

4

EXALTAÇÃO E ÊXTASE

O conto “O carro da Semana da Santa”, para além das questões abordadas até aqui, introduz uma temática fortemente religiosa. As representações de algumas formas peculiares de êxtase religioso, relatadas vivamente pelo cidadão Honório, maximizam esse escrito em seu poderio imagético, emprestando àquela narrativa uma nota relevante no que diz respeito às discussões sobre o erótico e a possíveis desdobramentos seus em meio à cidade moderna e os discursos que a perfazem à noite.

Para Bataille, a forma mais notável e profunda de erotismo é aquela que está atrelada ao sagrado. É mesmo o sagrado que funda todo sentimento erótico da humanidade. O mundo se estrutura pelo trabalho, em um período de acúmulos e reservas; em contrapartida, há momentos precisos onde esse mundo profano do trabalho cede lugar ao seu avesso, o mundo do sagrado, que consome o que fora por tempos acumulado, liberando um ardor violento nesse consumo desmedido, consubstanciando a festa, para o êxtase do homem que a experimenta. Essa violência muitas vezes era vivida nos povos pré-cristãos sob a forma orgiástica:

As orgias rituais [...] só previam uma furtiva interrupção da proibição que se opõe à liberdade dos impulsos sexuais. [...] Dessas festas (festas de Dionísio, como exemplo) só temos um conhecimento vago, podendo sempre imaginar-lhes a vulgaridade e o peso, que nelas prevaleciam sobre o frenesi. Mas é absurdo negar a possibilidade duma superação em que a embriaguez, normalmente ligada à orgia, o êxtase erótico e o êxtase religioso se encontram. O movimento da festa assume na orgia essa força transbordante que invoca geralmente a negação de qualquer limite. Se a festa é um si mesma negação dos limites da vida, que impõe o trabalho, a orgia é sinal duma perfeita revolução. [...] Esses excessos encontram pleno sentido no acordo arcaico entre volúpia sensual e o êxtase religioso. É nessa direção que a orgia, seja qual for a desordem que introduz, organizou o erotismo para lá da sexualidade animal.¹

¹ BATAILLE, 1980, p. 100.

No Cristianismo, contudo, o sentido orgiástico da festa perdeu quase a totalidade de sua significação. O cristão é levado a entender a orgia como um ritual onde a vergonha é prerrogativa e iguala os homens aos animais. Mesmo assim, essa expulsão da violência (e do mal) do mundo sagrado não tira do homem cristão seu entusiasmo religioso mais remoto, na medida em que o amor incondicional de e a Deus faz as vezes do êxtase religioso do qual era tão próximo o êxtase erótico, resumido na máxima “amai-vos uns aos outros”. O que o Cristianismo apenas abandona é a transgressão da orgia por uma “ultrapassagem da violência, que foi transmutada no seu próprio contrário. Há neste sonho algo de sublime e de fascinante”².

Algum resquício, entretanto, deve restar da aproximação do êxtase religioso ao êxtase erótico, sobretudo, no seio de comunidades menos sofisticadas, do mais parco acesso à intelectualidade, onde o fervor religioso parece ganhar mais força, sobretudo nas dobras das cidades, isto é, nos territórios insubmissos a ordem (e também à cristã) que toda cidade produz. Já se assinalou que são nessas zonas incongruentes que o jogo erótico se instala. E nesse movimento a face obscura da urbe pode se revelar, ou melhor, a obscena do espaço urbano pode se dar a ver, a despeito da cena geometrizar e panóptica que o regula.

Em “O carro da Semana Santa”, vê-se que essas zonas insubmissas insurgem violentamente do despotismo organizacional do poder, centrado no mundo do trabalho, resignificando a junção entre sagrado e erótico:

Um deus morto é a convulsão, é como um sinal de pornéia. As turbas estrebucham. Todas as vesânicas anônimas, todas as hiperestesias ignoradas, as obsessões ocultas, as degenerações escondidas, as loucuras mascaradas, inversões e vícios, taras e podridões desafivelam-se, escancaram, rebolam, sobem na maré desse oceano. Há histéricas batendo nos peitos ao lado de carnações ardentes ao beliscão dos machos; há nevropatas místicas junto a invertidos em que os círios, os altares, os panos negros dos templos acendem o braseiro, o incêndio, o vulcão das paixões perversas. A Semana Santa! Tenho medo desta quinta-feira. Para quem conhece bem uma grande cidade, esse dia especial sem rumores, sem campainhas, é um tremendo dia em que os súcubos e os íncubos³ voltam a viver. Até as ruas cheias de sombra parecem incitar ao crime, até o céu cheio de estrelas e de luar põe no corpo dos homens a ânsia vaga e sensual de um prazer que se espera.⁴

² BATAILLE, 1980, p. 105.

³ Demônios femininos e masculinos, respectivamente, que saem à noite a copular com os homens.

⁴ RIO, 2002, p. 192.

E essa citação, como um discurso apoteótico do que se estudou até aqui, dá a ver que erotismo e crime são faces de uma mesma moeda e pode servir-nos, assim, como epígrafe deste derradeiro capítulo, a desenrolar o fio da narrativa de um dândi, charmoso e sedutor, criado pelas deliciosas linhas de João do Rio. Com a palavra o senhor Heitor de Alencar.

4.1. O caso do bebê

Desta vez, quase que exclusivamente, um narrador conhecido nos conta a história do conto “O bebê de tarlatana rosa”. Há um primeiro narrador, em terceira pessoa, que introduz a narrativa, aparecendo, uma segunda e última vez, em seu desfecho. Entretanto, é Heitor de Alencar o narrador dominante dessa história de João do Rio. De qualquer maneira, ainda temos uma narrativa dentro de outra, pois Heitor relata sua empresa em meio a alguns conhecidos seus, interlocutores e ouvintes vorazes de histórias, sobretudo as esquivas e tortuosas. Trata-se de uma aventura de carnaval, conseqüência da vontade crescente em Heitor de imiscuir-se ao povo, de ir ao encontro da promiscuidade característica das folias carnavalescas: “a gente conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem”⁵.

Ficamos sabendo que, já no primeiro dia de carnaval, Heitor encontra um ente fantasiado de bebê, que desperta de imediato seu desejo e cuja indumentária é feita de tarlatana rosa. Uma figura andrógina que traz como máscara carnavalesca apenas um nariz postiço. A narrativa de Heitor segue num crescente libidinoso, em meio àquelas folias, muito características da cultura brasileira e carioca, culminando num reencontro, definitivo e carnal, ainda que surpreendente, entre ele e o bebê tão desejado e procurado.

4.1.1. Carnaval e carnavalização

“Forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada”⁶, o carnaval é um tempo de festa, de suspensão das proibições, época livre para transgressões e inversões de papéis, de liberdade sexual exacerbada, cujo caráter orgiástico e sua origem sagrada relembram ritos de “raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento

⁵ RIO, 2002, p. 121 et. seq.

⁶ BAKHTIN, 1981, p. 105.

primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio”⁷. Não restam dúvidas, então, de que o carnaval é uma festa, cuja origem primitiva é o sagrado e cujo tempo é de supressão das proibições e da inversão de papéis, abrindo-se completamente ao sentimento erótico que subjaz no homem, ainda mesmo na modernidade:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada de sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’. [...] No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, um novo *modus* de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca.⁸

Então, a ambientação carnavalesca seria o prelúdio, por si só esclarecedor, da narrativa do conto “O bebê de tarlatana rosa”. Já de início, o leitor é conclamado a fruir aquela narrativa sob o signo do carnaval e incitado a realizar todas as conexões simbólicas que essa festa proporciona. Conexões que vão fazer vir à tona um cenário diferente daquele centro do Rio de Janeiro organizado por Pereira Passos (as perseguições finais se dão em torno à Avenida, em ruas que lhe são adjacentes). A cidade às avessas, cidade carnavalesca, mostra sua outra face: o escombros.

E a idéia de uma celebração onde o uso da máscara é preponderante e aponta para um jogo de revelações e ocultamentos que introduz o erótico da cena, como já se aludiu aqui⁹:

Oh! Uma história de máscaras! Quem não a tem na sua vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Francamente. Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atroz. Um carnaval sem aventuras não é um carnaval. Eu mesmo este ano tive uma aventura...¹⁰

O que Heitor afirma, em sua fala inicial, acima transcrita, é a fecundidade que o carnaval é para o desabrochar de histórias interessantes. Se a época carnavalesca é o

⁷ BAKHTIN, 1981, p. 105.

⁸ Ibid, p. 105 et. seq.

⁹ Cf. nota 6, do capítulo 1.

¹⁰ RIO, 2002, p. 120.

advento do avesso de um mundo panóptico, não seria, então, leviano se afirmar que nessa época de festa, onde cada canto da cidade está sob seu jugo, histórias podem ser narradas, ainda que de forma fragmentada e pouco inteligível, mas vigoradas em determinado tempo e espaço. A cidade, com suas fendas e brechas aumentadas, seria, nessa época, campo extenso e profícuo de produção de sentido. As zonas insubmissas produzidas pelas cidades não ficam, no carnaval, niveladas às outras tantas zonas obscuras e indisciplinadas? A cidade, em seu emaranhado humano, não é toda insubmissão, no carnaval? As histórias produzidas aí, “histórias de máscaras”, ganham, a essa época, mais coerência ao serem narradas em meio a espaços citadinos, ainda que sejam elas peculiares e distantes, vindas do parco mundo das castas menos abastadas.

O carnaval não vai figurar, aqui, apenas como tema, mas também como procedimento narrativo, na medida em que tal relato agrega várias vozes, em meio a uma festa diegética. Não parece à toa que a história contada por Heitor de Alencar sofra interrupções de seus interlocutores (o Barão de Belfort, Anatólio de Azambuja e Maria de Flor), em contribuições de tom digressivo e encorajador. E ainda que fragmentem mais a história de Heitor, são vozes que representam uma ambivalência narrativa, cujo traço é marca de uma carnavalização na própria linguagem, porque diversa, aqui, de um discurso monológico, caracterizando o fazer literário. Mikhail Bakhtin afirma que “todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria”¹¹. A respeito dessa problemática sobre “carnavalização da literatura”, que se está querendo introduzir, Bakhtin será esclarecedor quando diz que:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa

¹¹ BAKHTIN, 1981, p. 108.

transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura.¹²

Ainda que, após o carnaval, as histórias narradas e vividas na cidade voltem à forma característica dos discursos citadinos modernos, os “discursos dos conceitos abstratos”, mais insípidos e controlados, elas assumem, no carnaval, sentidos que vão a favor de uma legibilidade subversiva e do corpo urbano (e textual) moderno, um tipo de discurso delinqüente, que prioriza um relato em processo, não estático, em interstícios, de tempos e códigos, de que a época carnavalesca é testemunho:

Se o delinqüente só existe deslocando-se, se tem por especificidade viver não à margem mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca, se ele se caracteriza pelo privilégio do *percurso* sobre o *estado*, o relato é delinqüente. A delinqüência social consistiria em tomar o relato ao pé da letra, tomá-lo como o princípio da existência física onde uma sociedade não oferece mais saídas simbólicas e expectativas de espaços a pessoas ou grupos, por onde não há mais outra alternativa a não ser o alinhamento disciplinar e o desvio ilegal, ou seja, uma forma ou outra de prisão e errância do lado de fora. Reciprocamente, o relato é uma delinqüência em reserva, mantida, ela mesma, deslocada no entanto e compatível, nas sociedades tradicionais (antigas, medievais, etc.), como uma ordem firmemente estabelecida mas suficientemente flexível para deixar proliferar essa mobilidade contestadora, desrespeitosa dos lugares, sucessivamente obediente e ameaçadora, que se estende das forma microbianas da narração cotidiana até as antigas manifestações carnavalescas¹³. (Grifos do autor).

É como se, no carnaval, a cidade não fosse mais um espaço atomizado, mas um todo coerente, forçando assim uma igual coerência dos discursos produzidos durante as folias, que sustentarão, ainda que por determinado tempo, as regulações simbólicas do espaço urbano. Em outras palavras: “se o desenho urbano, em sua realidade histórica, foi-se tornando indecifrável, pelas superposições sucessivas, resultado da fúria demolidora da burguesia, só resta, como possível visão total, apelar para as manifestações culturais da tradição (o carnaval, o futebol, a religião popular)”¹⁴. O discurso que o carnaval introduz, representado aqui pelo conto “O bebê de tarlatana rosa”, parece valer como escape dos discursos que sustentam a cidade em seus momentos mais críticos de tentativa de controle e jugo das gestões tecnocráticas que tentam sobrepujar a cidade moderna e seus habitantes.

¹² BAKHTIN, 1981, p. 105.

¹³ CERTEAU, 2005, p. 216 et. seq.

¹⁴ GOMES, 1994, p. 28.

4.2. Encontros ao acaso em meio às folias

O encontro de Heitor de Alencar com seu bebê se dá por acaso, no espaço da rua, em plena promiscuidade carnavalesca:

Naturalmente fomos (ao baile público do Recreio) e era uma desolação com pretas beíquidas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lôbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos de álcool, que têm as perdas de certas ruas, moças, mas com os traços de mata-borrão e de papel de arroz. Não havia nada de novo. Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apeteçível, um bebê de tarlatana rosa. [...] Não tive dúvidas. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão.¹⁵

Trata-se de um encontro casual e inesperado em meio à lubricidade dos foliões na cidade. Mas não é o acaso um signo excelente das relações humanas instauradas pela modernidade, no seio das cidades (cf. o poema “A uma Passante”¹⁶, de Baudelaire)? Nesse ponto pode-se aproximar a figura do *flâneur* de Benjamim à de Heitor de Alencar, se bem que de uma maneira destoante, pois os passos de Heitor crescem sob o signo da perseguição, cujas marcas já foram vistas nas análises dos contos “A mais estranha moléstia” e “O carro da

¹⁵ RIO, 2002, p. 122.

¹⁶ Não se pode fugir à vivência do acaso nas grandes cidades, onde os encontros se dão, em grande parte, sob seu signo, o que ajuda a estabelecer o fugaz, o passageiro, o contingente que é a experiência moderna da percepção. Não é esse o tema de um dos poemas mais sintomáticos da modernidade, “A uma passante”?

“A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

“Pernas de estátua nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

“Que luz...e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

“Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”
(BAUDELAIRE, 1985, p. 345).

O eu poético do poema de Baudelaire vive um encontro, fruto do acaso, na rua (espaço privilegiado da representação da experiência moderna), que tenta desesperadamente reter. Essa fixação não é a atividade por excelência do *flâneur* (ser ledor da cidade e de seus prazeres) que tentar fixar o instante pelo acaso, instantes para o seu prazer? Esse mesmo paradoxo (fixar o instante?) é fundamental para se entender a modernidade.

Semana Santa”. Mas os passeios de Heitor em meio às folias carnavalescas se dão, ainda que estabelecendo para si um ritmo de perseguição, sob o signo do prazer, para a busca do prazer. Não é o prazer da leitura da cidade que o *flâneur* deseja por meio de seu deambular, estimulado por sua curiosidade escrutinadora de semblantes e ações no espaço da rua? As andanças de Heitor também não encerram seu desejo íntimo de reaver o bebê, numa tentativa de fixar aquele primeiro instante, fixar o acaso, configurando um paradoxo saliente da modernidade? Não é a fixação do instante nas ruas o motivo precípua que configura a *flânerie* do deambular inteligente do leitor-andarilho em meio à cidade?

Talvez haja um forçar de limites ao se sugerir essa aproximação entre a figura do *flâneur* e a de Heitor de Alencar. Fazemo-la, contudo, tendo em vista o prazer, em suas representações (na *flânerie* e no encontro amoroso de Heitor), e a relação própria entre o texto e seu leitor (também aqui uma aproximação do ato de flunar ao ato de ler – ato de prazer, conforme nos ensina Barthes¹⁷). O flunar pela cidade estabelece-se como um jogo lúdico, o que salvaguarda o cidadão do choque que tange às relações humanas em meio às instituições geometrizaras da cidade moderna. Escapar a isso seria “prática estranha” ao espaço da cidade, conforme afirma Certeau. O carnaval não é uma prática também estranha aos espaços organizados da urbe, na medida em que é a festa o avesso da cidade? Essa “outra espacialidade” não seriam as dobras por onde a cidade moderna se deixar ler, num processo metafórico que conduz ao erótico do corpo da cidade (e do corpo textual)? É Michel de Certeau quem esclarece sobre toda essa problematização:

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de ‘operações’ (‘maneiras de fazer’), a ‘uma outra espacialidade’ (uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço) e uma mobilidade *opaca e cega* da cidade habitada. Uma cidade *transumante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível.¹⁸

E, em meio às folias, nem se pode falar mais de uma “insinuação”. A cidade toda ela se faz prática estranha à cidade planejada. O carnaval introduz o gesto poético ao cotidiano da cidade racional, na medida em que *poilin* significa criar, inventar, gerar em um espaço que,

¹⁷ Cf. BARTHES, 2002, p. 9 passim.

¹⁸ CERTEAU, 2005, p. 172.

em sua origem, seria o porto seguro do prosaico, primeira referência de Heitor (lembrar-se-á que Heitor está acompanhado ao início de sua aventura¹⁹). À maneira poética, metafórica, a cidade clara se deixa ver, mesmo que de forma obtusa e violenta, em meio às folias carnavalescas, no avesso do seu cotidiano.

Heitor de Alencar, assim, enuncia a cidade em meio às comemorações do carnaval e, ainda que de maneira perecível, vai contar-nos essa sua aventura de máscaras. A cidade, ao menos, ou ainda mais, no carnaval, como um espaço qualitativo a produzir histórias: “_Oh! Uma história de máscaras! Quem não a tem na sua vida? [...] Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes. Um carnaval sem aventuras não é um carnaval. Eu mesmo este ano tive uma aventura...”²⁰.

4.3. Androginia e crime: ainda jogos de ocultar e revelar

Em uma história de carnaval, há já, independentemente de uma lógica a remontar a festa profana de uma erótica primitiva, uma atmosfera evidente de sensualidade e despudor. Mais ainda a contada por Heitor, que vai estabelecer um jogo de encontros e perdas entre ele e o “apetecível” bebê, que, por trazer como fantasia carnavalesca um nariz postiço, sua máscara, apresenta-se com uma figura andrógina, a estabelecer ambigüidades que trarão o lúdico e o insólito para a festa dessa narrativa. Desta vez será a máscara do bebê a estabelecer o jogo de “aparecimento-desaparecimento”, do qual nos fala Barthes, que desenrolará o fio erótico da história do conto “O bebê de tarlatana rosa” (história de máscaras), a conduzir, agora, outras relações perceptivas entre o narrador e seus ouvintes (inclusive o leitor). Não será mais privilegiado apenas um único sentido. Visão, tato, cheiro... a mistura de todos esses sentidos, mistura verdadeiramente sinestésica, fará valer o jogo da narrativa que está por vir.

Uma adjetivação ambígua é utilizada por Heitor para descrever-nos o bebê, configurando-o sob o signo da androginia:

¹⁹ “Está claro que este ano organizei uma partida com quatro ou cinco atrizes e quatro ou cinco companheiros. Não me sentia com coragem de ficar só como um trapo no vagalhão de volúpia e de prazer da cidade. O grupo era o meu salva-vidas”. (RIO, 2002, p. 121).

²⁰ RIO, 2002, p. 120.

Eu senti que se roçava em mim, *gordinho* e apetecível, *um* bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do *seio*. [...] Na terça desliguei-me do grupo [...] Dei para andar pelo largo do Rocio e ia caminhando para os lados da secretaria do interior, quando vi, parado, *o bebê* de tarlatana rosa. Era *ele!* Senti palpitar-me o coração. Parei. [...] *Enlacei-o*. “Vens comigo?” “Onde?” – indagou a sua *voz áspera e rouca*. [...] Procurei-lhe dar-lhe um beijo. *Ela* recuou. [...] *Ela* apoiava-se em mim [...] *Ela* parou, hesitou. [...] *Apertei-a* mais. *Ela* aconchegou-se mais. [...] *O meu bebê gordinho* e rosa parecia um esquecimento do vício naquela austeridade da noite.²¹ (Grifos nossos).

Tal representação andrógina estabelece, uma vez mais, ainda que seguindo caminho diverso das narrativas vistas até aqui, o jogo erótico em meio àquela aventura carnavalesca, e seu leitor e ouvintes resignificam a sensualidade que o novo jogo de intermitências empresta à história de Heitor de Alencar²². Ainda no início da narrativa, a intromissão de Anatólio na digressão sensualística de Heitor já aponta para a dubiedade das relações amoroso-sexuais, que ajuda a instaurar o avesso e o ambíguo que é a cidade no carnaval:

_ Não há quem não saia no Carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio é como inculido, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranóicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. Não há quem se contente com *uma*...

_ Nem com *um* – atalhou Anatólio.

_ Os sorrisos são ofertas, os olhos suplicam, as gargalhadas passam como arrepios de urtiga pelo ar.²³ (Grifos nossos).

O signo da máscara vai ser sintomático do jogo erótico na representação da intermitência que conduz a narrativa, à maneira dos relatos vistos²⁴. A máscara do bebê, um nariz postiço, será mais uma alegoria desse jogo de esconder, que se saberá ser, ao final, o signo introdutório de um desenlace insólito²⁵. Entretanto, apesar de a máscara figurar uma *performance* do erótico, ela, paradoxalmente, também atenta contra ele, na medida em que leva a narrativa a tanger a ilegibilidade, ou melhor, leva-a à “insegurança da legibilidade”. Por tudo o bebê atrai Heitor de Alencar, exceto por sua máscara, que o incomoda a ponto de interromper o fluxo de seu prazer:

²¹ RIO, 2002, 122 et. seq.

²² Cf. nota 6, do capítulo 1.

²³ RIO, op. cit., p. 121.

²⁴ Como se verá mais adiante.

²⁵ Desdobrar-se-á essa questão à frente.

Abracei-a. Beijei-lhe os braços, beijei-lhe o colo, beijei-lhe o pescoço. Gulosamente a sua boca se oferecia. Em torno de nós o mundo era qualquer coisa de opaco e de indeciso. Sorvi-lhe o lábio.

Mas o meu nariz sentiu o contato do nariz postiço dela, um nariz com cheiro de resina, um nariz que fazia mal [...] Procurei não tocar no nariz tão frio naquela carne em chama.

O pedaço de papelão, porém, avultava, parecia crescer, e eu sentia um mal-estar curioso, um estado de inibição esquisito.²⁶

Esse aviltamento segue num crescente que faz com que Heitor não resista a tirar, de pronto, o nariz do bebê. Caída a máscara, introduz-se o insólito, o abominável, a vertigem para a perplexidade do leitor: “Preso dos meus lábios, com dois olhos que a cólera estranha, uma cabeça sem nariz, como dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne”²⁷. O narrador toca o abjeto, o qual a máscara ocultava.

Para além do erótico que a máscara traz sob seu signo, está a ilegibilidade, pois se cicatriz, por que o sangue? O nariz do bebê não é, como o narrador imaginava, apenas papelão, mas “pasta oleosa e sangrenta”²⁸, elemento do pulso da vida, ainda que numa figura de morte (o que nos leva novamente à conceituação do erótico por Bataille e sua aproximação com a morte). Erotismo e (i)legibilidade, mais uma vez, andam juntos. A retirada da máscara não elucida todas as dúvidas. As sombras e as dobras permanecem, despedaçando a continuidade da leitura e oferecendo ao leitor “um novo texto, cuja imagem é necessariamente fraturada, descontínua”²⁹. Entretanto, a máscara suplanta o traçado geométrico da cidade, eclipsando sua luz e realçando suas sombras, pois:

Há outros espaços possíveis, insubmissos, estruturalmente inexatos, rebeldes à medida e à métrica sufocantes. São espaços qualitativos, com modulações internas, pulsações ocultas, densidades, forças, inclinações, saltos, vizinhanças, precipitações? [...] Espaços mais de ‘fluxos’ que de ‘locais’, *densos de contradições*: aqui habita a insegurança da legibilidade.³⁰ (Grifos nossos).

²⁶ RIO, 2002, p. 125 et. seq.

²⁷ Ibid, p. 126.

²⁸ Ibid, p. 127.

²⁹ GOMES, 1994, p. 37.

³⁰ Ibid, p. 53, citando Prado Coelho.

E essa “insegurança da legibilidade” é dada pelo ato criminoso em meio à cidade moderna. A cidade planejada e racional, cidade clara, não pode comportar o crime em seu seio. Há necessidade de revelá-lo, de elucidá-lo, de por tudo às claras. Mesmo assim, o crime subjaz a toda e qualquer organização cidadina, panóptica. Se se quer disciplinar por meio da vigilância é porque a volta do incongruente, do insubmisso, do criminoso é sempre uma possibilidade a considerar.

“No centro dessa cidade-labirinto, paira a imagem do Minotauro: ‘que traga a morte ao indivíduo não é decisivo. Decisiva é a imagem das forças mortíferas que ele encarna’³¹. A máscara, entretanto, pode ser o fio de Ariadne que salvaguarda o leitor-andarilho, porque assegura sua psique da legibilidade chapada (ilegibilidade) da cidade moderna. Protege-o do choque e do trauma (controle) que a cidade, à luz, representa. Apesar de o sangue na máscara não possuir uma explicação, é pulsão de vida numa figura de morte; volta-se à cena erótica mais uma vez. Nesse momento revelador da narrativa, o narrador suspende sua fala, vacila, fica indeciso quanto ao próximo ato a tomar. No entanto, a história já nos foi contada, já está fixada na retina do leitor, e sua fragmentação não o impede, o leitor, de fruir no seu devir, à deriva, utilizando-se das histórias que dispõe (conhecendo ou criando-as) para preencher as lacunas do corpo textual e dos espaços citadinos que, usualmente, são-lhe escuros.

Mesmo não havendo um total esclarecimento dos fatos ao final do relato de Heitor, ele o perseguiu em sua narrativa carnavalesca. Decerto que, provavelmente já ciente que em noites de carnaval a razão não poderia triunfar, vislumbra a face da cidade, principalmente em meio às ações noturnas³², como desfavorável para se escrutinar gestos e semblantes. A narrativa do conto “O bebê de tarlatana rosa” representa o avesso da face de toda cidade que se quer moderna, assim como uma “caveira com carne” é o avesso da face do “apetecível” bebê. À primeira vista, a narrativa de Heitor se mostra como um afã detetivesco inócuo, mas, ao final, vai-se por à mostra, juntamente com a cidade-cenário, em

³¹ GOMES, 1994, p. 68, citando Walter Benjamin.

³² Notemos que os encontros entre Heitor e o bebê se dão sempre à noite, nos campos sombrios da cidade, ou nas ruas iluminadas artificialmente, o que favorece a sensualidade latente dessa narrativa, promovendo seu ápice sob o signo do jogo de “aparecimento-desaparecimento” bartheano, que a luz (ou a falta dela) e a máscara ajudam a estabelecer: “Depois arrastou-me, atravessou a praça, metemo-nos pela rua, escura e sem luz. [...] o ambiente tinha uma cor vagamente ruça com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes. O meu bebê gordinho e rosa parecia um esquecimento do vício naquela austeridade da noite”. (RIO, 2002, p. 126 et. seq.).

toda sua gama de possibilidades e sentidos. Mesmo não havendo resposta para o insubmisso que surge ante os olhos de Heitor, o jogo já está feito: a cidade produziu mais uma história.