. 11.

É o movimento da vida das formas, e, sem dúvida, o mais liberado. As formas esquecem ou alteram o princípio de estreita harmonia (...) soltam-se uma das outras ao se expandirem e tendem, de todos os lados, a invadir o espaço, a perfurá-lo, a desposar todas as suas possibilidades (...) de toda sorte de artificios, a verossimilhança de um espaço em que a forma se move com liberdade. O estágio barroco de todos os estilos (...). A epiderme não é mais um invólucro mural esticado de forma exata. Ela estremece sob o impulso de relevos internos que tentam invadir o espaço e se mover sob a luz e que são a evidência de uma massa agitada nas suas profundezas por movimentos ocultos.¹³⁸

Pelas reflexões efetuadas ao longo deste trabalho, parece ser possível aproximar essas características à arte de Genet. Esta abala e faz tremer aos olhos dos leitores. O estremeçamento se realiza pela presença do signo da paixão, e das características estéticas comuns ao Barroco e à arte de Genet. A obra de Deleuze *A Dobra, Leibniz e o Barroco*¹³⁹ também evidencia essas características.

A leitura desse autor poderá aprofundar mais a compreensão da arte de Genet e sua tendência barroquizante, uma vez que é possível estabelecer paralelos entre as características por ele apontadas e as

¹³⁸ FOCILLON, Henri. Opus citatum, pp. 35 e 53.

¹³⁹ Alusão às seis características estéticas do Barroco (a dobra, o interior e o exterior, a desdobra, o alto e o baixo, as texturas, o paradigma). A arte moderna ou o informal; texturas e formas dobradas. DELEUZE, Gilles. *A Dobra, Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Ed. Papirus. São Paulo, 1991, p. 58.

presentes nas escrituras de Genet. Essas características e correlações podem assim ser organizadas:

- a) *a dobra*. Em Genet, as dobras surgem por meio da presença de tecidos (roupas, sobretudo, as calças masculinas, ou os lenços bordados), nos volumes dos músculos viris, ou nos movimentos das flores e dos corpos (na dança ou no abraço íntimo) nas plurais reentrâncias. Mais precisamente, a dobra se realiza por meio da particular expressão poética e estética de Genet, que aparece nas cenas do duplo e da paixão. A dobra, na arte desse artista, surge como forma de expressão ou inversão da obra.
- b) *o interior e o exterior*. Genet circula muito por esse jogo fora – dentro ou dentro – fora, entre espaços internos e externos, e no âmago do jogo se desdobram o claro – escuro e a presença relativa (quase ausência) de luz. Esse jogo é fortemente marcado no romance *Querelle de Brest*, em que os interiores são iluminados e os exteriores têm pouca ou pouquíssima luz.
- c) *o alto e o baixo*. Surge esse jogo também como semelhante ao anterior, e aparece ao referir-se ao sagrado (alto) e ao profano (baixo) ou também na inversão desse jogo. Vale-se da imagem em *Notre-Dame-des-Fleurs*, nas visões de Divine, antes de morrer ao ver Deus, ou ainda na beatificação de Mignon e na santificação de Nossa Senhora – a sagração do profano.
- d) *a desdobra*. A desdobra, como esclarece Deleuze (1991. p. 60), *não é o contrário da dobra nem a sua elisão, mas a continuação ou a extensão*

do seu ato. Em Genet, é esse o lugar da extensão, do duplo sob as mais diversas formas: disfarces, seduções e jogos, entre outras. Mais especificamente, suas extensões ocorrem justamente nos espelhos que produzem sobre ou nas profundezas de suas superfícies continuações múltiplas e desdobres diversos.

e) *as texturas*. Deleuze analisa as texturas com base no entendimento da física leibniziana. Essa leitura revela que é no limite que a textura surge melhor, antes da ruptura ou dilaceração; desse modo, o estiramento já não se opõe à dobra, porém, manifesta-se em estado puro. Afirma Deleuze (1991, p. 61) que *em regra geral, a maneira pela qual uma matéria se dobra é que constitui sua textura*. As texturas abordadas por Deleuze têm relações com outros fatores, tais como luminosidade, profundidade e cores. A escritura genética é exemplar nas relações entre as texturas e os demais fatores. Essa escritura descortina, em particular, uma “constelação” de texturas e dobras que pode ser exemplificada na peça *Les Nègres* (1955): a textura revela-se por meio de máscaras, os negros que representam os juizes brancos têm seus rostos pintados de branco. Ou no romance *Querelle de Brest* (1947) no qual as calças do marinheiro Querelle apresentam múltiplas texturas e múltiplos volumes.

f) *o paradigma*. Trata-se aqui de instaurar um modelo da dobra, e a escritura de Genet busca, por excelência, romper os modelos. Por exemplo, Genet rompe com o discurso cartesiano em sua escritura e, conseqüentemente, quebra outros paradigmas. Se há o modelo na

escritura, é o do ato de escrever como ato tríade: transgressão-paixão-libertação.

Essas seis características estéticas encontram-se todas presentes na arte de Genet, com intensidades diferentes e diversas tonalidades e formas. Notadamente as escrituras expressam as múltiplas formas por meio das alegorias, das telas, dos tecidos, das dobras e dos espelhos.

Volta-se ao discurso de Focillon:

*A obra de arte só existe enquanto forma. Em outras palavras, a obra de arte não é o traço ou a curva da arte enquanto atividade, ela é a própria arte: ela não a indica, mas a gera (...). A própria natureza também cria formas, imprime nos objetos de que é feita e nas forças com que os anima figuras e simetrias, e o faz tão bem que muitas vezes nos comprazemos em ver nela a obra de Deus artista, de um Hermes oculto, inventor de combinações. As ondas mais tênues e as mais rápidas possuem uma forma. A vida orgânica desenha espirais, esferas, meandros e estrelas. Se eu quiser estudá-la, é pela forma e pela quantidade que a conheço. Mas a partir do momento em que essas figuras intervêm no espaço da arte e nas suas matérias particulares, elas adquirem um novo valor, engendram sistemas inteiramente originais, inéditos.*¹⁴⁰

¹⁴⁰ Focillon, Henri. *Vidas das Formas*. Trad. Léa M.S. V. de Castro. Ed. Zahar. Rio de Janeiro, 1983, p.12.

E em Genet, esses sistemas inéditos são compostos pelas dobras e desdobras de sua arte – as telas de Genet. Tal composição conduz os leitores a percorrer celas, solitárias, pórticos, jardins, galerias, meandros, corredores, passagens, alcovas ... e a atravessar esses espaços sob o domínio das duas forças comuns à cosmologia genetiana: a centrípeta e a centrífuga, com seus respectivos movimentos helicoidais, e, em meio a essa travessia, os espelhos de Genet são postos, observados, ou ainda, no desdobre de sua escritura, os espelhos decoram os espaços e os reproduzem por meio dos múltiplos reflexos.

Antes de prosseguir a respeito dos efeitos dos espelhos e seus reflexos, recorre-se a dois poemas incidentais que podem bem ilustrar o compreensão do espelho como metáfora presente na arte e na estética de Genet.

ESPELHO I

*O espelho:
na conquista da máscara definitiva
no prelúdio da morte capturada*

*O espelho, este
labirinto de Creta. Este
dédalo de meandros.
Esta verdade nua
e crua. Esta vertigem,
este hieróglifo de luz.*

*Ah! Então é isto!
O espelho
é onde o pássaro do tempo pousa.
Se reflete,
se debate ferido, aferido*

E deflagra a morte provável.

Lindolf Bell¹⁴¹

ESPELHO II

*O espelho sujo
deforma a imagem: do rosto.
Não o rosto
diante do espelho*

*Porque o espelho dentro do rosto
é inimigo apropriado.
Eterno e breve.
Transcende a convivência consigo mesmo
e o tempo marcado.*

*O espelho dentro do rosto
como o rosto espesso, diverso, esparso,
estúpido, estranho,*

*é estrume do tempo
e ouro da morte.*

Lindolf Bell

Aos versos do poeta catarinense, somam-se os versos do poeta português, Fernando Pessoa, que refletem sobre a estética do duplo, lançando mão da sabedoria inscrita desde a mitologia grega:

¹⁴¹ BELL, Lindolf. *O Código das Águas*. Global Edibra. São Paulo, 1984, pp. 17-18.

Eros e Psique

*Conta a lenda que dormia
Uma princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada*

*Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.*

*A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.*

*Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.*

*Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.*

E, se bem que seja obscuro

*Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada muro,
Chega onde em sono ela mora.*

*E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A princesa que dormia*

Fernando Pessoa¹⁴²

¹⁴² PESSOA, Fernando. *Poemas Escolhidos*. O Globo/ Klick. Rio de Janeiro, 1997, p. 201.

É possível aqui tramar um elo discursivo entre as escrituras de Genet e os poemas de Bell e de Pessoa, no que tange à questão do duplo ou o reconhecimento do duplo. Tem-se como justificativa o fato de essa questão atingir tanto os respectivos poemas como as escrituras genéticas.

Bell traduz com precisão em seu discurso poético o momento de ver-se e descobrir-se no espelho. Já Pessoa evoca a mitologia grega, ao referir-se indiretamente ao amor de Eros e Psique. Porém, o que o poeta destaca é o duplo, sobretudo ao final do poema quando o infante se encontra diante dele mesmo. Em Genet, há o predomínio do encontro a partir da presença do outro, por exemplo em *Querelle de Brest*:

*Pour la première fois Querelle embrassait un homme sur la bouche. Il lui semblait se cogner le visage contre un miroir réfléchissant sa propre image, fouiller de la langue l'intérieur figé d'une tête de granit.*¹⁴³

Sabe-se que no momento em que ocorre o mirar no espelho imediatamente se vê ou entrevê sobre ou nas profundezas da superfície o outro e, conseqüentemente, realiza-se o encontro com o outro que se estende também no penetrar a si mesmo. E é nesse instante, do penetrar, do buscar a si mesmo que o duplo aparece e atravessa o momento – o aparecimento do duplo. Então como compreendê-lo?

Esse ser que surge diante do espelho, o outro, é simultaneamente este que está fora e ao mesmo tempo está no fundo, e é também este que está na interseção, no entrelugar. Estar diante do espelho é

¹⁴³ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, p. 178. (grifo do autor da dissertação).

deparar-se com o outro, com o ser híbrido, aquele que habita em cada um que se coloca diante do espelho, por conseguinte, mirá-lo representa também percorrer meandros e meatos diversos do intrincado labirinto humano do ser e do não ser. Parece que as escrituras genetianas e seus espelhos despertam esse ser híbrido que existe em cada leitor que neles se vê refletido. Esse despertar promove um movimento que busca conhecer não só a si mesmo, como também busca o outro, o duplo, na simples descoberta de si mesmo e do outro.

Percebe-se que diante do espelho, no reflexo, o contemplar causa em seguida um movimento circulatório, ou melhor, um movimento espiral. Considera-se que a imagem do espiral seja a metáfora simbólica desse instante.

*Espiral – Es un símbolo muy complejo. (...) representa diversamente los poderes solares y lunares (...) el crecimiento y la expansión, la muerte y la contracción (...) el nacimiento y la muerte. Puede significar también la continuidad. Puede representar la revolución de los cuerpos (...) Tipifica al andrógino (...) simboliza los reinos de la existencia, las diversas modalidades del ser y los viajes del alma en manifestación (...).*¹⁴⁴

Interpreta-se esse movimento e essa imagem como o símbolo binário: morte – renascimento (transformação), considerando a arte de Genet como força-movimento de transformação (discurso presente no

¹⁴⁴ COOPER, J. C. *Diccionario de Símbolos*. Versión Castellana de Enrique Góngora Padilla. Ediciones G. Gili. Barcelona, 2000, pp. 75-76.

subitem 3.3.). Pode-se ler esse movimento espiral como um trajeto que teima em procurar o eu ou um “outro eu”. A ambivalência (essa dupla possibilidade) ocorre manifestada na relação com a imagem que está localizada no centro da circularidade, pois, é nesse “epicentro” do movimento que se encontra *el otro* (Borges) ou *je est un autre* (Rimbaud). E Genet escreve: *votre double statue se réfléchit dans chacune de ses moitiés. Vous êtes solitaires et vivez dans votre double solitude.*¹⁴⁵ O outro, o duplo.

Segundo J.P. Vernant¹⁴⁶, Édipo é de fato o modelo ocidental do homem “desdobrado”- ele e o “outro”. A célebre peça *Édipo Rei*, de Sófocles¹⁴⁷, questiona se o homem é de fato determinante absoluto de suas ações e a questão do duplo surge, com base em uma leitura mais crítica da obra. No decorrer da tragédia, Édipo depara-se com ele mesmo (diversas vezes) por intermédio do oráculo, da Esfinge e de Tirésias. Em um determinado momento, Tirésias afirma: “Verás num mesmo dia teu Princípio e Fim”¹⁴⁸; e, próximo ao fim da tragédia, um criado fala “os sofrimentos são ainda maiores quando autor e vítima são uma só pessoa”.¹⁴⁹ Édipo, por fim, é rendido ante a verdade – autor e vítima, ele e o “outro” não vêem mais saída: tudo lhe surge de uma só vez, e de um só golpe perfura os próprios olhos.

¹⁴⁵ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1994, p. 158.

¹⁴⁶ VERNANT, Jean-Pierre e NAQUET, Pierre-Vidal. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de A. de Prado [et al.] Ed. Perspectiva. São Paulo, 1999, p. 80.

¹⁴⁷ SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana*. Trad. Mário da G. Kury. Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1991, p. 38.

¹⁴⁸ SÓFOCLES. *Opus citatum*, p. 41.

¹⁴⁹ SÓFOCLES. *Opus citatum*, p. 84.

De volta a Genet, observa-se em suas escrituras que o momento de deparar-se com o outro se realiza em face da presença ou de um outro – si mesmo no reflexo sobre a superfície do espelho, ou de um outro enquanto igual – o duplo. Em Genet, esse igual remete às experiências homoeróticas. Então, a partir da presença do duplo, há o desdobramento do eu diante do espelho que vê a si mesmo. Nesse desdobre, lê-se o homoerotismo, a homoafetividade e a paixão, busca-se o outro, porém com o intento de ressignificar as relações, as intimidades, e ainda esse outro em si mesmo. Em síntese, esse movimento (de transformação) procura conhecer e reconhecer não só o outro mas a si mesmo. Em Genet, pode também ser revelado por meio da morte, na presença do luto, do cadáver, do outro morto, conforme ocorre no romance *Pompes Funèbres*.

Estas escrituras abordam inúmeras vezes a questão do duplo. Repetidas vezes Genet escreve a respeito do homem que vive a experiência, própria à sua condição, de flagrar-se diante do duplo, em um movimento espiral, a fim de ser conhecedor de si e do outro, seja esse momento aquele que ocorre diante do amor, da amizade, da paixão ou da morte. Quanto ao destino, o próprio Genet escreve:

*L'oracle se manifeste. Je n'ai qu'à me courber sans maudire.
"Tu es ton propre sort, tu as tissé ton propre sortilège."*¹⁵⁰

Se Édipo é esse ser “desdobrado” como assinala Vernant, autor e vítima, Genet também o é. Sabe-se que ele é a vítima execrada

¹⁵⁰ GENET, Jean . *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998, p. 264.

socialmente (e duplamente) em virtude da marginalidade e da posição homoerótica, ambas assumidas perante a sociedade francesa. Esse sujeito marginal e marginalizado é o autor de aprimoradas escrituras, e ele é o autor de seu próprio destino. Genet se consagra a escrever em “princípio e fim” seus textos – tramas em direção à sagração do profano, conforme aqui já exposto. Esse é um outro modelo, por excelência, do homem desdobrado ou do autor – vítima.

De fato, só se compreendem os efeitos dos espelhos penetrando o universo de Genet. Parece que ao percorrer esse universo o leitor pode perceber que os interiores são por eles revestidos, e estes não revelam apenas as imagens do cárcere, mas diversas outras: das sepulturas à ascensão aos céus, da mansarda, dos quartos às ruas de Paris (ou de Brest, em *Querelle de Brest*, ou de Barcelona, em *Journal du Voleur*) e, em meio a esses lugares, o duplo o erotismo e a paixão são fortemente presentes. Pensa-se em Ânteros e Eros.

Yeux – Verts

Tu le vois tous les matins, quand je me lave.

Maurice

Montre-le encore – une dernière fois.

Yeux – Verts, il ouvre brutalement sa chemise et montre à Maurice son torse où est tatonné un visage de femme mais tournant le dos au public qui ne verra jamais le tatouage.

Elle te plaît?

.....

Yeux – Verts

(Dansant) Et j'ai dansé! Danse avec moi, Maurice.

*Il le prend par la taille et fait avec lui quelques pas (...).*¹⁵¹

Essas imagens espelham por sua vez múltiplas cenas, que se desdobram aos olhos dos leitores como o efeito de “espelhos dentro do rosto” e ainda como se os espelhos presentes nas obras de Genet, ao desdobrarem seus reflexos, pudessem atingir não somente os interiores das obras, mas também os olhos dos leitores (em percepções, sensações, sentidos). Os leitores vêem entre os reflexos no fundo e na superfície desses espelhos seus próprios rostos e também seus corpos, suas ansiedades e intimidades.

Em alguns instantes da travessia, ao conhecer e penetrar as obras desse poeta, o olhar do leitor depara com sua própria imagem. Em algum momento, ele, o leitor encontra-se diante dele mesmo, diante de suas angústias, fraquezas e vilezas. A respeito das vilezas, pode ele também formular a seguinte pergunta em face do espelho: *Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?*¹⁵² A resposta cada leitor a tem. Essa pergunta-resposta aponta para o ser sórdido que compõe também a condição humana. Esse reflexo surge como um sopro de vida, e o leitor prepara-se como Édipo diante da Esfinge exigindo-lhe resposta ao enigma.

Nas obras de Genet, a Esfinge está às ocultas e ela surge quando o leitor se encontra diante dos espelhos, com a sua própria imagem ou melhor, com esse ser híbrido. A Esfinge não está fora, está sim no interior do espelho, ou no “espelho dentro do rosto”. Pode-se enganar,

¹⁵¹ GENET, Jean. *Haute Surveillance*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1988, pp. 51 e 63.

¹⁵² Remete-se ao poema de Fernando Pessoa, *Poema em Linha Reta*. PESSOA, Fernando. *Poemas Escolhidos*. O Globo / Klick. Rio de Janeiro, 1997, pp. 134 e 135.

iludir a todos, salvo àquele que se debruça sobre o seu próprio reflexo. E este, inclina-se atentamente diante de si mesmo e simultaneamente diante de seu íntimo, ser híbrido a contemplar.

A arte de Genet conduz os leitores ora a manterem seus olhos sobre os espelhos, ora os “seus rostos dentro do espelho” como também a percorrer os espaços e interiores diversos do conjunto arquitetônico das suas obras - Labirinto. Ainda quanto aos espelhos, estes fixam os olhos dos leitores e (sob os olhos de Thânatos, Eros e Ânteros) impelem-nos a decifrar os enigmas, enquanto máscaras - “o rosto estranho”, “a morte provável”, a “verdade nua e crua”, a face oculta. Cada um que mira o espelho genético não encontra a Esfinge de Tebas, mas sim o ser híbrido que devora seu próprio observador. O Espelho se manifesta e afirma:

Vous êtes seuls au monde, la nuit dans la solitude d'une esplanade immense. Votre double statue se réfléchit dans chacune de ses moitiés. Vous êtes solitaires et vivez dans votre double solitude.¹⁵³

Este é o mesmo espelho que desvela o homem, a morte, a paixão, o amor, o duplo, a condição humana. O espelho de Genet mostra ao leitor o seu (s) rosto(s) e o mais íntimo de seu ser híbrido. E essa Esfinge que desponta e finca o seu olhar não é a mesma enviada por Hera. Esse ser híbrido habita nos espelhos de Genet e surge quando cada leitor neles se mira. Todavia, como a Esfinge de Tebas, esta também pode matar. Para entender esse ser híbrido – monstro e a morte por ele provocada, têm-se as

¹⁵³ GENET, Jean. *Querelle de Brest*. Gallimard. Saint-Amand, 1999, p. 158.

palavras de Oscar Wilde: “Todo homem mata aquilo que ama”¹⁵⁴. E é esse homem que, em paixão, reflete-se nos espelhos de Genet: Narciso, ele se vislumbra aos reflexos múltiplos dos espelhos, lendo: “O mistério do amor é maior que o mistério da morte.”¹⁵⁵

Tramas

O estudo comparativo entre as características do Barroco apontadas por Deleuze e as encontradas na obra de Genet, anteriormente realizado, evidencia a profundidade das tramas e texturas que compõem as escrituras genéticas aqui contempladas. Ao ler com obstinação a compreensão dessa complexa composição, aponta-se para o discurso de Roland Barthes¹⁵⁶ presente na obra *O Prazer do Texto*.

Ao referir-se ao texto, Roland Barthes o interpreta por meio da existência da seguinte clivagem: de um lado, o texto de prazer e, de outro, o de fruição. O primeiro é aquele que “contenta” e “está ligado a uma prática confortável da leitura”, nela não há riscos. Já o segundo, é aquele que desola, não conforta e nem isso pretende, ele é senão a própria prática do desconforto. E é nesse lugar que Barthes acrescenta uma outra interpretação: do texto, de onde emerge seu próprio “brio”. Esse texto não

¹⁵⁴ WILDE, Oscar. *As Obras Primas de Oscar Wilde*. Trad. Dilermando Duarte Cox. Ediouro. Rio de Janeiro, 2001, p. 515.

¹⁵⁵ WILDE, Oscar. *Opus citatum* p. 515.

¹⁵⁶ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1996, p. 11.

procura a arte de viver; ele busca é o excesso, a paixão, a perversão do extremo, e o devir.

Essa busca se realiza em porções sem qualquer “finalidade imaginável”. A fruição do texto é “precoce”, “tudo é arrebatado numa só vez”, afirma Barthes. Encontrar-se diante das escrituras genetianas é estar diante dos textos que provocam esse desconforto e buscam a paixão. Estes arremessam o leitor ao rompimento, ao mal, à transgressão, ao extremo da perversão e, no sentido bartheriano, ao gozo.

Entende-se também o extremo como o imprevisível, como um jogo com riscos plurais. Se esses textos compõem todo esse ato de arrebatamento, então, parece ser conveniente atentar para esse jogo, objetivando compreender a trama genetiana das escrituras.

Contudo, antes de propor uma particular leitura desses textos, é preciso observar como Genet escreve, ou ainda, em que condições ele escreve e cria esses textos. Imagine o seguinte: o ato de escrever em Genet (trama-textura-texto) assemelha-se ao ato de tecer em Penélope. Nesse sentido, Genet escreve à maneira de Penélope. Homero em a *Odisséia* narra que, estando Ulisses ausente, conservou-se Penélope¹⁵⁷ fiel aos votos

¹⁵⁷ Ao ver-se cercada pelos futuros pretendentes, Penélope projetou um plano: disse-lhes que com um deles casaria, porém tão logo concluisse tecer a mortalha de Laertes, pai de Ulisses. Passados alguns anos, uma escrava descobre o plano de Penélope. Traída, vê seu intento cair por terra e imediatamente passa a ser achacada pelos pretendentes. Ela por fim é salva pelo próprio marido – o retorno de Ulisses. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1993, pp. 364-365.

matrimoniais. O que é interessante examinar é o plano por ela arquitetado a fim de fugir da dura pena de ter que casar-se com um dos candidatos. Ela se submete ao estado de semi-confinamento, ficando em seu quarto dias a fio a tecer e, à noite, desmanchava o trabalho executado. Com esse ato, Penélope aguardava o destino e mantinha-se livre da perseguição dos seus pretendentes. Logo, ela trama - tece (semi-confinada) e é no ato de tecer que expressa o seu ato de resistência, de força e de liberdade. É nesse recorte que se retorna ao ato de escrever de Genet: ele escreve confinado, nas celas escuras e subterrâneas das prisões nas quais viveu, e é por intermédio da escritura que revela o seu ato de resistência, de força e de liberdade. Daí entende-se a arte de tecer, e a arte de escrever como um ato (solitário) de liberdade.

Genet, esse artista que trama – tece, fia e desfia, em múltiplas texturas, pode ser também entendido como aquele que é metaforizado por sua própria personagem, La Reine, da célebre peça, *Le Balcon* (1955). Genet é como a rainha. Ela vive reclusa enquanto a guerra assola o reino fora de seu aposento real. Como Penélope que também viveu, durante anos, reclusa a tecer, a esperar o destino, a esperar o retorno de Ulisses. Na dobra da metáfora Genet – La Reine, a personagem, na peça, representa a figura da mulher enclausurada que organiza no interior de seu claustro sua própria trajetória a esperar e a criar.

- *Irma: La Reine s'amuse?*
- *L'Envoyé: Sa Majesté s'emploie à devenir tout entière ce qu'elle doit être: La Reine. (Il regarde le cadavre.) Elle aussi, elle va vite vers l'immobilité.*
- *Irma: Et elle brode?*
- *L'Envoyé: Non, madame. Je dis que la Reine brode un mouchoir, car s'il est mon devoir de la décrire, il est encore de mon devoir de la dissimuler.*
- *Irma: Voulez-vous dire qu'elle ne brode pas?*
- *L'Envoyé: Je veux dire que la Reine brode et qu'elle ne brode pas. Elle se cure les trous de nez, examine la crotte extirpée, et se recouche. Ensuite, elle essuie la vaisselle.*
- *Irma: La Reine?*
- *L'Envoyé: Elle ne soigne pas les blessés. Elle brode un invisible mouchoir...¹⁵⁸*

Qual é a compreensão desse feito, dessa metáfora? De imediato, esse ato desorienta. Afinal, onde está a rainha? O que ela faz? Ela borda e ela não borda. Em Homero, Penélope ganha arditosamente tempo enquanto os pretendentes aguardam o fim de sua obra, a mortalha de Laertes, porém ela também tece e não tece, ou melhor, ela desmancha o que teceu. Genet, em sua cela, trama - tece sua própria "mortalha", suas escrituras, e elas são compostas por fios e feitura múltiplas, e enquanto solitário tece, ele também espera o destino.

Entre as feitura de Genet, pode-se destacar a criação do labirinto, à moda de Dédalo. Conforme o que aqui se expôs, as escrituras de

¹⁵⁸ GENET, Jean . *Œuvres Complètes*. Tome IV. Gallimard. Mayenne, 1985, p. 100.

Genet são entendidas como labirinto, telas, espelhos e tramas. Essas escrituras contêm e comportam todo um conjunto plástico que ora mostra, ora esconde os textos de fruição. E é exatamente nesse momento do *intermezzo*, da intermitência, que as escrituras genetianas evidenciam o barroquismo tão exaltado. Em outras palavras, é por entre as dobras dos textos genetianos que se podem vislumbrar as texturas dos fios diversos com os quais ele tece a esplendorosa mortalha de inclinação barroquizante.

O discurso de Barthes que fundamenta esse comentário aborda o momento exato do vislumbre, o momento da intermitência, esse momento tão recorrente nos textos de fruição de Genet. Escreve Barthes¹⁵⁹.

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (...) não há “zonas erógenas” (...); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento – desaparecimento.

Nas escrituras de Genet, reafirma-se, esses movimentos são eminentemente de transgressão, paixão, êxtase e erotismo. Eles surgem nas dobras entreabertas das escrituras, entre os movimentos de aparecimento – desaparecimento e mostram o brilho, a luz e a elegância da tendência barroquizante de Genet. Pensa-se imediatamente em *Querelle de Brest*, nos lábios, nos sorrisos e nas calças de Querelle. Genet tem em suas mãos a arte

¹⁵⁹ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1996, p. 16.

de tecer o texto-trama, pleno de dobras e desdobras barroquizantes. De acordo com a leitura de Barthes, deve-se entender esse texto não somente no sentido de ser como um produto, mas sobretudo o texto-trama, como o texto que se trabalha por meio de um contínuo entrelaçamento (eterno movimento) e no ato de tecer, de entrelaçar: tramas, dobras, desdobras, texturas, redes. Quem trama no texto se dilui – “qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”.¹⁶⁰

Ademais, assinala Barthes que essa teoria do texto poderia ser ainda definida como uma hifologia.¹⁶¹ É nesse lugar no ato de tecer, textos-tramas (de fruição) e no ato de ler as intermitências presentes nas escrituras que se descortina com clareza o intento proposto: a leitura da arte de Genet, com suas linhas labirínticas e com seus barroquismos em excesso. Contemplar a sua arte é um ato de transgressão, mas também é o prazer de mergulhar no requinte de suas tramas, linhas e texturas eivadas de força e vigor da paixão. Êxtase e gozo.

¹⁶⁰ BARTHES, Roland. *Opus citatum*, p. 83.

¹⁶¹ Observa-se aqui que o radical dessa palavra – hifo, vem do grego antigo “hyphos” que equivale a : rede, tecido, ou teia. Esse termo refere-se sobretudo a quem tece o tecido ou a quem tece a teia. LIDDELL, Henry G., SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. Oxford University Press. Oxford, 1983, p. 278.

CRI **S**ÁLIDA

*teu seio desflora a cor
e nasce em tua face o sangue da espada.*

*meus olhos não são os teus,
os meus licores bebo em outro corpo.*

*tens em tua face a fumaça das fábricas,
o negro do carvão e as cinzas de todas as coisas.*

valdemir klamt

5. Fragmentos Eróticos

*“A palma de minhas mãos recusando esses dons
A noite dançará só à beira de nosso tûmulo
Uma dança arrancada dos mais pobres objetos (...) E
Cristais de enxofre. Agachado na relva...
Como, a tristeza me mata e fala de um pastor!
Deixa-me vestir para alcançar tuas misérias
Esses repositórios de sal dos degraus subterrâneos
Os bosques de pinheiros, potência da trevas
Teu olho. Para ver nos minutos entreabertos
Imóvel um galope escapar-se de teus pés
Para devolver em teus dedos minhas armas perigosas
(...)
Belo rapaz em cujo pulso cem rosas ecoam
Essa foice adormeceu (...)”*

Jean Genet¹⁶²

¹⁶² GENET, Jean. *Pompes Funèbres*. Gallimard. Saint-Amand, 1997, p. 61.
Tradução livre da obra.

Vale-se da própria poesia para assinalar um traço já registrado e assaz marcante na obra de Genet: a paixão. Os depoimentos abaixo revelam que desde muito jovem Genet percebeu e reconheceu que o caminho a percorrer era em direção à escritura, e a força dessa escritura, tão logo se apresentou, o conduziu a compor e a criar, sob o arrimo da arte e da estética da paixão, diversas obras de diferentes gêneros traduzidas em vários idiomas.

Para o leitor atento, não é difícil evidenciar esse traço marcante – a paixão – sobretudo a homoerótica, pois parece ser ela, a insígnia da arte de Genet. Essa violenta paixão presente em suas obras é exaltada diversas vezes em meio a prazeres, erotismo e corpos. Quanto à essa escritura e paixão ele comenta:

*Je me suis entraîné très jeune à avoir des émotions telles qu'elles ne pourraient m'amener que vers l'écriture. (...)
Il montrait déjà pour les arts une grande passion.¹⁶³*

H.F. *Quand avez-vous découvert que vous aviez des penchants pour les hommes?*

J.G. *Très jeune; j'avais peut-être 8 ans, 10 ans au maximum, très jeune en tout cas, à la campagne et dans la maison de correction de Mettray où l'homosexualité était réprouvée, mais puisqu'il n'y avait pas de filles, il fallait bien, tous les garçons entre 15 et 21 ans; il n'y avait de recours que dans l'homosexualité passagère ou qui devait*

¹⁶³ MORALY, Jean-Bernard. *Jean Genet La vie écrite*. Éditions de la Différence. Paris, 1988, pp. 26 – 28.

(le) demeurer; en tout cas, dans l'homosexualité et c'est ce qui m'a permis de dire qu'en maison de correction, j'étais vraiment heureux (...)

H.F. Vous rendiez-vous compte que cette façon d'agir pour vous était autre chose que pour les autres?

J.G. Non, je pense que je me posais pas la question. Je me suis rarement, à cette époque de ma vie, posé la question des autres. Non, mon attitude pendant très longtemps est demeurée narcissique. C'était mon bonheur. C'était de mon bonheur qu'il s'agissait.

Quand j'avais 18 ans, j'étais en Syrie, j'étais amoureux d'un petit coiffeur de Damas... il avait 16 ans... j'avais 18 ans... et tout le monde dans la rue savait que j'étais amoureux de lui et on en riait, enfin, les hommes... (...) Ils me disaient: "Eh bien! va avec lui!" Et lui-même n'en était pas du tout gêné. Je sais qu'il avait 16 ans. J'avais donc 18 et demi à peu près ... et j'étais très à mon aise avec lui. Très à mon aise avec sa famille, très à mon avec la ville de Damas.

Ma condition d'enfant naturellement humilié pour quelques mois fut adoucie. Je connus enfin la douceur d'être accueilli par les hommes.¹⁶⁴

No desdobre da leitura da paixão e do erotismo expressa na arte Genet, objetiva-se particularizar uma abordagem que possa pensar o homoerotismo e a homoafetividade revelados em dois instantes: o primeiro

¹⁶⁴ MORALY, Jean-Bernard. Opus citatum, pp 43 e 44.

se dá por meio da cumplicidade em que dois amantes interpenetram-se e formam-se simultaneamente sujeitos híbridos que se encontram, se conhecem e se reconhecem nesse hibridismo. Esse encontro realiza-se longe do jogo forte – fraco e vice – versa¹⁶⁵. Pois, considera-se que no exercício da homoafetividade e do homoerotismo entre sujeitos híbridos predominam contatos, jogos, laços, diálogos, pactos e correspondências que tendem aos movimentos simétricos, ou melhor às relações paritárias¹⁶⁶.

O segundo instante é aquele em que se intenciona compreender esses sujeitos que vivem e partilham vivências em suas mais diversas experiências e nos mais variados cotidianos dessas práticas homoeróticas e homoafetivas. Pois, eles constróem e atravessam trajetórias que também reconhecem outras formas de prazer, de paixão, de afeto e de

¹⁶⁵ Os termos empregados forte e fraco são entendidos como decorrentes de duas modalidades de jogos de domínio e poder (e que muitas vezes ocorrem concomitantemente). Esses jogos possuem duas características: ou o jogo se dá por meio da coerção institucional, ou das diversas “cláusulas” dos contratos e dos pactos estabelecidos entre os amantes em suas respectivas relações. No romance *Querelle de Brest*, se apresenta o jogo realizado por meio das “cláusulas”, dos contratos ou dos contatos, entre os amantes imersos em seus desejos, prazeres e fantasias. Tornam-se evidentes as relações não paritárias, o jogo ou os jogos entre o forte e o fraco e vice-versa. Pode-se citar nesse mesmo romance as relações ou os contatos entre Querelle e Mario, Théo e Gil, ou ainda em outro romance *Pompes Funèbres*, entre Erik e Riton. Todavia, além desses jogos, Genet também evidencia outros, outras possibilidades, outras relações, entre essas práticas. Por exemplo em *Querelle de Brest*, surge além do jogo dominante-dominado (forte-fraco), a inversão, o hibridismo (o jogo híbrido entre sujeitos híbridos). Pode-se citar nesse romance o afeto, a amizade, a paixão e o amor entre Gil e Querelle, ou ainda entre Maurice e Yeux-Verts, na peça de teatro *Haute Surveillance*. Ou ainda o hibridismo representado no poema *Le Condamné à mort*. Entende-se o hibridismo, quando o dominante é também dominado, e por sua vez o dominado é também dominante, existindo uma prática híbrida mas não rígida, ou seja, uma constante construção da relação entre os dois parceiros. Há também a dobra e a desdobra do jogo, ou o jogo do “fabricar” para além das “cláusulas” convencionais (dos papéis forte-fraco). Ou a reelaboração do homoerotismo e da homoafetividade por intermédio das experiências híbridas que buscam entre afetos e desafetos a relação mais paritária, nelas os parceiros exploram fabricáveis, múltiplas e mútuas possibilidades de prazeres, laços, relações, gozos, afetos, amor e amizade.

¹⁶⁶ Entendem-se como paritárias as relações que não reproduzem o clichê que evoca o modelo da tradicional sociedade burguesa – à moda do macho ativo e do macho passivo.

amor, sobretudo formas essas que se realizam por meio da “dessexualização”, como analisa Foucault:

*Uma verdadeira dessexualização... a [sic] um deslocamento em relação à centralização sexual do problema, para reivindicar formas de cultura, de discurso, de linguagem, etc., (...) os movimentos homossexuais americanos também partiram deste desafio. Como as mulheres, eles começaram a procurar formas novas de comunidade, de coexistência, de prazer. (...) trata-se, não digo de “redescobrir”, mas de fabricar outras formas de prazer, de relações, de coexistência, de laços, de amores, de intensidades.*¹⁶⁷

Importa aqui trazer outro trecho do discurso foucaultiano por meio da leitura de Valero¹⁶⁸ (abaixo), pois poder-se-á identificar e reconhecer que a perspectiva de Foucault, transfigurada em filosofia, é partidária do pensamento subjacente à arte de Genet. Esse paralelo pode ser estabelecido à medida que na trajetória e no cerne da escritura de Genet desponta também a proposta de “dessexualização”¹⁶⁹. É preciso ter em mente que a escritura de Genet não é restrita a uma amostragem do “mundo” do crime, da marginália, do homoerotismo como imerso em crimes, traições e mortes; a escritura é arte e como tal em seu movimento de liberdade aponta para o erotismo, a transgressão e o reconhecimento duplo (evidenciado sobretudo no subitem 4.3. por meio dos poemas de Bell e Pessoa), ou seja,

¹⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado [et al] Graal. Rio de Janeiro, 1979, pp. 268 e 238.

¹⁶⁸ VALERO, Pedro M. H. *Michel Foucault*. Editorial Âgora. Málaga, 1994, p. 122.

¹⁶⁹ Esse termo é assim empregado na obra traduzida de Foucault *Microfísica do Poder*, no capítulo intitulado *Sobre a História da Sexualidade*.

de si mesmo e do outro, dos corpos e do uso dos prazeres, no eixo paixão – erotismo; ou ainda, a arte genética foi capaz de revelar aquilo que a concepção foucaultiana defendeu sobretudo no segundo e no terceiro volumes da *História da Sexualidade* de Foucault, e interpretada por Valero:

En esta dessexualización se elaborarían otras formas de placer, de relaciones polimorfas con los cuerpos con las personas y las cosas, de coexistencias, de amores, de lazos y de intensidades. (...) Superar la sexualidade no consiste, desde luego, en la simple exaltación del placer perverso en cuanto rechazo de la sexualidade normalizada – como sostiene Marcuse – (...); más bien se trata de librarse de las codificaciones de poder conocidas (de las cuales, las mismas perversiones serían ejemplos), para inventar nuevas experiencias de ser. En este sentido hablaba Foucault de un modo de ser gay, no consistente en afirmar dicha identidad, sino en buscar un cierto estilo de existencia; de un arte de vivir(...) en fin, de la posibilidad de utilizar nuestro cuerpo como una fuente posible de numerosos placeres. ¹⁷⁰

Ao firmar suas escrituras no eixo paixão-erotismo, ao mesmo tempo em que aponta para a “dessexualização”, Genet tem o domínio de revelar em sua arte o “fabricar outras formas”- à maneira transgressora (erótica por excelência). As diversas “outras formas” de prazer, relações e intensidades afloram (principalmente) por intermédio da sagração do profano ou da inversão e do hibridismo das relações homoeróticas ao criar

¹⁷⁰ VALERO, Pedro M. H. *Michel Foucault*. Editorial Âgora. Málaga, 1994, pp. 233 - 234 e 238.

múltiplas possibilidades no ato de “fabricar”. Ao manter esse ato, passa a instaurar um outro, o de desafio em face do discurso autoritário do sexo, ato que profetiza o fim da “monarquia do sexo” ou o não ao “sexo rei”¹⁷¹. Genet trata em suas escrituras do poder, do jogo de poder e mais da resistência ao poder¹⁷², da transgressão e também da “dessexualização” propriamente dita.

Pois pode-se também ler que o “fabricar” que Genet assinala não é restrito à prática homoerótica (embora seja por meio dela exemplificado), esse “fabricar” é também um ato (suave ou violento) embutido no movimento erótico a realizar-se nas mais diversas formas de amor, paixão, afeto e amizade. No fragmento que segue, Genet evidencia essas novas formas, esse “fabricar” por meio de prazeres múltiplos.

Le soir, comme vous ouvrez votre fenêtre sur la rue, je tourne vers moi l'envers du règlement. Sourires et moues, les uns et les autres inexorables, m'entrent par mes trous offerts, leur vigueur pénètre en moi et m'érige. Je vis parmi ces gouffres. Ils président à mes petites habitudes, qui sont, avec eux, toute ma famille et mes seuls amis. (...).

La nuit, je les aime et mon amour les anime. Le jour, je vaque à mes petits soins. Je suis la ménagère attentive à ce

¹⁷¹ Os dois termos são empregados por Foucault ao abordar os discursos que tratam da “verdade” sobre o sexo. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Ed. Graal. Rio de Janeiro, 1989, p. 235.

¹⁷² Michel Foucault afirma que “onde existe poder, existe resistência”. FOUCAULT, Michel. *Opus citatum*, p. 240.

qu'une miette de pain ou un grain de cendre ne tombent sur le parquet. Mais la nuit! La crainte du surveillant qui peut allumer tout à coup l'ampoule électrique et qui passe sa tête par le guichet découpé dans la porte, m'oblige à des précautions sordides afin que le froissement des draps ne signale mon plaisir; mais mon geste, s'il perd en noblesse, à devenir secret augment ma volupté. Je flâne. Sous le drap, ma main droite s'arrête pour caresser le visage absent, puis tout le corps du hors-la-loi que j'ai choisi pour mon bonheur de ce soir. La main gauche ferme les contours, puis arrange ses doigts en organe creux qui cherche à résister, enfin s'offre, s'ouvre, et un corps vigoureux, une armoire à glace sort du mur, s'avance, tombe sur moi, me broie sur cette paille tachée déjà par plus de cent détenus, tandis que je pense à ce bonheur où je m'abîme alors qu'existent Dieu et ses Anges. (...) Une nuit, l'Archange devint faune. Il tenait Divine contre soi, face à face, et son membre, soudain plus puissant, par-dessous elle, cherchait à pénétrer. Quand il eut trouvé, se recourbant un peu, il entra. Gabriel avait acquis une telle virtuosité qu'il pouvait, tout en restant immobile lui-même, donner à sa verge un frémissement comparable à celui d'un cheval qui s'indigne. Il força avec sa rage habituelle et ressentit si intensément sa puissance qu'il – avec sa gorge et son nez – hennit de victoire, si impétueusement que Divine crut que Gabriel de tout son corps de centaure la pénétrait; elle s'évanouit d'amour comme une nymphe dans l'arbre. (...) Maintenant je n'en puis plus d'inventer des circonstances où il saurait toujours m'aimer plus. Je suis exténué des voyages inventés, des vols, des viols, des cambriolages, des

*emprisonnements, des trahisons où nous serions mêlés, l'un agissant par l'autre, pour l'autre, et jamais par ni pour soi, où l'aventure serait nous-mêmes et rien que nous. Je suis épuisé: mon poignet a des crampes. La volupté des dernières gouttes est sèche. J'ai vécu avec lui, de lui, entre mes quatre murs nus, et en deux jours, tout le possible d'une existence vingt fois reprise, embrouillée jusqu'à être plus vraie qu'une vraie. J'ai abandonné la rêverie. J'étais aimé.*¹⁷³

Por conseguinte, Genet, ao manifestar o homoerotismo em sua arte, simultaneamente abre a possibilidade para o reconhecimento do duplo e para a busca de outras possibilidades, expressões, e experiências de prazer e uso dos prazeres e dos corpos. O discurso de Foucault é contundente ao afirmar: *“trata-se, não digo de “redescobrir”, mas de fabricar outras formas de prazeres, de relações, de coexistências, de laços, de amores, de intensidades (...).”*¹⁷⁴

A arte genética dá vida a essa realização, pois assinala para a busca incessante apaixonante – apaixonada de prazeres e laços, todavia, antes de tudo para um pensar transgressor para além de si mesmo, ou para pensar um outro eu e os outros possíveis laços e prazeres. A erótica arte de Genet enreda quem a conhece nesse fabricar, convida a recriar e pensar ou simplesmente a contemplar essa infinita e incansável ciranda das paixões, dos amores, dos afetos, das amizades e dos corpos, em constantes

¹⁷³ GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Folio. Gallimard. Saint-Amand, 1998. pp. 14–16, 46 e 150.

¹⁷⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Ed. Graal. Rio de Janeiro, 1989, p.235.

momentos-fragmentos eróticos. Declara Genet, de modo suntuoso, ao seu amante Abdallah:

Pour Abdallah

Et danse!

*Mais bande. Ton corps aura la vigueur arrogante d'un sexe congestionné. C'est pourquoi je te conseillais de danser devant ton image, et que d'elle tu sois amoureux. Tu n'y coupes pas: c'est Narcisse qui danse. Mais cette danse qui n'est que la tentative de ton corps pour s'identifier à ton image, comme spectateur l'éprouve. Tu n'es plus seulement perfection mécanique et harmonieuse: de toi une chaleur se dégage et nous chauffe. Ton ventre brûle. Toutefois ne danse pas pour nous mais pour toi. Ce n'était pas une putain que nous venions voir au Cirque, mais un amant solitaire à la poursuite de son image qui se sauve et s'évanouit sur un fil de fer. Et toujours dans l'infernale contrée. C'est donc cette solitude qui va nous fasciner.*¹⁷⁵

¹⁷⁵ GENET, Jean. *Le Funambule*. Décines. L'Arbalète. Paris, 1958, p. 58.

Conclusão ou Porque tudo se corresponde

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les haubois, verts comme les prairies,
- et d'autres, corrompés, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Baudelaire – Correspondances

Conhecer a escritura de Genet é deparar-se com um universo pleno de reciprocidades, signos, espelhos, reflexos, movimentos, texturas, telas, dobras, desdobras, labirintos e barroquismos. Os versos acima representam também a metáfora que justamente evidencia o discurso desta dissertação – as correspondências.

Sabe-se que os versos baudelerianos revelam o que quase um século depois Souriau escreveu como teoria estética – a correspondência das artes. Nos sublimes versos de sua arte, Baudelaire desvelou suavemente essa correspondência. Neles destacam-se entre outros elementos: cores, sons, perfumes, corpos, instrumentos, incenso, cantos, música, poesia, pintura – a arte e a infinitude de correlações. O incenso, por exemplo, surge como o elemento ou a substância perfumada que provoca (ou favorece) as correspondências, ou a diálogo com o sagrado. O que são as escrituras de Genet senão também esses textos (telas, espelhos, tramas) labirínticos que carregam as tochas – “o fogo sagrado” – e exalam

os perfumes que atravessam o labirinto de Genet, a sua obra, mantendo nesse percurso o constante diálogo entre o profano e o sagrado, ou melhor a sagração do profano. E é nesse lugar das correspondências que se fixa o discurso proposto que persegue o diálogo entre a arte Barroca e a arte de Genet – nele se revela a tendência barroquizante de sua linguagem poética e estética. É com base nesse diálogo, ou melhor, nessas correspondências que se desdobraram o estudo da arte e da estética e a leitura da paixão e do erotismo da arte de Genet (leitura interpretada nos itens 4 e 5), confirmando, desse modo, os pressupostos iniciais da dissertação.

Tomando primeiramente o estudo da arte e da estética, observou-se, quanto à forma, que Genet tende ao cultismo, à maneira barroca. Ele cultua o adorno frasal e, para tal expressão, vale-se do excesso de figuras de linguagem, principalmente antíteses, metáforas e hipérboles. Os adornos destacam-se na escritura de Genet como os adornos que surgem, em demasia, nas igrejas barrocas. Essas são fortemente decoradas em seus interiores, e as colunas, em suas formas, destacam múltiplos e ricos detalhes da escultura e da arquitetura barroca.

Pensa-se, mais uma vez, no diálogo entre Caravaggio e Genet: leitura-correspondência sobre a qual se sustenta o eixo-base deste trabalho, apresentado no subitem 3.2., em que se busca ratificar o barroquismo em Genet. Identifica-se que a modernidade em Genet já se fazia explícita nas telas de Caravaggio. Daí entender como possível o diálogo entre o pintor e o escritor. Isso porque nas telas-textos de Caravaggio e nos textos-telas de

Genet impõem-se soberanas as tintas da paixão, do erotismo e da transgressão.

Leituras e correlações entre tais telas decifraram-se por meio desse diálogo. Embora não se tivesse o intento de tratar da iconografia e da iconologia, também observaram-se as alegorias, os temas, os efeitos, as formas, os conteúdos, as concepções e os conceitos.

A respeito dos conceitos, ao analisar a pintura, em suas diversas tendências e estilos, Wölfflin na obra *Conceitos Fundamentais da História da Arte*¹⁷⁶ destaca cinco conceitos. Desses, dois em especial podem ser citados: o pictórico e o da clareza relativa do objeto, pois eles se aplicam ao colóquio proposto, tanto para a pintura barroca de Caravaggio quanto para a arte de tendência barroquizante de Genet. O primeiro conceito, o pictórico, remete à oposição, ao linear, ao estilo “plano”; a obra parece não possuir limites – seja em Caravaggio ou em Genet, esse não possuir limites é traduzido pelo movimento (ou pelas tintas) da transgressão. O segundo conceito, o da clareza relativa do objeto, leva a compreender que essa clareza, por ser relativa, já não traduz mais o propósito único da representação, pois para o Barroco não interessa mais apresentar aos olhos dos espectadores a forma em sua totalidade. Por isso, Wölfflin afirma que seja suficiente apresentar os pontos básicos de apoio. A estética barroca garante que a composição, a luz e a cor não se

¹⁷⁶ Os cinco conceitos são respectivamente: a evolução do linear ao pictórico; - a evolução do plano à profundidade; - a evolução da forma fechada à forma aberta; -a evolução da pluralidade para a unidade; - a clareza absoluta e relativa do objeto. WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Trad. João Azenha Jr. Martins Fontes. São Paulo, 2000, p. 18-21.

fixem somente a serviço da forma e elas passam assim a possuir cada uma vida própria. Essa clareza relativa do objeto em Caravaggio traduz-se por intermédio do jogo “chiaroscuro” por exemplo, nas telas, *David Segurando a cabeça de Golias* (1605 – 1606) ou *As sete obras de Misericórdia* (1606). Em Genet, esse jogo claro-escuro aparece sobretudo nas descrições em seus romances (tema presente no subitem 4.3.). No romance *Querelle de Brest* (1947), por exemplo, existem interiores claros em oposição aos exteriores escuros, em meio a luzes e cores com tonalidades diversas.

Ainda nesse colóquio entre Caravaggio e Genet, destacaram-se outras semelhanças: as interseções e os pontos actantes¹⁷⁷. Na estética de ambos acham-se contemplados aspectos da condição humana: morte-vida; solidão-amizade; paixão-amor, somados ao atributo humano – a linguagem – representada aqui na estética do Barroco.

Buscou-se também, ao mencionar as características estéticas do Barroco, apontar o quanto elas caracterizam e compõem a arte de Genet, marcando-a com fortes traços barroquizantes. Esses traços são revelados no decorrer dos itens 2, 3 e 4 desta dissertação.

Mesmo que se trate da conclusão da dissertação, não é o momento final do discurso proposto, porque se compreende que na Arte as discussões estéticas, filosóficas e culturais não comportam sentenças conclusivas, e sim, conduzem para diversas reflexões e possibilidades de múltiplas correspondências entre as artes.

¹⁷⁷ Entende-se por ponto actante o ponto de ação: o local onde a cena acontece com mais intensidade. E é nesse local, nesse ponto que os olhos do leitor se prendem. Leitura essa valorizada sobretudo pela semiótica em seu discurso estético.

Procurou-se mostrar durante esta dissertação o diálogo, ou melhor, o princípio de um diálogo possível entre as artes, aqui especificamente a pintura e a literatura. E mais, além da abordagem sobre a poética e a estética de um Genet barroco e de um diálogo entre Caravaggio e Genet realizou-se, no desdobre deste estudo, também a leitura da paixão e do erotismo da arte genetiana. Tal leitura surgiu descortinada entre luzes e sombras – corpos, perfumes, pérolas e flores, produzida com base na paixão, no erotismo e na transgressão, presentes na sagração do profano.

Essa sagração é sempre caracterizada por uma ascensão, como uma elevação ao firmamento. Genet transforma o que é profano em Sublime sagrado. E é neste instante da ascensão que se trama-tece a relação entre Genet-Dédalo-labirintos e Genet-Caravaggio-barroquismos. Compreende-se que Dédalo alcança com êxito a saída do labirinto por intermédio de um engenho – a criação das asas perfeitas – e o sucesso do vôo é devido ao saber próprio do artista, fruto da relação criador-criatura, o artista e o seu indelével artefato. Parece que a saída está na genialidade. Genet cria também um artefato assaz barroquizante que reflete o cárcere e a cela e assemelha-se ao labirinto. Trama as asas furta-cores de sua evasão, asas que representam a única saída – a escritura. De grandes artistas – grandes obras. Se o escape do labirinto esta na melhor expressão poética, Genet completa como Dédalo o seu grande vôo. O vôo: a obra.

Como um desdobre deste estudo, observou-se no item 4, *Fragmentos Poéticos e Estéticos* que pela escritura de Genet vislumbra-se uma miríade de espelhos e sobre as respectivas superfícies desses espelhos

refletem-se, aos olhos do leitor, inúmeras dobras e desdobras, o que lhe possibilita ler e atravessar a arte de Genet. Esses espelhos e seus efeitos (em aparências e profundidades) acompanham o espectador ativo que percorre essa arte. Afinal, ele percebe o que Wilde já havia afirmado: “A arte reflete o espectador e não a vida”¹⁷⁸. Basta que o sensível leitor se dê conta do relicário perfumado e precioso que tem nas mãos – as escrituras de Genet. O leitor diante de sua imagem refletida, ele, Narciso a mirar esse inestimável relicário. Ou melhor como escreve Genet: *je te conseillais de danser devant ton image, et que d'elle tu sois amoureux. Tu n'y coupes pas: c'est Narcisse qui danse.*¹⁷⁹

¹⁷⁸ WILDE, Oscar. *As obras primas de Oscar Wilde*. Trad. Marina Guaspari [et al.] Ediouro. Rio de Janeiro, 2001, pp. 17-18.

¹⁷⁹ GENET, Jean. *Le Funambule*. L'Arbalète. Lyon, 1958, p. 16.

Bibliografia

1. Bibliografia do Autor

GENET, Jean. **Notre-Dame-des-Fleurs**. Gallimard. Folio. Saint-Amand, 1998.

GENET, Jean. **Le Funambule**. Décines, L'Arbalète. Paris, 1958.

GENET, Jean. **Pompes Funèbres**. Gallimard. Saint-Amand, 1997.

GENET, Jean. **Querelle de Brest**. Gallimard. Saint-Amand, 1999.

GENET, Jean. **Journal du Voleur**. Gallimard. Folio. Saint-Amand, 1998.

GENET, Jean. **Haute Surveillance**. Gallimard. Folio. Saint-Amand, 1988.

GENET, Jean. **Œuvres Complètes**. Tome I, II, III, IV. Gallimard. Mayenne, 1985.

GENET, Jean. **L'Enfant Criminel**. Œuvres Complètes. Tome V. Gallimard. Paris, 1979.

GENET, Jean. **Miracle de la rose**. Gallimard. Saint-Amand, 1990.

GENET, Jean. **L'atelier d'Alberto Giacometti**. L'Arbalète. Paris, 1992.

GENET, Jean. **Nossa Senhora das Flores**. Trad. Newton Goldman. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1983.

GENET, Jean. **Le Condamné à Mort.** Œuvres Complètes. Tome II.
Gallimard. Paris, 1985.

GENET, Jean. **Un Captif Amoureux.** Folio. Gallimard. Saint-Amand,
1995.

GENET, Jean. **Lettres à Roger Blin.** Œuvres Complètes. Tome IV.
Gallimard. Paris, 1985.

2. Bibliografia sobre o Autor

- BERGEN. Véronique. **Jean Genet Entre Mythe et réalité.** Préface de Michel Surya. De Boeck, Université. Bruxelles, 1893
- CASTELLI, Marco Antonio de Mello. **La figure du marginal dans le théâtre de Plinio Marcos et de Jean Genet.** Trabalho de Tese de Doutorado, apresentado na Universidade de Paris IV. Paris, 1993.
- DUFRÊNE, Thierry. **Giacometti Portrait de Jean Genet. Le scribe captif.** Adam Biro. Paris, 1991.
- EUROPE. Revue Littéraire Mensuelle. **Jean Genet.** Mars – Avril, n. 428. Paris, 1996.
- MALGORN, Armand. **Jean Genet. – Qui êtes – vous?** La Manufacture. INA. Lyon, 1988.
- MARIE, Cécile et Cez, Éric. **Jean Genet. Portraits d'Auteurs.** Marval. Rome, 1977.
- MORALY, Jean-Bernard. **Jean Genet la vie écrite – biographie.** Éditions de La Différence. Paris, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. **Saint Genet, comédien et martyr.** Gallimard. Paris, 1952.
- WHITE, Edmund. **Jean Genet.** Traduit de l'anglais par Philippe Delamare. Gallimard. Paris, 1993.

3. Bibliografia de Apoio

- ADORNO, Theodor W. **Noten zur Literatur**. Suhrkamp. Frankfurt, 1958.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Mourão. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1988.
- ADORNO, Theodor W. **Théorie esthétique**. Klincksieck. Paris, 1979.
- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. **A Estrutura do Romance**. Livraria Almedina. Coimbra, 1974.
- ANDRADE, Mário. **“O Ateneu” in Aspectos da Literatura Brasileira**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1989.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a Violência**. Trad. André Duarte. Ed. Relume-Dumará. Rio de Janeiro, 1994.
- ARIÈS, Phillipe. **O Homem diante da Morte**. Vol I e II. Trad. Luiza Ribeiro. Ed. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1981.
- ARIÈS, Phillipe. **Sobre a História da morte no Ocidente desde a Idade Média**. Trad. Pedro Jordão. Ed. Teorema. Lisboa, 1989.
- ATTWATER, Donald. **Dictionary of Saints**. The Penguin. London, 1983.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Trad. J. Guinsburg. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1998.

- AVILA, Affonso. **O Lúdico e as projeções do Mundo Barroco.** Ed. Perspectiva 2ª edição. São Paulo, 1997.
- AVILA, Affonso. **Barroco Teoria e Análise.** Org. e Apresentação Trad. Sérgio Coelho (et. al.) Ed. Perspectiva e CBMM. São Paulo e Belo Horizonte, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Contraponto. Rio de Janeiro, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso.** Trad. Paulo N. da Silva. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **L'eau et les rêves.** Corti. Paris, 1942.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** Trad. José Américo Motta Pessanha. Difel. São Paulo, 1985.
- BAKHTIN, Michail. **Estética da Criação Verbal.** Trad. Maria E. G. G. Pereira. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1997.
- BAKHTIN, Michail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** Trad. Michael Lahud e Yara F. Vieira. Ed. Hucitec. São Paulo, 1997.
- BAKHTIN, Michail. **Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance.** Trad. Aurora F. Bernardini. (et al). Ed. Hucitec. São Paulo, 1988.
- BALDWIN, James. **Giovanni.** Tradução de Affonso Blackyre. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1967.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida.** Ed. Record. Rio de Janeiro, 1990.

- BARILLI, Renato. **Curso de estética**. Trad. Isabel Tereza Santos. Editorial Estampa. Lisboa, 1994.
- BARTHES, Roland. **Fragments d'un discours amoureux**. Éditions du Seuil. Paris, 1977.
- BARTHES, Roland. **Mythologies**. Éditions du Seuil. Paris, 1957.
- BARTHES, Roland. **Novos Ensaio Críticos. O grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de L. Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. Ed. Cultrix. São Paulo, 1974.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1996.
- BATAILLE, Georges. **La littérature et le mal**. Gallimard. Saint Amand, 1957.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio C. Viana. LPM. Porto Alegre, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres Complètes**. "Pléiade". Gallimard. Paris, 1976.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Transparência do Mal: Ensaio sobre os fenômenos externos**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Papirus. São Paulo, 2000.
- BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. Trad. Álvaro Cabral. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1993.

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. Trad. Mário Vilela. Ed. Ática. São Paulo, 1997.

BELL, Lindolf. **O Código das Águas**. Global Edibra. São Paulo, 1984.

BENJAMIN, HABERMAS, HORKEIMER, ADORNO. Coleção “**Os Pensadores**” Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio P. Rouanet. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II. Rua de mão Única**. Trad. Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo**. Trad. José Carlos N. Barbosa e Hemerson A. Baptista. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Vol. I. Trad. Sérgio P. Rouanet. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1994.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1971.

BLANCHOT, Maurice. **L’Espace littéraire**. Gallimard. Saint-Amand, 1973.

BONSANTI, Giorgi. **Caravaggio**. Scala Riverside. Florencia, 1991.

BOURNEUF, Roland e QUELLET, Réal. **O Universo do Romance**. Livraria Almeida. Coimbra, 1976.

- BRUNEL, Pierre . Org. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind. Ed. José Olympio. Rio de Janeiro, 1997.
- BRUNEL, Pierre, (et al). **Qu'est-ce que la littérature comparée?** Armand Colin. Saint-Michel, 1983.
- BUCK-MORSS, Susan. **Estética e anestética: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin**. Reconsiderado. In Travessia nº 33. UFSC, ago- dez. Florianópolis, 1996.
- CALDAS, Dario (org.) **Homens**. Ed. Senac. São Paulo, 1997.
- CAMÕES, Luiz de. **Obras Completas**. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Ed. Universidade de Coimbra. Coimbra, 1953.
- CANDIDO, Antonio (et al). **A personagem de Ficção**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1972.
- CHESNAIS, Jean-Claude. **Histoire de la violence en Occident de 1800 à nos jours**. Hachette. Paris, 1981.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco y Modernidad**. Ed. Fondo de Cultura Economica. México, 2000.
- COMMELIN, P. **Nova Mitologia Grega e Romana**. Trad. Thomaz Lopes. Ed. Itatiaia. Belo Horizonte, 1983.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Ed. UFMG. Belo Horizonte, 1999.

- COOPER, J.C. **Dicionário de Símbolos**. Versión castellana de Enrique Góngora Padilha. Ediciones G. Gili. Barcelona, 2000.
- CORREIA, Natália. **Antologia da poesia do Período Barroco. Circulo de Poesia**. Ed. Moraes. Lisboa, 1982.
- COSTA, Jurandir Freire. **A Inocência e o Vício. Estudos sobre o homoerotismo**. 3^o. edição Ed. Dumará. Rio de Janeiro, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco Ensaios**. Ed. UFRJ. Edições Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1994.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética. Aesthetica in nuce**. Trad. Rodolfo I. Jr. Ed. Ática. São Paulo, 1997.
- CROCE, Benedetto. **Storia della età barocca in Italia. Pensiero, poesia, letteratura, vita, morale**. Bari, 1925.
- D'ORS, Eugenio. **Du Baroque**. Version française de Mma. Agathe Ronardt Valéry. Gallimard. Paris, 1968.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Papyrus. São Paulo, 1991
- DERRIDA, Jacques. **Donner le temps**. Éditions Galilée. Paris, 1991.
- DERRIDA, Jacques. **Escritura e Diferença**. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1971.
- DERRIDA, Jacques. **Given time: 1. Counterfeit Money**. The University of Chicago Press. Chicago, 1994.

- DREYFUS et RABINOW. **Michel Foucault – Un parcours philosophique.** Gallimard. Paris, 1992.
- DUBOIS, Claude – Gilbert. **Le Baroque Profondeurs de l'apparence.** Larousse Université. Paris, 1973.
- EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética.** Trad. Mauro Sá Rego Costa. Ed. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1993.
- ECO, Umberto. **A Definição da Arte.** Trad. José M. Ferreira. Ed. 70. Viseu, 1988.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta.** Trad. Pérola de Carvalho. 2^a ed. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1997.
- EUROPE. Revue Littéraire Mensuelle. **Walter Benjamin.** Juin-Juillet n° 404. Paris, 1994.
- FERRI, Mário Guimarães. **Botânica, Morfologia Externa das Plantas.** Ed Nobel. São Paulo, 1983.
- FOCILLON, Henri. **Vida das formas.** Trad. Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits.** Tome I, II, III et IV. Gallimard. Paris, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura.** Trad. Roberto Machado. Ed. Vozes. Petrópolis, 1988.

- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Ed. Graal. Rio de Janeiro, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **L'ordre du discours**. Gallimard. Mayenne, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **La Pensée du Dehors**. Éditions Fata Morgana. Montpellier, 1966.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. 8ª ed. Edições Graal. Rio de Janeiro, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da Clínica**. Trad. Roberto Machado. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Ed. Vega Passagens. Lisboa, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão**. Trad. Lígia M. P. Vassallo. Ed. Vozes. Petrópolis, 1986.
- FREITAS, Lima de. **O Labirinto**. Ed. Arcádia. Lisboa, 1975.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1994.
- Gênios da Pintura do Gótico à Renascença**. Volumes I, II, III, IV. Editor Victor Civita. Ed. Abril Cultural. São Paulo, 1973
- GEREMEK, Bronislaw. **Criminalité, vagabondage, paupérisme: la marginalité à l'aube des temps modernes**. Armand Colin. Paris, 1974.

- GIDDENS, Anthony. **A Transformação da Intimidade**. Trad. Magda Lopes. UNESP. São Paulo, 1993.
- GIRARD, René. **La Violence et le sacré**. Editions Bernard Grasset. Paris, 1972.
- GOLDMANN, Lucien. **Colloque International sur la Sociologie de la Littérature**. Ed. Institute de Sociologie. Bruxelas, 1974.
- GOLDMANN, Lucien. **Towards a Sociology of the Novel**. Tavistock Publisher. London, 1975.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. Trad. Otacílio Nunes. Ed. Ática. São Paulo, 1996.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Trad. Vitor Jabouille. 2ª ed. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1993.
- GUYARD, Marius-François. **Que sais-je? La Littérature Comparée**. PUF. Vendôme, 1978.
- HABERMAS, Jürgen. **Legitimation and Crisis**. Beacon Press. Boston, 1975.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Trad. Célia Berrettimi. Ed. Perspectiva – Ed. USP. São Paulo, 1988.
- HEGEL, G. W. F. **O Sistema das Artes. Curso de Estética**. Trad. Álvaro Ribeiro. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1997.
- HEGEL, G.W.F. **Estética, a Idéia e o Ideal, O Belo Artístico ou o Ideal**. Trad. Orlando Vitorino. Nova Cultural. São Paulo, 1996.

- HOLLAND, Merlin. **O Álbum de Oscar Wilde**. Trad. Marcelo Rollemberg. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2000.
- HORKHEIMER, Marx e ADORNO, Theodor W. **Dialectic of Enlightenment**. Herder and Herder. New York, 1972.
- HUYGHE, René. **O Poder da Imagem**. Trad. Helena Leonor Santos. Ed. 70. Viseu, 1986.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Trad. Fulvia M. L. Moretto. Ed. Unisinos. São Leopoldo, 1980.
- JÚNIOR, Oswaldo G. **Labirintos da Alma**. Ed. Unicamp. Campinas, 1997.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 4ª Ed. Coimbra. Coimbra, 1968.
- KIMMEL, Michael S. (et al). **Men's Lives**. Allyn and Bacon. Boston, 1989.
- KLAMT, Valdemir. **Gavagaii**. Câmara Brasileira de Jovens Escritores. Rio de Janeiro, 2001.
- KRISTEVA, Julia. **Bakhtine, le mot le dialogue et le roman**, in Critique n° 239. PUF. Paris, 1967.
- LAGARDE et MICHARD. **Collection Littéraire XX Siècle**. Bordas. Paris, 1990.
- LAMBERT, Gilles. **Caravaggio**. Trad. Zita Morais e Antônio Rocha. Taschen. Munique, 2001.

- LIDDELL, Henry G., SCOTT, Robert. **Greek-English Lexicon**. Oxford University Press. Oxford, 1983.
- LIMA, José Lezama. **Paradiso**. Ed. Biblioteca Era. México, 1968.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **O Espelho**. In: Contos. LPM. Porto Alegre, 1999.
- MACHADO, Marcello L. e MARQUES, João B. de A. **História de um Massacre - Casa de Detenção de São Paulo**. Ed. Cortez. São Paulo, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Poemas**. Organização e trad. José Lino Grinewald. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1990.
- MARCUSE, Herbert. **Counterrevolution and Revolt**. Beacon Press. Boston, 1972.
- MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Trad. M.E. Costa. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1981.
- MAYER, Hans. **Os Marginalizados**. Trad. Carlos Almeida Pereira. Ed. Guanabara. Rio de Janeiro, 1989.
- MORANDINI, Clézio. **Atlas de Botânica**. Ed. Nobel. São Paulo, 1981.
- MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1997.
- MUKAROVSKÜ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Trad. Manuel Ruas. Editorial Estampa. Lisboa, 1981.

- OSBORNE, Harold. **A Apreciação da Arte**. Trad. Agenor Soares dos Santos. Ed. Cultrix. São Paulo, 1978.
- PANIZZA, Oscar Herculine Barbin. **O Diário de um Hermafrodita**. Prefácio Michel Foucault. Trad. Irley Franco. Ed. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese [et al] Ed. Perspectiva. São Paulo, 1979.
- PEREIRA, Cezio e AGAREZ, Fernando V. **Botânica, Taxonomia e Organografia dos Angiosperma e, Chaves para identificação de família**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1988.
- PERROT, Michele. (et al). **L'impossible Prison. Recherches sur le Système Penitentiaire au XIX Siècle**. Éditions du Seuil. Paris, 1980.
- PESSOA, Fernando. **Poemas Escolhidos**. O Globo/ Klick. Rio de Janeiro, 1997.
- POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. Klick Editora. Rio de Janeiro, 1997.
- PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Trad. J. P. Paes. Ed. Culturix e Ed. USP. São Paulo, 1982.
- QUINTÁS, Alfonso López. **Estética**. Trad. Jaime A. Clasen. Ed. Vozes. Petrópolis, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramallete. Ed. 34. Rio de Janeiro, 1995.

- READ, Herbert. **O sentido da Arte**. Trad. Eduardo J. Monteiro. IBRASA. São Paulo, 1978.
- RIMBAUD, Arthur. **Poésies**. Fr. Diffusion. Genève, 1988.
- ROCHA LIMA, Carlos H. da. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. Ed. F. Briguier, Rio de Janeiro, 1969.
- ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Trad. Ivo Martinazzo. Ed. Unb. Brasília, 1998.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poesia**. Org. Cleonice Berardinelli. Ed. Agir. Rio de Janeiro, 1958.
- SANDER, Hans-Dietrich. **Marxistische Ideologie und Allgemeine Kunsttheorie**. Mohr. Tübingen, 1970.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco Alma do Brasil**. Fundação Biblioteca Nacional. Bradesco Seguros SA. Rio de Janeiro, 1997.
- SARDUY, Severo. **Escrito sobre um Corpo**. Trad. Lígia C. M. Leite e Lúcia T. Wisnik. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1979.
- SARTRE, Jean-Paul. **Saint-Genet: Comédien et martyr**. Gallimard. Paris, 1985.
- SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. Trad. Roberto Schwaz e Márcui Suzili. Kumonuras. São Paulo, 1989.
- SCHMIDT, Joël. **Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine**. Larousse. Paris, 1965.

- SCHMITT, Jean-Claude . **L'histoire des marginaux**. Ed. Complexe. Paris, 1988.
- SCREVENS, Raymond (et al). **La Violence dans les Prisons**. Ed. Bruylant. Bruxelles, 1978.
- SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Trad. Mário da Gama Kury. 2ª. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1990.
- SOURIAU, Étienne. **A Correspondência das Artes. Elementos de Estética Comparada**. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. Ed. Cultrix. Ed. USP. São Paulo, 1983.
- SPAGNOLETTI, Giacinto. **Storia della Letteratura Francese. Il Sapere**. Tascabili Economia Newton. Roma, 1994.
- SPENCER, Colin, **Homossexualidade uma história**. Trad. Rubem Mauro Machado. 2ª. ed. Ed. Record. Rio de Janeiro, 1999.
- STAM, Robert. **Bakhatin – Da Teoria Literária à Cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn. Ed. Ática. São Paulo, 1992.
- STEINER, George, BOYERS, Robert. **Homossexualidad: literatura y política**. Trad. Ramón Serratacó y Joaquina Aguilar. Alianza Editorial. Madrid, 1985.
- STEINER, George. **Réelles présences: les arts du sens**. Gallimard. Paris, 1990.

- TAPIÉ, Victor-Lucien. **O Barroco..** Trad. Armando Ribeiro Pinto. Ed. USP. São Paulo, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturas Narrativas.** Trad. Moysés Baustein. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. **Théories du symbole.** Éditions du Seuil. Paris, 1977.
- TOLSTÓI, Leon. **A Morte de Ivan Ilitch.** Trad. Vera Karan. LPM. Porto Alegre, 1997.
- VALERO, Pedro M. H. **Michel Foucault.** Editorial Âgora, Málaga, 1994.
- VATTIMO, Gianni. **La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne.** Éditions du Seuil. Paris, 1987.
- VERLAINE, Paul. **Poésies.** Gallimard. Paris, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** Trad. Anna Lia A. de A. de Prado [et al.]. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1999.
- WHITMAN, Walt. **The Portable Walt Whitman.** The Viking Portable Library. New York, 1973.
- WILDE, Oscar. **As obras-primas de Oscar Wilde.** Ediouro. Rio de Janeiro, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte.** Trad. João Azenha. Jr. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.** München, 1915.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco.** Trad. Mary A. L. de Barros e Antonio Steffer. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989.