

O véu e a lágrima: imaginário erótico e velhice em dois romances chilenos

The veil and the tear: erotic imagery and old age in two Chilean novels

Bruno Verneck¹

Universidade de São Paulo

Resumo: Pedro Lemebel e Jorge Edwards são narradores chilenos que ocupam rincões diversos do cânone chileno da segunda metade do século XX. Assumindo as distâncias entre suas respectivas propostas e interesses de trabalho, o presente trabalho propõe uma análise comparativa de dois romances dos autores *El origen del mundo* de Edwards (1996) e *Tengo miedo torero* de Lemebel (2001). A proposta comparativa se orienta por dois fios condutores de ambas as narrativas: em primeiro lugar está o transfundo histórico da Ditadura Militar Chilena (1973-1990) e, como mola motriz dos respectivos enredos, o singular trabalho de representação do erotismo a partir da ótica da velhice. Situando as diferenças que as singularidades da prosa dos autores contem, o presente texto acena para similaridades sutis que aparecem nos procedimentos empregados pelos narradores dos dois romances. Essa aproximação pretende ser uma contribuição para a bibliografia de ambos os autores, visando oferecer uma perspectiva que os compare não apenas do ponto de vista da representação histórica, mas a partir de procedimentos literários específicos.

Palavras Chaves: Romance chileno; Erotismo e Velhice; Ditadura Militar Chilena (1973-1990).

Abstract: Pedro Lemebel and Jorge Edwards are Chilean writers occupying different positions in twentieth-century Chilean canon. Considering their contrasting approaches and concerns, this paper aims at a comparative analysis of two of their novels, namely *El origen del mundo* by Edwards (1996) and *Tengo miedo torero* by Lemebel (2001). The leading argument follows two main motives that appear in both narratives: firstly, the historical background of the Chilean Military Dictatorship (1973-1990); and second, as the novels' driving force, the endeavor of representing eroticism from an old-age perspective. By considering the differences and the uniqueness of their prose, this work points towards the subtle similarities that appear throughout the procedures employed by each of the two narrators. This approach intends to be a contribution to the bibliography of both authors, aiming to offer a perspective that compares them not only from the point of view of historical representation, but from specific literary procedures.

Keywords: Chilean novel; Eroticism and Old Age; Chilean Military Dictatorship (1973-1990).

Submetido em 31 de março de 2019.

Aprovado em 05 de setembro de 2019.

Introdução

Vozes contundentes da segunda metade do século XX no Chile, é inegável que Jorge Edwards e Pedro Lemebel ocupam hoje o hall de seus grandes narradores. Pertencentes –Edwards e Lemebel– a classes (sociais, intelectuais e artísticas) diferentes,

¹ Pesquisador da USP. bruno.verneck@usp.br.

a comparação entre as suas produções poderia apenas sinalizar para profundas diferenças. Lemebel nasce em 1952, momento em que Edwards e uma geração de narradores, dramaturgos e poetas despontavam no restrito cenário cultural local no que se consolaria como a *generación del 50*. A primeira coletânea de crônicas de Lemebel (gênero que lhe conferiu notoriedade) se publica apenas em 1995, momento em que os livros de Edwards já se haviam acumulado e adentrado no cânone da narrativa hispano-americana do século XX.

No entanto, o presente trabalho se propõe a traçar uma análise comparativa específica entre os romances *El origen del mundo*, de Edwards, publicado em 1996, e *Tengo miedo torero*, de Lemebel, publicado em 2001. Além de afinidades de procedimentos e temáticas, os dois partilham o transfundo histórico da Ditadura Chilena (1973-1990) e uma postura crítica aos anos de regime militar, a partir das trajetórias de seus protagonistas.

Parte-se da formulação do crítico chileno Grínor Rojo (2006) de que toda a literatura produzida após o 11 de setembro de 1973, de alguma maneira, dá conta deste acontecimento. No entanto, a inflexão particular que estes dois romances oferecem para a análise contrastada é o fato de se situarem duplamente às margens não apenas do período militar, mas também do imaginário erótico partilhado como interesse comum. Não se trata aqui de uma representação do período a flertar com o registro historiográfico, mas de uma entrada nele pelas laterais. Da mesma forma, tampouco a dimensão erótica se situa no espaço hegemônico.

No romance de Edwards, o alvo se vislumbra partir de um pequeno grupo de ex-guerrilheiros chilenos exilados em Paris. Em Lemebel, a entrada é pelo cotidiano de uma Santiago pobre justaposta à alcova de Pinochet que, longe de encarnar o general firme e temível, é representado quase como um *clown* encarcerado e agônico.

Por outro lado, a mola motriz dos enredos tem a ver com conflitos amorosos nada convencionais. Em *El origen del mundo*, um médico octogenário, Patricio Ilanes, lança-se em uma frenética busca por provas de uma suposta traição cometida por sua esposa com seu melhor amigo. Já em *Tengo miedo torero*, o protagonista *La Loca del frente*, um travesti velho que vive de bordar tecidos para as senhoras da alta burguesia, sofre delírios amorosos com um jovem rapaz a quem dá abrigo.

Assim, nas duas narrativas a dimensão erótica desponta de um lugar pouco comum no espaço literário: o da velhice. Os romances se estruturam fazendo contrastar os

fantasmas da ordem com o declínio dos corpos, cuja possibilidade de voltar a viver o gozo parece cada vez mais remota. A erótica senil (MORAES, 2015) serve como metáfora do mundo enclausurado e permite que, maliciosamente, o corpo (e, mais discretamente) o mundo se insurja e se rebele contra a repressão.

Partindo de uma cena representativa do tratamento que o tema recebe em ambos os livros, este trabalho pretende analisar os procedimentos narrativos empregados em momentos cruciais, nos quais a transgressão pelo erotismo ganha forma. Para tal, partimos de três recortes: a relação entre saber de si e saber do outro, as pontes entre a representação do sexo e as outras modalidades artísticas a que os títulos das obras remetem (a pintura no livro de Edwards e a canção no de Lemebel) e, por fim, como todas estas dimensões se amalgamam na representação do erotismo na velhice.

Nesse sentido, o presente trabalho se propõe a estabelecer o diálogo entre dois grandes narradores chilenos, cujas obras poucas chances tiveram de aproximar-se. Ciente das diferenças que se acumulam em torno às duas, esta leitura procura nutrir-se delas para entender como estes dois escritores dissidentes (*personae non gratae*, cada um a sua maneira) para revisitar não só as respectivas obras, mas também os rumos diversos que a narrativa chilena do final do século XX experimentou. Assim, partimos das reflexões do filósofo francês Michel Foucault para adentrar e estabelecer um recorte teórico das vastas leituras que foram empreendidas sobre o erotismo e suas veredas.

1. Saber de si, saber do outro

Segundo Foucault em *A vontade de saber, a ars erótica*, presença contundente no mundo antigo, caracterizou-se pela verdade extraída do prazer. Trabalhava-se para ampliar “sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma” (1988, p. 56). Se entendermos a palavra arte em sua etimologia, cujo sentido se refere a um “conjunto de preceptos para saber bien algo” (COROMINAS, 1987, p. 65), a *ars erótica* se debruçava sobre o prazer e constituía, a partir dele, um saber “que deve permanecer secreto, não em função de uma suspeita de infâmia que marque seu objeto, porém pela necessidade de mantê-lo na maior discrição, pois segundo a tradição, perderia sua eficácia e sua virtude ao ser divulgado” (FOUCAULT, 1988, p. 56).

Foucault conclui que nossa sociedade não possui *ars erótica*, mas a relação entre sexo e saber se projeta no tempo, negando esse aspecto fundamental, p. “o funcionamento

do sexo é obscuro” (1988, p. 64). Os dispositivos de confissão, emergidos com a *scientia sexualis* do século XIX, se orientam na “tarefa de produzir discursos verdadeiros sobre o sexo, e isto tentando ajustar, não sem dificuldade, o antigo procedimento da confissão às regras do discurso científico” (1988, p. 64). O sexo passa a ser cada vez mais exposto e inquirido, deve ser confessado e normalizado pelas mais diversas técnicas terapêuticas.

“Não obstante, é preciso notar que a *ars erótica* não desapareceu completamente da civilização ocidental”, adverte Foucault (1988, p. 68). Apesar do rigor da *scientia sexualis*, ela se alinha com a *ars erótica* ao buscar os “conjuntos de preceptos” em busca de uma verdade sobre o sexo que, “mesmo intimidada pelo modelo científico, talvez tenha multiplicado, intensificado e até criado seus prazeres intrínsecos” (1988, p. 69). Esta nova arte, longe de residir nos modelos de sexualidade tratada e/ou plenamente realizada, apresenta-se nos rumores daquilo que dá as costas aos holofotes e arrisca o salto no escuro.

Nas duas cenas que aqui nos interessam, vemos que há uma relação entre sexo e saber que parece reconectar o prazo à (supostamente) extinta *ars erótica*. Em *El origen del mundo*, interroga-se sobre o saber do outro que habita a fantasia obsessiva do protagonista Patricio Ilanes. Em *Tengo miedo torero, La Loca del frente* lança mão de uma técnica milimétrica, com a qual reflete e estabelece preceptivas. Nas duas passagens, trabalha-se sobre o saber de si ao evocar um saber do outro, orientados à “multiplicação e intensificação dos prazeres ligados à produção da verdade sobre o sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 69).

No romance de Jorge Edwards, o desfecho oferece uma inflexão quanto ao ponto de vista: narrado em grande parte em primeira pessoa pelo protagonista, alternando em dois capítulos com um narrador impessoal em terceira pessoa, cabe a Sílvia, a esposa, o capítulo final. Ao descobrir a investigação obsessiva do marido sobre seu suposto envolvimento com Felipe Díaz, amigo do casal, a mulher resolve assumir a traição “pensando que contar as coisas era um jogo, uma invenção curiosa, e que contar tudo, toda a verdade (...) era impossível”.

Me preguntó, entonces, si lo pasaba bien con Felipe.

—¿Lo pasas bien con él? —me volvió a preguntar, como si Felipe estuviera vivo.

Le dije que sí.

—Sí—le dije.

—¿Mejor que conmigo?

—Creo que no —le dije—. No sé.

—Pero, de todas maneras, ¿lo pasas, lo pasabas bien?

Volví a decirle que sí, sacándome las sábanas de la cara, mirándolo a los ojos. El estaba en un estado de excitación furiosa, con las pupilas dilatadas, y supongo que yo no lo hacía mal.

—Sí —le dije una vez más, sin la menor necesidad, y agregué, con voz silbante, extasiada, un adverbio perverso, casi una venganza—: Brutalmente bien.

Me preguntó si tenía orgasmos con Felipe, y le contesté que sí, que por supuesto.

—¿Ricos?

—Ricos —susurré, trastornada, en la oscuridad, haciéndole masajes en la nuca con los dedos, y sentí que él se vaciaba en un orgasmo prolongado, intenso, como el de sus años mejores. Después se dio vuelta para el otro lado de la cama, para el lado más oscuro, diciendo frases inconexas, gruñendo, haciendo ruido con los labios y hasta con los dientes, y al poco rato roncaba, mientras yo, en la oscuridad, mantenía los ojos abiertos como platos. (EDWARDS, 1996, p. 164-165)

Esta cena de confissão entre a ameaça e a volúpia, ecoa o “ritual de discurso” de que fala Michel Foucault. Confessar o sexo, segundo o filósofo, implica uma “relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que [a] requer” (FOUCAULT, 1988, p. 60).

Aqui se confessa o prazer ilícito, o crime, a transgressão. Neste momento o romance de Edwards, longe de enveredar para o julgamento moral de Silvia ou uma reconciliação lacrimosa, faz da transgressão a fagulha que sacode o corpo adormecido. Não basta saber do segredo. A pulsão vai mais longe: Patricio Illanes interroga o saber, a *ars erótica* do outro, convoca-o para a cama. A pergunta não é vaidosa, o interesse não está em suprimir e superar o fantasma que se instalara entre o casal. O procedimento vai justamente no caminho inverso: o que excita é saber que o outro sabe, é transgredir o saber não sabido do desejo (LACAN, 2006).

A invocação da imagem de Felipe, esse outro de si, permite a Illanes sua transgressão particular. No corpo de sua mulher é possível experienciá-lo, dando fluxo à paixão recôndita que apenas Silvia ousara nomear: “el que está enamorado de él [Felipe Díaz] eres Tú. ¡Te lo he dicho tantas veces!” (EDWARDS, 1996, p. 56). Esse outro, Felipe Díaz, homem de radicalismos, de vida total, pura desmesura, libertino, mulherengo e alcoólatra, encarna a transgressão que o médico Illanes nunca se deu ao direito de experimentar, preso ao seu comedimento e compostura. Ao fazer esta confissão que pouco diz, conclui Silvia que não fazia mal ao marido enquanto recheia a cama de

memória (verdadeira ou não), de fantasia e de erotismo. Afinal, a obsessão só aceita uma resposta: aquela que a justifica.

A confissão de Silvia, diferente daquela descrita por Foucault, não oferece a Patricio Illanes a possibilidade de “julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar” (1988, p. 60). Ele é aqui a encarnação de duas figuras: a do médico que escuta a confissão do sexo adúltero para diagnosticar seu transfundo patológico, e a do marido que o faz para impugnar a esposa pela traição. Illanes, no entanto, permite-se apenas o deleite e esse “orgasmo prolongado, intenso, como os de seus melhores anos” vai justamente de encontro a uma das primeiras afirmações de George Bataille em *O Erotismo*: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte.” (BATAILLE, 1987, p. 10). *La petite mort* experienciada aqui, nada mais é do que a afirmação do peso do desejo sobre a decadência do corpo.

Nesta cena, a acepção da palavra marcada pelo adverbio ‘perversamente’, cria uma “língua técnica”, distanciada do “léxico da decência” (MORAES, 2003, p. 123). A experiência erótica toma forma no uso da palavra ideal, integrante do catálogo médico das perversões, evocando a “violência elementar que anima, quaisquer que ele sejam, os movimentos do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 13). Desvia-se a língua para desviar os corpos, reconduzindo os prazeres do sexo à obscuridade que lhes foi tirada.

Na cena de *Tengo miedo torero*, o indireto livre permite que a lubricidade de *La loca del frente* se torne também uma espécie de confissão. Ao ver “a solo unos centímetros de su nariz” o “músculo tan deseado de Carlos durmiendo tan inocente, estremecido a ratos por el amasijo delicado de su miembro yerto” (2006, p. 78), ela resolve brindá-lo com sua arte *colisa*. A descrição pormenorizada desse narrador, aguerrido à sua perspectiva, oferece ao livro seu ponto ápice, em que se amalgamam o amor proibido, o deleite erótico e, claro, o bolero:

Con infinita dulzura deslizó la mano entre el estómago y el elástico del slip, hasta tomar como una porcelana el cuerpo tibio de ese nene en repaso. (...) Tal longitud excedía con creces lo imaginado, a pesar de lo lánguido, el guarapo exhibía la robustez de un trofeo de guerra, un grueso dedo sin uña que pedía a gritos una boca que amillara su amoratado glande. Y la loca así lo hizo, sacándose la placa de dientes, se mojó los labios con saliva para resbalar sin trabas ese péndulo que campaneó en sus encías huecas. En la concavidad húmeda lo sintió chapotear, moverse, despertar, corcoveando agradecido de ese franeleo lingual. Es un trabajo de amor, reflexionaba al escuchar la respiración agitada de Carlos en la inconsciencia etílica. (...) Con la finura de una geisha, lo empuñó extrayéndolo de su boca, lo miró erguirse frente a su

cara, y con la lengua afilada en una flecha, dibujó con un cosquilleo baboso el aro mora de la calva reluciente. Es un arte de amor, se repelía incansable, oliendo los vapores de macho etrusco que exhalaba ese hongo lunar. Las mujeres no saben de esto, supuso, ellas solo lo chupan, en cambio las locas elaboran un bordado cantante en la sinfonía de su maznar. Las mujeres succionan nada más, en tanto la boca-loca primero aureola de vaho el ajuar del gesto. (LEMEBEL, 2006, p. 78-79)

Nesta prolongada descrição, a fronteira entre a voz do narrador e a voz do protagonista vai se dissipando pelo uso do indireto livre. O recurso permite penetrar no espiral de ideias da personagem que se despe das culpas e pormenoriza os aspectos do saber do sexo que a guiam em seu trabalho de amor. O barroquismo de que lança mão Lemebel lembra aquilo que Severo Sarduy chamou de proliferação, estratégia discursiva que “consiste em obliterar o significante de um determinado significado, mas sem substituí-lo por outro”, apelando para “uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele” (1979, p. 164). O pênis de Carlos como significante ausente vai sendo obliterado, nos termos de Sarduy, dando lugar a uma cadeia de metáforas: “corpo túbio”, “troféu de guerra”, “dedo sem unha”, etc.

O mesmo procedimento, marcado pelo excesso, dá forma ao deleite verborrágico de *La loca*. A cócega babosa, o *campanear* do “pêndulo” de Carlos nas gengivas vazias da louca e a língua afiada como flecha, são exemplos do uso do barroquismo para impregnar a linguagem o desborde do prazer e do excesso. O encontro entre barroco e erotismo é muito bem definido por Sarduy: “Como a retórica barroca, o erotismo apresenta-se como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somático -, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura” (1979, p. 177). É na perversão metafórica da cena que o leitor se situa no romance de Lemebel, como bem definiu Fernando Blanco (2001), como cúmplices do narrado, tragados pela minúcia e pelo gozo.

A repetição barroca, orientada por uma pequena variação, equipara dois termos interessantes nos sintagmas: “es un trabajo de amor” e “es un arte de amor”. Trabalho e arte, interligados pelo interesse em amplificar o prazer, fazem ressoar os princípios da *ars erótica*. *La loca* faz questão de salientar a precisão desta “arte de amor” como um saber bastante localizado. Trata-se da “boca-loca” que elabora como música sua prática. O saber de si na sua fala se valida ao supor, maliciosamente, o não-saber do outro. Neste

caso, a sombra de Laura que *La loca* supõe ser a namorada de Carlos, é invocada ao contrapor sua arte à prática monótona e invariável das mulheres.

A exatidão do trabalho, reiterada pela referência à gueixa, diminui ainda mais o saber do outro, ou melhor, da outra. Diferente da invocação a Felipe Díaz no romance de Edwards, o vulto de Laura serve para diminuí-la no lusco-fusco, no saber obscuro, no espaço do segredo, único lugar onde *La loca* estaria autorizada. O que aproxima os dois romances nestas cenas de fantasiar excessivo e deleitoso, é justamente a forma como recai no discurso a mola motriz do erótico.

Em Edwards, com o ritmo imposto pelo diálogo enxuto, cada palavra pronunciada no momento de volúpia se carrega de material erótico. A economia aqui se reveste da precisão reclamada pela *loca*. O advérbio perverso pronunciado por Silvia (“Brutalmente bién”) é o núcleo da cena, nele se concentra sua confissão não como signo de penitência, mas de transgressão. Em direção oposta, o indireto livre de Lemebel permite uma distensão que diz da precisão da prática pelo excesso da linguagem. Se lá o saber do outro é um trunfo, aqui é uma vingança, uma provocação. Nas duas cenas é “a vontade de saber” que anima e coloca os corpos em estado febril.

É inegável que os procedimentos narrativos são bastante diversos, mas há uma dimensão do não-dito que atravessa as duas escritas. Neste movimento de ascender e apagar, os livros escancaram a dimensão erótica das personagens, mas sem apelar às codificações ingênuas que creem dar a conhecer as verdades do sexo. Conserva-se a verdade nos termos de Lacan “sob a forma desse real não sabido, real exaustivamente impossível que é esse real do sexo” (2006, p. 413). Saber de si e saber do outro conformam nas duas cenas um estado de gozo pleno, sem que este saber seja o fim, mas parte do (des)caminho do imaginário. É necessário ter em conta que *La loca* – como salienta o narrador – apenas supõe saber do que lhe é externo e que Silvia, poço de silêncios e segredos, assume que o falar é um jogo em que dizer toda a verdade “era impossível”. Afinal, para o prazer dos corpos, independe, a verdade que se roça é delirante artifício do erotismo.

2. Rádios provincianas e *musées métropolitains*

Não é sem razão que o único encontro sexual de *La loca* com seu desejado Carlos termina num bolero desencantado. Já na espécie de advertência que abre o livro, a relação

de continuidade com a música fica evidenciada, pois as páginas que lhe deram origem estiveram perdidas “entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras” (LEMEBEL, 2006, p. 07). As letras que aqui são referidas são aquelas atravessadas pelo sentimento da perda amorosa, da nostalgia do “amigo”, esparramadas num presente tomado pela angústia e pelo desconsolo. Nada mais apropriado para falar das agonias da história melodramática desta protagonista “munida do bolero forma” (HOSIASSON, no prelo).

Esta “lírca cebollera” fez morada em boa parte do continente latino-americano (PUÉRTOLAS, 2004) em sua mais ampla variedade de formas, temas e gêneros, afinal, além do bolero, estão os cuplés, as rancheras, os tangos, as zamacuecas... O que as une, além do pesar característico, são seus vasos comunicantes com a história peninsular, desde a lírica dos antigos *romanceros* até as variações várias de manifestações folclóricas que ainda hoje se conservam no território espanhol: *pasosoble*, flamenco, *paloteo*, fandango... Em *Tengo miedo torero* a heterogeneidade das manifestações se conserva na variedade do repertório: é possível encontrar, por exemplo, o chileno Lucho Gatica, o trio mexicano-portorriquenho Los Panchos, o peruano Lucho Barrios e o cubano César Portillo de La Luz.

Mais do que a memória peninsular, estes gêneros musicais lembram a história do rádio, veículo que popularizou as canções que fazem parte do repertório de *La loca del frente* e é por ele que ela ainda se informa. Ali chegam as músicas intercaladas aos informes dos desdobramentos da ditadura de Pinochet. Este passado, conservado na memória e no *ethos* da personagem, vai costurando o entrecho romântico e sua ética sentimental. Atada aos mínimos sinais de Carlos, a perspectiva de *La loca* hiperboliza sinais de interesse e recusas. Qualquer gesto de carinho se torna uma faísca de paixão, assim como uma noite de ausência é suficiente para que sua voz se assemelhe a um eu-lírico de bolero. Nesses momentos, o indireto livre permite que as páginas se recheiem desse discurso apunhalado e agônico. Assim, a cena do encontro carnal com Carlos não poderia sair ilesa do mar de lágrimas do cancionista popular.

La loca solo degusta y luego trina su catadura lírica por el micrófono carnal que expande su radiofónica libación. Es como cantar, concluyó, interpretarle a Carlos un himno de amor directo al corazón. Pero nunca lo sabrá, le confidenció con tristeza al muñeco que tenía en su mano, y la miraba tiernamente con su ojo de cíclope tuerto. (...) el mono solidario le brindó una gran lágrima de vidrio para lubricar el canto reseco de su incomprendida soledad.

*Ansiedad de tenerte en mis brazos musitando palabras de amor.
Ansiedad de tener tus encantos y en la boca volverte a besar.*
(LEMEBEL, 2006, p. 79-80)

A cena desagua nos versos do canônico bolero “Ansiedad” do venezuelano José Enrique Sarabia. As lágrimas referidas na canção aqui encontram paralelo no esperma de Carlos. Os baixos corporais de Carlos, único espaço que o travesti velho pode desfrutar nesses instantes de inconsciência ébria do rapaz, vão carnavalizando as imagens da canção. Os olhos que choram, nesta cena, tornam-se apenas um “ojo de ciclope tuerto”. Como eu-lírico de um bolero imperfeito e lascivo, ele se encontra com a voz da canção de Sarabia no cruzar da impossibilidade do amor no futuro.

“Ansiedad” é construída em vocativos que falam à pessoa amada com ardor. A “boca-loca” também canta este “himno de amor” ao coração do amado. Esta proliferação metafórica no momento final da cena vai se alinhando ao campo semântico do bolero. Esta ética do sofrimento vai criando, pelo barroquismo do procedimento, um bolero erótico em que toda a tematização vai encontrar correspondente na canção carnal dessa Bovary *colisa*.

O recurso lembra os filmes de seu contemporâneo Pedro Almodóvar no uso dessa “paisagem sonora do passado” (MAIA, 2009, p. 14). Na construção da natureza passional das personagens, o diretor espanhol recorre ao mesmo repertório de Lemebel. É impossível não fazer referência a uma das cenas mais famosas de sua filmografia: o (re)encontro sexual de Victor e Elena em *Carne Trêmula* que se desenrola lentamente ao som da *ranchera* “Somos” de Chavela Vargas. É pelo uso desse “travo de amargura cafona” (MAIA, 2009, p. 15) que o repertório melodramático atravessa de maneira parecida a obra de Lemebel.

Também na cena de *El origen del mundo* pulsa o diálogo explícito com outra manifestação artística. O icônico quadro de Courbet cuja fotografia-evidência dispara a obsessão de Patricio Ilanes, também diz muito das escolhas formais de Edwards ao retratar o lampejo de brio sexual do protagonista. Pela carga que vai adquirindo no desenrolar do relato, é a pintura que abre a cena.

—No quieres ponerte en la misma posición de la mujer de la foto?
Tampoco dije nada. El, entonces, levantó las sábanas, que apenas se podían soportar debido al calor, y me tapó la cara. Después separó mi pierna izquierda. Me miró, supongo, porque yo no lo veía, durante un rato, y a lo mejor me comparó con la foto.

—Eres tú —susurró, subiéndose encima de mí, penetrándome, sin dejar que me quitara las sábanas de la cara.

—Sí —le dije—: Soy yo. (EDWARDS, 1996, p. 163-164)

A cada vez que é replicado no livro, o quadro de Courbet oferece uma nova dimensão da subjetividade do protagonista. Desde que o viu em sua inauguração no Museu de Orsay, Patrício sugere uma relação de continuidade entre a vagina da tela e a de sua esposa. O elemento do quadro que aqui vai se repetir com força é o mistério que lança sobre o sexo feminino, ainda que por meio desse *zoom* pormenorizado. É aqui que as duas obras se cruzam com relação à imaginação erótica que evocam: “O erotismo vem se somar à série de tentativas de busca de algo que sempre escapa, que parece estar sempre além e que tem a ver com a procura de um conhecimento.” (HOSIASSON, 2008, p. 07).

O corpo feminino é onde esta vontade de saber vai se representar. Na obra de Edwards, “o ato sexual e a imaginação erótica estão a serviço de um conhecimento do mundo e de si mesmos que a mulher encarna, enquanto objeto do desejo” (HOSIASSON, 2008, p. 03). Não obstante, é no capítulo final, no desfecho entregue por Silvia, que a arquitetura da narrativa irá tirá-la da posição de objeto para torná-la sujeito do desejo. É significativo o fato de que durante o diálogo ela tire o véu que o marido lhe colocou e assumira a identidade, mas ainda assim conservando seus mistérios, seu desejo. Algo bastante similar encontra Werner Hofmann em Courbet:

What again and again draws Courbet's eye into caves, crevices, and grottoes is the fascination that emanates from the hidden, the impenetrable, but also the longing for security. What is behind this is a panerotic mode of experience that perceives in nature a female creature and consequently projects the experience of cave and grotto into the female body. (apud FRIED, 1990, p. 210)

O corpo feminino, tanto no romance quanto no quadro, encarna o mistério. Michael Fried (1990, p. 221) afirma que *L'Origine du monde* está concebido desde a metáfora da posse sexual, em que o pintor se coloca como observador. Mas ainda que a posse esteja encenada, uma vez que o descobrir dos corpos pode representar um momento anterior ao ato sexual, o olhar para esse sexo feminino não deixa de acenar para a contemplação de um mistério. Não se trata apenas do mistério da identidade, que move não só a busca de Patrício Ilanes no livro, mas também as diversas improntas na realidade para saber quem seria a musa de Courbet. A dimensão aqui resgata o enigma que se projeta no olhar masculino quando se defronta ao feminino.

Assim, o quadro e o repertório de canções atuam nos romances como disparadores dos motivos do erotismo. Como filtros para tratar do sexo, como máquinas de leitura de dois mundos afogados em feromônio. Porém, enquanto a paixão impossível de *La loca del frente* lança-a em meio a uma conspiração que lhe faz atribuir sentido às notícias que antes eram intervalos entre um bolero e outro, Patrício Illanes submerge-se na obsessão e parece se perder no labirinto da dúvida. Dúvida esta que só aceita uma resposta: a confissão do crime voluptuoso.

As referências de que os autores lançam mão dizem muito de suas poéticas. Edwards, diplomata, faz parte da seleta lista de intelectuais latino-americanos que viveu e escreveu sobre as esquinas mitológicas de Paris eternizadas nas páginas da *Rayuela* de Cortázar (VIÑAS, 1974). As referências cosmopolitas de Illanes, compartilhadas com o autor, passam pela tradição da alta cultura e vão acumulando não só a topografia e literatura francesas, mas também a hispano-americana, espanhola, latina... Courbet centraliza esta experiência e a coloca no centro do livro, uma vez que, como vimos assinalando, ele contamina o relato ao se infiltrar pela via erótica.

Nada mais distante da “hemorragia de amor” de *Tengo miedo torero*. Aqui se opera no registro do *kitsch*, incorporando elementos da cultura de massa como o fizeram Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante e Nestor Perlongher. Lemebel se interessa pelo “más allá del atardecer bronceado por el esmog de la urbe” (2004, p. 22). Pólo oposto do embevecimento na/da cidade luz, os narradores de Lemebel buscam zonas à meia luz para descrever “la intromisión del ghetto en la ciudad, las reverberaciones de lo prohibido en lo permitido exactamente en momento en que los absolutos se desintegran” (MONSIVÁIS, 2004, p. 14).

Assim, o arsenal convocado para compor o imaginário erótico destes dois romances parte de procedimentos afins, mas de materiais absolutamente diversos. No entanto, mais uma vez, eles voltam a cruzar-se. Há um fantasma à espreita que parece oprimir tanto o doutor Patrício quanto *La loca del frente*: a velhice.

3. Decadência do mundo, decadência dos corpos

“Lo que más me jode es que la decadencia mía coincide con la decadencia de todo, la de las ciudades que hemos amado, la de las culturas que hemos admirado”, confessa

Felipe Díaz a Patrício. Testemunhas dos 60 como época, os amigos assistem, do exílio parisiense, ao desaparecimento de qualquer vulto das épocas das décadas anteriores em que tudo parecia a ponto mudar radicalmente (GILMAN, 2003). Assim, os corpos destes intelectuais desiludidos vão plasmando na dimensão sexual a impotência com relação aos rumos da política.

Como analisa María del Pilar Vila, “el tiempo expresado, por un lado, en la vejez, por otro, en la angustia generada por su paso y, como consecuencia de su acción, se alude a la decadencia física e intelectual”. Ainda segundo a crítica, a representação da decrepitude nesse “intento vano de superar la vejez” faz com que a problemática se centralize na busca por “conservar el vigor erótico” (2006, p. 166-167). O intertexto explícito com Sêneca não deixa de ser um índice irônico na montagem do romance. Nada mais oposto à imperturbabilidade pregada pelo estoicismo da trajetória de Ilanes: movido por uma obsessão conduzida essencialmente pelas paixões, pelo erotismo.

Em *Tengo miedo torero*, trata-se de outra decadência. *La loca* não sente nostalgia de um mundo que poderia ter sido, mas sim, de um amor que nunca se revelou. A política lhe toma de assalto em sua dimensão erótica não porque, como em Ilanes e Díaz, ambas se alinham na experiência como perda, mas porque o amor sonhado chegou, porém chegou, literalmente, com uma bomba. A velhice é sempre representada pelo narrador com distância irônica, como nos momentos em que usa um grande chapéu para esconder a calvície ou, no auge do encontro erótico-amoroso, tira sua dentadura para deleitar-se. No entanto, a constante aqui é o melancólico envelhecer. Há uma vida útil da classe que terminou para a personagem: “o comercio do sexo está banido, o maricas é velho demais e está em retirada. Ele agora borda toalhas de mesa e lençóis para a burguesia, e canta...” (HOSIASSON, no prelo).

Portanto a velhice em Lemebel não vem carregada com as tintas da decadência intelectual como em Edwards, mas com a triste constatação de que “ser pobre y maricón es peor/Hay que ser ácido para soportarlo”, como denuncia o escritor em seu manifesto (LEMEBEL, 1986). O travesti deste romance, no entanto, não é ácido, canta, decora a casa e projeta um príncipe. Cuida como pode de sua redoma *mariflor* com os proventos do contato com a burguesia local. A velhice é um pesadelo, mas *La loca* decide vive-la como em um sonho.

Apesar de abordarem regiões distintas de uma questão particular, os dois livros se encontram ao levantar os tupidos véus que recobrem o erotismo dos velhos. Como afirma

Eliane Moraes a respeito do tema na brasileira Hilda Hilst: “Aos velhos normalmente se atribui uma castidade absoluta, só comparável ao “sexo dos anjos”, ou, na via oposta, uma incontestável inclinação à perversidade.” (2015, p. 116). Assim, negando qualquer inocência adquirida aos velhos de seus romances, os autores elevam à máxima potência as cenas em que o ato sexual irrompe. Tanto o gozo de Patrício Illanes quanto o de *La Loca* consistem em superar a própria finitude, a ação do tempo e o olhar tirano de si mesmos (prontamente reforçado pelos outros) que não cessa em constatar a proximidade do fim. A fruição sexual atingida dessacraliza os corpos e os lança na sublime ilusão de superar a morte para afirmar a vida, retomando a belíssima formulação de Bataille já citada.

Considerações finais

A partir dos recortes estabelecidos para a leitura dos romances, acreditamos ser possível perceber que *El origen del mundo* e *Tengo miedo torero* se encontram justamente no olhar para esta “erótica senil” que está se havendo com os dilemas do sexo somados à sombra, cada vez mais próxima, da morte. Aproximando-se dos corpos encobertos pelo político, a maneira com que estes emergem no texto se constitui na mais pura forma de rebeldia, de crítica e transgressão, regiões tão caras à literatura erótica. Do ponto de vista dos procedimentos, a proliferação barroca do narrador de Lemebel e a incompletude fugidia no romance de Edwards, apesar de inversas, encontram-se na harmonia do deleite. O prazer de *La loca* em exceder sem nomear e o de Silvia em confessar sem nada dizer se orientam para algo que faz lembrar a velha *ars erótica* descrita por Foucault: seu êxito consiste em sua obscuridade.

No tocante à relação entre literatura e sociedade, a dimensão da sexualidade se torna ainda mais pungente quando se leva em conta a maneira como o gozo desafia o *status quo*. Em *El origen del mundo*, os corpos, como afirma Felipe Díaz, estão impregnados das falências do mundo e só fazem reiterar a impotência dos personagens frente a história e a si mesmos. Em *Tengo miedo torero*, a solidão de *La loca* bordadeira em seu castelo proletário permite que o mundo afora seja apenas aquele que as canções da rádio dão notícia. O interessante é como as narrativas borram estes limites: Felipe e Carlos instituem a dúvida e o desejo de, quem sabe, enfrentar o estado das coisas. O saber precário, fragmentário e fantasmagórico destes outros leva a um caminho de questionamento.

Há de se levar em conta que as lentes são balizadas à medida que os escritores concebem o arco de sua narração. Lemebel termina com a notícia da fuga romântica do amado para a receptiva ilha de Cuba, permitindo germinar alguma esperança promissora para o futuro. O destino de Patrício é menos pretensioso e promissor. Supera a si mesmo e isso significa reconciliar-se com a atrofia das expectativas da juventude. Mas o que se impõe na leitura comparativa dos textos é a transgressão operada, em ambos os casos, no interior do imaginário erótico.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, George. *O erotismo*. tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BLANCO, Fernando. “Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo, torero* de Pedro Lemebel”. Universidad de Chile: *Cyber Humanitatis*, Nº 20 (online), 2001.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- EDWARDS, Jorge. *El origen del mundo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- HOSIASSON, Laura Janina. "Erotismo e política em Jorge Edwards". Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008.
- HOSIASSON, Laura Janina. “*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel. *Pasodoble e melodrama*.” *Literatura e Sociedade*. v. 24, n. 29, 2019. No prelo.
- LACAN, Jaques. *Problemas cruciais para a psicanálise*. Seminário 1964-1965. Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2006.
- LEMEBEL, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Seix Barral, 2004.
- LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.
- MAIA, Guilherme. “A voz da mulher que chora (em algum lugar do passado): as canções dos filmes de Almodóvar”. *Repertório Teatro & Dança*, v. 11, p. 13-19, 2009.

- MONSIVÁIS, Carlos. “Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí”, Prólogo de *La esquina es mi corazón*. Barcelona: Seix Barral, 2004. pp. 09-19.
- MORAES, Eliane Robert. “Aqueles coisas e um pouco mais: a erótica senil”. In: REGUERA, Nilza e BUSATO, Susanna (orgs). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 115-119.
- MORAES, Eliane Robert. “O Efeito Obsceno”. *Cadernos Pagu (UNICAMP)*, Campinas, v. 20, p. 122-130, 2003.
- PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez.” El bolero: historia de un amor y de algo más”. Sevilla, Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III", 2004, pp. 511-528.
- ROJO, Grinor, *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer? I e II*. Santiago: LOM, 2016
- SARDUY, Severo, “O barroco e o neobarroco”. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.). *América Latina em sua literatura*. tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 1979. pp. 161-178.
- VILA, María del Pilar. *Las máscaras de la decadencia. La obra de Jorge Edwards y el medio siglo chileno*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- VIÑAS, David. “Cortázar y la fundación mitológica de París”. In: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974. pp. 117-127.