

Erotismo e política em Jorge Edwards

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson (USP)

Resumo:

*O escritor chileno Jorge Edwards constrói um percurso narrativo em que o elemento erótico desempenha papel fundamental no desvendamento de uma realidade dúbia, móvel, escorregadia. Através do exame de um grupo de narrativas curtas, publicadas no volume *Fantasmas de carne y hueso* (1992), e de alguns romances, sobretudo *El origen del mundo* (1996), pretendemos relacionar o expediente do erotismo com a configuração de personagens deslocadas de seus territórios físicos e políticos, à procura do sentido de um passado e de um presente sempre degradados e exauridos de valor. As narrativas desenvolvem-se em espiral, em espasmos que marcam um ritmo de vaivém oscilante entre o orgasmo e o nada, para nunca chegar a lugar algum, ou melhor, para sempre voltar ao ponto de partida, onde os protagonistas se defrontam com a alienação - própria e alheia - e a perda do sentido, numa escrita tributária de Joyce e de Borges entre outros, mas fortemente enraizada no diálogo com a história chilena recente.*

Palavras-chave: erotismo e literatura, conto chileno, romance chileno, Jorge Edwards

O sexo como tabu e emblema do proibido, ao mesmo tempo símbolo do desejo máximo e da liberdade, se acha inscrito num dos livros centrais de Jorge Edwards, a partir do próprio modo em que se deu sua publicação. Em 1996 a prestigiosa editora espanhola *Tusquets* lançava, em sua coleção *Andanzas*, esse romance do escritor chileno¹, publicando-o com uma capa sugestiva que, provavelmente na intenção dos editores, aludia ao conteúdo erótico de suas páginas.

Emoldurada por um fundo preto característico da coleção, a capa reproduz um desenho em que aparece uma mulher com o dorso nu, seios e umbigo em evidência, e o sexo oculto por trás de uma enorme flor de hibisco cor de rosa, cujos pistilos e interior insinuam a forma de uma vulva. Um homem, em meio à penumbra, olha de lado, também com o dorso nu. Trata-se de um pastiche de um quadro de Francis Picabia, realizado pela dupla de ilustradores: a espanhola Elvira Navares e seu marido francês, Jean-Paul Guillemot.

Ora, o livro do escritor chileno faz alusão explícita e reiterada ao quadro de Gustave Courbet, *L'origine du monde*, pintado em 1866, segundo a lenda, por encomenda de um embaixador turco que o dependurou em sua sala de banhos e depois o escondeu atrás de uma cortina, para evitar o constrangimento eventual de visitas inesperadas. Após a falência do dono, que deve tê-lo vendido para pagar as dívidas, o quadro só reapareceu em Budapeste no fim da Segunda Guerra, quando foi comprado por um colecionador francês e mais tarde, em 1950, adquirido em leilão por Jacques Lacan que colocou em sua casa de campo em Guitrancourt, no anexo da casa principal, atrás de um desenho encomendado especialmente a André Masson: com suas formas estilizadas, lembrava uma suave tela japonesa, sobre uma porta corrediça de madeira. Até então, poucos tinham conseguido ver o quadro. Lacan só corria a porta de vez em quando, para alguns eleitos. Após a morte da viúva Sylvia, ex-mulher de George Bataille, em 1994, *L'origine du monde* foi doado finalmente ao Museu d'Orsay, onde se tornaria público a partir de 1995.

Sexo que escandaliza e fascina até o próprio Lacan e que a editora *Tusquets* prefere substituir pelo desenho-pastiche de Picabia, se mostra escancarado no original, numa perspectiva que deixa ver no canto superior esquerdo, apenas um dos seios de uma mulher, cuja cabeça está oculta por um

¹ Edwards publicou mais cinco livros pela editora espanhola *Tusquets*, na mesma coleção *Andanzas*: *Adiós, poeta...*, *Persona non grata*, *Fantasmas de carne y hueso*, *El museo de cera* e *El sueño de la historia*.

lençol. O enquadramento, que é dos mais ousados na história da pintura erótica, recorta a continuação do corpo em direção à cabeça oculta sob o lençol e para baixo, se detém no meio das coxas abertas, em cujo entremeio fulgura a vulva em repouso, adormecida sob um chumaço de pêlos pubianos, castanhos ou ruivos, conforme o gosto e o olhar de quem a contempla. E a perspectiva de quem olha se situa precisamente no entremeio das pernas da mulher.

Ora, todo o esdrúxulo percurso de esconde-esconde, de claro-escuro, de ocultamentos e revelações intermitentes, que vai levar o quadro erótico de Courbet do salão de banho do magnata turco à sala do museu d'Orsay, 140 anos depois, parece escancarar o caráter obsceno do quadro e como essa obscenidade vai alimentando o desejo de posse ao longo dos anos, durante quase um século e meio. Isto, para além da conhecida relação fetichista que existe entre o colecionador e o objeto. Mas creio que no livro de Edwards esse percurso – sucintamente aludido pelo narrador - funciona também como metáfora ou símbolo de um movimento estético e político.

No romance, um médico chileno em Paris, na casa dos setenta anos, faz uma fotografia de sua jovem mulher, tentando imitar a mesma pose da modelo de Courbet exposta no Museu d'Orsay, que eles acabaram de visitar. Por trás da fotografia há ciúme doentio e acumulado, desejo de desejar como quando se era mais jovem ou menos velho, vontade de transpor a barreira do tempo e de encontrar o gozo, ainda em pleno curso, longe dos sinais que prenunciam o fim. Busca-se viver e sentir-se vivo, repelir as instâncias de abdições, infinitas, ao longo de um vasto percurso, que não foram esquivadas a tempo e agora - um agora sempre duro e penoso - já moldaram um tipo de existência acomodada, uma atitude política de convivência.

Nas narrativas de Jorge Edwards o erotismo parece funcionar como uma forma de resgate do elo com um percurso de identidade, isto é, traz consigo uma idéia de passado, de História e, sobretudo, de peso do tempo sobre o indivíduo. Quando essas narrativas, curtas ou longas, se detêm numa cena erótica, abre-se uma espécie de túnel rumo a um abismo, feito o olho de um vulcão; as violentas erupções de magma fazem com que a lava contamine o resto do narrado, alterando-lhe o sentido, tornando-o ainda mais intrincado. Para isto, a cena erótica se apresenta como um negativo com relação ao resto da trama; poderíamos dizer que de modo completamente oposto ao que acontece, por exemplo, em Bataille, na *História do olho*, em que a pulsão sexual é uma constante onipresente. Aqui, ao contrário ela se dá em momentos de clímax, de promessa epifânica, estética e literária.

Um dos problemas centrais e recorrentes em Edwards é o sujeito masculino diante do terror da velhice, no ponto em que as diretrizes antigas já não fazem mais sentido. A situação erótica – imaginária ou real – promove a aparição dessa questão com frequência e crueza particulares:

Eu pensava sobre minha notável capacidade de perder tempo, de me meter em aventuras absurdas, em momentos em que tinha urgência de me organizar, de concretizar minhas possibilidades de trabalho. Na minha idade, nesses dias decisivos, deixava-me arrastar pela ponta do nariz por uma adolescente hippie. Quem diria! E no entanto, era a história da minha vida, sua culminação extrema e desgraçada.(EDWARDS, 1993, p.158)²

O motivo da *Belle dame sans merci*, nos termos em que Mario Praz trabalha esse grande tema, quase transformado em lugar comum da tradição ocidental, gravita nas narrativas de Edwards, como um fantasma que assombra e ataca a qualquer momento. No seu clássico livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Praz rastreia com enorme erudição, exemplos literários de mulheres fatais a partir do romantismo europeu do século dezoito: Funestas e angelicais, como em Sainte-Beuve, satânicas e humanas, como em Lewis; exóticas e eróticas, como Carmen, a mulher-diabo, em Mérimée. Mas é em Gautier, Flaubert, Swinburne, Wilde e d'Annunzio, onde ele localizará o *cliché* da mulher fatale em pleno desenvolvimento.

² Todas as citas das obras de Edwards foram traduzidas pela autora.

Em Edwards, os homens (porque, em última instância, aqui é deles que sempre se trata) defrontam-se com os encantos da mulher, com os apelos do corpo feminino, sempre à procura de respostas que raras vezes encontram. Várias são as personagens femininas portadoras de um saber, às vezes mesmo sem elas ter noção disso, e podem ser ao mesmo tempo amantes cruéis e impiedosas. Marcam encontros aos quais não comparecem, atacam pelos flancos mais inesperados, seduzem para depois girar em outras direções, deixando os moços e os não tão moços sem rumo e sem consolo:

“Estou cansada“, você disse, apesar de não demonstrar o mínimo cansaço, “vou subir para dormir“. / “Cansada! Você não dormiu a tarde toda no divã?! Não preguei o olho. E essa noite no trem foi uma tremenda surra. O que você está pensando!”

Você entrou na despensa, se serviu um copão de uísque puro, uma dose para soldado, sinal de que o desajuste entre suas palavras e ações era grande (e portanto esperançoso para mim), e subiu para o quarto. Pensei escutar que você corria o ferrolho da porta.

Que merda de puta!, exclamei e teria gostado que você me ouvisse. Que merda de puta! Cheguei à conclusão de que as putas pertencem a duas categorias: as que transam com a gente de primeira e as que não transam nunca (as quais, segundo a minha teoria daquele instante, não deixavam de ser putas). As inexplicavelmente fáceis, categoria que prefiro de longe e as inexplicavelmente difíceis. Depois disse a mim mesmo: Porque ficar nervoso? Só a conheci uma noite, e me dediquei a convidá-la e corejá-la sem mais, ela está no seu direito. Você está no seu direito.(EDWARDS, 1993, p.86)

Não é por acaso também que no capítulo final do romance *El origen del mundo* a mulher toma a palavra que até então esteve sempre em poder do protagonista, para revirar o sentido das coisas.

As mulheres atuam como imagens do inatingível, ícones daquilo que os homens à deriva perderam em algum desvio do caminho e que, na verdade, não está nelas. Intermediárias, elas parecem possuir as chaves de um enigma, como caixas de Pandora. Em Edwards é atrás disso que os homens correm. O ato sexual e a imaginação erótica estão a serviço de um conhecimento do mundo e de si mesmos que a mulher encarna, enquanto objeto do desejo. A satisfação desse desejo cria novas necessidades neste Don Juan decaído. O impasse torna-se explícito na voz do narrador quando alude à instantânea metamorfose do objeto/mulher, no momento frustrante da posse:

A obsessão por alcançar a mulher desejada pode ser tão excessiva, tão insuportável, que se afinal a alcançarmos, acreditaremos ter encontrado outra pessoa...Em outras palavras, a mulher desejada seria impossível por **definição**. Se a possuirmos, ela **já** será outra pelo simples fato de possuí-la.. (EDWARDS, 1993, p. 67.)

O título da coletânea de contos de 1981, *Fantasmas de carne e osso*, já traz em si os traços desse paradoxo entre a fantasia do desejo e a realização efetiva do encontro, impasse que só poderá se resolver, em última instância, na sua tradução artística.

A moça simples “com olhar de vaca”, a empregadinha do sul do Chile, será a contadora de histórias ao pé da cama. Histórias populares, lendas indígenas, casos pessoais em que Eros e Tânatos marcam encontro decisivo. Será ela também quem irá iniciar o adolescente burguês nos delírios do sexo, poucos dias antes de ser despedida pela patroa, mãe do rapaz, com um sumário “índia ordinária!”. Diante da dispensa da pobre coitada, ele nada faz: “Agora penso que poderia ter ajudado...mas então eu era ainda um moleque estúpido, um perfeito monstinho, e nem me ocorreu.”(EDWARDS, 1993, p. 62) Sexo proibido e desejo secreto -lembrando sempre o quadro de

Courbet-, que irão ficar ligados para sempre a um tipo de saber e de conhecimento de uma história nacional profunda, da relação com outra classe, mas sobretudo, ligados a uma possibilidade de saída do inferno da alienação pessoal.

A realidade chilena dos anos oitenta é pensada em termos desse inferno. Digamos que graças ao sexo e ao erotismo, esses homens têm a possibilidade de enxergar situações mais amplas, que alargam as fronteiras do universo social e político em que se encontram atolados. A história do Chile contemporâneo, as vicissitudes político-sociais, estão sempre na mira. As mulheres e o amor físico surgem como possibilidade real ou ilusória de redenção para a alienação cotidiana, ao passo que o copo de vinho ou de uísque parece acenar na direção oposta, adquirindo por vezes feições femininas, fazendo valer os fantasmas da impotência, da capitulação e da morte.

Não se trata de relação amorosa, de contato afetivo entre os sexos com possibilidade de plenitude. O narrador de Edwards bebeu goles suficientes de niilismo e de agnosticismo e já não consegue vislumbrar qualquer saída plausível para a solidão dos homens:

Eu, por meu lado, vou ler um pouco, vou tomar uma xícara de café bem forte, talvez uma taça de conhaque, e vou sair para dar uma volta. Se encontrar uma moça robusta do povo, com cheiro de alho e bosta de vaca, vou trazê-la para o quarto amarelo ou qualquer um dos quartos do andar de baixo...Mesmo que arrebatante com a mobília!(EDWARDS, 1993, p. 86)

A aventura é solitária. Neste sentido, o ritmo das narrativas se desenvolve em espasmos, num vaivém de ondas que vão do plano superficial de um cotidiano acachapante, repressivo motor de angústias, para outro, em que o desejo erótico sugere um abismo repleto de perigos e promessas redentoras.

Nos contos que compõem a coletânea *Fantasmas de carne y hueso*, fazendo um exercício de abstração geral, é possível pensar num ponto de vista comum que atravessa todos eles: o do intelectual de volta do exílio ao Chile da ditadura, no fim dos anos oitenta, começo dos noventa. Se pensarmos na estrutura do livro como um todo, veremos que se vai, nos primeiros relatos, das lembranças da infância até a etapa do regresso propriamente dito, passando pela experiência do indivíduo no exílio europeu. Invariavelmente, iremos nos deparar com contextos hostis: os da infância chilena, de paisagens idílicas, mas que se apresentam repressores, moralistas e preconceituosos. O menino cresce no seio de uma família burguesa católica e conservadora ao redor da qual gravitam os empregados e prestadores de serviço. Uma jovem prostituta do vilarejo próximo (em “La sombra de Huelquiñur”) e a empregadinha da família (em “El pie de Irene”) serão molas do movimento que faz apontar para uma percepção deslocada do mundo. Através das experiências sexuais com essas mulheres, o universo endógeno da família e da classe, amplia-se subitamente para outras esferas, que a consciência que rememora reconhece como vitais. Essas relações eróticas são descritas no pormenor, traçando admiravelmente o arco que se desenha entre o orgasmo e a abertura essencial e definitiva do adolescente, definida a partir daí pela diferença com relação ao meio, como uma maldição. Em “La sombra de Huelquiñur”, no leito de morte, a avó paterna, digna personagem faulkneriana, beata aterrorizante e acusadora, matriarca da família, vaticinará que o filho e a nora geraram “um pequeno monstro...e esse ser, esse monstro diminuto, é uma ameaça que pode causar, se a família cometer um descuido, sobretudo nos tempos que correm, a ruína e a desolação de todos os seus.” (EDWARDS, 1993, p.24) O menino se tornará o escritor tardio que agora, aos setenta anos, “concebe suas vinganças (perfeitamente inúteis)”, na forma de textos de memórias.

Um segundo grupo de narrativas registra os anos de exílio, de permanência na Europa que permitem o afastamento radical de uma sociedade que já se mostra, desde antes da ditadura, como medíocre e tacaña. Esses anos abrem as janelas para o cosmopolitismo e o grande mundo da cultura, direto de sua fonte. O liberal de esquerda, personificado com pequenas variantes a cada conto, divide-se entre Berlim, Madri e Paris, como médico aposentado, advogado de algum organismo internacional de ajuda humanitária, escritor medíocre, arquiteto subempregado, ou jornalista corres-

pondente de algum obscuro hebdomadário local. Ao mesmo tempo, esse chileno, esse ‘sudaca’, é perseguido pelos gostos culinários, as saudades da terra e da paisagem, idealizados na distância, e que o marcam indelevelmente com o estigma de todo exilado: uma ubiqüidade dolorida e desconcertante.

Essa sensação de deslocamento errante vê-se alimentada também pelos conflitos ideológicos com relação aos radicalismos de esquerda, sobretudo – trata-se quase de um *leitmotif* na obra de Edwards - após a queda do muro de Berlim. Trotskismos e stalinismos, a revolução de Fidel, passam por revisões contundentes e o nosso indivíduo vai sofrendo um paulatino adormecimento das convicções ideológicas e morais. À sedução fugaz e contínua, à vida boêmia regada a muito vinho e às conversas nostálgicas com amigos latino-americanos, todos de algum modo errantes como ele, vêm se somar a percepção atemorizante do passar dos anos e o fantasma da impotência sexual. Como num quadro cubista ou num filme de Buñuel, as mulheres são percebidas por partes: pernas, rostos, orelhas, bicos de seios, que remetem a uma totalidade difusa que se deseja possuir. Uma mulher pode ser confundida com a outra que só se viu uma vez, num encontro fugaz; pouco importa se espanhola, francesa russa ou sino-mexicana.

Por fim, um terceiro grupo de narrativas remete quase sempre, ao movimento de regresso. O movimento mais complicado e desprovido de qualquer ilusão, no qual um tom patético vai tomando corpo nas relações do protagonista com as eventuais parceiras. No último conto, “*In memoriam*”, o narrador-protagonista devaneia a respeito desse retorno:

Voltei agora, dezoito anos depois, e se me perguntassem, não saberia responder exatamente por que decidi regressar. Por velhice, por saudade, por curiosidade, por tédio? Eu mesmo me pergunto de vez em quando, e reconheço que a pergunta não me perturba demais. (EDWARDS, 1993, p.206)

Neste conto, o sexo vai marcar de maneira contundente e feroz, a nada banal passagem da ditadura Pinochet pela história do Chile. A narrativa reúne dois encontros sexuais com uma mesma mulher, separados por quarenta anos de intervalo. Quarenta anos de história chilena que se condensam, politicamente, ao menos em três grandes momentos: 1) a história do declínio paulatino dos governos democrata cristãos, e o concomitante fortalecimento crescente e solapado das estruturas militares, durante as décadas de cinquenta e sessenta; 2) o surpreendente e fugaz governo socialista de Allende, fruto da persistência de uma minoria idealista e progressista que se erguia diante da acachapante maioria historicamente conservadora, entre 1970 e 1973; e 3) o golpe militar anti-comunista, conservador e retrógrado no tocante à política, e liberal nos programas de ajustes/desajustes monetaristas, que colocariam o país na trilha de uma ‘saúde econômica’ sem precedentes na América Latina. Neste contexto histórico de movimentos contrastantes, os dois encontros das personagens no conto apontam para a perplexidade de um presente cujas marcas não oferecem uma leitura facilmente inteligível.

O primeiro episódio entre Eliana Carvallo e o protagonista acontece na primavera de 1952, quando ela, uma jovem mulher casada, o seduz misteriosamente e eles mantêm um caso breve, regado, em parte iguais, a desejo e medo, já que o marido, segundo as palavras da jovem senhora, “é uma fera para os socos” e um ciumento terrível, “que se nos pegasse, nos apagaria do mapa”. O medo grita mais forte e ele encerra o caso, após alguns encontros no apartamento emprestado de um pintor surrealista, sem dar a ela nenhuma explicação. Durante os anos da Unidade Popular de Allende, uns quinze anos depois, o protagonista fica sabendo que o marido de Eliana Carvallo se tornou membro de um dos grupos de choque mais agressivos de *Patria y Libertad* (equivalente à Tradição, Família e Propriedade, aqui no Brasil). Ele, por sua parte, vira advogado, dirigente do grupo Mapu (Movimento de Ação Popular Unitária), defensor da Reforma Agrária, contra os grandes latifundiários, crítico inflamado do Poder Judiciário. Em setembro de 1973, dias após o golpe de estado, é levado para o Estádio Nacional onde será torturado. Aqui, o protagonista conta que sofreu na carne os efeitos da tortura, picanas elétricas na ponta do pênis e no ânus, mas que o que aparece

como mais penoso na lembrança é um pesadelo recorrente no qual o marido de Eliana Carvalho, transformando pela imaginação em algoz poderoso, entra no Estádio e aponta para ele o polegar, em meio a milhares de presos políticos.

O protagonista, José Tomás, conseguirá sair do Chile em 1974 e irá se exilar na Espanha, onde casará e se desquitará um par de vezes e de onde regressará 18 anos depois. O segundo encontro, fortuito, se situa numa praia chilena, em 1992, logo depois do regresso. O conto abre com esta cena que será interrompida pelo relato do primeiro encontro e retomada muito mais adiante, fechando a narrativa. O protagonista vai, aos poucos, reconhecendo a figura de Eliana Carvalho e a segue furtivamente da praia até a casa em que ela está hospedada: “Pensei no ridículo de um homem da minha idade que fazia tudo isto para espiar uma mulher quatro ou cinco anos mais velha, uma sessentona, uma anciã de cabelos brancos. Que importava o ridículo, no entanto, diante da noite estrelada e salpicada de nuvarrões errantes...” (EDWARDS, 1993, p.207). O diálogo que se estabelece entre ambos, após o reconhecimento, é amargo e ríspido. Ela reafirma sua adesão irrestrita ao regime militar e sua admiração pelo general Pinochet, zombando da tortura: “Vai ver que você merecia”. Ele ameaça ir embora. Ela o retém, oferece-lhe um drinque. Paradoxalmente, tudo nela atrai José Tomás: as pernas, as coxas, ainda “bem formadas”, o sorriso, a fala decidida e firme, ...a mesma distância absolutamente intransponível entre os dois. Ele tenta seduzi-la, ela resiste, ele insiste, sentindo aflorar novamente uma energia juvenil que parecia arrefecida, poucos dias antes, deitado com uma moça jovem. Após o orgasmo, apanhando as roupas, de madrugada, houve-se um rotundo Merda!, proferido duas vezes por José Tomás, ao sair dessa casa de praia, cujo proprietário, informa ela, é um conhecido ex-ministro de Pinochet.

O que se dá nesse encontro? O que procura o desejo? O que encontra? O sinal malcheiroso da morte? Lembranças das picanas elétricas? O narrador tenta responder, atribuindo a Eliana Carvalho a feição de um fantasma do passado remoto, que ressurge “anunciado e acompanhado de um coro de energúmenos, uma matilha faminta, alaridos numa noite selvática”...Ele, como os demais protagonistas, está também preso a um tipo de fracasso que o presente ratifica a cada dia, preso a um destino de errância, carente de sentido, num país que tenta reconciliar o que a História provou ser irreconciliável. A volta, após o exílio, também não se completa como volta, posto que o sujeito já não está mais no mesmo lugar de onde saiu, mudado completamente após 18 anos. Aliás, o personagem nota que as coisas e os lugares, na Europa, mantêm uma fidelidade a si mesmos, ao longo do tempo, que no nosso continente não tem contrapartida,

Que diferença, no entanto, com minha chegada depois de mais de vinte anos a [Paris], onde tudo era tão fácil de reconhecer, nada tinha se mexido do lugar, onde parecia que o tempo tinha se detido! Quem mandou eu voltar para este mundo de instabilidade, insegurança, e vertigem! (EDWARDS, 1993, p. 154).

Ele não está em lugar nenhum e continua sendo um estrangeiro. O erotismo vem se somar à série de tentativas de busca de algo que sempre escapa, que parece estar sempre além e que tem a ver com a procura de um conhecimento. “O erotismo -diz Otavio Paz- por se tratar de um ir além, é uma procura. Do que ou de quem? Do *outro* –e de nós mesmos”.³

Em Edwards trata-se de uma atitude política que vai contra pudor, um desvelar, tirar o véu, pôr em cena, coisas que pugnam por permanecerem ocultas. Não me parece descabido pensar novamente no quadro de Courbet que vai se manter ao longo de um século e meio no lugar do mistério, do proibido, do pornográfico, na escuridão de salas privadas e secretas, com seu sexo em repouso parecendo conter promessas de redenção e revelações cósmicas. Parece-me que aqui as seguintes palavras de Foucault sobre a sexualidade vêm ao encontro dessas mesmas indagações e mostram como no horizonte delas pairam ainda muitas nuvens:

³ Octavio Paz desenvolve sua idéia do erotismo, num viés oposto ao de Bataille, em “la mesa y el lecho: Charles Fourier” em *El ogro filantrópico*, 1974. Cif. em *Obras Completas 10*, 1993; p. 95.

Entre cada um de nós e nosso sexo, o Ocidente lançou uma incessante demanda de verdade: cabe-nos extrair-lhe a sua, já que lhe escapa; e a ele cabe dizer-nos a nossa, já que a detém nas sombras. Escondido, o sexo? Escamoteado por novos pudores, mantido sob o alqueire pelas mornas exigências da sociedade burguesa? Incandescente, ao contrário. Foi colocado, já há várias centenas de anos, no centro de uma formidável *petição de saber*. Dupla petição, pois somos forçados a saber a quantas anda o sexo, enquanto que ele é suspeito de saber a quantas andamos nós.(FOUCAULT, 1985, p. 76)

Referências Bibliográficas

- [1] EDWARDS, Jorge, *Fantasmas de carne y hueso*. Santiago: Ed. Sudamericana, 1992.
- [2] _____, *El origen del mundo*. Madrid: Ed. Tusquets, 1996.
- [3] FOUCAULT, Michel, *Historia da sexualidade I: A vontade saber*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985 (6ª edição)
- [4] PAZ, Otavio, *Obras Completas* 10. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.
- [5] PRAZ, Mario, *A carne a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

Laura Janina HOSIASSON, Profª. Dra. (coordenadora)
Universidade de São Paulo (USP)
Departamento de Letras Modernas
lhosiass@uol.com.br.