

O corpo suplicante e supliciado em *O escuro que te ilumina*, de José Riço Direitinho

Luís Sobreira

Université de Lille – CECILLE EA4074

Espreito para a casa dos vizinhos.

Escrever é espreitar outras vidas.

É contar mentiras e acreditar que isso é bom

Dulce Maria CARDOSO¹

Resumo: No contexto da literatura portuguesa, *O escuro que te ilumina*, de José Riço Direitinho, faz figura de exceção pelo seu caráter erótico-pornográfico. Na nossa análise desta narrativa-diário, simultaneamente realista e alucinada, brutal e poética, procuraremos demonstrar a forma como a vivência do sexo e da paixão parece tributária das conceções de Bataille acerca do erotismo (dos corpos e dos corações). Observaremos, pois, o modo como, no relato e nas reflexões acerca das suas práticas sexuais (que

desafiam e abalam radicalmente a ordem moral), o narrador se apropria do referencial cristão para lhe contrapor uma outra visão, pagã, do sagrado. Salientaremos também a maneira como a obra subverte o imaginário pornográfico tradicional. Por fim, comentaremos as relações entre transgressão, desejo e conhecimento e o papel que desempenha o corpo (pessoal, dos outros, da amada e do texto) na epifania do próprio eu.

1. CARDOSO, Dulce Maria, *Tudo são histórias de amor*, Lisboa, Tinta da China, 2014, p. 159.

Palavras-chave: Corpo, transgressão, desejo, sexo, moral.

Résumé : Dans le contexte de la littérature portugaise, *O escuro que te ilumina*, de José Riço Direitinho, fait figure d'exception de par son caractère érotico-pornographique. Dans notre analyse de ce récit-journal, à la fois réaliste et halluciné, brutal et poétique, nous chercherons à démontrer la façon dont l'expérience du sexe et de la passion semblent tributaires des conceptions de Bataille sur l'érotisme (des corps et des cœurs). Nous verrons comment, dans ses réflexions sur ses pratiques sexuelles (qui dé-

fient et bouleversent radicalement l'ordre moral), le narrateur s'approprie le référent chrétien afin de lui opposer une autre vision, païenne, du sacré. Nous soulignerons aussi la façon dont l'œuvre subvertit l'imaginaire pornographique traditionnel. Enfin, nous commenterons les liens entre transgression, désir et connaissance et le rôle joué par le corps (personnel, des autres, de l'être aimé et du texte) dans l'épiphanie du sujet lui-même.

Mots-clés : Corps, transgression, désir, sexe, morale.

Parafraseando o próprio narrador-autor de *O escuro que te ilumina*, pode-se afirmar que “na tímida e bem-comportadilha literatura portuguesa, pouco dada a cenas conflituosas de costumes (e que quando o faz, raras vezes se esquece de esticar o dedinho moral a deixar mancha)²”, a presente obra de José Riço Direitinho faz figura de exceção pelo seu caráter assumidamente erótico-pornográfico. Com efeito, estamos perante uma narrativa em que o sujeito de enunciação, um professor universitário de literatura, regista de maneira circunstanciada e mais ou menos regular, durante nove meses, a sua vida sexual e sentimental. Se o conteúdo da obra é ousado (mas não afirma o próprio narrador que “toda a arte é um acto de ousadia³?”), a forma escolhida para o verter não o é menos. Com efeito, estamos perante um romance-diário, género que podemos incluir na categoria da autoficção. Este tipo de narrativa funda-se num pacto oximórico⁴ cuja singularidade é criar um jogo indecível entre ficção e realidade (em oposição ao pacto autobiográfico fundado na referencialidade). Uma das vantagens da ambiguidade do dispositivo autoficcional é que ele permite, segundo Sébastien Hubier,

parler de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d'un *moi* changeant, polymorphe, et de s'affirmer libre enfin d'idéologies littéraires en apparence dépassées. Elle offre à l'écrivain l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois et lui-même et un autre⁵.

2. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, Lisboa, Quetzal Editores, 2018, p. 73.

3. *Ibid.*, p. 116.

4. Cf. HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

5. *Ibid.*, p. 125.

A narrativa autoficcional possibilita, assim, um autêntico mergulho no eu, a fim de “parvenir à une connaissance plus juste de soi-même, à une véritable compréhension des tréfonds de l’âme⁶”. Como veremos, um dos objetivos perseguidos pelo narrador com a escrita deste diário é, de facto, sondar o silêncio dos seus abismos interiores.

Na nossa leitura da obra, procuraremos precisamente analisar as formas que nela toma o erotismo, apoiando-nos para tal nos escritos de Georges Bataille e nas noções por ele desenvolvidas de “*érotisme des corps*” e de “*érotisme des coeurs*”. Observaremos em particular o modo como, no relato e nas reflexões sobre as suas práticas sexuais (que desafiam e abalam radicalmente a ordem moral), o narrador se apropria do referencial cristão para lhe contrapor uma outra conceção, pagã, do sagrado. Veremos também em que medida a pornografia retratada na obra é, ela própria, subversiva. Por fim, concederemos uma atenção especial às relações entre transgressão, desejo e conhecimento e ao papel que o corpo (pessoal, dos outros, da amada e do texto) desempenha na epifania do próprio eu. Com efeito, é graças a esses corpos que o eu se sente existir e pode (perdendo-se) esperar salvar-se.

Se a escrita tem nesta narrativa-diário uma dimensão confessional e especular evidente, ela está também intimamente associada a um impetuoso desejo de ver. Na realidade, o narrador apresenta-se aqui como um espetador-da-vida-dos-outros, a qual constitui assim o ponto de partida da sua própria escrita. Como ele declara, “as vidas dos outros interessam-me como histórias [...], não me prendem por aquilo que contam, mas pelo que possam esconder [...] [e] que temos de descobrir: como deve acontecer nas boas histórias⁷”. No seu caso, esta pulsão escópica⁸ traduz-se literalmente na prática do voyeurismo. Com efeito, munido de um pequeno telescópio, o narrador ocupa parte das suas noites a observar o interior dos apartamentos do edifício em frente, investigando a vida sexual desses desconhecidos, alguns dos quais seguirá ou cruzará depois no decurso de aventuras noturnas. Será também através desse olhar indiscreto que o sentimento amoroso advirá, apaixonando-se assim o narrador por uma vizinha observada à distância.

Relativamente à sua atitude voyeurista, a questão que o narrador se coloca não é tanto se o seu comportamento é desviante, moralmente censurável, mas antes se o olhar que lança sobre a vida íntima dos outros é, como ele julga que este deve ser, ou seja, totalmente despreconceituoso. Indiretamente, o que deste modo se critica é, desde logo, a própria hipocrisia de certos leitores apanhados na espreita da espreita. Afetando embaraço ou repulsa pela devassidão do relato, muitos se sentirão na realidade voyeuristicamente atraídos, fascinados e excitados com a ideia de transgredirem imaginariamente certas barreiras morais. Esta estratégia voyeurista permitirá, de facto, ao narrador descobrir os sujeitos que se escondem por trás da máscara social demasiado lisa e higiénica, com os seus corpos e os seus desejos, excessivos, para além da lei e do logos. Eis as suas palavras:

vejo os vizinhos ao longe e por dentro: os corpos e as **cabeças**⁹ [...], vejo a capa que lhes cai da cabeça aos pés ao entrarem cansados em casa (vejo a outra que

6. *Ibid.*, p. 124.

7. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, op. cit., p. 13.

8. Para utilizarmos a terminologia de Freud em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“o caso Dora”) e outros textos (1901-1905) — Obras Completas* (tradução Paulo César de Souza), vol. 6, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

9. Sublinhado nosso.

vestem para as horas domésticas — e talvez nenhuma seja a verdadeira, aquela que na verdade queriam vestir), vejo o desmoronar de uma postura que se ergue para os outros¹⁰.

O que o narrador denuncia aqui é a programação social dos indivíduos que se traduz numa homogeneização dos padrões de comportamento, numa criação de corpos disciplinados e de identidades violentamente abstratas, desencarnadas, ou seja, desumanizadas, posto que desprovidas de desejo e de prazer. Interiormente petrificado, o indivíduo deixa-se levar dentro de um corpo vazio, inabitado, num mundo regido pela norma única invisível do bom senso e dos bons costumes, ou seja, pela moralidade aceitável, inibidora da ação livre e das possibilidades de subjetivação. O que o narrador tenta surpreender, na calada da noite, é a irrupção do desejo, esse momento em que os corpos domesticados emergem da sua dormência, transgredindo as condutas sociais uniformizadas e os valores morais prescritos.

Através da desocultação dos abismos do humano, o narrador estilhaça a imagem polida que certos espelhos querem dar do corpo social, fragmentando o que era tido por uno e apontando a diversidade do que se julgava ser homogéneo.

Para além do facto de que “infringir normas sociais, sobretudo morais e machistas, sempre [lhe] provocou pontadas nas pernas¹¹”, o narrador considera, num plano mais privado, ou antes até ontológico, que “a transgressão [é um] movimento de fuga e de alívio, acto essencial de libertação e de aceitação do «eu» como ele é¹²”. Para ele, a fantasia, a imaginação são atos transgressores que permitem acender o desejo e lutar contra a solidão, o medo e o tédio que calcificam a vida. As recreações libidinais e as perversões dos seus vizinhos são válvulas de escape que eles se concedem “para que a ansiedade não acabe em maior tédio e cansaço¹³”. Mas se, como o narrador refere, a devassidão dos outros lhe desperta a curiosidade, o ajuda a passar o tempo, lhe ocupa o intelecto e, por vezes, mas poucas, o excita, depressa ela se torna demasiado previsível e monótona:

os vizinhos da frente repetem noites: gestos: já quase lhes adivinho os movimentos: sei o que fizeram e o que vão fazer. Tornei-me o cônjuge que já não espera surpresas. [...]. Também as noites precisam de outra imaginação. Os vizinhos cada vez me interessam menos¹⁴.

Progressivamente, a pulsão escópica do narrador passa a integrar também a vontade de ser visto (“o exibicionismo [confessa] sempre me provocou algum fascínio¹⁵”) e a necessidade de

[a]travessar os fantasmas para [chegar] ao desejo [...]. Torná-los corpóreos, vivê-los como transgressão: para assim os podermos abandonar: para assim nos podermos abandonar: entregarmo-nos a nós próprios: [...] e chegarmos ao silêncio que nos habita¹⁶.

10. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, *op. cit.*, p. 14.

11. *Ibid.*, p. 52.

12. *Ibid.*, p. 76.

13. *Ibid.*, p. 14.

14. *Ibid.*, p. 48-49.

15. *Ibid.*, p. 28.

16. *Ibid.*, p. 87.

Repare-se, a propósito, como é significativa a formulação deste projeto em termos axiomáticos através do uso da primeira pessoa do plural, sinal de que a escavação desses fantasmas e suas subsequentes convulsões identitárias nos implicam absolutamente a todos. Para existir e se conhecer, o sujeito necessita pois de pôr em prática uma escuta atenta do seu corpo. Como diz o narrador, “o conhecimento começa no corpo: com o desejo”. E cita a esse propósito Margriet de Moor: “o «teu corpo é o que és»¹⁷”.

De facto, como lembra Maria Augusta Babo, “a consciência não tem autonomia relativamente ao corpo, não pode ser tratada como entidade independente; [...] ela só existe na sua encarnação¹⁸”. O corpo é, pois, simultaneamente o lugar que o sujeito habita e um espaço relacional, de mediação entre o eu e os outros, constantemente atravessado por uma série de fluxos afetivos (desejo, prazeres, sofrimentos, angústias, etc). O corpo seria, assim, “o unificador por excelência da experiência vivida¹⁹”.

Todavia, durante muitos anos, o narrador viveu com a sensação de ser “um corpo transparente, [...] um corpo que era só uma cabeça²⁰”, isto é, com o “ansioso sentimento [...] de não [se] sentir fisicamente desejável²¹”. Ele, com quem as mulheres sempre evitaram, de maneira mais ou menos hábil, envolver-se por o seu físico não corresponder ao cânone da beleza masculina (“era gordo, e pelos vistos o sebo deformava-me também as feições²²”), afirma hoje perentoriamente a reapropriação do seu corpo²³. Eis as suas palavras:

Eu SOU²⁴ um corpo: não tenho um corpo: SOU um corpo: os livros de António Damásio [lembra] esclarecem bem esta questão: o nosso cérebro, as nossas emoções, estão condicionadas pelo corpo que temos. Cansado de “não existir” fisicamente, de ser apenas uma “ideia” que elas admiravam, uma excitação platónica que não precisava de se materializar, cansado também de as ouvir elogiar a aparência física dos outros e de a mim dizerem que “isso não é importante” desde que se tenha alguma conversa [...] — mudei: tive de mudar para continuar vivo²⁵.

Como se pode verificar, o narrador analisa friamente a atitude das suas conhecidas não formulando qualquer juízo de valor negativo quanto aos critérios que elas utilizam para avaliar os homens, critérios que poderiam à primeira vista levá-lo a considerá-las como superficiais e frívolas. Pelo contrário, reconhece que o que “dá tesão, ou não, [à mulher como ao homem] é o corpo do outro²⁶”. Nesse sentido, critica mesmo uma certa literatura muito em voga entre o público feminino que, na esteira do romance *Generation X* (1990), de Douglas Coupland, e sob a aparência de uma

17. *Ibid.*, p. 121.

18. BABO, Maria Augusta, *Culturas do eu, configuração da subjectividade*, Lisboa, ICNOVA, 2019, p. 165.

19. *Ibid.*, p. 170.

20. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, op. cit., p. 20-21.

21. *Ibid.*, p. 46.

22. *Ibid.*, p. 55.

23. O antigo traumatismo da invisibilidade, ausência ou inexistência do corpo poderá explicar a prática exibicionista a que por vezes o narrador se entrega. Com efeito, na sua própria opinião, “o exibicionismo é como um grito: «Estou aqui, gostem de mim.» É uma necessidade, uma compensação.” (*Ibid.*, p. 114).

24. As maiúsculas são do narrador.

25. *Ibid.*, p. 55-56.

26. *Ibid.*, p. 42.

grande modernidade, “erotiz[a] a inteligência e os bons sentimentos”, mas que no fundo se limita a “sublinhar aquela ideia machista de que o desejo físico nas mulheres não é para ser apregoadado por aí²⁷”.

Contrariando “a moral ainda vigente²⁸”, o narrador coloca, pois, o desejo feminino no mesmo plano que o masculino. Para o narrador, sentirmo-nos “desejados, e talvez não apenas por uma pessoa, mas por várias: sermos *objecto* de desejo” é por vezes absolutamente necessário “para mantermos a cabeça fora de água²⁹”. Foi assim, prossegue ele, que “o sexo passou a ser a maneira de me salvar: [...] o modo de receber o afecto físico que há muito, apenas por minha culpa, não conseguia ter³⁰”.

Em suma, o corpo do narrador transforma-se numa superfície de contacto, abertura ao mundo e ao(s) outro(s), lugar físico onde cabem todos os fantasmas e se inscrevem todos os prazeres. Como ele dirá quase no final do diário, “o sexo é a minha narrativa³¹”. Significa isto que o narrador atribui ao sexo um papel primordial na construção identitária (é através dele que o indivíduo pode tentar perceber-se e salvar-se), mas também que as aventuras sexuais do narrador formam, por essa mesma razão, o centro e a essência do relato.

Em certos momentos, a escrita torna-se, de facto, ultra-visível, descrevendo de maneira direta, sem falsos pudores nem censura, numa linguagem crua à mistura com calão, a concretização de múltiplos fantasmas sexuais em que intervêm diferentes parceiros, por vezes em simultâneo (*threesome, glory hole party*), do mesmo ou do outro sexo. A hipotipose é, pois, a figura de estilo dominante desta narrativa. Ela permite ao narrador reproduzir a ação como se ela se desenrolasse diante dos olhos do leitor tornado espetador-voyeur. A tendência para a (de)monstração revela-se também, por exemplo, ao nível da pontuação utilizada pelo autor, a saber, os dois pontos que servem em geral para introduzir uma explicação, isto é, um esclarecimento, uma clarificação. De um modo geral, pode-se dizer que se trata de uma narrativa marcada por uma espécie de alucinação do detalhe na maneira como desnuda os corpos e expõe a sua mecânica. A referência a numerosos acessórios eróticos (*strap-on, butt plug, flogger, cockring, dildo, clamps, etc.*) contribui também para a saturação sexual do espaço no qual o narrador e os seus parceiros ocasionais evoluem.

Merece também destaque o adereço fetichista do narrador — uma batina eclesiástica, posta ao serviço de uma fantasia eminentemente transgressiva: ser “um pastor a arrebanhar ovelhas: ajudá-las a sair mais depressa do ovil insano onde vivem³²”.

Na realidade, o narrador, cujo imaginário foi profundamente marcado pela cultura judaico-cristã (como ele próprio reconhece, a Bíblia foi um dos textos que o forjou), convoca amiúde elementos textuais e simbólicos do universo do sagrado mas de maneira totalmente heterodoxa. Esta inversão de valores parecerá talvez menos incongruente se nos lembrarmos da etimologia da própria palavra “sagrado” que possui dois sentidos opostos. Com efeito, “*Sacer désigne celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou sans souiller; de là le double sens de «sacré» ou «mau-*

27. *Ibid.*, p. 42-43.

28. *Ibid.*, p. 43.

29. *Ibid.*, p. 48.

30. *Ibid.*, p. 56.

31. *Ibid.*, p. 135.

32. *Ibid.*, p. 22.

dit»³³. No seu *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Émile Benveniste reforça a ideia de que o sagrado é uma noção ambivalente, utilizada para designar “ce qui est chargé de présence divine” mas também “ce qui est interdit au contact des hommes³⁴”. Do mesmo modo, Roger Caillois reconhece a ambivalência do sagrado identificando um “sacré gauche (impur, maudit)” e um “sacré droit (pur, béni)³⁵”. Como é sabido, esta dualidade do sagrado foi amplamente explorada por, entre outros autores, Georges Bataille, o qual, na esteira do sociólogo Émile Durkheim, afirmará que o puro e o impuro não são realidades separadas mas sim as duas faces do sagrado³⁶. Nos primeiros tempos da humanidade, o sagrado era sobretudo “noir et néfaste”, “immanent”, “donné à partir de l’intimité animale de l’homme et du monde³⁷”. Ao contrário das religiões pagãs, o cristianismo veio negar a imanência do divino, restringindo o sagrado à “la personne discontinue d’un Dieu créateur³⁸”. A matéria, associada ao princípio do mal, é doravante contraposta ao espírito, associado ao princípio do bem. Tudo o que é impuro foi expulso da esfera do sagrado, reduzido doravante ao seu aspeto “rationnel et moral³⁹”. Bataille lembra, porém, que o sagrado não é forçosamente puro, que para o pagão ele pode também ser “l’immonde”. Tendo o impuro sido confundido com o interdito, Bataille pugna então pela infração das regras como via de acesso ao sagrado “maléfico”. O seu objetivo é, para utilizar as palavras do narrador do romance *Le bleu du ciel*, de “tout renverser”, a começar pelo sagrado cristão, substituindo-o pela “experiência interior⁴⁰”. Esta nova mística sem Deus deverá permitir ao indivíduo explorar todos os possíveis, ultrapassar os limites do seu ser, atingir o extâse, ou seja, sair de si próprio e fundir-se no outro. Uma das vias para alcançar esse estado extático é o erotismo. Ao favorecer, mesmo que fugazmente, a fusão com a totalidade, o ato sexual reveste, para Bataille, um caráter sagrado. Ao invés, o cristianismo associa o sexo ao mal, ao pecado. De acordo com a doutrina cristã, é pelo corpo que se transmite a concupiscência, entravando esta a ascensão espiritual da alma. A isto junta-se também o facto de a civilização ocidental assentar na rejeição da hubris, da violência dos instintos humanos “qui menace une intégrité, un équilibre, une harmonie, [...] qu’il faut mettre à l’écart, refouler, étouffer⁴¹”. Na ótica de Bataille, o bom, ou pelo menos aquilo que é considerado como tal, revela-se afinal mau e vice-versa. “En présence de l’inconnu,

33. ERNOU, Alfred; MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1932, p. 586.

34. BENVENISTE, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 179.

35. CAILLOIS, Roger, *L’homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 48-49.

36. Cf. BATAILLE, Georges, «Du rapport entre le divin et le mal», *Œuvres complètes*, t. 12, Paris, Gallimard, 1988, p. 205. De acordo com Durkheim, em *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, “Le pur et l’impur ne sont [...] pas deux genres séparés, mais les deux variétés d’un même genre qui comprend toutes les choses sacrées. Il y a deux sortes de sacré, l’un faste, l’autre néfaste, et non seulement entre les deux forces opposées il n’y a pas de solution de continuité, mais un même objet peut passer de l’une à l’autre sans changer de nature. Avec du pur, on fait de l’impur, et réciproquement. C’est dans la possibilité de ces transmutations que consiste l’ambiguïté du Sacré”, *apud* BORGEAUD, Philippe, «Le couple sacré/profane. Genèse et fortune d’un concept “opérateur” en histoire des religions», *Revue de l’histoire des religions*, tome 211, n° 4, 1994, p. 407.

37. BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion*, *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Gallimard, 1976, p. 325.

38. *Id.*, *L’Érotisme*, *Œuvres complètes*, t. 10, Paris, Gallimard, 1987, p. 120.

39. *Id.*, *Théorie de la religion*, *op. cit.*, p. 326.

40. Bataille teoriza esta experiência mística no projeto *La somme théologique*, trilogia que inclui *L’expérience intérieure*, *Le coupable* e *Sur Nietzsche* e continuada em *Théorie de la religion*, *L’Érotisme*, *La littérature et le mal* e *Les larmes d’Éros*.

41. SASSO, Robert, *Georges Bataille: le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, 1978, p. 197.

il est impie d'être moral⁴²”, conclui o autor francês, para quem o verdadeiro pecado consiste em renunciar ao mundo, à verdade dos corpos, ao erotismo. A libertação dos instintos, com o que ela representa de desafio à ordem estabelecida, transforma-se assim numa experiência sagrada que abole os limites e torna possível a confusão e a dissolução das identidades na totalidade.

No romance de José Riço Direitinho, a influência desta teoria do sagrado negro traduz-se numa apropriação e numa re-significação subversivas do texto e do imaginário religiosos. Certos fantasmas sexuais inscrevem-se num óbvio processo de sabotagem lúdica e provocadora do sagrado cristão. Para além do já mencionado fetiche da batina, corrosivo da *dignitas* eclesiástica, pode-se igualmente referir a cena em que o narrador masturba em plena igreja uma jovem juíza de um tribunal de família e menores. Uma cena que, como outras de grande intensidade sexual, excitam a memória literária do narrador — neste caso recordando-lhe dois versos de Adélia Prado, o primeiro para explicar o fundamento da sua impiedade: “Deus espera de mim o pior de mim⁴³”; o segundo para expressar o arrebatamento provocado por aquele orgasmo pecaminoso: “Ó Deus, podemos gemer sem culpa⁴⁴?”.

Do mesmo modo, os comentários autorreflexivos do narrador, assemelhando-se a uma espécie de emenda do discurso religioso, acabam por configurar uma nova teologia assente no desvio e na transgressão. Assim, afirmará, por exemplo, que as faltas “cometem-se para se poder continuar a acreditar: mesmo que saibamos que já não há nada em que acreditar⁴⁵” e que “todos os [seus] supostos libertinos pecados, que certamente o não são, serão contabilizados a [seu] favor no dia do Juízo Final [...]. Só o que não [fez] [lhe] será debilitado na coluna do «Deve»⁴⁶”. O intertexto bíblico é também caricaturado ou pervertido. Assim, a descoberta, por alguns, de prazeres eróticos insuspeitos é comparada pelo narrador a um “estímulo para ressuscitar”, a “uma aparição [divina] — talvez trajando de amarelo — que caminha devagar por entre arbustos de um jardim”, ou então simplesmente ao “começo do mundo (que de certeza não terá sido mais milagroso)⁴⁷”.

A reabilitação do desejo e do prazer sexual traz o sagrado de regresso ao plano iminente, restaurando-o na sua natureza transgressiva inicial. A união horizontal dos corpos vem então substituir a relação vertical com o divino inexistente. Para resumir este credo sacrílego, o narrador cita as palavras do próprio Cristo mas adulterando-as ligeiramente de modo a poder inscrevê-las na orgânica humana. A revisão da frase bíblica transforma-se então num convite à devassidão: “tomai-me, que este é o meu corpo. Esta era a nova e eterna aliança⁴⁸”. A personagem que melhor ilustra este abandono de si, esta entrega total ao desconhecido e que inspira, portanto, ao narrador a fórmula em questão é a sua colega, professora de filosofia medieval que ele encontrará, de olhos vendados, afivelada a uma cruz de Santo André num bar liberal e *kinky* para os lados do Parque

42. BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure, Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, 1973, p. 157.

43. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina, op. cit.*, p. 64.

44. *Ibid.*, p. 66.

45. *Ibid.*, p. 73.

46. *Ibid.*, p. 116.

47. *Ibid.*, p. 17.

48. *Ibid.*, p. 106.

Eduardo VII. Casada com um dos altíssimos quadros da administração bancária, mãe de um rancho de infantes, membro da Opus Dei,

[f]ala pouco e com pouca gente: na universidade fala sobretudo com colegas mulheres: fala dos filhos e do sucesso profissional do marido, do reconhecimento social dele, mas nunca do que ela faz em termos académicos: como se assumisse e quisesse sublinhar o seu anulamento pessoal fora do extremoso papel que tem de representar na família⁴⁹.

Na interpretação do narrador, as lides SM clandestinas eram, para ela, a maneira que tinha de “procurar salvar-se, de vir à superfície e de respirar por uma noite — com a vantagem de ao mesmo tempo receber a punição pelas culpas que decerto sentiria, e ainda, como bónus, uma tortuosa ideia de remissão dos supostos pecados⁵⁰”. Na representação desta sessão de BDSM, qualificada como “ofício de trevas”, o narrador cruza mais uma vez sexo e religião criando assim uma espécie de pornoteologia, para utilizarmos a expressão de Deleuze a propósito da obra de Pierre Klossowski⁵¹.

Entretanto, se o relato dos excessos sexuais das personagens permite iluminar a “parte maldita” do homem (que a razão não quer reconhecer nem pode conter), importa também analisar a própria natureza dessas práticas libertinas a fim de tentar perceber em que medida elas se afastam dos estereótipos da pornografia tradicional.

Como o próprio narrador resume, nos encontros de sexo ocasional, “tudo pode acontecer, ou quase tudo: hetero, homo, bi, trans⁵²”. Analisando o seu próprio comportamento sexual, afirma também: “Não sou gay, tão pouco bissexual [...]. Os homens não me atraem fisicamente: não iria para a cama com um homem. No entanto, em situações de jogos eróticos [...] a minha libido cega quanto ao género⁵³”. O narrador relatar-nos-á assim uma série de experiências sexuais que, cobrindo um largo espectro de possibilidades, sublinham a complexidade e a variedade das formas de desejo e de prazer. Além disso, é também a mulher que, em geral, toma a iniciativa ou dita as regras do jogo erótico e, se por vezes voluntariamente se submete, designadamente em rituais de BDSM, essa sua passividade constitui ainda uma forma de prazer assumido como tal. É, por exemplo, o caso da já referida juíza, torturada a seu próprio pedido com sádica privação de penetração.

Daqui resulta, pois, uma representação não convencional da sexualidade que põe em causa os estereotipados papéis de género, que nega a tradicional hierarquização dos sexos e que subverte ludicamente as relações de poder vigentes no plano social⁵⁴.

49. *Ibid.*, p. 71.

50. *Ibid.*, p. 76.

51. Armando Maggi (*The resurrection of the body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, The University of Chicago press, 2009, p. 111-114) recorda que a ideia de pornoteologia vem de uma expressão utilizada por Gilles Deleuze («Pierre Klossowski ou les corps-langage», *Critique*, n.º 214, mars 1965, p. 200).

52. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, op. cit., p. 68.

53. *Ibid.*, p. 69.

54. De acordo com Eva Illouz, o BDSM é um ritual “qui définit à l’avance les rôles qui seront tenus de façon ludique et non pas dans une ontologie sociale des sexes”. (ILLOUZ, Eva, *Hard romance. Cinquante nuances de Grey et nous*, Paris, Seuil, 2014, p. 150).

Contrariamente à pornografia instituída — heteronormativa e machista —, a pornografia de *O escuro que te ilumina* dá a ver a multiplicidade dos desejos, das orientações e das práticas sexuais dos indivíduos. Assim, esta nova pornografia “atípica” ou pós-pornografia, para utilizarmos a terminologia de Annie Sprinkle⁵⁵, é profundamente *queer*. Ao expurgar o dispositivo pornográfico de todas as suas normas normalizantes (“les dichotomies pénétrant/pénétré, actif/passif, désirant/disponible, sujet/objet⁵⁶”), José Riço Direitinho realizou, pois, neste romance-diário aquilo a que Marie-Hélène Bourcier chamou “sexorcismo⁵⁷”. A fantasia sexual na qual o narrador se projeta — a de um padre devasso — pode aliás ser interpretada literalmente nesse sentido, ou seja, não só como uma tentativa de re-sacralização pagã do erotismo mas também como uma cruzada irreligiosa contra as normatividades de sexo e de género.

Se o sexo é regenerador e salvífico, o que leva aliás o narrador a afirmar que “a abstinência sexual é uma das maiores perversões⁵⁸”, ele não proporciona, no entanto, a mesma plenitude que o amor. Se de novo recorrermos aos escritos de Bataille, verificamos que também ele se refere a um “*érotisme des corps*” e a um “*érotisme des coeurs*”. Este último manifesta-se sob a forma de “*sentiments forts et obsédants qui attachent à un autre qu’il a choisi un être individuel donné*⁵⁹”. Para o amante, a amada é “*le substitut de l’univers*”; ela oferece-lhe “*ce qui lui manque pour se sentir empli de la totalité de l’être, de telle manière qu’enfin, rien ne lui manque plus*⁶⁰”. Ela surge aos olhos do amante como “*le sens de tout ce qui est*⁶¹”, “*la vérité de l’être*⁶²”, “*la transparence du monde*⁶³”. É exatamente este sentimento de amor absoluto que o narrador exprime em relação a uma vizinha do prédio em frente, a quem ele dedica o presente diário, a quem se dirige como se ela o lesse e a quem inclusive endereçará, nas últimas páginas, sob a forma epistolar, uma declaração de amor “*ad aeternum*”. Analisando retrospectivamente os seus excessos sexuais, o narrador, para quem sexo e amor são coisas bem diferentes, justificará então uma boa parte da sua devassidão passada como um modo de aliviar a frustração causada pela impossibilidade de concretizar a união com a mulher por quem se apaixonou.

Quando finalmente essa união se dá, e mesmo que só dure um mês, o narrador conhece então, pela primeira e sem dúvida única vez na sua vida, “o verdadeiro amor [...], incondicional⁶⁴”. “Contigo experimentei transcender o corpo ao mesmo tempo que este se torna o centro de tudo⁶⁵”, assim resume a experiência do êxtase amoroso. E acrescenta: “Qualquer espaço de mim, do meu corpo, da minha vida tornou-se incompleto sem ti⁶⁶”.

55. Cf. SPRINKLE, Annie, *Post-Porn Modernist (1990-95)*, written and performed by Annie Sprinkle, directed by Emilio Cubeiro (1997).

56. LEGOUGE, Patricia, *Démocratie sexuelle, sexualité et rapports sociaux: les représentations de la sexualité dans la presse* (Thèse de doctorat), Université de Strasbourg, 2014, p. 368.

57. BOURCIER, Marie-Hélène, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 2005, p. 157.

58. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, op. cit., p. 128.

59. BATAILLE, Georges, *L’Histoire de l’érotisme, Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Gallimard, 1976, p. 135.

60. *Ibid.*, p. 139.

61. *Id.*, *L’Érotisme*, op. cit., p. 26.

62. *Ibid.*, p. 27.

63. *Ibid.*, p. 26.

64. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, op. cit., p. 129.

65. *Ibid.*, p. 128.

66. *Ibid.*, p. 135.

Mas, como nota também Bataille, “[la passion] nous engage [...] dans la souffrance, puisqu’elle est, au fond, la recherche d’un impossible⁶⁷”: o de querer possuir plena e definitivamente o objeto amado e de formar com ele um único ser. O amor transporta sempre consigo uma dose de decepção porque pretende “saisir ce qui va cesser d’être⁶⁸”. A fusão dos amantes será sempre apenas temporária. Para retomar as palavras de Bataille, “il y a, pour les amants, plus de chance de ne pouvoir longuement se rencontrer que de jouir d’une contemplation éperdue de la continuité intime qui les unit⁶⁹”. Assim sucederá de facto com o narrador que, colocado um dia face à partida inopinada da amada, comentará com uma certa filosofia que “a vida é um processo em perda contínua” e que o verdadeiro amor, como é o caso do seu, nada exige, “não prende, mas liberta⁷⁰”.

Resta então ao narrador celebrar essa paixão, perdida mas não extinta, através da escrita (alimentada em permanência pela leitura-citação de múltiplos poetas mestres na perscrutação do sentimento amoroso). É, por conseguinte, a escrita e acessoriamente algumas fotografias que permitirão a esse amor prolongar-se e sobreviver ao esquecimento. “Os meus textos [promete o narrador]: estes: e outros ainda: futuros: que porventura nunca lerás: são e serão, para sempre, lugares habitados por ti: a minha escrita como ato de amor: única razão de estar alegre⁷¹”. Os corpos dos amantes transformam-se assim progressivamente em corpos textuais: o do narrador, ardendo e “fragment[ando-se] em faúlhas como estes textos⁷²”; o da amada, “já feito poema⁷³”. Ambos se tornam, pois, personagens “de uma história de um amor maior: esta⁷⁴” mas também daquela que o narrador projeta vir a escrever para “saber — num exercício literário [...] como teria sido a vida vivida a [seu] lado⁷⁵”. A ficção literária reveste, assim, um papel de maior importância, pois permite ao narrador sublimar a paixão e continuar a contemplar a amada ausente através da imaginação. É esta, aliás, a razão que o leva, a certa altura, a associar “a escrita e o sonho: dois nomes da mesma coisa⁷⁶”.

Mas para além de um “acto de amor” e de “registo de memória”, a escrita permanece essencialmente um exercício de “descoberta pessoal” e de “processo catártico⁷⁷”. Ela constitui uma autêntica “mise à nu” em todos os sentidos da expressão. Com efeito, a narrativa apresenta-se simultaneamente como uma exposição realista e alucinada de corpos que vertiginosamente se buscam, à revelia das leis sociais e morais, e como uma reflexão intimista do narrador acerca das “trevas sobre as quais nos edificamos⁷⁸”. Através da nudez dos corpos é, pois, o próprio ser que se abriga por detrás da armadura social que é desvelado. De acordo com o narrador, a função da escrita é justamente interrogar a imagem padronizada e consensual que integrámos e com a qual tentamos assegurar a nossa identidade e a sua defesa. Para ele, a escrita é, na realidade, um ato de destruição: “partir camada após camada para se chegar à fragilidade daquilo que somos [...]. Porque quem

67. BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, op. cit., p. 26.

68. *Id.*, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 143.

69. *Id.*, *L'Érotisme*, op. cit., p. 25.

70. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, op. cit., p. 129.

71. *Ibid.*, p. 81.

72. *Ibid.*, p. 135.

73. *Ibid.*, p. 126.

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*, p. 142.

76. *Ibid.*, p. 134.

77. *Ibid.*, p. 81, 44, 23 e 44, respetivamente.

78. *Ibid.*, p. 105.

escreve procura sempre salvar-se [...] de uma protecção que teve de erguer, mas que ao mesmo tempo sabe que o aniquila⁷⁹". Escrever ou escrever-se é pois libertar-se, abrir fendas na superfície espelhada das normas sociais e morais, das regras de boa conduta em que o indivíduo é obrigado a ver-se refletido. Em suma, do que se trata aqui é reconhecer as errâncias do desejo (que não se confunde com o biológico nem se deixa limitar) e o êxtase do amor como destinos do indivíduo e, por conseguinte, sentido da própria vida.

Rompendo com uma visão (hetero)normativa da sexualidade, com a subordinação do sexo a fins que lhe são social e moralmente impostos (matrimónio, procriação, monogamia, fidelidade), com a conformação do desejo a um determinado modelo de relações de poder (submissão da mulher ao homem), a narrativa-diário de José Riço Direitinho afirma o prazer sem tabus dos corpos, a sua plasticidade e pujança sensual. Enquanto obra erótico-pornográfica, tão mais provocadora quanto transgride os estereótipos do género e se apresenta como autoficção, *O escuro que te ilumina* exhibe e reflete sobre o que a sociedade oculta e cala, ou seja, a heterogeneidade, a estranheza, em suma, aquilo a que Bataille chamou "les possibilités excessives de la vie⁸⁰". Tão excessivas que o próprio narrador afirma: "Se há algum tempo a lesse [esta vida: a minha] num livro, diria que seria apenas ficção". Para logo de seguida acrescentar, provocador, e tirando partido da ambiguidade do dispositivo autoficcional: "não foi, a vida imitou [a escrita] e continua a imitá-la⁸¹". Vida vivida ou vida escrita, nenhuma é totalmente verdadeira nem totalmente inventada mas entre ambas abre-se, sem dúvida, um espaço para encar(n)armos a nossa própria existência.

Bibliografia

BABO, Maria Augusta, *Culturas do eu, configuração da subjectividade*, Lisboa, ICNOVA, 2019.

BATAILLE, Georges, «Du rapport entre le divin et le mal», *Œuvres complètes*, t. 12, Paris, Gallimard, 1988, p. 198-207.

—, *L'expérience intérieure*, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, 1973.

—, *Sur Nietzsche*, *Œuvres complètes*, t. 6, Paris, Gallimard, 1973.

—, *Le coupable*, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, 1973.

—, *Théorie de la religion*, *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Gallimard, 1976.

—, *L'Histoire de l'érotisme*, *Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Gallimard, 1976.

—, *L'Érotisme*, *Œuvres complètes*, t. 10, Paris, Gallimard, 1976.

—, *La littérature et le mal*, Paris, *Œuvres complètes*, t. 9, Paris, Gallimard, 1979.

—, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

—, *Le Bleu du ciel*, «Avant-propos», *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. «La Bibliothèque de la Pléiade», 2004.

BENVENISTE, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

79. *Ibid.*, p. 23.

80. BATAILLE, Georges, *Le Bleu du ciel*, «Avant-propos», *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. «La Bibliothèque de la Pléiade», 2004, p. 111.

81. DIREITINHO, José Riço, *O escuro que te ilumina*, *op. cit.*, p. 33.

- BORGEAUD, Philippe, «Le couple sacré/profane. Genèse et fortune d'un concept "opérateur" en histoire des religions», *Revue de l'histoire des religions*, t. 211, n° 4, 1994, p. 387-418.
- BOURCIER, Marie-Hélène, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 2005.
- CARDOSO, Dulce Maria, *Tudo são histórias de amor*, Lisboa, Tinta da China, 2014.
- DELEUZE, Gilles, «Pierre Klossowski ou les corps-langage», *Critique*, n° 214, mars 1965, p. 199-219.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1932.
- FREUD, Sigmund, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("o caso Dora") e outros textos (1901-1905) — Obras Completas* (tradução Paulo César de Souza), vol. 6, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- ILLOUZ, Eva, *Hard romance. Cinquante nuances de Grey et nous*, Paris, Seuil, 2014.
- LEGOUGE, Patricia, *Démocratie sexuelle, sexualité et rapports sociaux : les représentations de la sexualité dans la presse* (Thèse de doctorat), Université de Strasbourg, 2014.
- MAGGI, Armando, *The resurrection of the body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, The University of Chicago press, 2009.
- SASSO, Robert, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, 1978.
- SPRINKLE, Annie, *Post-Porn Modernist*, Amsterdam, Torch Books, 1991.