

## Imagens despudoradas: Extimidade, pornificação e capitalização de si

Não era uma cama qualquer, embora à simples vista pudesse parecer. Era *My Bed* (Emin, 1998).

Faltavam dois anos para culminar o século XX, que também acabaria com o milênio, uma data quase futurista que agora soa quase antiquada: 1998. Então aquela cama comum, na trivialidade da sua desordem um tanto despudorada, não tinha nada de especial; por isso mesmo, em princípio, seria julgada imostrável. Mas não: era uma obra de arte. Assinada pela britânica Tracey Emin, no ano seguinte foi exposta na Tate Gallery de Londres e nomeada para o cobiçado Prêmio Turner. O mais importante, porém, é que a cama era “de verdade”. Isso disparou um pequeno escândalo no sonolento mundinho da arte, quando já se pensava que essa mania de provocar escândalos era coisa do passado.



Varredura

Não é coincidência que no mesmo ano tenha sido lançado o filme *O show de Truman: O show da vida* (Weir, 1998), que causou considerável comoção ao mostrar o drama de alguém que descobre – com espanto – ser o protagonista de um programa de “tele realidade”, misturando tons de comédia com ficção científica altamente preditiva. Porque sua estreia antecedeu o sucesso mundial dos reality-shows, catapultado pelo pioneiro *Big Brother* que irromperia poucos meses mais tarde.

\* Professora do Departamento de Estudos Culturais e Mídia, e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal Fluminense.

Adiantou-se também ao êxito estrondoso das redes sociais da internet: de fato, ainda faltavam cinco ou seis anos para que Facebook fosse inventada, em 2004, e mais de uma década para o nascimento de Instagram, em 2010. Todos esses frutos do século XXI, gêneros midiáticos altamente disruptivos, popularizaram-se com velocidade inaudita até constituírem o tecido básico de um novo mundo, onde uma cama como a de Tracey se tornaria moeda corrente.

Em 2014, a propósito, *My Bed* (Emin, 1998) foi comprada por 2,5 milhões de libras esterlinas e, assim, passou a integrar a coleção permanente daquele prestigioso museu londrino, onde agora compartilha sala com um par de quadros do consagrado pintor Francis Bacon. Mas por que se deter nesta peça, um tanto envelhecida e já canonizada, para evocar os dilemas do exibível na contemporaneidade? Por vários motivos... Para começar, porque a artista sempre sublinhou que se tratava da sua própria cama, não de uma cópia nem de uma representação, e isso é fundamental. Também porque a obra não se esgota no mero móvel, um objeto asséptico e anônimo, como seria o caso de um parente tardio do urinol de Duchamp (1917), por exemplo, que era um anódino produto industrial fabricado em série e já fez mais de um século. A peça de Emin, ao contrário, está repleta de autorreferências. Ela inclui todo um enxoval intimista que envolve o leito em questão: garrafas de vodca, pontas de cigarro, caixas de remédios, lingerie suja com sangue menstrual, um par de chinelos gastos, lenços descartáveis e preservativos usados, restos de embalagens, papéis amassados, cinzeiros e até mesmo um cachorrinho de pelúcia.

Cada um desses objetos, em princípio íntimos e muito pessoais, foi resguardado em várias ocasiões dentro de sacos plásticos cuidadosamente etiquetados e numerados, para que a instalação pudesse ser desmontada e remontada com total fidelidade ao original. Que a reconstrução seja realizada seguindo essas técnicas forenses tão rigorosas é crucial, pois foi assim que a cama da artista se encontrava naquele dia de 1998 em que ela decidiu transformá-la em arte, após ter se afundado em seu colchão durante um período complicado. De acordo com algumas das muitíssimas interpretações da obra, poderia se tratar de um singular autorretrato. Uma manifestação de extrema vulnerabilidade, que convida a se identificar com uma vivência ao mesmo tempo dolorosa e banal. Entretanto, poderíamos nos perguntar: isto é autêntico ou performático? Comovente ou espetacular? Pessoal ou político? Público ou privado? Arte ou não arte?

Ao encarnar todas essas supostas dicotomias sem se preocupar demais por resolvê-las, mas assumindo a polissemia de suas ambiguidades, esta icônica obra também pode ser vista como sintoma de uma contundente transformação histórica. Em múltiplos sentidos, a exposição já não é mais o que costumava ser. Outra peça emblemática nesta genealogia é *Merda d'artista*, do italiano Piero Manzoni (1961), composta por um conjunto de latas com trinta gramas da substância indicada no rótulo. “Conservada ao natural, produzida e embalada em maio de 1961”, de acordo com as inscrições impressas nas latinhas, semelhantes às de atum e fabricadas em diferentes línguas. Bem mais recentemente, em dezembro de 2021, soube-se que a *influencer* estadunidense Stephanie Matto estava faturando cinquenta mil dólares por semana com a venda de suas próprias flatulências despachadas em frascos de vidro (Cost, 14 de dezembro de 2021). Essa fértil trajetória, que em poucas décadas levou da merda de artista do século XX aos peidos

de *influencer* da era digital, contempla muitos mais nichos de mercado: outras estrelas da internet se orgulham de ganhar altas quantias vendendo seus lençóis sujos, por exemplo, ou algumas gotas da água em que se banharam (Glamour, 2021). A hollywoodiana atriz Gwyneth Paltrow, por sua vez, comercializa umas elegantes velas perfumadas com o aroma da sua vagina, que também são bastante disputadas por seus milhões de fãs e clientes (Freeman, 3 de janeiro de 2020).



Varredura

Se a arte moderna se empenhou em transgredir todos os limites e “escandalizar os burgueses” com toda sorte de provocações, suas proezas mais audaciosas cheiram mofado hoje em dia, sobretudo ao contrastá-las com a insaciável feira circense da internet. Por isso, agora sim, talvez valha a pena se perguntar: somos todos artistas, finalmente, ou poderíamos ser? Em que consiste (se) expor, agora que aprendemos a viver na vitrine infinita? Embora pareça não haver códigos – nem legais, nem estéticos, nem morais ou éticos – neste território ainda novo e aparentemente ingovernável, algumas palavras-chave sobressaem com estridência: *eu*, autenticidade, espetáculo, performance, auto ficção, *fake* ou falso. A que nos expomos quando parecemos expor (e vender) tudo? O que ocultamos e por quê? Para quê, para quem e de que maneira nos expomos? Num universo tão disparatado e sem regras claras, talvez soe paradoxal destacar o obsessivo controle mútuo que ali também é exercido, assim como a severidade dos olhares que não cessam de julgar, denunciar, cancelar, condenar e humilhar ao mesmo tempo em que tudo espionam e consomem.

Embora pareça onipotente em sua vaidosa ostentação, há uma grande fragilidade nesse *eu* hiper visível, que se expõe das maneiras mais inusitadas e pede desesperadamente para ser aplaudido. Em que bases se sustenta esse *eu* superexposto? O que procura ao vender-se nos espelhos negros das telas, que de algum modo reproduzem (e ressignificam) os rituais dos cubos brancos nas galerias de arte? Após o esvaecimento da noção moderna de identidade, que já não consegue manter a ilusão de ser fixa e estável, a subjetividade contemporânea viu rachar todos os pilares que costumavam sustentá-la. Além de ter perdido o amparo das instituições modernas hoje em crise, o *eu* atual não se sente protegido pelo perdurável lastro de um passado individual ou coletivo, nem pela âncora de uma intensa vida interior, nem pelas sólidas paredes do lar. A fim de se fortalecer e constatar a sua existência, portanto, ele precisa se tornar visível e compartilhar sua vida nas vitrines do mundo.

Mas até que ponto? E o pudor? Também não é mais o que costumava ser, evidentemente. A discricção e o decoro, como se sabe, eram valores quase sagrados para aquela cultura burguesa que impôs sua (i)moralidade em boa parte do planeta até bem avançada a segunda metade do século XX, em cuja ampla bagagem se inscrevem tanto os museus como a sua famosa hipocrisia. Isto é, a célebre moral hipócrita da burguesia, para a qual era primordial a separação entre o âmbito público e o privado – pois cortinas, basculantes, fechaduras e tapetes permitiam esconder tudo aquilo que se sabia *non sancto*.

A classe social que moldou esse *ethos* apreciava tanto os museus como a psicanálise, entre as muitíssimas invenções modernas (ou burguesas) que marcaram a nossa cultura no último par de séculos. Em todo caso, a autopromoção era malvista naquele universo de veludos, musselinas e brocados. Gabar-se era uma atitude condenada por oportunista e pouco nobre, inclusive vergonhosa e talvez até perigosa; que, portanto, devia ser prudentemente

evitada. Mas as coisas têm mudado: agora vale pedir elogios e negociar *likes*, é válido expor a própria cama maculada e vender os fragmentos mais recônditos da velha intimidade. A maioria dos tabus inerentes à hipereposição têm se dissolvido junto com os muros que costumavam separar a esfera pública do âmbito privado; outros persistem e alguns se agigantaram, mas arriscar-se parece valer a pena e pode até ser incrivelmente lucrativo.

O que se expõe, então, e o que se deixa decididamente de fora? O que se escolhe vender diante do olhar alheio e o que se oculta para evitar linchamentos ou ostracismos? A imensa maioria almeja projetar um *eu* espetacular, capaz de competir no saturadíssimo mercado de atenção. Um personagem tão chamativo, original e atraente quanto possível, mas ao mesmo tempo conservando certo realismo. Deve parecer autêntico, pois caso contrário não sobreviverá ao feroz monitoramento da exposição virtual. Um *eu* atraente e real, portanto, ou pelo menos que assim pareça. Mas não é tão fácil como soa: numa época assediada por desconfianças e incertezas, o consenso em torno de noções como realidade e verdade tem se visto seriamente abalado. Expressões como *reality-show*, *instagramável*, *fake news* e *pós-verdade* são eloquentes: as fronteiras entre realidade e espetáculo têm se diluído. Talvez por esse motivo, já não cabe à ficção recorrer ao real para se contagiar do seu peso e obter veracidade com recursos de verossimilhança, como costumava ocorrer com a literatura do século XIX e com a arte realista em geral.

Ameaçada pelos avanços da espetacularização, a realidade se esbate e perde potência legitimadora. Diante da enxurrada sem fim de imagens e discursos, o real que tanto se deseja não é mais auto evidente. Além disso, a validade dos critérios para diferenciar ambos os polos outrora opostos é permanentemente posta em questão. Realidade ou ficção? Verdadeiro ou falso?

Ao mesmo tempo, e por isso mesmo, o real (ou “a verdade”) se valoriza e busca por toda

parte, inclusive numa cama bagunçada ou num arroto engarrafado com garantia de origem. Eis onde a estratégia da nova exposição acaba se desdobrando. Os diversos canais midiáticos e artísticos tiram proveito da sedução implícita no fato de que aquilo que se diz ou se mostra foi realmente vivido por alguém. A ancoragem na vida real é irresistível, mesmo que seja algo banal. Talvez especialmente se for trivial, ou enfatizando aquilo que toda vida tem de comum e pedestre. Isso se constata no recente sucesso de um aplicativo chamado *Be Real*, por exemplo. Ou seja: uma rede social da internet que incentiva seus usuários a serem reais; ou, pelo menos, a tentarem. *Be real*, seja real ou tente parecê-lo: use este novo *gadget* e você vai parecer alguém de verdade. Por que isto convoca multidões? Talvez porque produz efeitos de identificação nos espectadores. É por isso que nos são oferecidas ferramentas para estetizar a “des-realizada” vida cotidiana, que para ser percebida como real deve ser intensificada pela autoficcionalização. O real, então, recorre ao glamour de algum modo irreal – embora inegável – que emana do brilho das telas, para se realizar plenamente nessa *performance* mais ou menos ficcionalizada em que a existência se converteu.

Sophie Calle é uma figura tão pioneira como emblemática dessa ambígua superexposição autobiográfica. “Minhas obras falam



Varredura

da vida cotidiana de qualquer ser humano”, disse a artista francesa numa entrevista de 2007 (Corradini, 2007, par. 44). “Através de minha vida, meus sofrimentos e meus fracassos, as pessoas veem suas próprias vidas refletidas” (par. 44). Sempre com grande sucesso de público e com algumas polêmicas

(que obviamente contribuem para aumentar a repercussão), Calle costuma empurrar os limites do tolerável quando coloca em cena tanto a sua própria intimidade quanto a alheia. O gatilho pode ser a mensagem que um amante lhe enviou ao se separarem, ou então um vídeo que captura a agonia de sua mãe, ou um diário fotográfico que narra a história com o ex-marido, entre outros infortúnios da vida antes considerada privada. No longínquo e analógico ano de 1983, a artista encontrou uma agenda telefônica perdida na rua, cujas páginas fotocopiou antes de devolvê-la sem se identificar. Então ligou para várias das pessoas que apareciam na lista e falou com elas sobre o proprietário, depois transcreveu essas conversas e as publicou no *Libération*, um jornal de abrangência nacional. Seguindo esta peculiar estratégia, que de certa forma antecipava as viralizações enredadas da nossa era digital, ele criou (e divulgou) o retrato de um desconhecido. Quem não gostou nem um pouco de ser transformado assim numa obra de arte, foi o dono da agenda extraviada, que considerou a sua privacidade invadida diante de tamanha exposição não consentida.

Apesar das controvérsias, estas indagações se multiplicaram no cenário artístico do século XXI. Muitas dessas peças beiram os limites do proibido, sondando os descompassos entre moral e lei ao focalizar as novas práticas expositivas, que desafiam (ou atropelam) os antigos limites entre o público e o privado. Um exemplo é *The others (Os outros)*, de Eva e Franco Mattes: um vídeo composto por dez mil fotos que os autores “roubaram” em 2011 de computadores pessoais aleatórios. Eles alegam que a obtenção das imagens não envolveu um ato de pirataria ou qualquer crime, pois foi aproveitada uma falha técnica que permitiu o acesso a equipamentos do mundo inteiro. Contudo, admitem que a intenção do projeto foi explorar deliberadamente certas lacunas legais e morais, com vistas a testar os limites entre o público e o privado, bem como as maneiras de lidarmos com as imagens próprias e alheias. De fato, tais

fotografias são do tipo que mais abunda nas redes sociais da internet. Ao se apropriarem delas sem o consentimento – nem sequer o conhecimento – de seus donos, e ao optar por exibí-las no espaço aberto do museu, os artistas convertem o espectador numa espécie de cúmplice voyeurista e colocam em pauta a implosão de noções como privacidade, ética e propriedade (Vicente, 2014).



Varredura

Outro caso é a instalação *Wanna play? Love in times of Grindr* (*Quer brincar? O amor em tempos de Grindr*), do holandês Dries Verhoeven, levada a cabo em Berlim em 2014. Nesse experimento, o artista recorreu ao aplicativo *Grindr*, que promove encontros entre homens homossexuais usando geolocalização através de telefones portáteis, que naquela época já contava com cinco milhões de usuários. Verhoeven exibiu, em telas gigantes instaladas no espaço público das ruas, alguns dos diálogos – supostamente privados – que ele mesmo mantinha em tempo real com usuários dessa rede, utilizando cinco celulares em simultâneo. Mas o fato de não ter avisado seus interlocutores foi considerado um abuso. Ao ser descoberto e acusado de “violação digital”, o artista foi banido do aplicativo por invadir a vida privada de seus assinantes. Além disso, cinco dias após a inauguração, foi obrigado a suspender a performance, que contava com o apoio da Embaixada da Holanda na Alemanha e de um afamado centro cultural local (Ottavi, 2014).

Os exemplos não param de se replicar e, com sua inabordável diversidade, interpelam-nos diante das elusivas transformações em curso, que incitam a performar a “vida real” num horizonte de transparência aparentemente ilimitada. Estamos todos envolvidos

nestes processos históricos e, de um modo ou de outro, contribuimos para reforçá-los. Como resultado desse convívio, são geradas formas subjetivas cada vez mais distantes do paradigma moderno do *homo psychologicus*; ou seja, daquele modelo de subjetividade típico da sociedade industrial que foi responsável por conceber as ideias de intimidade e privacidade, além de levá-las à sua exasperação. Talvez até mesmo ao seu esgotamento prévio à presente reformulação, que deu à luz uma espécie de *extimidade* visível e ambigualmente real (Sibilia, 2016). Um indício dessa clivagem histórica é que a sexualidade, a masturbação e a própria nudez costumam comparecer de maneira explícita em muitas obras de arte contemporâneas. Que por sua vez são replicadas no panorama midiático e nas onipresentes telas interligadas, explorando tabus mais ou menos atávicos em meio a uma crescente “pornificação” da cultura visual e à politização das imagens corporais.

Enquanto isso, nas margens dos circuitos mais quentes das artes oficiais, essas práticas também se naturalizam: milhões de imagens das vidas *éxtimas* de qualquer um são expostas voluntariamente (ou não) sem causar grandes alvoroços. Um caso interessante, entre os muitíssimos que poderiam ser mencionados, é o da enfermeira australiana Beth Whaanga, que foi submetida a várias cirurgias em diversas partes do corpo para remover tumores e, depois, em 2014, posou nua para uma fotografia. Com o título *Under the red dress* (*Sob o vestido vermelho*), a iniciativa visava “compartilhar a experiência e ajudar outras pessoas a tomarem medidas preventivas” (Bahadur, 14 de fevereiro de 2014, par. 1). Quando decidiu publicar as fotos em seu perfil de Facebook, ela advertiu que as imagens eram “desafiadoras” e continham *topless*, esclarecendo que de modo algum tinham “a intenção de ser eróticas” (Bahadur, 14 de fevereiro de 2014). Mesmo assim, não faltaram as críticas pela suposta inadequação de exibir uma pele nua e cheia de cicatrizes na popular rede social da internet.

Em decorrência disso, vários “amigos” deixaram de segui-la, e alguns até a denunciaram pedindo censura (Bahadur, 14 de fevereiro de 2014).

Há limites, então, ao que pode ser exposto? O terreno é movediço e, além disso, talvez ainda estejamos em transição rumo a outro “solo moral”. Para ilustrar esses deslocamen-



Varredura

tos, pode ser proveitoso observar um último exemplo. Neste caso se trata de uma moça que participou no projeto *Apartamento 302*, do fotógrafo brasileiro Jorge Bispo, que em 2013 se propôs a retratar mulheres nuas com uma estética realista e reivindicando uma certa “beleza real” contra os estereótipos midiáticos. Numa reportagem sobre esse trabalho, a jovem contou que seu namorado ficou “chocado” quando soube que ela tinha respondido à convocação. Mas foi só um susto inicial: “hoje todo o mundo acha normal”, disse a garota retratada, acrescentando que seus pais “mostram as imagens nas festas de família” e seus filhos “também adoram” (Amorim, 2013, p. 32). A *extimidade*, portanto, parece transbordar cada vez mais livremente as paredes (e os pudores) que antes costumavam constrangê-la limitando o mostrável.

Mostra-se tudo, então? Se diz e se expõe toda a *verdade*, e nada mais do que a verdade? Evidentemente, não é essa a impressão que temos. Uma atmosfera de irrealidade e falsidade emana não somente das redes sociais da internet, mas permeia todos os cantos do mundo contemporâneo. Contudo, os exemplos evocados nestas páginas são indicativos de mudanças históricas de enorme envergadura, inclusive no campo dos valores e das crenças vigentes. É possível que novos modos de viver



Varredura

estejam se configurando, com base num “solo moral” diferente, o que implicaria um gradativo abandono da hipocrisia burguesa em favor dos impetuosos cinismos neoliberais. Uma moralidade de novo cunho vem se instaurando: essa não se inibe diante da capitalização total da existência, nem se envergonha pelo desejo de expor qualquer coisa que possa chamar a atenção (Sibilia, 2022a). E melhor ainda se essa exposição fatura bons rendimentos, é claro (Sibilia, 2022b). Se a hipocrisia brilhava com todo seu fulgor na intimidade doméstica e nos pudicos espaços públicos da vida moderna (museus, galerias, cinemas, teatros, cafés, salões, ruas, jornais e revistas), hoje talvez seja um tipo peculiar de cinismo o que está estimulando estas novidades. Um amplo e crescente conjunto de práticas, gestos, imagens, depoimentos e atitudes, que teriam sido impensáveis há apenas algumas décadas, proliferam em sintonia com a implosão das barreiras da *extimidade*.

## Referências

- Amorim, C. (2013). Conheça as definições do novo nu feminino, que se multiplica nos mundos real e virtual. *Revista O Globo*, 32. <https://oglobo.globo.com/ela/gente/conheca-as-definicoes-do-novo-nu-feminino-que-se-multiplica-nos-mundos-real-virtual-16952092>
- Bahadur, N. (14 de fevereiro de 2014). Beth Whaanga's powerful breast cancer portraits lost her 100 friends, but could save many more lives. *Huffpost*. [https://www.huffpost.com/entry/beth-whaanga-breast-cancer-scars-facebook\\_n\\_4775901](https://www.huffpost.com/entry/beth-whaanga-breast-cancer-scars-facebook_n_4775901)



Sophie Calle. *Purloined*: Lucian Freud, Francis Bacon's Portrait, 1998-2013.  
© Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023. Courtesy Perrotin

Corradini, L. (20 de outubro de 2007). *Sophie Calle, en el espejo*. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sophie-calle-en-el-espejo-nid953658/>

Cost, B. (14 de dezembro de 2021). *I make \$50K a week selling my farts in a jar*. *New York Post*. <https://nypost.com/2021/12/14/reality-tv-star-strikes-gold-with-50000-a-week-fart-scheme/>

Duchamp, M. (1917). *Fonte* [objeto]. Localização desconhecida.

Emin, T. (1998). *My bed* [instalação artística]. Tate Gallery.

Freeman, H. (3 de janeiro de 2020). *Why is Gwyneth Paltrow selling a candle that smells like her vagina?* *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jan/13/why-is-gwyneth-paltrow-selling-a-candle-that-smells-like-her-vagina-goop>.

Manzoni, P. (1961). *Merda d'artista* [instalação artística]. Museo del Novecento.

Mattes, E. e Mattes, F. (2011). *The others* [vídeo]. HEK Basel.

Ottavi, M. (2014). *A Berlin, un artiste diffuse ses conversations Grindr sur écrans géants*. *Libération*. [https://www.liberation.fr/arts/2014/10/08/a-berlin-un-artiste-diffuse-ses-conversations-privees-grindr-sur-ecrians-geants\\_1117383/](https://www.liberation.fr/arts/2014/10/08/a-berlin-un-artiste-diffuse-ses-conversations-privees-grindr-sur-ecrians-geants_1117383/)

Glamour (2021). *Miss Bumbum vende água do próprio banho por R\$ 40 mil a um brasileiro*. *Glamour*. <https://glamour.globo.com/lifestyle/trending/noticia/2021/05/miss-bumbum-vende-agua-do-proprio-banho-por-r-63-mil.ghtml>

Sibilia, P. (2016). *O show do eu: A intimidade como espetáculo*. Contraponto.

Sibilia, P. (2022a). *Da hipocrisia aos cinismos: Deslocamentos do "solo moral"*. Compós 2022, 31º Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Imperatriz/UFMA. [https://proceedings.science/proceedings/100281/\\_authors/286275](https://proceedings.science/proceedings/100281/_authors/286275)

Sibilia, P. (2022b). *Genealogías de lo obsceno: Sexo y dinero, del burdel a Onlyfans*. Em L. Caminada e F. Gonçalves (org.), *Políticas y narrativas del cuerpo*. Eudene. <https://eudene.unne.edu.ar/index.php/catalogo/pdfs/73-politicas-y-narrativas-del-cuerpo>

Verhoeven, D. (21 a 30 de maio de 2015) *Wanna play? Love in times of Grindr (Quer brincar? O amor em tempos de Grindr)* [performance]. Spring Festival 2015 (Utreque). <https://vimeo.com/133017595>

Vicente, P. (2014). *Asuntos domésticos*. Em P. Vicente e A. Laudo (org.), *Asuntos domésticos*. Diputación de Huesca.

Weir, P. (diretor). (1998). *O show de Truman: O show da vida* [filme]. Paramount Pictures e Scott Rudin Productions.

Calibán -  
RLP, 21(1),  
205-209  
2023

Raúl Antelo\*

## Ars: C'est la vie

*Já que os círculos por que podemos fazer atravessar as coisas e os seres, no transcurso da nossa existência, não são muito numerosos, talvez eu possa considerar a minha como de certo modo cumprida quando, tendo feito sair de seu quadro longínquo o rosto florido que havia escolhido entre todos, o tiver trazido para este novo plano onde por fim o conhecerei através dos lábios. Dizia-me isto porque achava que havia um conhecimento pelos lábios; dizia-me que ia conhecer o gosto dessa rosa carnal porque não havia imaginado que o homem, criatura evidentemente menos rudimentar que o ouriço-do-mar ou mesmo a baleia, é, no entanto, desprovido ainda de um certo número de órgãos essenciais e, principalmente, não possui nenhum que sirva para o beijo. Supre esse órgão ausente por meio dos lábios, pelos quais chega talvez a um resultado um pouco mais satisfatório do que se estivesse reduzido a acariciar a bem-amada com uma defesa de cornos. Porém os lábios, feitos para trazer ao paladar o sabor das coisas que os tentam, devem contentar-se, sem compreender seu erro e sem confessar sua decepção, em vagar na superfície e se chocar diante da cerca da face impenetrável e desejada. Aliás, nesse momento, ao próprio contato da carne, os lábios, mesmo na hipótese de que se tornassem mais hábeis e mais bem-dotados, sem dúvida não poderiam degustar com maior intensidade o sabor que a natureza atualmente os impede de alcançar, pois, nessa zona desolada em que não conseguem encontrar seu alimento, acham-se eles sozinhos, já que o olhar e, depois, o olfato os abandonaram há muito.*

Marcel Proust, *O caminho de Guermantes*.

Jean-Luc Nancy (2009) dizia que “le sexe est sens”. De fato, Platão já nos mostrara, no *Banquete*, que Eros, sendo *philo-sophia*, amor ao conhecimento, nos coloca o desafio de extrair a verdade até mesmo do mais baixo e o mais ínfimo, já que qualquer um possui as formas eternas. “A mulher é o semblante do conhecimento. Amá-la é produzir-se” (Rio, 1916, p. 165). Não há, a rigor, nenhuma diferença entre amor à verdade e amor à linguagem, *philo-sophia* e *philo-logia*.

Só que a reminiscência platônica, como apontou Jacques Lacan (1954-1955/1985), não é bem a rememoração analítica. Se a experiência atual pressupõe sempre a reminiscência, dado que essa reminiscência provém da experiência de vidas progressas, é preciso que essas experiências todas tenham sido também conduzidas por uma reminiscência. Não há

motivo, portanto, para que ela atinja um objetivo previamente traçado, e isto demonstra que estamos lidando com uma outra forma de temporalidade, não-cronológica. Sua emergência no sujeito significa, mesmo assim, a passagem da ignorância ao conhecimento e nada, enfim, pode ser conhecido porque tudo já é conhecido.

Ora, o saber da leitura e da interpretação, a *filologia*, é uma inclinação da linguagem em direção à própria linguagem, ou seja, atração pela linguagem como inclinação, declínio ou torsão. Figura. A filologia ama, nos diz Werner Hamacher, porque não é ela mesma quem é amada. É sempre outra. A disciplina da leitura ama seu não-querer e seu não-ser-querida. É um saber de misologia. A esse respeito, há, na *Divina comédia*, um episódio do Purgatório, situado por volta de 1296, que nos oferece uma chave para entender em que consiste o amor à letra, a leitura.

\* Professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina.