

CONFIGURAÇÕES DO EROTISMO NO ROMANCE À *BEIRA DO CORPO*, DE WALMIR AYALA¹

Rosicley Andrade Coimbra (UEMS/UFG)²

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar alguns aspectos da configuração do erotismo no romance *À beira do corpo* (1964), do escritor gaúcho Walmir Ayala (1933-1991). Partindo das considerações teóricas de Georges Bataille acerca do erotismo, intentamos destacar duas formas de erotismo presentes no romance, a saber: o “erotismo dos corpos” e o “erotismo do coração”. Da mesma forma, algumas teses de Jean-Luc Nancy sobre o “corpo morto” e o “corpo de prazer” também serão consultadas. Para realizar esse trabalho, levantamos a seguinte hipótese de leitura: o corpo é o personagem central nesse romance e como tal é o responsável pela irrupção do erotismo. Ao passear sobre um corpo morto, uma das instâncias narradoras, encarnada na figura de um verme, reconstitui a história daquele corpo, traçando, assim, um itinerário que faz vir à tona um “corpo de prazer”. A existência desse corpo de prazer é a principal razão para a existência de uma série de tensões que abalam a ordem social. Pois essa ordem se equilibra em valores morais que visam a repressão e/ou dissimulação do desejo. Como se trata de um excesso de energia improdutiva, posto que é um desvio da atividade reprodutiva do homem, o erotismo entra em choque com o ordenamento social baseado no controle sobre os corpos e na condenação do desejo. A ruptura dessa ordem no romance condena aqueles que o fazem a um desfecho trágico. Em tempo, intenta-se, ainda nesse trabalho, colaborar com o aumento da fortuna crítica acerca da obra de Walmir Ayala, bem como sobre os estudos literários acerca do erotismo.

Palavras-chave: Erotismo. *À beira do corpo*. Violência. Corpo. Desejo.

¹ Este trabalho é parte do projeto de Estágio Pós-doutoral desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, vinculado ao Projeto de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea”, coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo.

² Professor Colaborador na UEMS – Campo Grande. Pós-doutorando no PPGLL/UFG.

INTRODUÇÃO

A ideia central que caracteriza o erotismo poderia ser sintetizada da seguinte maneira: uma relação que implica a participação de dois corpos em um jogo cujo objetivo maior é o prazer. O erotismo é uma suspensão das funções reprodutivas do sexo. Por isso, ele estabelece uma diferença primordial entre o homem e o animal ao colocar em cena a imaginação e o desejo. Desejamos possuir o outro. Se fracassamos, possuímos pela imaginação. Em termos mais amplos, o erotismo é uma atividade exclusivamente humana, o que significa dizer que ele é também um fato cultural. É transfiguração do sexo.

Essa relação entre os corpos, da qual o erotismo é tributário, “[i]mplica uma confiança mútua suficiente para evitar perder-se no outro e para com ele viver um momento intenso de intimidade” (LE BRETON, 2013, p. 163). Apesar da haver entrega, no erotismo o ser não se perde no outro, mas se mantém sob controle. É o que afirma Georges Bataille quando diz que o erotismo é “o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente”. Ou seja: “o ser se perde objetivamente” para poder identificar-se com o objeto que perde (BATAILLE, 2013, p. 55). Temos, então, um jogo no qual a consciência do ser permanece atenta e tem pleno controle de sua “perdição”.

Simbolicamente, o prazer do erotismo se aproxima da imagem da morte. Expressões como “morte de mentira” ou “pequena morte” são usadas para referir-se ao instante do êxtase sexual. Foi Bataille quem observou que o erotismo é um confronto simbólico com a morte e, por isso, carrega algo de sagrado, sobretudo na imagem do sacrifício: o desnudamento do corpo do outro seria o equivalente simbólico da imolação da vítima sacrificial. Assim, em um primeiro momento, desnudar o corpo do outro seria descobrir o verniz que se oculta por debaixo de suas vestes – ver a pele cintilando. Já em um segundo momento, desnudar significaria tomar consciência da fragilidade do outro – abrir o corpo à violação.

A definição de erotismo proposta por Bataille – “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2013, p. 36) – é paradoxal pois se liga aos extremos da vida e da morte. A atividade erótica é, para o filósofo, “uma exuberância da vida” cujo objeto de busca, o prazer, “não é estranho à morte” (BATAILLE, 2013, p. 35). O objeto buscado, nesse caso, está ligado ao corpo do outro, pois só é possível a partir da relação entre os corpos. O corpo é portador de uma energia excessiva; é armazenador de uma abundância que não pode ser contida. Nesse sentido, falar de um corpo erótico é fazer referência a um excesso que escapa a qualquer estrutura e representação. O gozo é irrepresentável. O erotismo é uma forma de dispêndio improdutivo de energia; opõe-se não somente à reprodução, mas também ao trabalho – é energia excedente que se movimenta, mas para gerar prazer.

Em outro momento, observamos com Bataille que o erotismo é “uma recusa da vontade de fechamento em si mesmo”, daí sua abertura para a morte e para “a negação da duração individual” (BATAILLE, 2013, p. 47). A paixão e o desejo despertam no homem a vontade de destruição simbólica do outro, posto sermos seres descontínuos cujo único instante de continuidade é dado pela morte. O desejo de violar e abrir o corpo do outro é um desejo de fusão e estabelecimento de uma continuidade. Isso justifica o porquê de o erotismo ser “um dos aspectos da vida interior do homem”, conforme Bataille (2013, p. 53), isto é, uma *experiência interior*. Trata-se de uma ideia parcial e até paradoxal, pois, segundo o próprio autor, como o erotismo poderia ser uma *experiência interior* se o objeto de desejo é exterior? Ou melhor: só é possível estabelecer essa continuidade em uma relação direta com a alteridade manifesta no corpo do outro? A resposta jaz no fato de que todo objeto de desejo “responde à *interioridade*”. Essa constatação do autor o leva a concluir que “o erotismo é, na

consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 2013, p. 53, grifado no original). Temos, portanto, uma vida interior e a capacidade de colocarmos o ser em questão conscientemente. Enquanto atividade sexual desviada da atividade reprodutiva, o erotismo contraria, inclusive, a cultura e seus tabus. Outra forma de caracterizar o erotismo seria dizer que ele só existe porque há interditos: ele “é infração à regra dos interditos” (BATAILLE, 2013, p. 118).

Após esta breve introdução acerca do erotismo, apresentamos agora o objetivo e o objeto do presente estudo. Partindo das considerações teóricas de Georges Bataille, intentamos destacar as configurações do erotismo no romance *À beira do corpo* (1964), do escritor gaúcho Walmir Ayala (1933-1991). Para isso, levantamos a seguinte hipótese: o corpo é o protagonista neste romance e como tal é o responsável pelo despertar do erotismo.

E mais, a consequência da atividade erótica é o surgimento de tensões entre um corpo erótico e o corpo social. Essa tensão revela que os valores que moldam o corpo são construções discursivas, cuja ordem se equilibra em valores morais que visam a repressão e/ou dissimulação do desejo. Como se trata de um excesso de energia improdutiva, o erotismo entra em choque com o ordenamento social baseado no controle sobre os corpos e na condenação do desejo.

À BEIRA DO CORPO: O CORPO MORTO E O CORPO DE PRAZER

O mundo de *À beira do corpo* se concentra em Vila Nova, cidadezinha do interior do Rio Grande do Sul. É nesse espaço restrito que vive Bianca, “filha do velho Piero, com dezessete anos de uma beleza cobiçada em toda a redondeza” (AYALA, 1984, p. 11). Desde pequena Bianca fora a preocupação de seu pai, que sempre a teve sob vigilância extremada, “prevenindo qualquer liberdade de incidente não recomendável numa pequena vila do interior, em que a vida de cada habitante é assunto comum a todos e a todos pertence” (AYALA, 1984, p. 11). Noiva de Vicente, Bianca vê seu mundo ser abalado com a chegada de Sebastião, um estranho que lhe desperta uma atração incontrolável.

A antecipação do casamento com Vicente torna-se uma tentativa de não se deixar levar pelo estranho sedutor. Mas é em vão. Nada impede que o adultério aconteça tempos depois com a ajuda de Flora, sua empregada. O caso dos amantes, ambos casados, torna-se público e choca Vila Nova. A descoberta pelo marido traído é acompanhada de uma recomendação do pai da moça: “Ela ainda é minha filha. E eu não quero que o meu nome esteja ligado a uma vagabunda” (AYALA, 1984, p. 93). E assim é feito: Vicente surpreende os amantes e os mata. Bianca, grávida de sete meses, morre na hora com um tiro no rosto. Para além da frieza do pai, e do sangue frio do assassino, está a indiferença de Vila Nova. Revela-se o avesso de um mundo pautado por valores morais rígidos e hipócritas. Ao final, Vicente é absolvido de seu crime, mas Vila Nova é condenada: “inaugura um estágio de decomposição” (AYALA, 1984, p. 111).

Assim, *À beira do corpo* não parece ser somente um livro com um núcleo orbitado por uma história de amor e traição, com lances romântico e trágico. Apesar de todos esses elementos estarem presentes, o romance possui uma estrutura que reflete uma tensão. Essa tensão surge a partir do corpo e se expande para as demais camadas do livro. O corpo é o grande protagonista do livro e pode ser lido como um vetor semântico. Trata-se de um corpo carregado de signos que entram em conflito com a normatização do desejo. Percorrer o corpo é uma estratégia para expor as dissimulações sociais. Nesse sentido, o corpo transforma-se em uma espécie de símbolo que reflete, em escala reduzida, a sociedade e suas contradições morais.

A narrativa de *À beira do corpo* é uma espécie de fábula insólita na qual o mundo microscópico do narrador inicial é revelador de uma microfísica do cotidiano humano. O ritmo da narrativa vai sendo ditado pelo itinerário que o narrador traça sobre o corpo morto de Bianca. Aos poucos, os fragmentos desse corpo – olhos, boca, ouvidos, dedos, joelhos – vão contando sua história e as causas de sua morte. O narrador lê “cada emoção fixada em células de diferente acento” (AYALA, 1984, p. 9). Dessa forma, o enredo vai sendo construído a partir desse corpo morto, cujas “entrelinhas de seu tecido carnal” (AYALA, 1984, p. 71) o narrador vai decifrando. Mas essa estratégia tem mão dupla: ao mesmo tempo em que a história de Bianca vai sendo narrada e compondo as causas de sua tragédia, um outro corpo se desenha: é o “corpo de prazer”. É a existência desse corpo que causa a desestabilização das normas sociais no romance. Pois é um corpo que escapa ao controle e se choca contra o corpo social.

O romance se divide em duas partes, com instâncias narrativas aparentemente distintas. Na primeira parte, a perspectiva adotada pelo narrador é estranha ao leitor. Ele encarna um “eu” que parece ter uma visão do todo – uma espécie de onisciência demiúrgica. Porém, o inusitado na condição desse narrador fica por conta de sua identidade. Ele identifica-se como um “verme”: “Eu, o verme, aqui nesta carne que já começa a ser meu reino, nesta carne recém-pousada em seu leito de morte, ainda quente daquele hausto de vida que era a sua *chance* de perigo e abjeção” (AYALA, 1984, p. 9, grifo no original). Não deixa de ser uma imagem escatológica essa de um verme rastejando e devorando a carne de um corpo morto. Mas essa natureza e perspectiva do narrador pode ser vista como mais uma estratégia que o dota de uma certa liberdade para poder falar do corpo sem recriminá-lo.

À beira do corpo expõe, assim, as tensões entre corpo e sociedade sob a perspectiva de um ser abjeto: um verme. É do baixo corporal que o corpo de prazer surge. Nesse percurso inicial o corpo morto de Bianca transforma-se em um território a ser explorado em sua mais íntima e ínfima condição para revelar as contradições de sua existência.

O verme-narrador ocupa-se inteiramente da primeira parte. Nasce junto com o corpo morto de Bianca e serve-lhe como testemunha de sua vida pregressa. Em certo sentido, esse narrador serve como nosso interlocutor imediato acerca da história trágica daquela jovem: “Agora eu sou a sua consciência” (AYALA, 1984, p. 71). Portanto, o narrador parece mais preocupado em revelar ou reconstituir a história trágica daquele corpo e as circunstâncias que o deixaram naquela condição. Trata-se de uma estratégia narrativa bem elaborada. Assim, é percorrendo a carne fria daquele “tecido de alma ausente” que o verme vai extraíndo “a memória intata da alma que o conduziu” (AYALA, 1984, p. 9).

Entretanto, esse narrador desaparece na segunda parte do romance. Há apenas uma sugestão de que tudo não passou de um pesadelo de Vicente: “[...] ouvira pela voz soturna do verme [...] o relato de seu crime” (AYALA, 1984, p. 79). Seria a voz da consciência de Vicente? Talvez. O fato é que, a partir desse momento, a narrativa parece ser conduzida por uma instância onisciente que não se identifica com nenhum personagem. Os acontecimentos posteriores ao assassinato de Bianca são narrados de maneira mais objetiva, porém dando evidência à voz do advogado de defesa de Vicente, cuja voz, ao final, parece se igualar à voz do verme.

Mas o que chama atenção na segunda parte é que o julgamento parece incidir não sobre o assassino, mas sobre o corpo da vítima. O crime hediondo é colocado entre parênteses e a motivação do crime torna-se o foco do julgamento. O comportamento da vítima serve de justificativa para o

crime e, conseqüentemente, para a absolvição do culpado. Inverte-se, dessa forma, as posições de culpado e vítima: “Tudo era pretexto para defini-lo como vítima” (AYALA, 1984, p. 78).

Assim, se na primeira parte do livro o corpo morto é ponto de partida para reconstituir os passos do corpo de prazer, na segunda parte, esse corpo de prazer é colocado no banco dos réus para ser julgado. O episódio do julgamento configura-se como uma encenação que visa à manutenção simbólica da ordem sobre o corpo. Nesse sentido, busca-se ratificar o corpo da sociedade, condenando para isso o corpo erótico. O julgamento de Vicente é um julgamento que incide sobre a culpabilidade da vítima. A prova disso é que sua absolvição foi apenas uma questão de formalidade jurídica: “[Vicente] esperaria ali que se reunissem os competentes para apenas dar o unânime perdão” (AYALA, 1984, p. 77). O adultério de Bianca é o crime maior perante o tribunal da pequena Vila Nova.

Antes de darmos continuidade às discussões sobre as tensões entre o corpo de prazer e o corpo social, fixemos melhor a ideia de corpo morto. Conforme o filósofo Jean-Luc Nancy, corpo morto é um “[c]orpo que se desnuda e separa de si mesmo”, sendo incapaz de alguma coisa, até mesmo de “ser o corpo que ainda é e que já começa a abandonar e dele se dissociar” (NANCY, 2015, p. 53). O corpo morto é um paradoxo: é o corpo em transição para o nada. A decomposição é o devir do corpo morto, é parte de seu destino. É ela que vai desfazer as imagens que temos do corpo vivo e inserir outras, raramente enunciadas, como a do cadáver.

O corpo morto vira *coisa*, converte-se em signo de abjeção – negação e atração. Bataille diz que o cadáver é um “objeto angustiante” para o homem porque ele é a “imagem de seu destino” (2013, p. 68). O cadáver é o corpo caído, que “não tem mais nome”, que se tornou “carne pútrida mais terra, poeira, cinza, resolução em partículas” (NANCY, 2015, p. 54). A decomposição nos obriga, portanto, a dizer, cada vez com mais convicção, que já não estamos mais diante de um corpo, mas de um *cadáver*. O cadáver é “aquele que caiu e não mais haverá de se levantar”, é a “coisa sem nome”, “é o inlevantável” (NANCY, 2015, p. 53-54).

Entretanto, o narrador de *À beira do corpo* quer extrair, ainda, um último lampejo de vida do corpo morto de Bianca. Podemos falar em uma suspensão do devir do corpo morto. Nesse sentido, podemos afirmar também que, simbolicamente, não há destruição evidente do corpo de Bianca, mas preservação. O verme, que nasce junto com o corpo morto, transforma-se em sua testemunha. É a voz que reconstitui o outro lado da história. O narrador resgata um corpo impregnado pelo desejo e impulsionado pela paixão e, por isso, condenado. Ao fazer isso, o narrador revela as dissimulações sociais e a hipocrisia de Vila Nova. Isso parece ficar evidente logo nas primeiras páginas do romance:

(Não vos enojeis de estar aqui comigo sob a tampa deste caixão rústico. Enojai-vos, isto sim, da mentira e da hipocrisia, da intransigência e da implacabilidade, isto tudo que eu desconheço em meu percurso que agora se inicia. Nasci com esta morte, sou seu verme. Escutai-me, e se eu disser coisas espantosas, vieram de vós, da força humana que sois em vossa comunhão temporal. Eu só faço é perdoar, ver e perdoar, esta carne que me nutre já não tem meios de multiplicar o dano, sua multiplicação sou eu, o verme que a ausculta e contempla.) (AYALA, 1984, p. 10-11).

Como podemos perceber, esse narrador não está interessado em julgar, mas em revelar e perdoar. Ao encarnar em um verme, ele se coloca numa posição distante do mundo dos seres humanos. Ele não é um ser que faz parte do mundo comandado pelas leis que regem nosso olhar: “se eu disser coisas espantosas, vieram de vós”. Assim, sua “unidade funcional com o ambiente”, como diria Giorgio Agamben (2017, p. 67), é distinta e distante da dos homens. Consideremos então que,

ao se excluir dos eventos que desencadearam o final trágico de Bianca, esse narrador procura se isentar de um julgamento moral. Como animal, ele dismantela as hierarquias enrijecidas do corpo social e as expõe como antinaturais: “mentira”, “hipocrisia”, “intransigência” e “implacabilidade” são as palavras usadas. É nesse sentido que podemos afirmar que o passeio pelo corpo morto de Bianca não é para julgá-la mas para revelar o corpo de prazer e as consequências de sua aparição em uma sociedade que alimenta o ódio ao desejo.

E o que seria então o “corpo de prazer”? Trata-se de um corpo atravessado pelas paixões, o que significa que ele é afetado pelos acontecimentos externos. É um corpo que se comunica, que entra em conjunção e disjunção com o mundo. Conforme Jean-Luc Nancy, o corpo de prazer é um corpo que passa “de uma conformidade regulada por um conjunto de práticas sociais, culturais e técnicas a uma forma ela mesma tendendo a uma formação incessante”. Ou seja: é um corpo que “se inventa, se recompõe, se coloca em jogo sempre de novo”. E ainda, é um corpo que “re-forma e, no limite, se ex-forma, isto é, se de-forma de tal maneira que nada mais é do que essa exposição de si”. Em síntese, o corpo de prazer é um corpo “ilimitado como se não fosse mais corpo e sim alma pura” (NANCY, 2015, p. 26). Isso quer dizer que o corpo de prazer é um corpo flutuante em termos de consistência, pois nunca se estabiliza. Ele traz o dentro para fora, ou seja, seu interior se agita diante de um outro corpo.

Nessa perspectiva, podemos dizer ainda que o corpo de prazer é uma espécie de desterritorialização do corpo biológico. É sua conversão em zonas erógenas. O corpo de prazer ordena a si mesmo, chama e reclama o que fora rejeitado pelas regulações sociais. É um corpo que se torna estrangeiro para si mesmo para poder relacionar-se consigo mesmo sem culpa.

CONFIGURAÇÕES DO EROTISMO

O erotismo dos corpos

Em *À beira do corpo*, o corpo de prazer não se constitui como totalidade, mas como metonímia. É a parte pelo todo: olhos, boca, ouvidos, dedos, pés, joelhos. O narrador passeia por essas partes recuperando sua energia erótica. Fragmentos do corpo físico se deslocam e se deformam para se converterem em corpo de prazer. Neste passeio pelo corpo morto vamos conhecendo o corpo de prazer e sua história, que é uma história do erotismo dos corpos.

Conforme Bataille, o “erotismo dos corpos” está ligado à violação do ser descontínuo. É o erotismo do desejo, da paixão, dos arroubos e dos impulsos. Nesse aspecto, o olhar é o primeiro movimento, seguido pelo desnudamento que deixa o outro desprotegido e aberto para a fusão dos corpos. O corpo é aberto e suas aberturas – boca, vagina, ânus – expostas: “[o]s corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (BATAILLE, 2013, p. 41).

É através da fusão que os dois seres se misturam e atingem o mesmo ponto de dissolução. Para Bataille, dissolução “corresponde à expressão familiar vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica”. Sendo assim, “[t]oda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (BATAILLE, 2013, p. 41). Na diluição das estruturas fechadas dos corpos, ambos os parceiros atingem o mesmo ponto de fluidez. No entanto, essa abertura não aconteceria sem a violação do ser constituído, pois impediria que houvesse a passagem de um estado a outro, da descontinuidade à continuidade.

Inicialmente, em *À beira do corpo* a dissolução do fechamento dos corpos acontece pelo olhar. Assim, o corpo de Bianca revela o momento em que foi penetrada pelos olhos de Sebastião, isto é,

quando ela notou o “frio tremor que lhe vinha de uns olhos estranhos” (AYALA, 1984, p. 10). Percebemos, assim, que os olhos têm um papel fundamental no romance. Enquanto janelas da alma, eles são as vias de acesso ao corpo do outro. Os olhos são atraídos e ao mesmo tempo são atraentes. Nesse aspecto, eles são objetos de sedução: tudo começa pelo olhar. O erotismo dos corpos é, inicialmente, o movimento do olhar de Sebastião sobre os olhos de Bianca.

É pelo olhar que a imaginação erótica entra em ação e se movimenta em direção ao ser do outro, desnudando-o. Bianca viu Sebastião e sentiu que aquele “homem terrível que a fixava, e pela primeira vez ela percebeu que era perigosamente descoberta. Um arrepio moldou-lhe o seio, a mão gelada e neutra do arrepio” (AYALA, 1984, p. 12). E ainda: “O estranho percebeu, domado a rédea, e com um olhar sem o menor sorriso, com aquele azul de uma água-marinha mal lapidada e misteriosa, curvou levemente a cabeça num cumprimento. Ela premeu o seio que arfava no decote justo” (AYALA, 1984, p. 12). São os sinais de que o corpo de Bianca responde ao olhar do estranho: o seio reage arrepiando e arfando. Instala-se um desequilíbrio resultante do obsceno, ou seja, o que estava oculto revela-se, vem à cena.

Bianca foi capturada pelo olhar de Sebastião. Em termos mais elaborados, podemos dizer que ela foi desnudada e exposta ou, como diz o narrador, foi “perigosamente descoberta”. E como já dito, não deixa de ser sugestivo também o aspecto obsceno da situação, isto é, o movimento inquieto que atinge diretamente Bianca, traduzindo-se numa perturbação que desordena o corpo. Bianca perde o controle sobre o corpo, pois ele responde com suspiros e arrepios sem que ela saiba identificar a razão. Esse primeiro contato visual com Sebastião desperta em Bianca o desejo, mas sem que ela saiba nomeá-lo. É também o início da ruptura do fechamento de si enquanto individualidade e o despertar do desejo de continuidade. O desenrolar dessa relação proibida será a irrupção do corpo de prazer. Mas também será o início da queda dos amantes. O erotismo dos corpos revela, nesse primeiro contato, seu poder de violação da interioridade dos seres através do olhar. O encontro físico dos corpos trará como consequência o choque com o corpo social.

Também não seria incoerente vermos nessa cena o “encontro erótico” de que fala Octávio Paz. Como diz o poeta mexicano, vemos o corpo do outro, mas não conseguimos abraçá-lo porque ele se dispersa ao nosso olhar, por isso “abraçamos fantasmas” (PAZ, 1994, p. 11). Pensando a partir dessa perspectiva, podemos dizer que Bianca é desnudada e descarnada pelo olhar de Sebastião. Transforma-se em fantasma, espécie de imagem translúcida e espectral, atravessada pelo olhar: “O olhar azul do estranho flutuou sobre o vulto que ela agora significava, tão minúscula e fremente, despertada de repente em seu instinto de fêmea, sem saber exatamente para o quê, mas despertada” (AYALA, 1984, p. 12). Bianca é transformada em fantasma pelo olhar de Sebastião que a abraça e captura seu ser pelo olhar. Ao mesmo tempo, ela reage com seu instinto – o desejo –, movimento que desestabiliza seu corpo, mas sem que a jovem saiba nomear.

É também evidente nesse primeiro encontro de Bianca com Sebastião o aspecto violento do erotismo. A violação dos corpos é encenada desde o olhar e se estende para a linguagem. O olhar de Sebastião sobre Bianca é perfurante, lembra um punhal, e é duro como uma pedra mal lapidada. Há, nesse sentido, uma série de metáforas cortantes e perfurantes para se referir ao olhar de Sebastião. Em um ensaio breve, “Olho”, Georges Bataille faz uma aproximação inusitada do olho com o *gume* de uma lâmina. Seu ponto de partida é o filme *O cão andaluz*, de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, de 1928, onde o olho de um cão é cortado com uma navalha.

Segundo Bataille, ao olho humano pode-se atribuir uma outra função além da capacidade de ver: a “sedução”. No entanto, a sedução extrema pode levar ao limite do horror, isto é, pode repugnar

e causar repulsão. É nesse sentido que “o olho poderia ser aproximado do *gume*, cujo aspecto provoca reações agudas e contraditórias” (BATAILLE, 2018, p. 97). Essa ideia do olho e do gume poderia ser aproximada de Bianca e Sebastião, sobretudo quando lemos o excerto a seguir: “[Bianca] não podia, ao mesmo tempo, despregar os olhos do estranho, uns olhos azuis, duros como o gume de um punhal, azuis de pedra transparente, numa cara queimada com a auréola de um cabelo crespo e cintilante, desarranjado como o de um São Sebastião no ar pesado, cravado em troncos duros de danação” (AYALA, 1984, p. 12).

A imagem de corte fica evidente no poder que o olhar de Sebastião tem sobre a jovem: causa atração, mas também promove a cisão que abre seu corpo. Nesses termos, o olhar de Sebastião caminha nos limites do horror. Ao mesmo tempo em que assusta, seduz: “[...] impassível [Sebastião] apenas olhava, como a cobra do mato na sedução dos animais menores de que se alimenta” (AYALA, 1984, p. 13). Em síntese, podemos dizer que Bianca é apunhalada pelos olhos de Sebastião, e sem saber o nome do estranho o compara a um São Sebastião pelo porte altivo, mas também em uma referência ao corpo exposto do santo nas representações religiosas. Percebemos, então, que o erotismo invade a linguagem. Ele evidencia a imagem de cisão e violação dos corpos, mas também sugere um final trágico pelas metáforas cortantes. Assim, o erotismo dos corpos, posteriormente traduzido no entrelaçar dos corpos de Bianca e Sebastião, é acompanhado pela violência sugerida pelas imagens.

Algo também evidente no encontro de Sebastião e Bianca é que o despertar do desejo vem seguido de uma inquietação. Bianca antecipa seu casamento para poder aplacar o desejo com o marido. “O casamento é [...] a moldura da sexualidade lícita”, é “uma violação [do interdito] sancionada” diz Bataille (2013, p. 133). Ou seja: trata-se de uma instituição que permite que o erotismo seja experimentado sem culpa. No entanto, durante o próprio casamento, Bianca, que “[e]scolheu um véu sobre o rosto para disfarçar a tempestade que carregava”, parece não se conter. Rezou para que passasse aquele “mal que crescia e transformava toda sua existência numa dolorosa agonia” (AYALA, 1984, p. 22). Essa inquietação parece ser a manifestação de uma luta interna. Mas também são os sintomas que aparecem no seduzido, quando sente que alguma coisa foi revelada. Conforme Maria Rita Kehl, “[é] o seduzido que tenta compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o poder do olhar sedutor” (KEHL, 1988, p. 411).

O seduzido resiste, mas ao final se entrega, pois crê que o prazer vale o perigo que corre: “Tenho vontade de rasgar meu corpo com um punhal, de me deformar. Mas não tenho coragem. Quando ele me toca então eu compreendo o meu nascimento: foi para isto” (AYALA, 1984, p. 25). Toda a angústia interior é aplacada quando Bianca realiza-se, enfim, com Sebastião. O prazer toma conta de seu corpo quando em conjunção com o corpo do amante. O desejo é seu guia para a entrega e o resultado é a consciência sobre o prazer: “Neste momento comecei a ser mulher. Eu com um filho no ventre ainda não sabia de nada. Nunca ninguém me tocara assim. Sua boca me mordida os cabelos, seus lábios me afagavam as orelhas, suspirosos. E seus braços me prendiam o corpo com uma decisão que justificava tudo” (AYALA, 1984, p. 27). Sexo e prazer parecem, então, fazer sentido para Bianca, que descobre seu corpo, um corpo diferente do que acreditava: “Não sei o que ela [a alma] é. Mas meu corpo eu sei. Ele me tem ensinado na frequência da nossa loucura o que é o meu corpo” (AYALA, 1984, p. 27).

Interditos e tabus são transgredidos e quebrados quando a atividade erótica entra em ação. Os corpos se procuram na ânsia de recuperar uma continuidade perdida; violam-se inconsequentemente em busca de uma duração. No entanto, não há apaziguamento do desejo, pois a duração da continuidade é o instante do êxtase. Bianca e Sebastião tornam-se temerários, por isso,

inconsequentes, o que desencadeia os acontecimentos trágicos. Entre Bianca e Sebastião age o erotismo dos corpos em toda sua violência, traduzida na violação dos corpos e na busca do prazer pelo encontro dos corpos. Em síntese: a fusão dos corpos representa a destruição da estrutura fechada do ser. Mas também representa a iminência da destruição da ordem do corpo social. Por isso o choque inevitável.

Erotismo dos corações

Para além do erotismo dos corpos, há um outro movimento erótico presente na trama. É um certo “erotismo do coração” que procede do erotismo dos corpos e que pode se desvincular dele. É o erotismo da paixão e, por isso, traz mais inquietação. É mais imaterial, mais livre, mas também é mais violento porque carrega a parte pesada e sinistra do erotismo dos corpos. A essência do erotismo do coração “é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa” (BATAILLE, 2013, p. 43), traduzida em uma espécie de fantasia, projeção, expectativa. Mas como nem toda promessa de felicidade traz tranquilidade, às vezes a carga de felicidade é tão grande que pode trazer o seu contrário, o sofrimento. Portanto, que o erotismo dos corações carrega em si uma latência de morte.

Podemos perceber a presença desse erotismo na relação entre Bianca e Flora. No entanto, precisamos ser cautelosos ao falar de um erotismo dos corações entre as duas. O que acontece nesse caso é mais uma erotismo manifesto por apenas um lado. É Flora que o vive e apenas ela cria expectativas em possuir o corpo de Bianca. Ocorre mais uma imaginação erótica do que uma fusão de corpos. A promessa de uma fusão total dos corpos é frustrada.

São mulheres com diferentes representações no romance. Bianca aparece como signo de candidez, enquanto Flora representa a degradação diante da pequena Vila Nova. Flora é o corpo puro do desejo, vive-o intensamente e por isso mesmo é socialmente condenada. De alguma maneira isso também se reflete nos nomes: “Bianca”, branca, alva, cujos seios, objeto de desejo de Flora, estão sempre em evidência; “Flora”, flor, mulher negra, parece ter sido talhada para ser “deflorada”. Subterraneamente o romance evidencia discursos que degradam Flora por sua condição marginalizada, sendo o caso de se falar de uma “desrealização” de sua figura. Sua devoção à Bianca parece ser o indício de uma paixão proibida. Percebemos alguns relances que deixam transparecer esse desejo:

Flora aspirava seu perfume quase com prazer, quisera ter o seu perfume. [...] Contemplava Bianca reclinada [...] Então se atçou excitada e teve vontade de beijá-la a boca da patroa, enganá-la com um beijo sem despertá-la, e ver como era que ela consentia num pecado para o qual parecia tão avessa [...] durante muito tempo a contemplava, como um cão fiel ao pé da cama” (AYALA, 1984, p. 52).

Flora e sua relação com Bianca representa o componente sinistro do erotismo dos corpos. Podemos falar aqui em um erotismo dos corações e sua parte sinistra. Quando não consegue possuir a pessoa amada, o indivíduo deseja vê-la morta ou mesmo tirar a própria vida. O movimento da paixão, nesse caso, é o movimento da morte, pois tem “um sentido mais violento do que o desejo dos corpos” (BATAILLE, 2013, p. 43). No erotismo do coração, o ser amado é visto como a representação e o instrumento de libertação, mas também é a promessa de violação do isolamento individual: é o que preenche a solidão originária do indivíduo. Ao não conseguir atingir o objeto amado, surge o desejo de destruição. A fusão é precária porque a ameaça de separação está presente. A paixão engaja

no sofrimento, pois além de ser a busca de um impossível, também é a repetição de uma promessa que, na maioria das vezes, é ilusória.

Na relação entre Bianca e Flora não há correspondência direta, o que torna o desejo de Flora uma busca pelo impossível. Assim, quando as expectativas não se concretizam, a latência da morte emerge. E ao ser rejeitada e rebaixada ainda mais por Bianca, Flora oscila entre o desejo e a vingança. Ao optar pelo segundo, o arrependimento torna-se seu fantasma. Portanto, no caso de Bianca e Flora, podemos dizer que o erotismo dos corações acontece de maneira desnivelada, ou seja, um lado sempre sofre mais que o outro.

O CHOQUE DOS CORPOS

A ousadia de Bianca e Sebastião desafia a pequena Vila Nova, despertando não só o ódio, mas também desejos inconfessáveis:

E viam Sebastião chegar afrontosamente [na casa de Bianca e Vicente], como dono, entrar e demorar. Os olhos do povo brilhavam. A imaginação enchia aquelas mulheres de violentos danos, todas estavam um pouco na cama de Bianca, sob o corpo de Sebastião, tamanho era o horror com que esperavam segundo após segundo que ele tornasse a sair daquela casa, aquela casa que odiavam porque lhes escondia a maravilhosa cena de amor do qual havia esquecido no mais fundo do seu instinto (AYALA, 1984, p. 58).

O olhar sobre as ações de Bianca desperta a imaginação e desejos inconfessados. De alguma maneira, a relação dos amantes faz brotar nos moradores de Vila Nova um certo “erotismo envergonhado” (BATAILLE, 2013). São os extremos do erotismo: atração e repulsão. Condena-se Bianca por atentar contra a moral e os bons costumes, mas secretamente deseja-se estar em sua cama e em seu lugar. Talvez esse seja mais um crime atribuído à Bianca: despertar desejos inconfessáveis e fazer com o que o corpo de prazer se manifeste.

O mundo onde Bianca vive é um mundo vigiado e controlado – microcosmo de uma sociedade disciplinar, para falar com Foucault. O contexto no qual se passa a história de *À beira do corpo* é o de uma sociedade patriarcal, imersa em valores religiosos e códigos morais rígidos, sobretudo em relação aos corpos. Os corpos são disciplinados e vigiados para serem dóceis, como diria Foucault. Busca-se antes de tudo ratificar o corpo da sociedade pelo controle dos corpos de seus cidadãos (FOUCAULT, 2006). O controle se exerce hierarquicamente, sobretudo, sobre o corpo das mulheres.

Nesse mundo, qualquer movimento do desejo pode desestruturar a ordem. As consequências da paixão são sempre destrutivas. O mundo de *À beira do corpo* é o de “uma sociedade puritana e intransigente [que] impõe [...] castigo aos que se lançam a uma liberdade contra a lei que coordena” (AYALA, 1984, p. 40). Este parece ter sido o maior crime cometido por Bianca: desafiar a lei e ir além de sua liberdade vigiada. O desfecho de sua aventura com Sebastião não poderia ser diferente em uma cidade onde a “população [é] agredida pela paixão” (AYALA, 1984, p. 112).

Para falar desse choque entre o corpo erótico e o corpo social, temos que entrar na segunda parte do romance: o julgamento. Descobrimos que Vila Nova é um microcosmo de uma sociedade regida pela moral. E é claro, a hipocrisia é seu motor. Vila Nova se horroriza com o caso de Bianca e Sebastião, mas tolera os prostíbulos e o rebaixamento de outros corpos. Dalvo, travesti e dono de um bordel de rapazes, é a prova de que os desejos dos cidadãos de Vila Nova não são satisfeitos em casa com as esposas, mas, às vezes, com rapazes adolescentes.

Interessante (e sintomático) destacar que no final do julgamento, o advogado de defesa de Vicente faz o papel de um juiz, mas não no sentido jurídico. Não se trata de um julgamento moral, mas de um julgamento sobre o moralismo. Dirige-se para todos os moradores de Vila Nova: “Vim pulverizar o animal que cresceu no vosso coração como raiz amarga e ao qual acolhestes como o quinhão mais vigoroso da vossa hipocrisia e da vossa pequenez” (AYALA, 1984, p. 106). As interpelações que ele faz em seguida não deixam de se aproximar da sondagem do verme-narrador na primeira parte. Suas palavras finais são taxativas: “Saio daqui com a imagem de uma cidade que a partir de agora inaugura um estágio de decomposição” (AYALA, 1984, p. 111).

Essa imagem de decomposição que o advogado lança sobre a população de Vila Nova parece também ser um olhar da morte. Não se trata de uma morte física, mas, antes, de uma morte moral, afinal como ele interpela aos moradores de Vila Nova: ““Quem chegou aqui de coração limpo?”” (AYALA, 1984, p. 107).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corpos que vivem a intensidade da energia erótica. Corpos que desafiam. Corpo que se chocam com o corpo social. Poderíamos sintetizar assim a representação do corpo em *À beira do corpo*, de Walmir Ayala. Mas seríamos redundantes. O romance em questão tem muito mais a nos mostrar. O que trouxemos aqui foi apenas um recorte, uma possibilidade de leitura. Da mesma forma que há corpos se entrelaçam e se entregam ao prazer, há corpos que lutam para existir, como é o caso de Flora e Dalvo. Se o verme-narrador passeia pelo corpo de Bianca, ao leitor arguto não escapa os demais corpos que circulam pela pequena Vila Nova.

De alguma maneira, *À beira do corpo* interpela seus leitores: por que alguns corpos sofrem de um apagamento? Aqui procuramos mostrar brevemente as configurações do erotismo. Mas há a possibilidade de também falarmos dos corpos que sofrem uma “violência do enquadramento”, para falar com Judith Butler (2019, p. 178), isto é, são apagados na própria representação. Seria o caso de se pensar em Flora, mas isso fica para uma outra ocasião.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- AYALA, Walmir. **À beira do corpo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- _____. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BUTLER, Judith. Vida precária. In: **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.