

literatura e **SEXO** por **gerárd** dessons

Bruno Ribeiro de Lima*

Gérard Dessons é professor de literatura francesa na Universidade Paris 8, onde trabalha com teoria da arte, da literatura e da linguagem. A entrevista abaixo busca questionar problemas “morais” e “éticos” a partir da ligação direta entre literatura e sexo. Algumas de suas publicações: *La Manière folle* (2010); *Rembrandt: l'odeur de la peinture* (2006); *L'Art et la manière* (2004), *Traité du rythme* (com H. Meschonnic) (1998).

* Orientando de Gérard Dessons, com quem trabalha sobre a poética da voz nos escritos de Georges Bataille, foi o entrevistador e tradutor do texto. Bolsista Capes (Nº 0946133), doutorando na Universidade Paris VIII em cotutela com a USP (Eliane Robert Moraes, coorientadora). É também membro do grupo Polart (<http://polartnet.free.fr>). E-mail para contato: paxbruno@hotmail.com.

1) Para você, o que se pretende dizer quando um trabalho se anuncia envolvendo a temática do sexo na literatura? Quais seriam os caminhos mais frutíferos para pensar tal relação entre sexo e literatura?

São duas perguntas bem distantes uma da outra. Uma *temática*, seja ela do sexo ou de outra matéria, é um procedimento de conteúdo, que trabalha com o enunciado. De um ponto de vista semiótico, uma temática trabalha com o significado das palavras. Uma temática confia nas palavras. Não nas frases. Por isso ela atravessa a linguagem sem encontrar o discurso. Nesse sentido, ela não tem nada a ver com uma poética. Quanto à segunda pergunta, o que me incomoda é a falsa evidência do termo “sexo”. Um trabalho sobre a sexualidade ou a sexualização¹ não é a mesma coisa. Uma crítica da sexualidade se baseia no questionamento das práticas sexuais, ela se encontra, então, naquele exterior da linguagem que tem muito mais confiança nas palavras como signos (a palavra é a coisa *versus* a posição nominalista: a coisa é a palavra) do que no sujeito. Uma crítica da sexualização questiona as representações, ou seja, coloca-se no interior da linguagem. É o caso, por exemplo, dos escritos de Nathalie Sarraute ou de Marguerite Duras na situação de oralização (peças radiofônicas), quando utilizam o particípio passado dos verbos do primeiro grupo²: a oralização apaga a identificação do gênero, do sexo e do sujeito, já que, na ausência de toda identificação “sexual” (homem/mulher) pelo gênero, há, entretanto, alguém que fala. Contra a assimilação inocente do gênero e do sexo, há o trabalho conceitual do neutro.

2) De que forma um texto pode ser obsceno hoje? Existe alguma relação direta entre a ideia de obsceno e de escândalo?

O obsceno é sempre um escândalo, seja individual ou social. Na verdade, os dois se unem; o escândalo individual só é possível dentro dos limites dos valores que o indivíduo herda da sociedade. O vínculo entre o obsceno e o sexo é o campo mais comum. Mas há debates sobre a pobreza, sobre o feminino, sobre a deficiência física etc. que chocam a moral social e que são, por isso

mesmo, obscenos, porque são expostos e impostos ao olhar coletivo (mesmo que, empiricamente, se trate de um único “espectador”). Assim, um texto é obsceno pelo conteúdo. Não acho que ele o seja pela sua forma, sua escrita, a não ser que essa relação seja construída: poderia haver uma obscenidade da escrita automática, que mexe com as concepções sociais da discursividade (da mesma forma que se pode encontrar, com certeza, na recepção da arte moderna, dos impressionistas ao Pop Art, julgamentos que decretam certa “obscenidade” das obras).

3) Em seu livro, *Rembrandt, l'odeur de la peinture* você interroga a concepção “tóxica” da pintura. No caso da literatura, pode-se pensar em algo parecido? Em sua opinião, quem seriam, por assim dizer, os “autores tóxicos”?

Os autores tóxicos – precisamente chamados assim – são os responsáveis por verdadeiras mutações genéricas do dizer. São, por exemplo, no século XIX, os poetas da modernidade – a partir de Baudelaire e Nerval, e a esses podemos juntar Apollinaire – e os Surrealistas, que fizeram vacilar a base mais sólida da civilização ocidental: o sentido. E seus valores correlacionados: a clareza, a lógica, a conveniência. Max Nordau não se enganou: ele que denunciava uma epidemia de patologias ao mesmo tempo linguísticas, artísticas e... socialistas. O autor tóxico é aquele cuja obra é *radicalmente crítica*, cuja “criticidade” é o valor único.

4) Ainda sobre Rembrandt, o fato de vandalizarem a tela *Dánae*, em 1985, revela ao extremo, talvez, a força do *dizer* da obra, no sentido em que este *dizer* coloca em xeque a relação distante entre leitor (espectador) e a obra. O “erotismo” desse quadro ultrapassa assim sua própria “moldura”. Como pensar essa força da obra? Finalmente, quem agride quem?

Se pensarmos na literatura, será que ela poderia inventar novas formas de agressão?

Primeiramente, há a questão do *dizer* da obra, que só pode ser um *fazer dizer*. Os discursos, dos quais as obras são cheias, são aqueles que elas suscitam. Aí reside a força da obra. Fora disso, a noção de *dizer* é apenas uma metáfora. Agora, sobre o erotismo do quadro ultrapassar a “moldura”, sim, é claro. Ultrapassa necessariamente na medida em que o debate ultrapassa o quadro, como a arte transformada em maneira³ ultrapassa (transcende) a materialidade do objeto-quadro, restituído a seu estatuto material. Caso contrário, não saímos de uma estética, e não entramos numa poética da arte. A agressão é uma história de valores (matéria e maneira misturadas), onde vão se cruzar a ética e a estética. A literatura só existe quando ela inventa formas de “agressão”. A modernidade descobre que a literatura (da qual ela precisa, e que sem dúvida, vai além) é agressiva, ou seja, ela é crítica (o que nos leva ao escândalo e ao obsceno). As “formas de agressão” são as próprias obras. Não há figuras novas que poderiam alimentar uma tipologia da agressão.

5) Discorrendo sobre Emily Brontë e a transgressão, Georges Bataille afirma, em *A Literatura e o mal*, que “a literatura é também, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”⁴. Como você entende esse “inorgânico” na literatura? E se a literatura pode dizer tudo, como interpretar isso?

Suponho que por “inorgânico” Bataille entenda um pensamento crítico do sujeito. Na medida em que o sujeito da literatura não tem a dimensão ética de um autor empírico, a literatura não pode ser responsável (no sentido ético do termo) pelo que produz, na medida em que ela é o que ela faz, e o que ela *faz*, ela não faz sozinha, mas

no surgimento de um trans-sujeito co-elaborado pelo autor e pelo leitor. Já a ideia de que ela pode dizer tudo, eu diria que ela mesma é esse “tudo” que ela pode dizer que tem para ser dito, no sentido de que, nela, não se dissociam o *dito* do *dizer* (que é a especificidade da literatura abordada através do conceito de *poética*).

Notas

- 1 O autor utiliza aqui o termo forjado por Lacan. Cf. J. Lacan, O Seminário 20: Mais, Ainda. (1972-1973) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- 2 O autor refere-se à diferença gráfica que em francês existe (só para os verbos regulares do primeiro grupo, por exemplo, “amar”, “andar”, “criar”...) entre enunciador masculino, (j’ai été aimé) (fui amado) e feminino (j’ai été aimée) (fui amada), mas que é neutralizada na oralidade.
- 3 Sobre o conceito de maneira (manière), ver: Gérard Dessons. L’Art et la manière, art, littérature, langage. Paris, Honoré Champion, 2004.
- 4 La Littérature et le mal in Œuvres Complètes, Gallimard, t. IX, p. 182 (Tradução nossa).