

Teorema: uma lógica moderna de sujeitos desejan

Teresa Cristina Cerdeira (UFRJ)

Para falar de representações do sujeito na contemporaneidade não há como escapar da crise da modernidade. Aliás, até para quem intui a diversidade dessa contemporaneidade frente ao que se convencionou chamar de “modernidade” os termos que a definem – ou senão que propõem uma aproximação ao conceito para o feixe de sentidos que ela parece expor – não conseguem evitar a inscrição do termo modernidade em categorias como “pós-moderno”, “pós-modernidade”, “modernidades tardias”. Para ler essa especificidade do sujeito contemporâneo, há pois que necessariamente partir da crise da modernidade.

No que se refere ao “corpo amoroso”, por exemplo, essa representação ganhará na cultura ocidental um caráter evidente de irrupção do novo. Marcada historicamente pela vertente filosófica platônica que se transmuda posteriormente, no advento do cristianismo, com extrema facilidade para a constituição de uma espécie de ética religiosa ou de religião moral, que pressupõem o apagamento ou ao menos o deslizamento metafórico da dimensão concreta do corpo, típicas de uma tradição idealista em que o desejo só consegue sobreviver escamoteado, tal cultura parece enfrentar um processo de dilaceramento na transição do século XIX para o XX – convencionalmente identificada pelo sintagma *fin de siècle* – que inclui o dismantelamento de seus principais avatares como a utopia do centramento, da unidade, da possibilidade de totalização dos saberes, das afetividades, do próprio conhecimento.

Se, por um lado, a consciência da falência da representação de qualquer totalidade introduz a necessidade do simulacro, que é o modo radical do “fingimento”, para falar mais “pessoalmente”, também a representação dos desejos, a representação do eros vital, do encontro dos desejos, torna-se ela própria impossível a não ser como poesia, que não é outra coisa que a representação imagística dessa impossibilidade no espaço “entre” que é o espaço da escritura.

Para além dessa tomada de consciência da impossibilidade de representação da totalidade para além do espaço do poético, pode-se ainda afirmar que o que muda na forma de representação do erotismo é o lugar concedido ao corpo do sujeito, numa espécie de movimento expansivo e transgressor de suas coordenadas antes tão evidentemente contidas. Esse eros transgressor inclui o modo novo como ele é vivido, onde, por exemplo, a valoração do mal se inclui como expressão de uma sexualidade nova, experimentada por um sujeito que, longe de evitar a perversão, inclui-se como um “eu” que ousa pela primeira vez dizer sem desvios o seu desejo, e mais, assumir a inclusão do mal como componente sine qua non da voluptuosidade.

A sexualidade moderna incorpora assim afetividades pouco convencionais, práticas consideradas como desviantes, antes que dois escritores, antropólogos avant la lettre – Sade e Sacher-Masoch –, as incluíssem na série de experiências do sujeito não mais como “doença” moral. A consciência da existência inequívoca de uma sexualidade perversa recusa a priori toda inocência. Trata-se a partir de então de assumir essa sexualidade expansiva pelo número de aspectos inéditos que ela insinua e que antes viviam na clandestinidade dos gozos individuais e, se tinham tido espaço na literatura, ocupavam não raro a categoria do grotesco. A modernidade expõe a clandestinidade do mal e insere o mal no corpo do sujeito, não mais como uma aberração mas como seu modo constitutivo. “Nous volons au passage un plaisir clandestin / que nous pressons bien fort comme une vieille orange” (Ao passar nós roubamos um prazer clandestino / que esprememos bem forte como uma laranja velha, dirá Baudelaire).

Para ilustrar essa experiência de uma subjetividade contemporânea, que não se poderia delinear sem os comprometimentos de leitores perceptivos como o foram Sade, Sacher-Masoch, Freud e, mais próximos de nós, Lacan, Foucault e o próprio Barthes, o conto de Herberto Helder – “Teorema” – parece servir à merveille e fornecer variada espécie de estratégias de construção e de simbologia – menos redundante que alegórica na concepção benjaminiana da imagem – para a composição de uma releitura da tradição – e histórica e mítica – que um narrador em primeira pessoa, para além de toda e qualquer representação do verdadeiro, é no entanto capaz de forjar como verossímil.

Explico-me melhor.

“Teorema” parte da releitura perversa de uma mítica história de amor que até se funda em raízes factuais: a história de Pedro e Inês. As referências históricas estão, aliás, quase todas lá, mas a leitura desse conto gera não sei que insólita sensação de estranhamento, que conduz, em seguida, e necessariamente, a uma elaboração reflexiva desse mesmo estranhamento. Porque o conto exigente de Herberto Helder reclama mais que uma atitude passiva de permanecer no limbo impressionista a que os significados – preexistentes e ratificados pela tradição histórico-mítica – incitam. Como em toda obra que merece sua inserção no corpo do literário, a urgência parece ser maior: é preciso ultrapassar – sem desconsiderar – o ponto de partida referencial para embrenhar-se nos significantes textuais que estão ali justamente para provocar o desconcerto diante de uma narrativa que a tradição, em princípio, tornou tão largamente conhecida.

De certo modo é importante identificar como esse conto vai, na verdade, na contramão das expectativas de leitura. Propõe-se como um “teorema”, onde a hipótese, depois de demonstrada, não é ratificada por uma tese, mas retificada por ela. Nenhum leitor, qualquer que seja, nós o sabemos bem, chega virginalmente a um texto. Ao contrário disso, ele chega sempre com a sua bagagem de informações – histórico-culturais, para o caso –, mas também com a sua própria experiência, com a sua forma de ler a história dos homens e a história das afetividades, que aproximam ou distanciam esses homens, com os medos, os preconceitos, a carga ideológica do senso comum. E isto, para além de ser uma fatalidade, não é absolutamente despiciendo. Entretanto – e é essa a apreensão que importa resgatar – os ganhos nascidos do diálogo entre essa

bagagem anterior e o texto literário não podem constituir nunca um a priori constrangedor ou constringente (*contraignant*) a partir do qual se instituiria perigosamente um absoluto ao qual o texto novo se viesse adequar. Um leitor não chega ao texto para ver reiteradas as suas idéias anteriores. O texto que surpreende, que desinstala, que altera a nossa confortável expectativa, é esse que obseda, é a ele que voltamos, porque nunca ficamos inteiramente seguros de ter chegado ao fim da viagem de conhecimento.

No conto de Herberto Helder especificamente, resta saber que expectativas parecem mais violentamente falseadas, corrompidas, desviadas. A sedução da leitura passa justamente por esse desvio, por essa perversão, pela irresistível modernidade com que o conto agarra seus leitores e tira-lhes o tapete da instalação e da comodidade.

A primeira invectiva tem a ver com a figura do narrador, refratário ao modelo tradicional quer no que tange às expectativas ideológico-semânticas, quer no que se refere à sua constituição formal. Por um lado, a história heróica da vingança contra o crime da morte de Inês de Castro, que coloca Pedro na ambivalência da desmedida da crueldade e do amor, mas sempre na posição central do herói, ganha aqui um outro ponto de vista por ser narrada, desta feita, pelo criminoso, pelo matador de Inês. Por outro lado – e isso tem a ver mais que com a verossimilhança, mas com o próprio estatuto filosófico da linguagem – a morte é o único ato que não é passível de ser narrado, porque está justamente fora da linguagem. Ninguém, em princípio, é capaz de narrar a própria morte. Se filosoficamente, sob os esteios de uma metafísica centrada no eu, o sujeito não pode dizer “eu” diante da morte, o discurso ficcional pode criar uma verossimilhança interna para esta estranha experiência em que, como no caso do conto de Herberto Helder, o matador de Inês narra a vingança de Pedro, narrando assim a sua própria morte. O conto, que apresenta essa situação-limite, não desloca para um outro a observação da cena, mas fá-la ser narrada do ponto de vista daquele que morre, e daquele eu que precisa narrar sua experiência transgressora da sexualidade e da contingência moral dos limites da morte. Esse eu narra num tempo que dura o antes, o durante e o depois da própria morte, num novo pacto em que o eu que narra se destaca de si próprio como personagem da trama, estranha alteridade de si para si, para se fazer tão somente figura do discurso, assinatura de um sujeito que, ao continuar a dizer “eu” depois da morte, afirma a linguagem como resto possível de vida que permanece como aporia para além do limite entre a vida e a morte.

De novo me ajoelho entre os pés dos carrascos que andam de um lado para outro. Ouço as vozes do povo, a sua ingênua excitação. Escolhem-me um sítio nas costas para enterrar o punhal. Estremeço. Foi o punhal que entrou na carne e me cortou algumas costelas. Uma pancada de alto a baixo, um sulco frio ao longo do corpo – e vejo o meu coração nas mãos de um carrasco. Um moço do rei espera com a bandeja de prata batida junto à minha cabeça, e nela depõem o coração fumegante”. (T, p. 118)

Não se trata, no entanto, de mergulhar no maravilhoso ou no fantástico que seriam as estratégias facilitadoras e reguladoras da dissensão. O conto, ao contrário, mantém até certo ponto suas balizas claramente realistas, e é de dentro delas que se constrói a perversão do realismo, quer por efeitos de inadequação temporal, ou espacial, ou actancial. Como se cada elemento se pudesse inserir individualmente na categoria “realista” tornada imediatamente comprometida quando do agenciamento das partes no todo. O insólito está ali introduzido na sintaxe desses elementos, na sua combinação, na relação que estabelecem, em outras palavras, mais na metonímia que na metáfora. A palavra que circula mais a propósito na apreensão deste conto é mesmo esta: perversão. Apontemos de início a perversão temporal, a inadequação de a cena histórica do século XIII ver-se inserida – mas não atualizada será preciso insistir – num cenário híbrido de

camadas de passado e indícios do presente. O que se atualiza não é a história, não são os personagens, são os comportamentos, são, enfim e sobretudo, os mecanismos de leitura da afetividade: ódio, vingança, amor e morte. Também o cenário confunde as marcas que comporiam uma descrição de que se intuísse uma coerência espacial e, também aí, a perversão se insinua: o castelo do rei (séc.XIII) tem, por exemplo, uma “janela manuelina”; na praça assoma “a monstruosa igreja do Seminário”, e nela sobressai “a estátua municipal do marquês de Sá da Bandeira”. As marcas da modernidade desagregam, portanto, uma descrição que enquadrasse espacial e temporalmente a cena que será descrita, mas justamente é como se a intromissão do presente no passado recusasse a aparente arbitrariedade e, ao contrário disso, gerasse uma funcionalidade para o insólito e servisse, por exemplo, para assinalar a contemporaneidade da leitura desconfortante do desejo e dos sujeitos desejanter em relação ao tempo de origem em que os acontecimentos teriam historicamente acontecido. Para além das referências já mencionadas, a presença do klaxon, dos automóveis, ou da Barbearia Vidigal ao lado do palácio do rei, obrigam a leitura a fazer deslizar a cena para um tempo outro, que é coerentemente moderno, sim, porque só a modernidade comportaria tal perversão na representação de Eros e Tanatos a que a cena narrada nos convida, mas uma modernidade que nem é necessariamente a do nosso presente referencial, já que a sua factualidade se vê comprometida por outras cenas, que sabemos datadas, e por personagens historicamente conhecidos. A intromissão insólita dessa defasagem espaço-temporal permite tão somente incluir na trivialidade da repetição de uma história conhecida, certos dados que marcam, para o olhar atento, que não se pode ser ingênuo em literatura, porque a ficção não é o terreno das plausibilidades; que obviamente não se pode datar uma enunciação a partir do enunciado; mais ainda, que o tempo da enunciação compromete retroativamente o próprio tempo do enunciado.

Estão lá os personagens esperados: o rei, a memória de Inês, o matador a ser justificado, o carrasco, o povo. Mas os lugares que ocupam parecem imponderáveis. O matador não pede clemência ao rei nem afirma a sua fé num ato violência que poderia ser justificado por uma causa patriótica. Ao contrário disso comenta com mais fleugma que inquietação:

O rei olha-me com simpatia. Fui condenado por assassinio da sua amante favorita, D. Inês. Alguém quis defender-me, alegando que eu era um patriota. Que desejava salvar o Reino da influência castelhana. Tolicie. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei” (T, p.117-118)

E mais tarde, dirigindo-se a Pedro, antes que este lhe ordenasse a morte: “Senhor – digo eu – agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso para que o teu amor se salvasse.” (T, p.118)

O que se vai revelando é que, afinal, a cena descrita é menos uma celebração da vingança do que uma celebração do amor. Está possivelmente aí a chave do desconcerto, porque este é um amor que para ser celebrado precisa passar pela morte, que é então a via da doação e o caminho para a única e possível eternização: “Nada é tão incorruptível como a sua morte” (T, p.121). A assertiva é só aparentemente paradoxal porque se a morte é a corrupção da vida, vida ela sim corruptível porque frágil diante de um desígnio inelutável, a morte será na mesma linha argumentativa ela própria incorruptível, porque eterna. Nada se lhe segue, nada pode transformá-la. Embrenhados nesse novo sistema argumentativo, os degraus da desmontagem das expectativas éticas, morais e religiosas prosseguem através de uma série de perversões axiológicas: bem e mal, deus e diabo, céu e inferno, vida e morte, em que a parte que cabe aos primeiros elementos dos pares contrastivos – bem, deus, céu, vida – são a herança da “insignificância”, da “estupidez”, do “perdão a todas as ofensas”, cabendo

aos verdadeiros heróis o reino do demoníaco:

Não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país ser católico. Matei por amor do amor – e isso é do espírito demoníaco. O rei e a amante são também criaturas infernais. Só a mulher do rei, D.Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha. (T, p.119)

Encaminhamo-nos então para a configuração e para a eleição de uma tríade infernal. Porque o que enfim o conto parece celebrar é nada mais que o júbilo erótico de uma experiência a três. Suprema perversão de um eu que ousa dizer o seu desejo, que ousa proclamar o seu amor, que é amor do amor do outro e amor pelo outro. A cena mítica de Pedro devorando o coração do assassino de Inês já não é, portanto, um grito de vingança; é uma espécie de triplo orgasmo, ato salvífico em sendo mortal, em que o narrador-amante se vê para sempre dentro do corpo do rei, devorado por ele, misturado a seu próprio corpo, acolhido em suas entranhas, como o rei estaria também para sempre dentro de Inês e ela dentro dele, pela conseqüência do ato generoso de um matador que conseguiu levar a amada e a si próprio para o terreno do “incorruptível”, terreno diabólico a que também Pedro acederia, por ajudar no pacto, ao perceber a lógica da sua desmedida, reduzindo-se ele próprio a um único sentimento / chama que o consumiria até o ponto de também matá-lo/matar-se:

Somos ambos sábios à custa dos nossos crimes e do comum amor à eternidade. O rei estará insone nos seus aposentos, sabendo que amará para sempre a minha vítima. Talvez lhe não termine aí a inspiração. O seu corpo ir-se-á reduzindo à força de fogo interior, e a paixão há-de alastrar pela sua vida, cada vez mais funda e mais pura. E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração. (T, p.119)

O lugar de destino desses personagens diabólicos, cuja volúpia se aproxima tão perigosamente da morte, em que a morte é condição de eternidade, em que o paradoxal ocupa o lugar do previsível, não seria certamente o céu. Essa transgressão que a modernidade introduz no tratamento do erotismo tem qualquer coisa de inédito, ou ao menos traz a marca de um tempo que só a viragem do século XIX poderia fazer nascer, com a morte nietzschiana de Deus, com a crise da inteireza do sujeito psicanalítico desvelada por Freud, que produziram, já em Baudelaire, as primeiras flores poéticas do mal.

Que a história de Pedro e Inês viraria um mito e seria, portanto, eterna, a Fonte dos Amores camoniana já o previra. O que o conto de Herberto Helder traz de novo é, no entanto, uma outra via de eternização que passa antes pelo logro, pela corrupção consciente e assumida da vida, em nome do único estágio incorruptível que é a morte. O povo ingênuo guardaria a memória dos nomes desses três amantes através dos tempos, mas o que a eles não caberia jamais saber é que esta memória lhe ficava não como o saldo de uma vitória da vida sobre a morte, mas como uma consagração na morte, através de uma comunhão demoníaca que lhes seria distribuída ao longo dos tempos como um alimento perverso, modo de driblar a força de um Deus que negou ao homem a eternidade para que este não o ameaçasse com sua perfeita semelhança.

E o conto finda de modo perfeitamente herético ao consumir uma eucaristia sem Deus, porque o que alimenta a memória e o mito não é a generosidade de um cordeiro que oferece a sua morte pela vida eterna dos demais, vítima imolada para uma salvação que não é sua, já que esta estava desde sempre garantida; o que alimenta a memória e o mito é esse trágico, essa fuga à convenção, esse mistério que não se revela para todos, mas tão somente para os três, únicos eleitos, únicos privilegiados pela morte, pela desmedida amorosa, pela transgressão da ética do senso comum. “No crisol do

inferno havemos de ficar os três perenemente límpidos. O povo só terá de receber-nos como alimento, de geração em geração. Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui.” (I, p.121)

Foram essas desinstalações que me fizeram pensar que o conto de Herberto Helder, esse intrigante “Teorema”, que aponta uma tese nova em vez de ratificar a hipótese previamente conhecida, podia funcionar como uma bela ilustração da representação da afetividade do sujeito contemporâneo. O conto, impressionantemente denso na sua contenção, vai-se encaminhando para um desvelamento cujo ritmo é cada vez mais desnorteador – na relação erótica triádica formada por Coelho, Pedro e Inês, no êxtase diabólico, na comunhão infernal “distribuída como alimento de geração a geração”, no mal como modo de experiência voluptuosa, na ausência da consensual falência discursiva imposta pela morte – como se fizesse circular no corpo do leitor uma estranha aura nascida da vontade luminosa de ler para além da previsibilidade do já visto.

(Entregue para publicação em Março/2007,
Aprovado em Abril/2007)

REFERÊNCIAS

HELDER, Herberto. Teorema. In: _____. *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1977. (No corpo do texto as referências estão indicadas por “I” - “Teorema” – seguido dos números de página).