Coleção

MONOGRAFIAS

DISSERTAÇÕES

E TESES DO

CCHLA

O erotismo mítico da ninfeta

Lindinês Gomes de Barros

O erotismo mítico da ninfeta

Lindinês Gomes de Barros

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

REITOR
José Ivonildo do Rêgo

VICE-REITORA
Ângela Maria Paiva Cruz

DIRETOR DA EDUFRN
Herculano Ricardo Campos

EDITOR DA EDUFRN
Francisco Alves Costa Sobrinho

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DIRETOR: Márcio Moraes Valença
VICE-DIRETORA: Maria da Conceição Fraga

ORGANIZADOR DA COLEÇÃO
Márcio Moraes Valença

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA E CAPA
Janilson Torres

O erotismo mítico da ninfeta é a dissertação de mestrado de Lindinês Gomes de Barros, defendida em 25 de maio de 2007, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA-UFRN). Teve como banca examinadora os professores Alexsandro Galeno Araújo Dantas (orientador), Maria da Conceição Xavier Almeida (membro UFRN) e Rosamaria Luiza de Melo Rocha (membro externo PUC-SP).

Divisão de Serviços Técnicos
Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Barros, Lindinês Gomes de.
O erotismo mítico da ninfeta / Lindinês Gomes de Barros. – Natal, RN: EDUFRN, 2008.
98 p. – (Coleção Monografias, dissertações e teses do CCHLA).

Originalmente apresentado como Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2007.
ISBN 978-85-7273-473-8

1. Erotismo. 2. Ninfetas. 3. Sedução. I. Título. II. Série.

RN/UF/BCZM 2008/103 CDD 176
CDU 176.4

_prefácio

Literatura sem bons sentimentos

(por Alex Galeno)

Certa vez o escritor André Gide afirmou que não se faz boa literatura com bons sentimentos. O autor criticava o sentido engajado presente na obra de alguns escritores. No livro de Lindinês Gomes de Barros, penso, encontramos uma escritura permeada pelo mal referido por Gide - sobretudo o mal do mito das ninfetas Anita (17 anos) e Lolita (12 anos e 7 meses). A primeira é apresentada por Mário Donato em seu romance *Presença de Anita*, e a segunda, por Vladimir Nabokov em seu romance *Lolita.* Trilhando o caminho do excesso ou do dispêndio erótico reivindicado por Georges Bataille, essas personagens são concebidas como figuras de subjetividades que se rebelam, com seus corpos aparentemente infantis, contra uma moral normalizadora. Como as ninfas da mitologia, Anita e Lolita são pequenos seres perturbadores da 'fábrica de ordem' da cultura, pois como ninfetas dão continuidade, na modernidade, ao mal presente em seus corpos.

Desse mal experimentaram Humbert (35 anos) e Eduardo (40 anos). Ambos foram tomados pela dimensão trágica do amor. O primeiro sofre com a dor do desprezo, pela recusa de Lolita em amá-lo. A dor de

abandono sentida por Humbert explicita o fracasso e a decadência da idéia de amor romântico e também os conflitos de um homem maduro loucamente apaixonado por uma ninfeta. “Minha alma, minha lama”, como diz Humbert. Eduardo, diferentemente de Humbert, vive uma paixão torrencial com Anita. Mas experimenta aquilo que Bataille define como a *experiência interior* permeada pelo erotismo, que é a 'aprovação da vida até na própria morte'. Uma busca intensiva de liberação do desejo. Esse é o fim do erotismo. Por isso este difere do mero ato sexual voltado para a reprodução da espécie. Na zona obscura do erotismo, entrelaçam-se desejos por orgasmos e por aniquilação, próprios da experiência do humano. Quem experimenta o erotismo toma consciência da morte, assegura Bataille. Essa consciência parece ter possuído Eduardo e Anita, levando-lhes a um pacto de morte, determinado pelo limite do sexo e pela impossibilidade da completude do amor entre eles.

Neste livro, o leitor terá acesso a uma narrativa do erotismo a partir do universo ficcional dos romances; mas ela, certamente, diz também da nossa experiência interior de amantes. As singularidades selvagens das Lolitas e Anitas atordoam as consciências dos chamados homens maduros. São perigosas e movidas pela experiência dos limites. Elas têm gosto de sangue e morte! Os homens experimentam a desordem dos sentidos já que, nos corpos belos e convulsivos dessas mulheres, encontram o mal de amor.

Em o *Erotismo mítico da ninfeta*, originalmente dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN, somos tomados por uma narrativa desse mal de amor no presente. Ou, nas palavras da autora, “Tomamos a imagem da ninfeta corporificada nas personagens Lolita e Anita, para o nosso estudo, como uma forma de representação desse mito na modernidade e na contemporaneidade, surgindo em duas grandes obras, [...] e em reiteradas aparições na mídia, no cinema e na TV, sofrendo apropriação pelos mecanismos maquínicos de sedução banalizada para as massas”.

Uma leitura intensiva. Esse é o convite que nos faz Lindinês nos cinco percursos ou capítulos de seu livro: *Ninfas*, *Erotismo*, *Singularidades selvagens*, *Corpos convulsivos*, e, por último, *Contágios*.

Maio de 2008

_sumário

introdução 07
NINFAS
"O feitiço da ninfeta" (Nabokov)

capítulo 01 23
EROTISMO
"A sombra amiga da vertigem" (Donato)

capítulo 02 47
SINGULARIDADES SELVAGENS
"Não existe algo mais parecido com o amor do que a morte" (Anita)

capítulo 03 69
CORPOS CONVULSIVOS
"Nada é coincidência, tudo está escrito" (Anita)

referências 95
CONTÁGIOS

Lindinês Gomes de Barros é graduada em Comunicação Social pela UEPB (2003) e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2007). Foi professora substituta no Departamento de Comunicação Social na UFRN. Atualmente é doutoranda na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

_introdução

NINFAS

“O feitiço da ninfeta” (Nabokov)

Neste momento dedicamos-nos a enunciar a relevância do nosso objeto de pesquisa. Não tomaremos a sua palavra, nos deixaremos ser envolvidos e levados por ele, para além de todo começo.

Não pretendemos pronunciar palavras sem nome, sem sentimento, sem sedução e sem desejo, queríamos que as palavras do objeto escolhido encadeassem, prosseguissem a frase, nos alojassem, sem sermos percebidos, em seus interstícios, como se elas nos houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensas (FOUCAULT, 2006, p.5).

Revelamos as falas com nomes próprios, Anita e Lolita, ninfetas, corpos transgressivos, descobertos, convulsivos, atormentadores e perturbadores da ordem. Esse ser extremamente inquieto, malicioso, vertiginoso, mítico e enigmático, de quem falamos.

Ao descrevê-las escutamos suas vozes ecoando:

> É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam – estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, talvez já tenha acontecido, talvez já me tenham dito, talvez me tenham levado ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história, eu me surpreenderia se ela se abrisse. (FOUCAULT, 2006, p.6).

Abrimos portas da história para vê-las e deixá-las falar, e encontramos as *Nereidas*, *Loreley*, *Mouras*, *Sereias*, *Sirine*, *Anita*, *Lolita*, as ninfas, pequeninos seres poderosos, perversos, perturbadores, vivendo no meio dos homens da razão, da falsa consciência civilizada, pondo em risco o controle desses corpos normatizados (ou normalizados) e que temem seu duplo.

As ninfetas se encontram do outro lado do discurso, com o desejo de não ter que começar, de se encontrar logo de entrada, revelando não o que têm de exterior, mas aspirações comuns, o que têm de "singular, de terrível, talvez de maléfico." (FOUCAULT, 2006, p.6).

Os discursos normativos da moral ou ética e da ciência as cercam com um círculo de atenção, de silêncio, de perigo para sinalizá-las à distância, por manifestarem no outro as perturbações elementares que revelam o seu duplo que a sociedade teme.

Então, elas se rebelam e dizem:

> Nós não queremos ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queremos ter de nos haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que

> fosse ao nosso redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem às nossas expectativas, e de onde as verdades se levassem, uma a uma; [...]. (FOUCAULT, 2006, p.7).

Porém, os olhares canônicos lhes respondem de modo irônico: - vocês, meninas devassas, desobedientes, cruéis, diabólicas têm que entrar na ordem das leis, cuidar de suas aparições. Diante desses discursos, que vêem as ninfetas como algo de maligno e patológico, reduzindo ao lugar-comum, até mesmo da pedofilia, colocamos a nossa réplica oposta a esse olhar. Tentamos revelar através delas as inquietações existentes no próprio sujeito, em que os discursos disciplinares destinam-se a apagar com seus poderes dominantes.

Mas o que existe de tão perigoso nelas, para silenciá-las e colocá-las à distância? Isso se deve ao fato de as ninfetas serem vertiginosas, complexas e desestruturam a ordem e o controle social, cuja única pretensão é selecionar, organizar e distribuir os procedimentos para as condutas dos sujeitos.

Dessa forma, as ninfetas se configuram como uma ameaça, manifestando no outro a vontade de rasgar a crisálida, na qual suas consciências racionais estão envolvidas. Levando os homens da razão a viverem a experiência interior, no momento que se rasga a si próprio, ultrapassando as paredes das normas, que os limitavam. É através dessa experiência interior que Bataille (1988, p.34) constrói a significação do erotismo. Ele propõe uma espécie de método próprio de conduzir-se na vida erótica. Uma singularidade que expõe uma propriedade, em deslocamentos que arrastam o conceito de erotismo do seu lugar de cristalização pedagógica. O sujeito sai de um saber, de um ensinamento para se fazer autor de sua experiência interior.

O corpo ninfético, esse objeto que apresenta imagens tão ruptoras, e também desconcertantes, se constrói assemelhando-se a seres abjetos, provocadores de distúrbio na relação entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Elas aproximam o cientista social da margem que remete ao declínio e até à loucura.

Tal abordagem deverá conter traços sedutores, já que demandam a imaginação materializada em corpos não normativos, condutores de experiências limiares entre o real e o imaginário. A linha foucaultiana da desconstrução, por meio de regulações discursivas dos corpos domados, traz para nós possibilidades de descoberta do que há de inédito ou

inusitado nessas personagens. Acompanhamo-nos igualmente de leitores de Foucault, como Galeno (2005), em suas reflexões sobre o dramaturgo francês Antonin Artaud e sua dilacerante concepção de representação teatral, superando os limites entre vida e teatro, inscrevendo no próprio corpo marcas daquilo que há de cruel na dimensão do humano, inscrevendo, por enfim, a sua "maldição". Corpo abjeto, transtornado e maldito.

Por outra via, trazemos a discussão da sociologia do corpo em Le Breton. O sociólogo francês nos faz pensar esse corpo como esse novo objeto das ciências sociais, que sai da obscuridade, da obscenidade, enquanto formas das sombras para o cenário social. Assim conduzido, nos remeteremos à obra de Edgar Morin *O paradigma perdido* (1973), a fim de tratar aspectos do desvio e reinvenção da cultura, desde a ruptura do homem com a natureza, tornando-se o paraíso um desejo humano de retorno ao "antes" da fenda, ao indiferenciado. O corpo ninfético aqui introduzido poderá surgir dentro da noção da arqueologia do saber na perspectiva foucaultiana, discutindo as ninfetas como achados arqueológicos numa espécie de arqueologia da modernidade.

Através do olhar problematizador de Georges Bataille, trazemos a dramaticidade das forças compulsivas que esses corpos ninféticos carregam como expressão do erotismo mais radical, tensionando vida e morte, unidade e pluralidade, continuidade e descontinuidade.

Tomamos a imagem da ninfeta corporificada nas personagens Lolita e Anita, para o nosso estudo, como uma forma de representação desse mito na modernidade e na contemporaneidade, surgindo em duas grandes obras, *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e *Presença de Anita*, do escritor Mário Donato, e em reiteradas aparições na mídia, no cinema e na TV, sofrendo apropriação pelos mecanismos maquínicos de sedução banalizada para as massas.

Cartografando territórios, fronteiras e idiomas, o autor Vladimir Nabokov se divide entre duas pátrias, Rússia e Estados Unidos, liberta-se da cidadania e vive no exílio. Sua família deixa a Rússia, exilada em 1919. Com seu irmão, o romancista russo se muda para Londres a fim de estudar em Cambridge. Nesse período, sob o pseudônimo de *Sirine*, Nabokov assinaria as primeiras colaborações em prosa para o jornal da emigração. Em 1940, com a mulher e o filho viaja para os Estados Unidos e exerce as atividades de caçador no Museu de História Natural de Nova Iorque, sendo nomeado pesquisador do Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard e obtendo a cidadania americana (QUEIROZ, 1998, p.392).

Nabokov, exilado da geografia e da língua, elabora, em seu romance *Lolita,* reflexões referentes ao próprio homem. Revelando as inquietações singulares do desejo, de encontro e perda, assim foi marcado o seu personagem Humbert. Mostra um reencontro da própria subjetividade, independente de pertencer a uma nação, pátria ou família. No abismo do mar incógnito, o reencontro do território no homem, com seus desejos e inquietações.

Através de sua personagem ninfética, Lolita, com o nome próprio de Dolores Haze, este último tendo a acepção, em inglês, de bruma inapreensível (QUEIROZ, 1998, p.397). Lolita, apelido carinhoso que desconstrói o nome forte de Dolores, com seu jeito e características singulares, materializa o significado do próprio nome, não se encaixando no paradigma normativo, mas remetendo-se a um tratamento afetivo que suscita uma sensualidade. A caprichosa ninfeta é colocada em cena, ligada à manifestação do duplo, tal qual aparece nas elaborações de seres fantásticos, suscitando *mortes* simbólicas, fazendo retornar com intensa dramaticidade a relação entre o homem e a morte, dando à personagem Lolita o papel catalisador de reelaborar essas falências, trazendo à tona aquilo de mais obscuro em Humbert – seus desejos e seus crimes.

Com seu romance *Lolita*, o autor popularizou a expressão ninfeta e escandalizou a moral vigente da época. Sendo recusados por quatro editores americanos, os originais de Lolita, em inglês, são enviados a Paris onde o livro aparece em 1955, numa edição da Olympia Press, Nabokov é interpelado pelo Tribunal por atentado ao pudor e o editor francês Maurice Girodias responde a processo, o livro é liberado. Já na Inglaterra o romance se submeteu à aprovação do Parlamento que, após debates exaltados, os censores permitiram a sua circulação (QUEIROZ, 1998, p. 362).

O livro torna-se um *best-seller* em todas as línguas. Lolita, de nome próprio passa a adjetivo. Favorecido pela publicidade em torno do processo que precedera o lançamento, o romance ganhou espaço nas vitrines de livrarias, bibliotecas e clubes de leituras. Nabokov transformava-se no autor mais lido, injuriado e aclamado. Lolita vai percorrendo seu caminho pelo mundo enfrentando tabus e preconceitos. Sua primeira adaptação para o cinema foi feita por Stanley Kubrick em 1962, com êxito e escândalo (QUEIROZ, 1998, p. 393).

A história da ninfeta Lolita também chega ao Brasil, devendo em grande parte ao jornalista Paulo Francis, que intermediou a compra dos direitos autorais, relata Queiroz (1998, p. 393, grifo do autor):

> A história da ninfeta foi publicada no Brasil pela editora Civilização Brasileira. Deve-se a Paulo Francis, ao que parece, a intermediação para a compra dos direitos por Ênio Silveira. E foi Paulo Francis o primeiro jornalista a escrever sobre Lolita. Com grande astúcia crítica aborda no seu artigo o caráter ensaísta do romance. Claro que não se pode esperar de um contemporâneo, no império do *up to date*, à boca do forno da Putnam´s, de onde acabava de sair o livro, a necessária perspectiva para o seu julgamento. Mas Paulo Francis compensa as desvantagens dessa proximidade mercê do faro jornalista. E não fica longe da verdade literária ao dizer que "*Lolita*, de Vladimir Nabokov, é um dos deboches supremos da história da literatura". O engano "científico" quanto ao gênero, estilo e espécie literária não o impediu de acertar no alvo: *Lolita* não é um romance pornográfico. Leia-se, para comprová-lo, "O prazer do abominável", in revista Senhor, São Paulo, junho 1959, ano I, n. 4, p. 84-85.[1]

Tal romance, que despertou questionamentos e polêmicas, é uma história de amor trágico, entre um homem de 35 anos (Humbert) e uma menina de 12 anos e 7 meses. A narrativa é do próprio Humbert, que narra o período de sua vida em que conheceu e amou Lolita. Ele nos conta também suas anteriores experiências amorosas na Europa. Humbert gosta de meninas que trazem o segredo das ninfas e não consegue se interessar por mulheres de sua idade, isso se deve em grande parte a um amor antigo e perdido, quando era jovem. Depois desse amor, chega a se casar, no entanto, sem grande entusiasmo, se divorcia e emigra para os Estados Unidos, onde vai viver numa pequena cidade, Ramsdale. É nesta cidade que Humbert se instala, na casa da Mrs. Haze e conhece Lolita, apaixonando-se fatalmente por ela.

O crítico Harold Bloom (1994) no seu artigo, *Linguagem faz êxtase de Lolita*, considera-o um livro para ser lido e relido e observa a misteriosa arte de Nabokov que recusa qualquer forma de identificação com o protagonista, mas empresta a voz do autor para o seu personagem Humbert, um caçador comicamente desesperado de ninfetas. Diz Humbert: "A ciência da Ninfolepsia é uma ciência exata", e nós refletimos que o cientista é Nabokov e não o pobre Humbert. Uma reflexão que se conforma numa declaração ainda mais famosa, "não estou preocupado, de maneira alguma, com o assim chamado 'sexo'. Qualquer um pode

[1] Citação retirada do texto de Queiroz em nota de rodapé.

imaginar esses elementos de animalidade. É um outro esforço mais elevado, o que me seduz é fixar de uma vez para sempre, a periculosa mágica das ninfetas", afirma.

Ainda no mesmo artigo Bloom (1994, p. 2) continua dizendo:

> Humbert talvez sabia que a "periculosa mágica" do erotismo é um cruzamento da animalidade com a morte; Nabokov certamente o sabe, embora rejeite, de forma tão crua, o maior de todos os sábios modernos. Pois, em nossa época rejeitar Freud não é mais uma questão de opção, e toda segunda parte do romance Lolita é uma repetição involuntária de Para Além do Princípio do Prazer. E o instinto de morte que domina integralmente o infeliz Humbert, por intermédio de seu obscuro duplo, Clare Quilty. Nabokov recusa-se a compactuar com Freud, o maior e mais difundido modelo de imaginação moderna, por estar fadado a repetir a mitologia freudiana dos instintos. Eros/Humbert e Tânatos/Quility, mas do começo ao fim, a segunda parte se transforma, então, não em paródia, mas numa alegoria freudiana, consideravelmente menos vigorosa do que a primeira parte.

Escreve Corliss (1999, p. 2) no artigo *Romance tenta contar uma outra história de Lolita*, para ele "o romance Lolita continua sendo um paraíso em matéria de linguagem e desejo não consumado, capaz de cativar, ofender e criar polêmicas". Relata ainda a chegada às livrarias de uma adaptação do livro de Nabokov, Lo's Diary (O diário de Lo) da tradutora e ensaísta italiana Pia Pêra, lançado depois de um acordo judicial com Dimitri Nabokov, filho de escritor. Para Corliss (1999):

> […] é um relato concreto do triste envolvimento entre uma menina e seu padrasto – a história "verdadeira" por trás dos delírios de Humbert, registrados no livro Lolita. O romance se constitui basicamente com o mesmo enredo, apenas os bastidores são revelados e fica-se sabendo que Dolores (Lolita), Maze (e não Haze) conheceu Humbert Guibert (e não Humbert Humbert) na casa de sua mãe Isabel (e não Charlotte). Humbert encanta-se por Lo e com a morte da mãe saem pela estrada afora, sendo perseguidos pelo verdadeiro amor da menina, o dramaturgo Gerry Sue Filty (e não Clare Quilty) por quem ela finalmente abandona Humbert.

Quanto à autora Pia Pêra, ela diz que numa época de preocupação com a inocência infantil, poderia ter enfatizado a natureza corrupta do desejo carnal de um homem por uma menina adolescente. Mas, ao contrário, Lolita é quem agride, seduz e por fim, despreza Humbert. “Esse Humbert vai ser meu”, escreve em seu diário. Com Lo, ele aprende o requinte do jogo sexual, e quando “Humbert-Bobo” torna-se uma “Mamãe-Humbert” queixosa, ela vai embora com Filty, não sem antes se despedir do drogado Humbert, sodomizando-o com a caneta que ele usava para escrever seu próprio diário.

Essas falas que trazemos aqui apontam, para nós, as incompreensões ou as possíveis interpretações que foram dadas ao romance de Nabokov, sempre esquivo a conclusões fechadas. Servem-nos ainda enquanto reveladores do estado em que se encontra a questão chave da obra – a relação entre a ficção e a realidade, favorecendo visões clínicas equivocadas que apresentam o elemento romanesco como algo a ser enquadrado numa concepção de normalização correlacionada ao patológico.

A outra obra é um romance do escritor brasileiro Mário Donato, *Presença de Anita*, escrita em 1948, antecedendo em sete anos, considerando-se a data da publicação, a obra do escritor russo. Também abalou os contornos da sociedade na época, levando o autor a viver períodos de muitas polêmicas, o que talvez tenha provocado o grande silêncio e até esquecimento de seu nome nas discussões da literatura da modernidade, estendendo-se até hoje. Aclamado, na ocasião, pela crítica como inovador, ousado e erótico, o livro provocou a ira da Igreja que ameaçou excomungá-lo.

Estigmatizado de maldito, o poeta e romancista brasileiro Mário Donato nasceu em Campinas no interior de São Paulo. Formado em contabilidade, em 1932, começou a estudar economia a qual foi trocada pelo jornalismo. Foi tipógrafo, contador, jornalista, escritor, compositor, produtor de TV e diretor da Companhia Energética de São Paulo (Cesp); funcionário do Departamento dos Correios e Telégrafos de São Paulo, também repórter, redator e secretário de Redação de O Estado de São Paulo e da Folha da Manhã.

Sua convivência com as palavras começou desde cedo. Filho de tipógrafo e encadernador, Luis Donato conviveu ainda menino com escritores como Monteiro Lobato e Menotti Del Picchia, clientes da gráfica de seu pai, conta a sobrinha do escritor Vânia de Mello Malta Cardoso (D´ABREU, 2006).

Alcançou grande sucesso com seu primeiro romance, *Presença de Anita* (1948), filmado em 1951 e produzido em minissérie pela Rede Globo em 2001. Além de outras obras literárias, que inclui títulos como: *Galatéia e o Fantasma*; *Madrugada sem Deus*, deu-lhe o Prêmio Câmara Municipal de São Paulo; *Domingo com Cristina* e *Partidas Dobradas*, romance de 1978, vencedor do Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. E também uma vasta produção no campo da literatura infantil.

Presença de Anita provocou um escândalo tão grande, que rendeu 10 edições seguidas e comprometeu a repercussão das outras obras dele. Apesar de seus livros seguintes serem sucesso de crítica, para o público ele ficou marcado como um devasso ", lembra a sobrinha.

Com uma escrita densa, psicológica, sexual e violenta, o seu romance inaugural conduziu a confusões entre a vida e a obra do autor. Mário Donato teve uma vida amorosa também polêmica, fumou e bebeu bastante, conviveu com intelectuais e artistas populares. Mas morreu recluso de pneumonia, em 26 de abril de 1992, três dias antes de completar 77 anos (D´ABREU, 2006).

Com quatro maços de cigarros, um mesmo *slow-fox*, tocando ininterruptamente na vitrola de 78 rotações, em apenas duas semanas e 18 horas diariamente de trabalho, em frente à máquina de escrever, assim Donato deu forma à *Presença de Anita*. A protagonista, Anita, passional (seduz seu amante e o convence a um pacto de morte), encantou os críticos estrangeiros e horrorizou a tradicional família brasileira. Antes de ser adaptada para TV em forma de minissérie, foi também adaptada para o rádio, o cinema e para revistas de fotonovela (D´ABREU, 2006).

O romance também foi publicado nos Estados Unidos, no final dos anos 40. O crítico e literário americano Samuel Putnam comentou que ele é um escritor muito excitante e que "é um misto de D. H. Lawrence e Graham Greene".

Em 1978 Mário Donato ocupou a cadeira 39 da Academia Paulista de Letras, que havia sido de Monteiro Lobato. Na cerimônia de posse, trinta anos após o lançamento do seu romance polêmico, o acadêmico e escritor Fernando Góes discursou:

> Vós que começáveis a ter nome de jornalista de talento, explodistes como um escritor terrível, um imoral, um atrevido que feria a família, a religião, a tradição. Tudo porque publicaste *Presença de Anita*, que hoje pode ser recomendado para estudos das meninas em flor do Des Oiseaux ou do Sion. Mas, naquele tempo, fostes crucificado. (D´ABREU, 2006)

As palavras do escritor Fernando Góes demonstraram como Donato foi considerado maldito e estigmatizado pela sociedade na época. Proibido por professores, pais e padres o romance marcou a adolescência de Manoel Carlos, autor responsável pela adaptação do romance para a TV, relata também como o romance repercutiu na sociedade e na sua vida naquela época: "Li escondido, como todos os jovens da época. Eu tinha 15 anos e fiquei mais impressionado com Anita do que com o livro, um romance difícil e inovador demais para o jovem seminarista que eu era" (D´ABREU, 2006).

Afirma sua sobrinha Vânia de Mello, que ele era um sedutor, romântico e amava as mulheres, *Presença de Anita* reflete esta sua sensibilidade. Confessa ainda, que seu tio "curtiu" uma paixão pela escritora Lygia Fagundes Telles. Ela mesma confessa seu carinho pelo escritor: "Eu gostava muito de Mário". E relembra um tempo no qual a palavra era "espartilhada". Comenta: "Ele era dessas figuras raras da literatura, um rapaz mal comportado em meio à tradição bem comportada de seu tempo, um tempo no qual a palavra escrita sofria muito preconceito".

Como um homem mal comportado para os padrões daquela época, Donato foi alvo de passeatas feitas por mulheres de Campinas e de São Paulo contra seu livro. Relembra Vânia que esse acontecimento o magoou profundamente. Para um escritor que refletia nas suas palavras o seu desejo de uma certa libertação dos comportamentos das formas normativas instituídas por uma ética e uma moral cristãs, como também das palavras que se encontravam dentro de um espartilho.

Presença de Anita narra a história de um pacto de morte entre dois amantes, Anita uma ninfeta de 17 anos, linda e sardônica, sinalizando para os prazeres do sexo, e Eduardo, um quarentão, casado, pai de dois filhos. É ele quem faz a proposta – "(...) só vejo um caminho: morrermos juntos duma vez", e ela aceita. Depois de mais uma jornada de amor, eles decidem que chegou o momento de consumar o fato. Anita entrega a arma a Eduardo e pede que ele atire nela. Ele cumpre a ordem e, em seguida, leva a arma lentamente na própria direção e aperta o gatilho. Mas, numa armadilha implacável do destino, nem tudo sai como eles planejaram.

O romance foi adaptado para a tela da televisão por Manoel Carlos, da Globo, em forma de minissérie no ano de 2001, o qual faz uma transposição da história que originalmente se desenrola em 1948. A trama começa no cotidiano de São Paulo e depois se passa no interior do Estado, onde Nando (José Mayer) conhece Anita (Mel Lisboa), cuja presença interfere em praticamente todo o elenco da trama, devido ao fato de que as atitudes da personagem geravam implicações diretas no convívio daquela cidade.

A obra de Mário Donato, lançada em 1948, antecipou, possivelmente, pela data de publicação, em sete anos o romance "Lolita", de Nabokov, lançado em 1955, que foi para as telas do cinema em 1962, por Stanley Kubrick. Lolita virou sinônimo de ninfeta capaz de enlouquecer homens maduros, porém, as comparações são inevitáveis, o que prova a genialidade de Mário Donato antecipando, a nosso ver, um tema que depois virou recorrente.

Quando perguntamos quem é Anita, possuidora de tantos mistérios e sedução, recebemos a resposta assim: "Anita é Cíntia, é Juliana, é Mônica, é Isabel, é Flávia, é Tereza, é Laura, é… quem você quiser, Anita são todas, qualquer uma e nenhuma, Anita é tudo". Quando Lúcia Helena pergunta ao marido qual o nome que ele vai dar ao personagem do romance, ele diz: "Anita! Anita tem esse 'i' que grita! Esse 'i' de maldita!"[2]

O diretor da minissérie Ricardo Waddington e o autor Manoel Carlos descrevem as características da ninfeta Anita:

> "[...] é uma menina que embaralha os sonhos de um homem, tumultua sua vida, faz explodir uma família, sem piedade de ninguém, tão fácil e difícil de ser compreendida. Ela mente ou fala a verdade? Anita é essa diversidade que nos encanta e assusta, que nos atrai e afasta, que queremos colocar no colo, sem saber direito se é para embalar ou esganar [...]".(CARLOS; WADDINGTON, 2006).

Na minissérie, ao contrário do romance, é a personagem Anita quem propõe ao seu amante Fernando (Nando) o pacto de morrerem juntos. Ela decide que chegou o momento de consumar o fato e pede a ele para matá-la, com um punhal. Nando cumpre a ordem, mas, não realiza o desejo de Anita de morrer junto com ela. O autor Manoel Carlos, além de dar ênfase à história de uma ninfeta que seduz um homem mais velho e um garoto, conta também à história de três irmãs todas infelizes: Lúcia, Julieta e Marta, as duas últimas com as cabeças povoadas de fantasias eróticas. A fantasia de Marta é o desejo que ela tem por homens negros e fortes e que tenta disfarçar com uma exagerada demonstração de preconceito racial. Já o pai delas, o Senhor Venâncio, é um machista, prepotente, preconceituoso que trata as mulheres como empregadas.

O enfoque incidirá nessa vertente irruptora da ninfeta, no desconcerto que tanto Anita quanto Lolita vão produzir, dando lugar à

[2] Citação do diretor da minissérie, Ricardo Waddington e autor Manoel Carlos no site www.videolar.com/ProdutoDVD.asp?productid=081457

necessidade de se pensar novos modos de subjetivar a literatura, enquanto propiciadora de estranhamento dos corpos. Da transversalidade da literatura se origina a saída para outras espacialidades discursivas como as das ciências sociais, tomando o corpo como referencial de expressão da sociedade; as da comunicação, na medida em que este será interpretado como texto de cultura, recorrendo às implicações foucaultianas, quanto ao controle dos corpos e a instância de sua liberação; é às de natureza de um erotismo que permeia a constituição dos corpos, na visão de Bataille.

Portanto, trazemos as ninfetas para a discussão, enquanto "singularidades selvagens", no sentido apontado por Foucault (2006, p. 35), como aquelas que existem ainda em estado não domesticado, que afrontam os paradigmas normativos, fazem emergir o que foi arquivado da dinâmica da vida. São subjetividades que ficam de fora, de maneira tensa, daquilo que a instituição pode cristalizar, por constituírem repertórios que nascem incessantemente de saberes do próprio corpo.

As ninfetas se definem com a qualidade de *sapiens*, ou seja, portadoras de uma racionalidade com o ideal de sujeito humano perfeito, e se apresentam na qualidade igualmente de *demens*. O corpo ninfético manifesta uma afetividade extrema, com convulsões, paixões, desejos com permanentes delírios, dando a existência e poder ao mito da ninfa na sua imaginação (MORIN, 1997, p.7).

Se a civilização repudia a entropia introduzida pelo corpo não normativo das ninfetas, Anita e Lolita mostram que esse fenômeno está presente nos processos humanos que envolvem a atividade permanente das mudanças sociais, incluindo o da própria comunicação.

A reação das senhoras de Campinas e São Paulo contra Mário Donato funciona como um termômetro do medo, ou do pavor que invadem a cadeia social. As personagens surgiam como um corpo estranho, sem explicação racionalista, mas provocadoras de sentimentos novos, suscitadoras de linguagens novas, as quais despertavam algo indomado, parecido com a entrada em universos poéticos, só acessíveis a imaginações poéticas. Edgar Morin, em suas reflexões sobre o amor, a poesia e a sabedoria responde a questionamento desse tipo, dizendo que "sem as desordens da afetividade e as irrupções do imaginário, e sem a loucura do impossível, não haveria *élan*, criação, invenção, amor, poesia" (MORIN, 1997, p.7).

Se temos a necessidade de controlar o *homo demens* para prevalecer a razão, o argumento, certamente teríamos que inibir a ninfeta por ela revelar os abismo do próprio ser.

Com a cautela para evitar perigos, diagnosticaram nas ninfetas Anita e Lolita, patologias de risco, um caso clínico para ser analisado nos meios psiquiátricos, na tentativa de receitar remédios para curar suas intemperanças que levaram o outro, seus respectivos amantes, Nando e Humbert, homens de sabedoria, à experiência interior, da consumação e do êxtase, desprendendo-se dos laços disciplinares.

Quando esses assuntos são revelados, através da escrita romanesca dos respectivos autores, terminam caindo em argumentos filosóficos moralistas e preconceituosos, lançando-os para o campo da pornografia. Os discursos científicos e psicoterapeutas denominam-nos como meras patologias. Encontramos citada no próprio prefácio do romance *Lolita*, por John Ray Jr., Doutor em filosofia, a fala de desespero da Dra. Blanche Schwarzmann, propondo que se o personagem Humbert, "houvesse procurado um psicólogo competente no fatídico verão de 1947, o desastre teria sido evitado", mas, nesse caso, tampouco este livro teria existido, comenta John Ray.

Dentro dessas mesmas representações discursivas com visões patológicas, John Ray também faz reflexões dessa natureza. Para ele, a confissão do personagem Humbert é um discurso de uma "astúcia diabólica" de um "ser anormal", considerando-o como "uma pessoa horrível e abjeta, notável exemplo de lepra moral, que assume um tom entre feroz e jocoso, talvez para esconder o mais profundo sofrimento, mas que não inspira qualquer simpatia".

Para John Ray (1955, p.07) o que deve prevalecer é o valor literário de impacto moral, pois através dessa dolorosa trajetória pessoal, entre uma menina e seu amante, uma lição de cunho genérico, "da criança desobediente, a mãe egotista, o maníaco ofegante [...] Eles nos advertem sobre tendências perigosas, apontam para gravíssimos males". Dentro desse raciocínio, estabelece-se a ponte para pensarmos sobre a transmissibilidade da peste.

De que maneira? Enquanto autores, escritores, com um ofício de transmissão da literatura no papel formativo da educação humana, estariam eles transmitindo um foco contagioso, proliferante e perigoso para a "higiene", a assepsia moral de que se investe o modelo social cientificizante, normativo e regulador. Sobre suas personagens pode-se dizer que a tradicional família brasileira e a crítica moralista e clínica tomavam-nas como a própria peste.

É como se cada sociedade tivesse seus "leprosos", suas pestes (Fulano é uma peste!), para levar à reclusão pelos riscos que implicariam.

Daí nós tomarmos essa figura da transmissibilidade da peste para demonstrar como está em Foucault mesmo, em Bataille ou em Artaud uma maneira de pensamento que se comporta sem medo - para a racionalidade do teórico, filósofo, literato, artista - da entrada na transmissibilidade daquilo que em suas obras possa ser tomado como peste ou doença.

A transmissão televisa da minissérie provocou igualmente questionamentos por parte do telespectador. A Central do Telespectador da Rede Globo registrou correspondências, cujos comentários voltavam-se para a explosão das cenas eróticas reveladas (“O efeito Anita”, copyright Época, 27/08/2001).

O professor de psicologia e pesquisador de relacionamentos amorosos, da Universidade de São Paulo, Ailton Amélio, analisa o efeito Anita como um reflexo de uma sociedade que supervaloriza o sexo e a juventude. Para ele, isso representa uma exacerbação dessa preferência dos homens maduros. E prossegue no seu comentário com uma explicação biológica dizendo: “O macho quer a fêmea em fase reprodutiva e tende a procurar a mais jovem” (Ibid., 2001).

Várias leituras tentaram escrever as respectivas ninfetas reduzindo-as a seres simples, sem complexidade, que alimenta as clássicas fantasias masculinas, onde o homem é o protetor e provedor de uma menina: “Estar no controle de uma relação forte, ou ainda, a fantasia de ser o primeiro na vida de uma jovem virgem”, diz Ailton Amélio (Ibid., 2001).

Na trilha dos limites, das neuroses e da perversão é que Muniz Sodré faz sua leitura da minissérie, considerando como indecente e que traz um jeito disfarçado para falar da pedofilia (GOULART, 2001).

A visão clínica e médica reproduz o mesmo sentimento de espécie que os psiquiatras tiveram com relação à Lolita: “É hedonismo, só sexo, sexo, sexo. Acho horrível. A TV Globo está cada vez mais aumentando o nível de pornografia”, comenta o ginecologista Vinícius Nelson Garcia de Souza. (GOULART, 2001)

Essas percepções mostram uma leitura conservadora do corpo ninfético, não tem nada de compatível na compreensão da ninfa desde a mitologia grega, em que elas representavam o perigo e a tentação para os homens. O próprio Ulisses temendo ser seduzido e levado à morte pediu que fosse amarrado ao mastro. Portanto, as ninfetas não estão dentro de um mecanismo de controle, e nem vivem na passividade, subvertem a ordem, os seus amantes tornam-se reféns, desestruturam a sintaxe social em que prevalece o domínio masculino, e mostram nova sintaxe do desejo.

As aversões a algo que se sente dentro do corpo conduzem a essas reações que localizam o desejo. Assim, Lolita e Anita são propiciadoras de um deslocamento do pensamento em relação ao desejo. A fim de pôr isso em discussão tomaremos as concepções provindas de Foucault, ao situar o desejo como algo que resiste ao saber, a uma pedagogização da sexualidade, remetendo a um não-saber e a um não-poder.

Dissipa-se um saber que se coloca como curativo, médico, normativo, revelam-se singularidades selvagens que não se encontram dentro de um poder instituído. Compreenderemos o desejo de ele ser essa resistência ao saber controlador.

Bataille oferece-nos do mesmo modo a compreensão do desejo no homem, na medida em que ele está numa atividade de limite, que leva a experimentar no seu interior o erotismo como algo dissociado da sexualidade, rompendo com esse limite e sendo um momento de ultrapassagem, de um sair de si, de um extasiar-se com o desconhecido, o estranho, sem se deter mesmo em face aos abismos. Se pensarmos na literatura e nas artes, a compreensão do erotismo está em toda parte, vemos que nessa atividade do desejo está o gasto, a consumação, a interiorização daquilo se tomava como o que se procura fora de nós, investido no objeto. Em Bataille, o desejo pode ser lido como um caminho a percorrer, quase como um método anti-pedagogizante que age para a descristalização do sujeito do saber. Quotidianamente presenciamos essas experiências-limite, embora não a nos demos conta.

Cláudia Lisboa, mãe da atriz que interpretou a personagem Anita, Mel Lisboa, em sua fala, assinala para esse encobrimento do quotidiano e diz que a causa do impacto da minissérie manifestou os tabus embutidos na sociedade e que até então estavam mascarados na TV: “Ela choca porque exibe coisas comuns do dia-dia, mas que a TV não mostra. Desde o linguajar, até andar de calcinha em casa” (GOULART, 2001).

Mário Donato e Vladimir Nabokov proporcionaram a experiência romanesca de um mundo da desrazão, de sofrimento, de tragédias obscurecidas no próprio cotidiano da vida humana. Gozo e felicidade, atração, encontro e desencontro, inquietações e desejo: essa urdidura que tira o discurso romanesco de uma falsa assepsia das feridas humanas (MORIN, 1997, p.8).

Nesse sentido encontramos na compreensão de Bataille a fundamentação própria para abordar esse estranho erótico introduzido pelas ninfetas. Ele vai desconstruir a noção do erotismo, mostrando que o gozo erótico é independente da atividade sexual. Por isso, diz na introdução

que “o erotismo é a aprovação da vida até na própria morte” (BATAILLE, 1988, p. 11). Acrescentaríamos que é o selo da própria vida na morte, legitimação da vida mesmo no seu fim.

Assim como Foucault (2006, p.13), nos daremos à escuta “de um discurso que é investido pelo desejo, e que se crê – para sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes”. Daí nasceu a nossa vontade de saber. De perceber o que está em jogo – o desejo e o poder.

O percurso será o seguinte: na parte denominada *Erotismo*, iremos navegar no mar revolto do erotismo trazido pelas ninfetas, suas dimensões mitológicas e expressões culturais vinculadas aos seres maléficos, que enfeitiçam, desencaminham. Procuraremos entender a manifestação do erotismo nesses corpos ninféticos, numa intensidade em que paixão e morte se fundem de forma tensional. Na unidade seguinte, chamada *Singularidades Selvagens*, discutimos a constituição das singularidades selvagens que nelas desorganizam a própria linguagem, naquilo em que esta articula como gramatical, introduzindo nela o desejo, desarticulando a nomeação. Analisaremos nos romances dos autores essa singularidade que os leva a transtornar o próprio gênero, transformando-o em experiência-limite. No último momento nomeado por *Corpos Convulsivos*, nos ocuparemos por ver nelas um trabalho de natureza tal que propicia nos situarmos numa arqueologia moderna de imagens que migram do romance para o cinema e para a TV, redimensionadas pelos repertórios de novos signos.

Apropriando-nos da fala foucaultiana, quisemos situar nosso trabalho sob esse signo e terminar em direção a uma falta que experimentamos, na qual se cruzam as questões que colocamos, mesmo sabendo o que há de temível em tomar a palavra e habitá-la.

_capítulo 01

EROTISMO

“A sombra amiga da vertigem” (Donato)

Com aparência de pureza e doçura provocam desejo, inspirando paixões violentas, são verdadeiras feiticeiras com seu poder de sedução. Mas quem são essas feiticeiras, essas meninas angelicais e perversas? Lolita, Anita, Íris, Lourdinha, Cíntia é… Quem você quiser. Elas encantam e fascinam simbolizando o erótico, a tentação, o desejo.

"Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. LO-LI-TA" e "Anita com o 'i de maldita" (NABOKOV, 2003, p.11).

Na mistura entre o inocente e o transgressor é que o mito da ninfeta se materializa nos meios de comunicação, expressando mensagens de erotismo e sensualidade para construir o jogo de sedução.

Definitivamente a ninfeta está incorporada no cotidiano da cultura de massa, e até mesmo no ideal de feminilidade de nossa época. Esse mito está representado nas passarelas da moda, em outdoors, nos shows de TV, em videoclipes, por meio de *top models* e atrizes. Mesmo que essas imagens possuam um ar de inocência, a ninfeta tornou-se símbolo de sensualidade presente na mídia, sendo copiada e transformada em cada época. Podemos encontrá-la em toda parte. Lolita está na conotação sexual de algumas canções (Kid Abelha), na versão adolescente do umbigo à mostra, nas meninas que passeiam pelos shoppings centers. Está nas telenovelas, nas modelos com rostos inocentes, nas apresentadoras infantis e também nos canais de busca da Internet.

A partir do conceito de *erotismo,* na condição de perturbação elementar presente na cultura, em que a transgressão constitui seu fundamento, proposto por Bataille, iremos construir a nossa observação através da ninfeta.

Misturando-se entre o angelical e o perverso, é assim que se compõe a ninfeta. O lado temível que advém das ninfas, como divindades, harmoniza e educa os heróis no seu enfrentamento do medo, do terror, numa espécie de pedagogia dos sentidos e dos sentimentos. Perturba o espírito dos homens comuns, mortais, simbolizando a tentação da loucura, o erótico.

Possuidoras do poder, da graça e da juventude que expressa sensualidade e erotismo, as ninfetas entraram no imaginário da cultura como expressão de erotismo no jogo da sedução. Meninas angelicais, com a alma de mulher, capazes de despertar o desejo, a paixão, incendiando a imaginação dos homens maduros seja na literatura, nas telas ou na vida cotidiana.

Recorrendo a Chevalier (1906, p. 635-636), no *Dicionário de Símbolos*, podemos confirmar esta periculosidade das ninfetas, pois as ninfas simbolizam a tentação da loucura heróica, que quer se expandir em proezas guerreiras, eróticas ou de qualquer outra espécie. São divindades das águas claras, das fontes, das nascentes: Nereidas, Naíades, Oceânicas, irmãs de Tétis. Engendram e educam os heróis, conforme mencionamos acima.

As ninfas também vivem nas cavernas, em lugares úmidos; daí advém certo aspecto ctônico, temível, sinalizando que todo nascimento tem relação com a morte e vice-versa. No desenvolvimento da personalidade, as ninfas representam uma expressão dos aspectos femininos do inconsciente. Divindades do nascimento e, principalmente do nascimento de heróis, não deixam de suscitar uma veneração matizada de medo, pois raptam as crianças.

A ninfeta, como expressão do erótico, de uma força relacionada a uma experiência interior do homem, se vista na compreensão de Bataille (1988, p.25) leva-nos a perceber que "o erotismo é, na consciência do homem, o que leva a pôr o seu ser em questão". Portanto, as ninfetas possuidoras dessa força erótica revelam-se como seres que vão trazer a perturbação, obrigando o homem a colocar o seu próprio ser em questão, envolvendo e implicando a própria interioridade do desejo que emana no sujeito. Como símbolo do desejo e sedução na cultura, elas são corporificadas na pele de meninas comuns desarquivadas pela literatura, delineando caminhos que subvertem a regra e o disciplinamento das condutas, mostrando a presença do desvio na cultura. No caso das condutas transgressoras que ninfetas configuram, haveria um curto circuito no processo de hominização, dando elas lugar à explosão de "conceitos de vida, de animal, de homem, de cultura" (MORIN, 1973, p.50).

Atravessando épocas e lugares, saindo do imaginário da literatura, para se materializar em imagens, no cinema, na televisão, a ninfeta provoca uma erotização do nome próprio, seja este Lolita ou Anita, nomes evocativos de seu poder de sedução que escorre de forma subliminar, colocando-se como um enigma à espera de ser decifrado ou devorado.

Enquanto narrativa, o próprio mito expressa contradições, paradoxos e inquietações, que estão presentes na sociedade. Traz possibilidades de se refletir sobre a existência, o cosmo, as situações de "estar no mundo" ou "as relações sociais", como afirma Rocha (1985, p. 7). Através desse mito podemos visualizar que a cultura vai se reinventando diante das imposições do controle social, que opera através do disciplinamento, buscando formas de escapar do universo das proibições.

No ato de transgressão nos encontramos numa desordem que foge das posturas normalizadoras, nas quais prevalece o disciplinamento. Dessa forma, buscamos uma origem indiferenciada, perdida, quando diante das nossas inquietações e desejo de sair das condutas fixas instituídas pela civilização.

A "animalidade", colocada por Bataille (1988, p. 139), compreende o desvio, o momento em que tentamos escapar das condutas humanizadas das fórmulas definidas àquele no qual violamos, transgredimos, as normalizações impostas pela cultura. Para ele, não há nada de arbitrário com as restrições impostas pela cultura ao sujeito, principalmente no âmbito sexual em que mais se evidencia a existência do erotismo. Porém, no ato da transgressão, o que podemos identificar é uma limitação relacionada à soma de energia que o próprio homem dispõe, direcionando este para o trabalho, lhe retirando a consumação erótica e, em virtude desse direcionamento, o ser erótico se encontra diminuído perante a civilização.

Dessa forma, coloca-se o homem na condição de civilizado, dentro de seu tempo *humano*, *anti-animal*, reduzindo-se à dimensão alienante, ou seja, a um sujeito racional afastado de sua própria subjetividade. E, portanto, quando alguém busca desviar-se dessa racionalidade, que cria comportamentos controlados pelas regras, evidencia a "animalidade ou a exuberância sexual", que servem para escaparmos da condição de seres domados, como compreende Bataille (1988, p. 139).

Foucault (1980, p.132) identifica também no seu estudo sobre a sexualidade, este aspecto específico direcionando o sujeito ao trabalho. Para ele, o próprio desenvolvimento do capitalismo foi um elemento indispensável para garantir a inserção controlada dos corpos no aparelho de produção, por meio de um ajustamento dos fenômenos da população aos processos econômicos.

Dentro desse mundo, construído por imposições, limites e controles, a ninfeta surge como uma brecha, uma fissura, permitindo a visualização de um corpo não submetido ao que podemos chamar de normalização que padroniza os comportamentos. Fascínio, excesso e intensidade proporcionam possibilidades de transgressão, atrapalhando o exigido controle do trabalho.

Para esse mundo, construído dentro de uma ética cristã, as expressões de meninas devassas, sedutoras e cruéis, como as ninfetas Lolita e Anita. Elas excitam os homens, são representações dos corpos considerados decaídos, do pecado, vertiginosos e desqualificados, por eles

possuírem um sentido de revolta e resistência ao paradigma ético e moral cristão que "desnaturaliza" a sexualidade, pela violência do seu discurso. Portanto, quando esses corpos subversivos surgem, possibilitam a sexualidade encontrar a tão grande "felicidade de expressão" (FOUCAULT, 2001, p.28).

Os autores Donato e Nabokov mostraram em seus romances, paixões intensas e violentas, descrevendo aquilo que Foucault (2001, p. 28) chama de formas contínuas do desejo e que não podiam ser divididas, como a embriaguez, a penetração, o êxtase e o extravasamento, formas tais que nos fazem desfalecer e nos conduzem sem interrupção e limite ao nosso âmago.

Com a intensidade das ninfetas, os seus respectivos amantes experimentaram esses estados de perda do desejo. Suas vidas foram penetradas, invadidas, sem se pedir licença, como que conduzidos pelo jogo da sedução proposital, os levando ao estado de embriaguez e, pelo êxtase do desejo, ao excesso, ou a uma experiência dos limites.

Observamos que Lolita representou para a vida de Humbert uma obsessão. Ele incessantemente buscava esse desejo por uma ninfeta e, no momento que a conhece, ela penetra na sua vida. Visualizamos isso com clareza na cena em que Humbert chega a sua casa, Lolita está no jardim, deitada na grama com as pernas para cima, lendo uma revista e, nesse instante, com um olhar penetrante, invade toda a vida de Humbert. O mesmo acontece com Nando, Anita se aproxima dele da janela do seu sobradinho, ao cair um vaso com uma planta, Nando se dispõe a ajudar, começando aí a viver uma paixão intensa, ao ponto que a morte representasse o desejo de Anita.

São essas formas contínuas do desejo vivenciadas por Humbert e Nando que os levaram a uma atitude transgressora, no sentido em que "[...] a transgressão leva o limite até o limite do seu ser, ela o conduz a atentar para sua desaparição iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui, a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda. [...]." (FOUCAULT, 2001, p.32-33).

A dor, o assassinato, a morte física e simbólica que envolveram os personagens das respectivas tramas foram experiências que ambos tiveram ao se permitir a experimentação do excesso. Reencontro e perda de si misturam-se no ato de transgressão.

Portanto, os romances de Donato e Nabokov revelam as marcas do que Foucault (2001, p. 44) aponta: "O século XX terá, sem dúvida,

descoberto as categorias análogas ao gasto, ao excesso, ao limite, à transgressão que é a forma estranha e irredutível desses gestos sem retorno que consumam e consomem".

Ao vivenciar essas experiências de excesso, através de momentos de êxtase e de gasto, evidenciando a experiência interior do sujeito, essas atitudes se manifestam desocultando a relação de interdependência entre a proibição e a transgressão. Interdependência esta que vai aparecer em momentos de experiências interiores comuns aos homens e que se singulariza no ato transgressor, no qual reside a força do erotismo (BATAILLE, 1988, p.30).

A transgressão, enquanto fundamento na cultura, se considerado em relação à norma, ao tabu, demonstra as inquietações dos nossos desejos, sendo uma propensão que nos leva ao excesso e, assim, escapa dos limites, dos encarceramentos sociais.

É nessa direção que podemos observar através do personagem de Gabriel García Márquez (2006, p. 07) no seu livro *Memória de minhas putas tristes,* o excesso que se refletia no desejo por uma menina de catorze anos. Como romancista, ele excede as fronteiras do ser ficcional e do corpo autobiográfico. E se permite através do seu personagem viver o gozo do proibido e das formas contínuas do desejo.

Aos noventa anos ele queria dar-se de presente uma noite de amor louco com uma adolescente virgem. Então decide telefonar para Rosa Cabarcas, dona de uma casa clandestina, pedindo ajuda para honrar seu aniversário com uma noite libertina. Ela lhe pergunta com ar de espanto: "Mas o que você está querendo provar a si mesmo?" Machucado com a pergunta ele responde que sabe o que pode e não pode (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.8). Após o diálogo, Rosa Cabarcas cumpre com o prometido e encontra uma menina com a idade pedida.

À medida que as horas passavam, o seu coração se enchia de ansiedade. No momento em que ele encontra a menina vive o êxtase, o excesso, a embriaguez e o extravasamento proporcionado pelo ato de transgressão ao tempo, à idade, à velhice, na consumação do desejo. Assim narra detalhadamente a sensação de plenitude ao encontrá-la (Ibid., p.31):

> […] Entrei no quarto com o coração desvairado e vi a menina adormecida, nua e desamparada na enorme cama de aluguel, tal como sua mãe a tinha parido. […] iluminada pelo lustre com uma luz intensa que não perdoava detalhe algum. Sentei-me para contemplá-la da beira da cama com um feitiço dos cinco sentidos […].

Diante dessa sensação de êxtase e extravasamento sente a possibilidade de viver uma espécie de imortalidade, encontrando em *Delgadina*, nome dado pelo autor, investido de sua máscara de narrador, o seu verdadeiro amor aos noventa anos. Relata (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.69): "[...] Hoje sei que não foi uma alucinação, e sim um milagre a mais do primeiro amor da minha vida aos noventa anos". E continua descrevendo essa sensação:

> [...] Ainda assim, quando despertei vivo na primeira manhã de meus noventa anos na cama feliz de Delgadina, me atravessou a idéia complacente de que a vida não fosse algo que transcorre como o rio revolto de Heráclito, mas uma ocasião única de dar a volta na grelha e continuar assando-se do outro lado por noventa anos a mais. (Ibid., p. 120).

Encontramos também no escritor japonês Yasunari Kawabata, considerado um dos representantes máximos da literatura japonesa do século XX, as formas contínuas do desejo. Kawabata, (2004) no seu livro *A casa das belas adormecidas*, relata a história do personagem Eguchi, freqüentador de uma casa que aluga meninas adormecidas para a satisfação de homens idosos, que passam a noite admirando essas "belas meninas" adormecidas. Embora não exista a consumação do ato físico, o "velho" Eguchi contemplou o estado do excesso, do êxtase e do gasto referentes ao desejo, levando-o ao ato de transgressão que certamente o faz sentir rejuvenescido, alcançando a perenidade desejada, ao lado de uma ninfeta.

É através dessa economia do excesso de desejo, tomado como perdido, que somos levados ao extravasamento rompendo com os nossos limites interiores. Revelando nesses personagens da literatura a experiência interior do sujeito, que busca incessantemente fora dele o reencontro com esse objeto.

A ninfeta desejada por ambos os personagens possibilitou que vivenciassem uma experiência de interioridade, extravasando os limites e deixando-se viver à embriaguez dos seus sentidos, apesar de todos os sinais da morte próxima.

A ninfeta é o corpo do excesso, do gasto, do extravasamento e da vertigem e, portanto, do desejo. Projeta-se desorganizando determinada ordem social. Introduz a entropia como um fenômeno que se manifesta no caos do mundo e nos atos de comunicação, na medida em que linguagens e discursos traduzem tal desordem que essa presença ninfética provoca na ordem social, demonstrando que, em cada um de nós, habita a vontade de transgressão.

Nesse sentido, tomemos a compreensão do conceito de erotismo de Bataille (1988, p.34):

> A *experiência interior* do homem é dada no momento em que, rasgando a crisálida, o homem tem a consciência de se rasgar a si próprio, e não a resistência oposta de fora. Uma imensa revolução se produz quando se é capaz de ultrapassar a consciência objetiva que as paredes da crisálida limitavam.

A imagem da crisálida tem tudo a ver, pois ela significa a vida latente, a coisa latente. É um estado intermediário para se transformar de lagarta em borboleta. É a propriedade de estar latente transposta para a esfera do psíquico para representar o estado subliminar de elementos esquecidos, que podem ressurgir. As larvas consistem no primeiro estado dos insetos em forma de lagarta, correspondente à primeira fase da vida das borboletas até à metamorfose em crisálida.

Digamos que os corpos das ninfetas são corpos-lagartas, como os corpos de Artaud e Niezstche são corpos-aranhas. As ninfas, desse modo, permaneceriam no seu estado primeiro de lagarta, não atingindo a metamorfose. No erotismo de Bataille elas corresponderiam a esses elementos psíquicos em estado latente, esquecidos, mas prontas para ressurgirem a qualquer momento da vida humana.

Bataille utiliza a metáfora da metamorfose da borboleta por que isso significa as transformações, remetendo o ser humano à nossa capacidade de transformações. Entretanto, ele faz assomar no seu percurso de criação do conceito do erotismo esses seres que permaneceram no seu estado primeiro, larval, que são evocados pelo próprio fato de estarem no princípio do processo da vida animal-larva-lagarta, que pode dar lugar ou não à metamorfose. Houve uma primeira transformação – de larva em lagarta – esse estado primeiro. Estamos diante de pulsações, intensidades, latências, diante das ninfas, estado que seria o estado primeiro para manifestações eróticas que não repercutem em continuidade da espécie, ligando-se aos temores humanos, já que suscitarão a relação do homem com seu duplo, as sombras e a morte.

O corpo ninfético, enquanto corpo não normatizado, vai suscitar a relação do homem com seu duplo, as sombras, provocando no outro o rasgar das barreiras de controle que o envolvem. As ninfetas como Lolita e Anita representam esse duplo, a sombra maldita, isto é, o espectro da morte. Elas assombram como espírito, fantasma, que rondam pondo em

risco o controle dos corpos submetidos a normas. É o que acontece com Ulisses nas narrativas homéricas que, temendo seu duplo, se prende ao mastro, tampando os ouvidos dos que estão ao seu redor, tornando-se ele o modelo do corpo domado/normatizado do homem moderno.

Com referência às ninfetas das obras literárias, esse processo de duplicação acontece quando elas invadem a consciência racional dos seus amantes através da paixão e da sedução, levando-os a vivenciarem a experiência interior em que rasgam e ultrapassam paredes que os limitam. O ato transgressor na cultura permite-os assim conhecer a experiência do erotismo, que se "define pela independência do gozo erótico e da reprodução como fim". (BATAILLE, 1988, p.2).

Lolita e Anita provocam uma rebentação da crisálida social, enquanto paradigma do controle e da dominação dos corpos. Elas possibilitam a Humbert e Nando saírem do casulo das consciências objetivas, que limitam o desejo e fracionam o corpo, assumindo suas subjetividades intranqüilas. O corpo vertiginoso e convulsivo da ninfeta provoca neles, no outro, esse duplo que perfura a crisálida de forma cruel sem poupar nada, produzindo formas compatíveis com a do anjo caído, expressando, como diz Galeno (2005), a respeito do corpo em fúria de Artaud, "a revolta de um anjo terrível".

BATAILLE (1988, p.11) afirma que o erotismo é "a aprovação da vida até na própria morte". Uma aprovação e também uma provação, um transe e um sofrimento. Exige do sujeito uma rebelião dos sentidos.

Nabokov, através de seu personagem Humbert, se coloca diante de uma indagação, reconhecendo as características vertiginosas e desordenadoras da ninfeta. Responde à sua própria pergunta com muita convicção: "Será que todas as meninas entre esses limites de idade são ninfetas? Claro que não. Apenas algumas criaturas são ninfetas". E nem todos são capazes de perceber esse veneno, apenas aqueles sedentos pelo desejo de infração e da volúpia conseguem identificar (NABOKOV, 2003, p.18).

Nas ninfetas podemos enfatizar que a beleza não serve de critério prioritário no seu jogo sedutor. Temos nas palavras de Nabokov, ao descrever a ninfeta Lolita, o delinear de um caminho fascinante da doçura às chamas, que consome a alma daquele que está contaminado com a gota do seu veneno. É a luz na vida daqueles que a encontraram, é também a labareda que consome à carne, como escreve Nabokov no seu romance mais polêmico.

"Minha alma, minha lama", expressão do personagem Humbert do romance *Lolita*, revela uma sensação de desequilíbrio quando põe em questão o seu próprio ser, diante da experiência interior. A palavra atua como espelho provocando a sua própria reversão – alma, o mais metafísico e lama, o mais rasteiro, o desprezível. Nos inserimos no seu dilema, quando transgredimos, no encontro e perda de nós mesmos, perda do referencial da pretensa normalidade. O ápice e a queda na plenitude do desejo, ao nos encontrar com aquilo que fascina, dentro de um momento de realização, mas que traz a pesada sensação de algo arrasador que nos joga no abismo. Seria este o sentido do erotismo trazido pela ninfeta.

A sensação que o personagem Humbert nos faz perceber não está apenas na ficção, que jamais é reflexo do real. Remete-nos a construção subjetiva da verdade, que, de certa forma, podemos considerar como imagens projetadas nas texturas da vida real, transgredindo-a.

Podemos, então, perceber que a transgressão significa o instante em que rompemos com o mundo sagrado, com o que é proibido ser violado, mas que é permeado por possibilidades de infrações. Romper com o mundo sagrado marca uma ruptura com a regra e é a saída do homem de sua humanidade para reencontrar ou voltar para sua animalidade.

Segundo Bataille (1988, p. 58), a sociedade humana não se fixa apenas no mundo do trabalho. Simultaneamente, tanto o mundo profano e o mundo do sagrado se constituem complementando-se em proibições e transgressões. Entretanto, o mundo sagrado, ou seja, da existência canônica, abre-se para as transgressões ilimitadas, enquanto que o mundo profano identifica-se com o campo das proibições. Proibição e transgressão correspondem a dois movimentos contraditórios, afirma Bataille (1988, p. 59), a proibição rejeita, mas o fascínio introduz a transgressão.

Lolita e Anita possuem o fascínio que leva à transgressão, seus gestos e atitudes que aparentemente são de meninas de sua idade, vêm com um repertório de atitudes premeditadas e provocativas, visto que exercem sua sexualidade de forma precoce, levam o dispêndio da libido ao seu máximo grau. Tais atitudes fazem parte do repertório utilizado pelas ninfetas Lolita e Anita, integram o seu jogo de sua sedução, acentuando-o no jeito de andar, de sentar, de olhar, de falar, que são bem explorados por ela. O jogo dos sentidos é perceptível na sua composição e permite que ambas saiam em confronto com posturas moldadas por padrões que constituem a normalidade.

Desse modo, as ninfetas, que compõem o campo empírico da pesquisa, provocam uma desordem dos sentidos que se reflete na não

obediência das leis consideradas como padrões para adequação de atitudes humanas. Elas possuem comportamentos tidos como maduros.

A mãe de Lolita, ao perceber a sua personalidade forte e sua precocidade quer colocá-la em um colégio interno, para que lá ela possa aprender posturas e atitudes de meninas da sua idade. Lolita não provoca o espanto apenas da mãe que percebe os gestos e maneiras que se diferenciam das convencionais, provoca também com ar de escândalo uma sociedade regida pelo cumprimento da regra. Observemos na seguinte passagem (NABOKOV, 2003, p. 48):

> Com um ano de idade, imagine só, ela já mostrava como era geniosa, jogando os brinquedos para fora do berço a fim de que sua pobre mãezinha tivesse de apanhá-los um a um. Agora, aos doze, virara uma verdadeira peste.

Alguns dos leitores críticos de Nabokov vêem esta desordem como um conflito entre os dois mundos colocados: a América da indisciplina e da vulgaridade, e o outro, a Europa da tradição, de uma sociedade conservadora. Mesmo que seja essa a finalidade que o autor quis passar, a relevância do romance constitui um campo onde podemos visualizar a transgressão e a ruptura em face à aparente normalidade do cotidiano, que Bataille configura numa relação afetiva instaurada como campo de constituição do erotismo.

O mesmo acontece com a ninfeta brasileira Anita, que, ao chegar para morar numa cidade provinciana causa certo impacto, pelo menos aos vizinhos mais próximos, como os donos de uma mercearia. Com a aparente espontaneidade de seus gestos, que fogem dos padrões vigentes da sociedade, com maneiras de vestir, de falar abertamente o que quer, causa questionamentos e provoca desejo.

O fascínio que as ninfetas provocam para se transgredir refere-se à atração pela proibição daquilo que está no mundo do sagrado. Para Bataille (1988, p. 62) o desejo está no objeto proibido, sagrado, é nessa proibição que sobre ele pesa o que o designa como objeto de desejo, pois o desejo não recai sobre um objeto que o animal indiferente poderia também cobiçar. O desejo é o próprio objeto.

Bataille (1988, p. 81) considera que a humanidade sempre se desvia da animalidade, entretanto, é no erotismo que essa relação se estabelece, pois no momento de transgressão rompemos com as posturas que estão inseridas no padrão cultural, quando, então, perdemos o ponto de ligação com a humanidade.

Ao observarmos que existimos por dentro, não havendo limites a partir dessa existência, na qual o existir corresponde tanto ao homem como ao animal, por mais simples que seja um ser, não há limites para sua interioridade. É próprio de nossa natureza extrapolar nossos limites, é dessa condição incessante de ir além que encontramos fora um objeto de desejo e esse objeto corresponde à interioridade do ser, afirma Bataille (1988, p. 25). Então compreendemos o erotismo além do comportamento sedutor, como algo que surge da efervescência interior e o seu desejo de se manifestar quebra leis, restrições e proibições.

É próprio da nossa condição o ato de transgredir, sendo através de nossas atitudes transgressoras que prolongamos a nossa existência sobrevivendo às dificuldades do percurso "natural" da vida. Afirma Nunes Filho (1994, p. 135) que a cultura é a marca de nossa recusa a viver determinado apenas pelas leis naturais e, que, por meio dela, a espécie humana criou suas próprias condições de sobrevivência modificando o seu meio natural. Portanto, o homem, ao interferir na natureza, transgrediu os seus próprios limites.

Considerada uma atitude de recusa, a transgressão se realiza pelo menos em três sentidos, como afirma Nunes Filho (1994, p.136), o primeiro é ultrapassar os limites, é a capacidade de ir além das fronteiras do permitido. O segundo sentido da transgressão é invadir espaços proibidos. Por exemplo, a palavra transgressão também é um termo usado em Geologia para significar o fenômeno da invasão do continente pelas águas do mar. E o terceiro sentido é o desvio de uma rota preestabelecida.

Compreendidas dentro dessas atitudes de recusa onde reside a transgressão, encontramos nas ninfetas Lolita e Anita tal mapeamento de ações: elas invadem espaços proibidos que velam pelo seu "status quo" cognitivo, o lar, p. ex., a família, a ciência. Provocam um desvio de rotas preestabelecidas nesses espaços controlados por um comando (marido, pai, cientista). Em princípio, elas são pensadas como não possuidoras de desejo e meninas não desejadas, concebidas pelo ângulo da inocência. Por isso suas ações mostram-se ainda mais corrosivas. Romperam esses limites "territoriais", revelando sensualidade e indo além do permitido. Por tais fatos, são consideradas transgressoras para os padrões convencionais, porque invadem o universo adulto da experiência sexual, que é um espaço proibido para meninas de sua idade, desviando-se do comportamento estabelecido pelas regras sociais.

O erotismo, através de nossas atitudes de recusa, confirma que somos transgressores por natureza e que esta é uma condição inerente ao

homem. Segundo Nunes Filho (1994, p. 139), essa nossa condição permite a reformulação permanente de nossos valores culturais e morais, compreendendo que a transgressão não é necessariamente uma atitude de negação desses valores, mas, acima de tudo, a disposição de ultrapassar os limites.

Com essa disposição de ultrapassar os limites, rompendo com imposições doutrinárias de uma cultura castradora, é que Azar Nafisi[1] se propôs durante um período de dois anos se reunir com sete jovens mulheres em sua casa, nas manhãs de quintas-feiras, para ler e discutir obras da literatura ocidental, proibida em seu país, o Irã. Todas as sete jovens mulheres eram suas antigas alunas da universidade, algumas vinham de famílias conservadoras e religiosas, outras eram progressistas e seculares. Com a intenção de ler romances proibidos, transgrediram os valores morais daquela cultura, demonstrando de certa forma, que o simples fato de estarem lendo e discutindo um romance como *Lolita*, de Nabokov, significava uma atitude de recusa às regras nas quais estavam inseridas.

Essa transgressão permitiu a reflexão e a reformulação de valores morais e culturais que Nafisi (2004, p. 17) relembra em uma de suas advertências: "Não subestime, sob qualquer circunstância, uma obra de ficção, tentando transformá-la em carbono da vida real; o que buscamos na ficção não é tanto a realidade, mas a epifania da verdade".

O que o romance Lolita representou para estas mulheres não foi apenas a realidade, mas, as aparições das verdades subjetivadas. Verdades que, transpareciam nessas jovens, controlavam seus desejos, suas indagações, tornando-se ausências de sentidos, mesmo que implicitamente estivessem sedentas de desejos, o que se refletia na vontade de estar ali, lendo e discutindo, recusando o destino a elas imposto.

Por mais que o romance fosse interpretado apenas como a história de uma paixão louca e doentia de um homem mais velho por uma menina, Nabokov nos mostra as aparições da verdade. Somos seres eternamente desejantes e a transgressão faz parte da nossa condição humana de recusar as imposições, ultrapassando as fronteiras, invadindo o que é proibido e desviando-se de padrões estabelecidos.

Lolita representou para essas mulheres iranianas uma atitude de transgressão em busca da liberdade, ao se reunirem todas as manhãs de quinta-feira. Não foi apenas o ato de ler um romance proibido, significou

[1] Professora e diretora do SAIS Dialogue Project, na Johns Hopkins University. Lecionou literatura Inglesa na Universidade de Teerã de 1979 a 1981.

para elas a possibilidade de romper com normas determinadas, invadindo espaços proibidos, desviando suas indagações para aquilo que lhes inquietavam nas suas histórias de vida, contrariando assim, as posturas de valores morais que as ausentaram de sentidos.

É nesse contexto de libertar-se das correntes que nos prendem que Nafisi (2004, p. 47-48) relata a sua experiência numa tentativa de escapar do olho fixo do censor, "cegando-o", durante umas poucas horas em que estavam reunidas, recusando as imposições a elas colocadas de forma tão severa e punitiva:

> Lá, naquela sala de estar, redescobrimos que também éramos seres vivos, que respiravam; e não importa o quão repressor o Estado se tornara, não importa o quanto estivéssemos intimidadas ou amedrontadas, tentamos escapar e criar nossos próprios pequenos bolsões de liberdade, como Lolita. E, como Lolita, aproveitamos todas as oportunidades para exibir nossa insubordinação: uma pequena mecha de cabelo à mostra na uniformidade da aparência, as unhas compridas, apaixonando-nos ou ouvindo músicas proibidas.

O erotismo como uma atitude de transgressão significa, sobretudo, libertar-se de estruturas que nos prendem e controlam os nossos impulsos mais íntimos. E, nesse sentido podemos comparar o erotismo a um portão que se abre ao mundo das coisas comuns e que são proibidas. É esse portão um portal imaginário na experiência de leitura das jovens iranianas.

Para Nunes Filho (1994, p.77-78), libertar-se significa quebrar as amarras de proteção, se lançar à aventura da vida correndo todos os riscos. Nessa condição de comprometimento com a insegurança é que a liberdade está implicada, pois, ao passo que desamarramos os laços que nos prendem e que, ao mesmo tempo, protege, estamos sempre nos defrontando com as cercas, as grades invisíveis da sociedade.

A cultura é o interdito, é a prisão que nos prende e regula. Nessa condição, somos presos por essas amarras que nos controlam, ao passo que libertar-se significa desprender dos laços. Logo, é dentro de um universo de interdições que buscamos a liberdade, mesmo com o peso da insegurança e das perseguições.

A ninfeta representa essa busca pela liberdade quebrando com as interdições da cultura. O que as ninfetas Lolita e Anita pretendiam era sentir livremente o desejo, liberando os sentidos que são interditados por uma

racionalidade que nos ausentou do desejo. E, se transgredir é invadir outros espaços, sair da prisão, ambas as personagens proporcionaram essa abertura. Já que é através da cultura que se torna possível essa expressão de erotismo, com possibilidades de se aventurar fora dela.

Lolita e Anita ao recusarem as interdições presentes na cultura operam uma ruptura com o mundo construído pelas normas e regras, conseqüentemente rompendo com as exigências sociais de ordem ética e moral. Os atos normais da vida se transformaram em gestos de desordem porque o desejo se torna uma ameaça para a sociedade.

Na minissérie *Presença de Anita* visualizamos claramente essa ameaça. Anita sempre foi considerada a menina devassa, por querer viver intensamente os desejos, como ela mesma fala para Lúcia Helena, mulher de Nando, seu amante:

> Devassa sempre vai ser a mulher que se entrega absoluta, eu não gosto de rotina, você sim, não gosta de mudar, quer sempre a rotina, deve ter medo de tudo que não é claro e a rotina acaba com o casamento.

Percebemos em Anita a transgressão no sentido de desviar-se de uma rota preestabelecida pelo que é convencional. Ela se torna uma ameaça ao paradigma da normalidade, utilizado para manter a ordem e os valores morais.

Ao sermos sedentos por manifestações de particularidades interiores, secretas, mostramos a nossa condição de ser desejante, buscamos esse desejo na nossa interioridade. Como seres incompletos, o desejo nos acompanha com a possibilidade de nos unirmos com aquilo que nos possa, imaginariamente, nos completar.

Nesse sentido o homem é um ser essencialmente transgressor, desde o primeiro momento em que rompeu sua própria condição natural. Portanto, ele é um ser erótico, desejante e constantemente insatisfeito, em busca de um preenchimento nunca alcançado.

Com essa noção, buscamos a conexão ou a reunião de nossa completude e totalidade desde a Antigüidade Clássica. O *Banquete*, de Platão (2001, 37-47), o mais antigo dos textos sobre o erotismo, relata a nossa continuidade perdida, quando Aristófanes responde a Erixímaco que os homens não fazem a idéia do poder de Eros, porque se fizessem construiriam em seu louvor templos e ofereceriam solenes sacrifícios.

Aristófanes, um dos convidados do banquete, conta as modificações por que passou a natureza humana. Antigamente, nossa natureza não era como a de agora, a humanidade era formada por três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Os seres andróginos eram redondos e possuíam quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma única cabeça. Possuidores de força e vigor extraordinários, dotados de coragem atacaram os próprios deuses. Por isso, foram castigados por Zeus que decidiu cortá-los em duas partes; assim, ficaram fracos e úteis, porque seriam mais numerosos para servirem aos deuses.

Os novos seres divididos, mutilados e incompletos passaram a procurar suas metades correspondentes e, quando se encontravam, entrelaçavam-se num desejo ardente de novamente se unirem para sempre. Nesse desejo como idéia de união com a outra metade, podemos encontrar a noção do impulso erótico, de que, de acordo com Castello Branco (1987, p. 10), originou-se Eros, o impulso para recompor e restaurar a antiga natureza e perfeição. Permeados pela busca da continuidade perdida, evocamos uma nostalgia de uma conjugação completa para recompor a antiga natureza expressa na fala de Aristófanes.

Nesse sentido, a compreensão do erotismo é associada à busca da continuidade perdida, da completude do ser, própria de nossa natureza, podemos identificar na cultura as suas manifestações. Na condição essencialmente de perturbação elementar presente na cultura é que o conceito de erotismo foi construído em Bataille.

Bataille (1988, p. 13) constrói o conceito de erotismo em torno dessa continuidade perdida, a partir do fato biológico em que se encontra essa nossa condição de descontinuidade, fazendo uma relação com a morte e, estendendo assim, suas considerações filosóficas na compreensão do erotismo. Ele parte, entretanto, do paradigma biológico para compreender o processo. Observa como acontece à reprodução assexuada e sexuada dos seres vivos e concluirá que, para uma nova vida começar, foi necessário que uma outra deixasse de existir. É o que acontece na reprodução assexuada, o ser simples que é a célula divide-se num determinado momento de seu crescimento formando-se dois núcleos e, portanto, havendo o desaparecimento de outro.

Enquanto a reprodução sexuada é independente do ato de desaparecer, mas também faz intervir a divisão celular, levando a uma nova passagem da descontinuidade para a continuidade:

> O espermatozóide e o óvulo são, no estado elementar, seres descontínuos, mas que se *unem* e, em

> conseqüência, estabelece-se entre eles uma continuidade que leva à formação dum novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é em si mesmo descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, de dois seres distintos. (BATAILLE, 1988, p.13).

Bataille (1988, p. 11-12) faz a diferença do erotismo e da atividade sexual, tendo em vista que somente os homens transformaram a reprodução em uma atividade erótica e essa atividade torna-se particular para cada indivíduo, como uma busca psicológica, independente do fim natural da reprodução. Paradoxalmente, define que o erotismo independe do gozo erótico e da reprodução como fim: a chave do erotismo continua a ser a reprodução, porque é na reprodução que encontramos a possibilidade de união e, nessa fusão, tornamo-nos seres contínuos, mas, como conseqüência dessa união, ocorre o desaparecimento dos seres separados, surgindo um novo, o mesmo acontece com os seres unos que se tornam dois seres distintos.

Retornando para a condição de descontinuidade encontramos a morte, sendo esta necessária para surgir a vida. Na busca pela completude, trazemos a nostalgia da continuidade perdida e, nessa relação, emergem duas forças opostas, porém, complementares: vida e morte. Através dessas duas forças é que vamos encontrar o sentido fundamental do erotismo na reprodução. Nesse movimento de continuidade e descontinuidade Bataille (1988, p. 14) afirma:

> [...] Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que tem a nostalgia da continuidade perdida. [...] Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos. E, ao mesmo tempo em que desconhecemos o angustioso desejo de duração dessa precariedade, temos obsessão duma continuidade primacial que ao ser geralmente nos una [...]

A partir das observações feitas na personagem Anita, percebemos o abismo que nos fascina no desejo de fusão, por sermos seres descontínuos. E ao evocarmos a passagem à continuidade, dá-se a fusão mortal, numa relação entre duas forças, vida e morte. Deparamos-nos com a impossibilidade de superar a morte, essa perturbação elementar que nos acompanha. As ninfetas representam esse rastro da passagem, suscitam o medo em nós da fusão mortal.

Na minissérie *Presença de Anita*, a ninfeta Anita vai morar propositalmente em Florença, uma cidade pequena no interior de São Paulo, e o que a leva a ir para cidade foi o fato de ter acontecido a tragédia de uma paixão, na qual dois amantes, Luciano e Cíntia, morreram. Exatamente no sobradinho que Luciano mata sua amante Cíntia, e depois se mata, é que Anita vai morar. Nesse terreno de uma paixão com grande intensidade que os amantes viveram e, principalmente, concentrada no quarto que foi o local do crime e de tudo que aconteceu, Anita sente que ali será um vulcão em erupção de desejo.

Acreditando que naquele lugar repleto por energias passionais iria encontrar a pessoa para viver também uma intensa paixão, assim como Luciano e Cíntia, que morreram juntos, num desejo de se unirem para sempre. E, realmente encontra Nando (Fernando), casado, pai de dois filhos, que deseja escrever um romance e vive procurando uma inspiração para isso. Este é o solo propício para dar lugar ao ritual de "fogo", de "acasalamento". O casamento do escritor com Lúcia Helena já estava em crise e ela, na tentativa de salvá-lo, decide passar o Natal e o Ano Novo na sua cidade natal, Florença. Como ironia do destino, não conseguiu fugir dele, lá o encontraria.

Nando vivia uma vida tranqüila, numa rotina comum para qualquer casamento, sua mulher o amava muito e estava sempre lhe agradando, mas isso não foi o suficiente para ele. Sentia que a paixão por Lúcia Helena tinha chegado ao fim. Atormentado, procurando algo que o motivasse, que o fizesse se sentir realizado, sentia a inquietação de encontrar o que lhe completasse. Esse anseio o acompanhava colocando-o num conflito interior, em busca de algo que desse uma sensação de completude. Descrevia esse desejo:

> Quando se sente que o amor acabou só nos resta o exílio de palavras e gestos, e a piedade, porque não há nada mais tocante e patético do que não amar a quem nos ama. Meu Deus, eu preciso viver um novo amor, uma grande paixão, dessas que arrastam violentamente, nos esmagam sem piedade, nos fazem sofrer com a felicidade por termos medo de perdê-la.

Inesperadamente Nando encontra Anita. Com seu jeito visceral de ser, de falar sobre a vida, sobre o amor, ela o encanta, e ambos começam a viver uma paixão intensa. Anita sempre dizia duas frases durante toda a trama da minissérie, a primeira é esta: "Existe alguma coisa mais parecida com o amor, do que a morte?", a outra é a seguinte: "Nada é coincidência,

tudo está escrito". Nessas duas frases percebemos como a personagem compreendia o desejo. Portanto, o desejo de união encontra na morte a possibilidade de fusão, de continuarem para sempre unidos, é com esse desejo que Anita propõe o pacto de morrerem juntos, assim como os amantes Luciano e Cíntia. Então, quando Nando mata Anita, insistentemente ela o chama para vir também e nessa fusão se tornarem uno.

Através da personagem Anita, vamos encontrar o sentimento de nostalgia da continuidade perdida. Somos descontínuos pela nossa própria condição e trazemos em nós a passagem à continuidade, na fusão, que esta atinge, normativamente, a formação de um novo ser. Para Bataille (1988, p. 13), essa é a perturbação elementar que constitui a essência que somos, pois nos encontramos inseridos no abismo. O desejo de Anita era poder viver essa fusão, sentir a passagem para a continuidade, ela e Nando, dois seres descontínuos, buscando naquele momento de morte, de desaparecimento, tornarem-se uno.

Observamos também esse anseio pela continuidade através do personagem de Nabokov, pois Humbert vive a nostalgia da continuidade perdida. Quando ainda criança, num remoto verão, conheceu Annabel e uma paixão louca caiu sobre eles, mas, quatro meses depois ela morreu de tifo. O próprio personagem Humbert se questiona na tentativa de entender essas suas inquietações (NABOKOV, 2003, p. 15):

> […] e fico me perguntando se foi então, no resplendor daquele remoto verão, que se abriu à fenda em minha vida; ou será que meu excessivo desejo por aquela criança foi apenas a primeira manifestação de uma particularidade inata? Quando tento analisar minhas ânsias, meus atos e motivos, entrego-me a uma espécie de devaneio retrospectivo do qual brota uma infinidade de alternativas, fazendo com que cada caminho visualizado se bifurque sem cessar na paisagem alucinadamente complexa de meu passado. […].

O que percebemos nesse relato é a sensação de perturbação em busca pela continuidade perdida que o acompanha, implicando exatamente na derrocada, no abismo, que é a presença inevitável da morte. Humbert vive atormentado com esse desejo de encontrar no outro o que lhe faça uno. Num primeiro momento essa completude foi despertada por Annabel e o perseguiu por toda vida. Assim, diz: "A doce seiva e a dor ficaram comigo, e aquela menininha de pernas bronzeadas e língua ardente desde então me perseguiu […]". (NABOKOV, 2003, p.17).

Através de Humbert identificamos essa perturbação elementar – que trazemos em nós mesmos – de não superar a morte, pois como seres distintos que somos, a descontinuidade é também elementar a todos nós que buscamos a união, mas, no momento de fusão, ou seja, de consumação, o ato está permeado pela morte.

Depois de vinte quatro anos, Humbert encontra em Lolita o aceno dessa completude, a passagem para viver a continuidade que foi perdida (Ibid., p. 41):

> […] sem aviso prévio, uma onda azul ergueu bem alto meu coração: ajoelhada sobre uma esteira, seminua em meio a uma poça de sol, virando-se para me olhar por cima de seus óculos escuros, lá estava o meu amor de Riviera.

Prossegue narrando que, ao ver aquela menina, tivera o mesmo sentimento que o tomara ao conhecer Annabel, no seu passado, num remoto verão. Assim descreve (Ibid., p.41):

> Era a mesma criança – os mesmos ombros frágeis cor de mel, as mesmas costas flexíveis, nuas e sedosas, os mesmos cabelos castanhos. O lenço preto com bolinhas brancas que cingia seu torso ocultava de minha vista embotada pelo tempo, mas não do olhar afiado de uma memória ainda jovem, os seios pubescentes que eu acariciara num dia imorredouro. […] Com um misto de espanto e êxtase, […] vi novamente o recôncavo de seu adorável abdômen onde minha boca, viajando rumo ao sul, se detivera por um instante; e aquelas ancas infantis onde eu beijara a marca crenulada ali impressa pelo elástico do maiô – naquele dia derradeiro, dia louco e imortal, atrás das "Roches Roses". […].

A descrição minuciosa e detalhada, exibindo os pontos–chave do corpo da menina, leva-nos também a viajar no erotismo, no êxtase, no espanto e, sobretudo, a perseguir o mesmo rumo transgressivo que o deixara entregue a um estado que atravessa a morte, dando àqueles instantes vividos loucamente o sentido da imortalidade jamais provada e só experimentada simbolicamente.

Em torno dessa completude imaginária que encontrou em Lolita, ele desemboca num desejo de fusão, numa ânsia de perda da identidade. Humbert torna-se um imortal, alguém que, tal um herói trágico, alcança uma condição não dada a qualquer mortal. Esse sair de si, contudo, é igualmente um lançar-se no abismo e nele a sensação de vertigem e fascínio. Comenta Bataille (1988, p. 12):

> Se o abismo é profundo e não há modo algum de o suprimir, podemos, em comum, todos nós, sentir a vertigem desse abismo. Esse abismo pode fascinar-nos. De certo modo, ele é morte, e a morte é vertiginosa e fascinante.

Como o abismo é profundo e não podemos suprimi-lo, emerge a nostalgia que nos acompanha da continuidade perdida. Segundo Bataille (1988, p. 14), o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, da sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda.

Os personagens Humbert e Nando no enredamento ninfético narram esse abismo, que é a presença da morte. Suas experiências eróticas nas margens da loucura e da perda faz-nos lembrar que estamos todos inseridos em imensos espaços vazios que fazem parte de nossa realidade humana.

Quando Lolita foge com o dramaturgo Clare Quilty, Humbert não suporta a perda, encontrando-se com a sensação vertiginosa da morte que arrasta os indivíduos a existirem na condição de descontínuos. Toma a consciência da irrevogável solidão e do singular. Essa sensação de morte acontecerá da mesma maneira, quando, depois de três anos, ele a encontra, e Lolita, sua ninfeta, já não existia mais, dava forma a um ser distinto. Ela era outra, diferente daquela por quem ultrapassara todos os limites da razão. Humbert não conseguia enxergá-la e nem senti-la como antes: “Lolita luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama”. Ela não era mais a flama ardente de seus desejos, nem aquela que escrevera em anagrama o seu nome – alma/lama, em espelhos invertidos (NABOKOV, 2003, p.273):

> Alguns centímetros mais alta. Óculos de aros cor-de-rosa. Penteado novo, os cabelos repuxados para cima, novas orelhas. Como tudo era simples! O momento, a morte que eu tinha evocado sem cessar durante três anos era tão banal quanto um pedaço de lenha seca. Ela estava obviamente, imensamente grávida, [...] pálidas sardas salpicavam-lhe as faces encovadas, as canelas e os braços nus exibiam cabelos que o bronzeado do sol outrora ocultara. Usava um vestido de algodão marrom, sem mangas, e surrados chinelos de feltro.

A descrição mostra a decepção diante de sua “obra” ninfética, banalizada, sem a grandeza da imortalidade, sem o ventre da morte. O ventre agora é outro – anúncio do novo ser, o que torna Lolita como mãe, pertencente a uma cultura santificadora da mulher. Os trajes visibilizam a entrada da ninfeta no quadro comum das mulheres deserotizadas.

Segundo Bataille (1988, p.15) a passagem da descontinuidade para a continuidade compreende a mais violenta separação do ser, porque arranca a nossa descontinuidade no momento de fusão. Sendo assim, a morte é para nós a maior violência, aniquilando a idéia de nossa individualidade descontínua. Então, todo ato de fusão, de consumação é constituído pela violação, ou seja, pelo domínio da violência que marca essencialmente o domínio do erotismo.

A descontinuidade, em confrontação com a noção de continuidade, para Bataille (1988, p.14-15), pode parecer estranha e inutilmente filosófica, porém, é a partir desse sentido do estranhamento e da inutilidade enquanto gasto, dispêndio, consumação que se encontra a constituição do significado geral do erotismo. É preciso criar a idéia de continuidade como forma de eliminar o isolamento do ser e conduzi-lo a um sentimento de continuidade profunda.

Encontramos no erotismo essencialmente o poder de violação, pois, no momento de consumação, reencontramos o abismo, a morte que compreende a nossa perturbação elementar e podemos presenciar o domínio da violência que nos acompanha. Através desse domínio de violação presente no cerne do erotismo, podemos identificar nos personagens Humbert e Nando, o desejo que tinham pelas ninfetas, que os deixava imersos na sensação vertiginosa da presença inevitável da morte. Humbert, ao reencontrar Lolita como um outro ser distinto, sentiu a morte, o mesmo ocorre com Nando, ao perder Anita, ele encontra o abismo, ficando atormentado pela sensação de morte que traz a completude.

É com esse movimento de violência que essas personagens rompem com uma estrutura que vamos encontrar na cultura – o erotismo, sob esta condição de domínio da violação, própria de nossa natureza. A transgressão na sociedade localiza-se nessa agonística íntima, em relação ao social, nessa luta de valores e impulsos do desejo pelo que é impossível, ultrapassando limites, rompendo com regras, normas e disciplinamentos. Isso ganha amplitude e intensidade nas subjetividades artísticas, literárias, criadoras e mesmo naquelas racionalizantes e científicas, na medida em que urgem novas descobertas.

Essas ações acontecem num estado de desnudamento, pois a nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, à existência descontínua, estabelecendo uma urgência de comunicação na procura de uma possível continuidade do ser. É através dos comportamentos secretos, que nos dão o sentimento de obscenidade, que os corpos abrem-se à continuidade, afirma Bataille (1988, p. 16).

A partir desta afirmação, identificamos nas ninfetas Lolita e Anita, e nos seus respectivos pares, que individualidades foram violadas no ato da consumação.

Através de comportamentos sedutores, provocantes e perversos as ninfetas permitiram aos acometidos por seus encantos a consumação do desejo erótico, possibilitando a passagem à continuidade. A singularidade dos seus comportamentos está no fato de não se submeterem jamais ao controle dos paradigmas sociais da moral, colocando-se unicamente a serviço das volúpias e de seus desejos.

Essas atitudes permitem que elas percebam as regras, sem a intenção de obedecer, mas apenas entregarem-se ao desregramento com suas atitudes transgressoras. No que se refere à Anita, essa posição é radical e atormenta Nando até depois da morte. Ela continua aparecendo como fantasma ou assombração, o excitando e o levando à embriaguez do prazer.

Lolita grávida interrompe o circuito larval e se transforma numa mulher em plenitude de maternidade. De certa maneira, Anita é fruto de uma concepção romanesca que reflete a própria posição marginal de Mário Donato, cuja obra, dissemos na introdução, foi recusada, provocando repúdio na tradicional família cristã. Apesar da situação de exílio real e imaginário, Nabokov parece ainda se utilizar do romance como grande narrativa redentora, fator que retomaremos nos próximos capítulos.

A ninfeta, o pequeno demônio, como denomina Nabokov, representa o perverso e o devasso, por ter posturas de desobediência, rompendo com as normas e regras que compõem a ordem moral e social. Pelo desnudamento de seus gestos provocativos e premeditados desperta o desejo erótico e constrói o seu jogo de sedução, que implica na dissolução dos paradigmas dos bons costumes. Segundo Bataille (1988, p. 18):

> O que o erotismo implica é sempre uma dissolução das formas constituídas, ou seja, das formas da vida social, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos.

A dupla face que se mistura entre o angelical e o perverso e constitui a ninfeta é o lado temível que advém das ninfas simbolizando a tentação, o desejo, o erótico, a queda, o precipício. Sua definição é uma tarefa difícil, até mesmo para o personagem Nando, quando descreve o poder de sedução da ninfeta Anita:

> Como posso definir seu poder de sedução? Talvez por ela parecer uma criança a quem daríamos a mão para

> atravessar a rua, mas, que, na verdade, é uma menina devassa e cruel. Como pode com cara de anjo, inspirar posses violentas, brutais, doloridas, povoadas de gritos de prazer? Uma menina à espera de ser violentada, derrubada no chão desvestida da camiseta e da calcinha, possuída sem licença, como que estuprada em sua própria casa, sofrendo e gozando.

Na busca de uma definição para o jogo de sedução da ninfeta Anita, implicitamente Nando traz um questionamento sobre a inocência que está dentro de um limite de idade estabelecido pela cultura. Por isso, quando se fala da inocência é interessante tocar neste ponto, se a infância inocente é a verdade sobre a infância. Tomemos a questão inadiável do desejo erótico como ruptura do mito da inocência. Então, as ninfetas, sejam elas Lolita ou Anita, não seriam crianças no sentido dessa construção imaginária de inocência, mas continuariam crianças numa fase natural dos seres humanos.

Percebemos também, em suas palavras, o sentido violento do desejo que acompanha a paixão por uma ninfeta, em que se faz notar a desordem e a perturbação que causaram no momento que provocam o desejo. Conforme Bataille (1988, p. 19), a paixão arrasta-nos para o sofrimento porque é a busca de um impossível, com a promessa ilusória de possuirmos o ser amado e, portanto, formar uma só vida, pois é na paixão que a imagem dessa fusão adquire realidade. Mas, essa fusão mantém-se sempre no sofrimento, pela ameaça de uma separação que nos perturba, enquanto seres descontínuos que somos. Desse modo, a paixão designa um elo com a morte. Com esta ameaça de separação que consiste no se dar ao sofrimento na paixão, podemos reconhecer esse desejo de morte como expressão de vida, quando Nando diz, "[...] preciso viver uma grande paixão. Dessas que nos arrastam violentamente e nos esmagam sem piedade, nos fazem sofrer com a felicidade por termos medo de perdê-la".

Define Bataille (1988, p.18) "que a essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres". Os excessos da paixão são a linguagem desses corpos que invadem as culturas, obrigando-as a reverem-se. À expressão "morra o rei, viva o rei", daríamos um sentido concernente à Anita e Lolita: morra a ninfeta, viva a ninfeta! Não há substituição do morto. É o próprio morto que renasce para fustigar as mentes cansadas de tanta razão, a deixarem-se devanear, alcançar até o delírio. Neste, abandonamo-nos no mito, na imaginação mais acesa. Elas iluminam como *spot-light* nossa cena.

_capítulo 02

SINGULARIDADES SELVAGENS

“Não existe algo mais parecido com o amor do que a morte” (Anita)

Divindades fabulosas dos rios, bosques e dos montes, fonte de inspiração da arte greco-romana, as ninfas na mitologia grega eram as divindades femininas associadas à fertilidade e identificadas de acordo com os elementos naturais em que habitavam. (GUIMARÃES, 1996, p.233). Não eram imortais, suas vidas duravam tanto quanto as partes da natureza a que estavam ligadas como a árvore, o lago, o bosque, os rios e até o mar. Seus nomes também eram dados segundo tal topografia: *Oceânides* e as *Nereidas* (ninfas do mar); *Náiades* (ninfas das fontes e riachos); *Oréadas* (dos bosques e grutas) e *Dríadas* e *Hamadríadas* (que habitam as cascas dos carvalhos). Belas, graciosas e sempre jovens, as ninfas foram amadas por muitos deuses como Zeus, Apolo, Dionísio e Hermes. Quando elas se apaixonavam por um mortal, podiam tanto raptá-lo, qual aconteceu com Hilas; como também se fundir com esse mortal, o que aconteceu com Salmácis e Hermafrodito; ou, ainda, se auto-consumir, como fez Eco por amor a Narciso.

Encontramos na sua própria índole o lado temível, a característica de periculosidade. As ninfas representam, desde a mitologia grega, a tentação, provocando e aterrorizando os espíritos dos homens. Vinculadas a esses mitos de civilização, as ninfetas, enquanto seres temíveis, não ficaram guardadas apenas como em caixas de música, ou de Pandora, com suas vozes tentadores e fatais, na mitologia grega. Ultrapassaram limites e podemos encontrá-las em nossa contemporaneidade, corporificadas e atualizadas em personagens da literatura, em meio às meninas comuns, modelos de moda, corpos da mídia global. Estão presentes no romance de Vladimir Nabokov, *Lolita*, escrito em 1955, e em *Presença de Anita*, de Mário Donato, escrito anteriormente em 1948.

Tais entidades estão intimamente vinculadas às histórias de navegadores e colonizadores gregos. Na interpretação de Adorno (1985, p. 53-55), nisso se encontram a problematização grega do corpo em dois registros, um corpo de tentação e arrebatamento, o das ninfas, sereias, o outro que fundaria a concepção do corpo de Ulissses como corpo da modernidade, racionalizadora e auto-reguladora. Corpo glorioso da civilização.

Nesse sentido Nabokov e Donato revisitariam essa tradição homérica, mas para mostrar que o paradigma romanesco mostra-se rasurado e incapaz de dar contas das subjetividades modernas. Estas trazem modos de presença do corpo, em permanente debate contra os encarceramentos da alma, ou do social, aberto à sensualidade, à sensação, retomando mesmo uma experiência de infância nada pueril, sim como um elemento estranho, um ser demoníaco, no sentido de quebrar a unidade do simbólico e esfacelar as representações homogêneas (BOFF, 1998, p.11-15).

Espécies de deusas fetiches, as ninfetas aparecem nessas obras, enquanto corpos associados aos fenômenos originários dos mitos, na forma de desorganizadores do real, introduzindo elementos perturbadores na vida dos seus amantes, sem remeter a piedade cristã, ou apiedar-se diante do sofrimento do outrem. Com sua natureza de larva, as ninfas carregam a semente de mulher. Elas são vistas como pequenos demônios. No caso da primeira, a personagem Lolita, com apenas um metro e quarenta e sete de altura, calçando uma única meia soquete, foi capaz de perturbar e causar inquietações ao cientista ninfolepto Humbert. Assim como o mortal Hilas, os personagens Humbert e Nando, também mortais tiveram suas vidas raptadas pelas suas respectivas ninfetas. No livro de Donato, a protagonista Anita empreende, para além da vida, a busca de se fundir com o amante. Em ambas as obras, os personagens masculinos são colocados na condição de seus prisioneiros e viciados por seus encantos.

Humbert vive atormentado pela idéia fixa de encontrar a ninfeta que tinha perdido no passado e, como um cientista, ninfolepto, possui a habilidade de reconhecer no meio de um bando de meninas, somente aquela que carrega o charme imponderável, volúvel, insidioso e perturbador das ninfetas. Ao encontrar Lolita fica encarcerado dentro do seu jogo sedutor, não conseguindo mais viver sem a sua presença. Saíram viajando como refugiados por várias cidades, Humbert, como seu prisioneiro fica à mercê de suas proezas, perdendo o total controle de si, até que um dia ela foge com Clare Quilty. Anos depois, ele a encontra, não mais a Lolita, a ninfeta: ela está casada e grávida. Inconformado com essa mudança, considerando o rival o único culpado de ter tirado Lolita de seus braços, Humbert passa por uma "morte" simbólica diante da constatação da perda da ninfeta, que é antes a perda das referências entre o real, o simbólico e o imaginário. Para esse enfretamento torna-se ele próprio transgressivo, pondo em questão a unidade do científico e seu poder de explicação. Preso, como um "filósofo" suicida, às avessas, resta-lhe a espera do julgamento, até que, de fato morre.

A ninfeta materializada por Mário Donato, Anita, possui também a proeza de raptar a vida de seu amante Nando, que também é aprisionado na sua trama, tornando-se dependente do seu jogo sedutor, encontrando nela uma razão para viver uma grande paixão, numa crise de meia idade e de casamento. Anita com o desejo de viver um amor intenso que a levasse à fusão, encontra em Nando essa possibilidade, marcada por um pacto de morte. Deseja morrer junto com seu amante e, assim, fundir-se, unindo-se para sempre. Diante da força desse desejo, Anita repete uma situação parecida com a de Salmácis e Hermafrodito na mitologia grega, que

representam a plenitude do desejo de união: o sentido de fusão com o outro ser descontínuo, em que o excesso e a consumação levam à morte, em que se cruzam imponderavelmente as duas forças antagônicas, vida e morte, o que Bataille considera como a essência do erotismo.

Portanto, as ninfetas trazem em sua essência essa perturbação com a marca da violação. Rompem com os limites e compõem-se como radicalmente eróticas e transgressoras, mesmo condenadas à sua auto-destruição. Histórias marcadas pelo excesso e consumação não ficaram apenas no passado, dentro da mitologia, permanecem presentes/ausentes, como aura não santificada, na cultura sugerindo sempre a iminência da desorganização de uma ordem, ou de um real, engendrando desejos que compelem a ir além das fronteiras.

A presença da ninfa ultrapassa os limites do universo mitológico grego. Podemos encontrá-la na biologia, precisamente na zoologia, para designar o estágio jovem de certos insetos como as libélulas e os gafanhotos, que se assemelham aos adultos, exceto quanto às asas e aos órgãos reprodutores, que não se desenvolveram. Esta semelhança biológica nos leva a relacionar a ninfa com a própria feminilidade da menina-mulher, característica que determina a denominação de ninfeta, que traz a estranheza para o âmbito do próprio signo verbal, pois a menina desde o seu nascimento traz o germe de mulher e o seu estágio jovem faltando desenvolver apenas os seus órgãos reprodutores que, de certa forma, está germinada com a semente da vida, já que ao nascer traz a quantidade de óvulos que serão, na fase adulta, amadurecidos. Enquanto personagens romanescas, toda essa fiação mítica, poética, científica cinde lugares de produção social do corpo louco ou do corpo são. É, como diria Foucault (1979), uma trama gestadora de corpos ficcionais, postos em circulação pelos romancistas, nos seus tempos, e nas suas sociedades, a fim de problematizarem o amor erótico-sexual pleno, afastando os perigos da recordação do corpóreo e o medo dos seus laços com sentimentos de fuga do corpo, naquilo que pode significar de dor, tortura e levar à decomposição.

A ninfeta, esse germe de mulher em corpos infantes, se configura como algo que arrebenta com as formas canônicas, a sua periculosidade e precocidade são elementos que estão germinados na própria essência de ninfa. Simbolizando a tentação, o perigo e a sedução, é o elemento perturbador do sistema, tirando a estabilidade de tudo que é fixo. Sarduy (1979, p. 14) escritor e crítico latino-americano, analisando a obra de Sade, comenta que a vida é trânsito, presença incessante do movimento transgressor no pensamento, maneira de ver as questões do corpo e do

corpóreo, que leva o autor francês a ser aviltado como sado-masoquista, indagando a natureza cíclica, em que florescimento e dissolução se sucedem sem descontinuidade.

Sendo, assim, à luz da concepção que autores como Sade, Foucault, Sarduy levantam, a ninfeta passa a ser compreendida como um "escrito" não canônico, transgressivo, sobre um corpo-texto estranho e enigmático, cujo rosto esboça um sorriso com algo de sardônico, sinalizando o transitório amedrontador, a impelir a altares do sagrado, a falsas sacralizações.

Lolita e Anita reagem contra a mumificação da cultura humana e desatam o nó dessas ataduras. Poderiam pertencer ao tipo de personagem que aparecem nos escritos de Sade, sim, sobretudo as mulheres que riem com Sade, que desafiam *Kama-Sutra*, com um olhar de estudada inocência. Não era o falso social, as tolas beneficências, os escrúpulos das multidões de saias sobre vestidos insinuantes, a suscitarem o desejo mais suspeito. Não lhe interessam as mulheres que se querem santas, dizem-se fiéis, mães exemplares, quando, por traz dos véus que cercam suas camas, desenvolvem-se cenas da verdade humana e sua crueza, descritas como pervertidas, devoradoras e devassas.

Dessa forma, seria pertinente afirmar que em Nabokov e Donato existe também a retórica que zomba da retórica clássica com seu poder de convencimento e persuasão. A retórica romanesca de Sade restitui à trajetória narrativa de Donato e Nabokov a força da representação da letra questionando seu próprio saber, seu próprio convencimento, libertando-o e desatando-o. Diríamos que os romancistas tomam essa contra-retórica restituindo aos corpos ninféticos "seu arbítrio total". A persuasão que deveria atingir o intelecto, produzir convicção, numa lógica contundente e numa argumentação clara (FILIPAK, 1983, p.8) perdem o seu solo em face dos corpos infantes e germes de mulher. Os romancistas, então, inventam sua arte que não se trata apenas de um domínio da comunicação cotidiana, mas a de experimentar em vários níveis a capacidade de extrair do "sujeito o grau de persuasão que ele comporta tem realmente uma eficácia simbólica" (Ibid., p.15).

Corpos caracterizados pela periculosidade propiciaram a estes autores uma forma de desatar o nó da atadura presente no sistema, impedindo a liberdade de movimento. Os respectivos romances foram motivos de inquietação e estranhamento na sociedade, a qual renegou os autores, considerados malditos, porque seus escritos causavam o desatamento e não seguiam trajetos fixos. Por não se encontrarem amarradas nas estruturas fixas, as ninfetas tornam-se uma ameaça por

possuírem a condição do mais radical livre-arbítrio, ao sair das rotas estabelecidas, constituindo uma escrita transgressora que causa fissuras no sistema. Todo estranhamento e inquietação que esses romances provocaram advêm desses corpos infantes onde habitam as ninfetas, que não se encontram presas a trajetos estabelecidos, escapam das amarras, estão sempre em pleno movimento ultrapassando os limites do que é permitido, e invadindo espaços proibidos desviando de uma rota preestabelecida.

Nesses corpos transgressores, que se lançam à aventura, correndo todos os riscos, desamarrando-se dos enlaçamentos, onde reside o interdito da cultura. As ninfetas Lolita e Anita sobrepõem-se como corpos por excelência pictóricos, escultóricos, manequins quase vivas nas vitrinas contemporâneas, atrizes e modelos midiáticos. Se pensadas como sinônimos de transgressão, mais atraentes se tornam, possibilitam a evasão do domesticado, desviando-se e, dessa maneira, ultrapassando os limites que mantêm a ordem da normalidade.

São essas atitudes que Nabor Nunes (1994, p.136) concebe a transgressão, o sentido de desvio, ultrapassando os limites e ao mesmo tempo invadindo espaços proibidos. Enquanto seres que trazem na essência o movimento que não cessa, provocam uma desordem, porque elas liberam os impulsos mais íntimos do desejo, e com isso causam uma vertigem desestabilizando a normalidade.

Como vertiginosas as ninfetas se distinguem das meninas comuns da mesma idade. Sem pedir licença, desordenam e embaraçam os trajetos delineados pelas posturas padronizadas pelas normas, não abandonando o jeito de ser de meninas encantadoras com certo ar de inocência. Isso fica claro nas próprias ninfas exaltadas por Nabokov e Donato. Ambas corporificam a imagem da menina comum de sua idade, com gestos espontâneos de se expressar e perceber o mundo à sua volta. Porém, o que as distingue das demais é a não submissão aos moldes formatados pelas regras. Nelas habitam o desejo que, na ótica da normalidade auto-reguladora, leva à transgressão representando o desvio. Não basta ser um corpo infante, entre os limites de nove e catorze anos, é necessário ser vertiginosa, não submetida a um padrão, como expõe Nabokov (2003, p. 18):

> Quero agora expor uma idéia. Entre os limites de idade de nove e catorze anos, virgens há que revelam a certos viajantes enfeitiçados, bastante mais velhos do que elas, sua verdadeira natureza – que não é humana, mas nínfica (isto é, diabólica). A essas criaturas singulares proponho dar o nome de 'ninfetas'.

Nabokov coloca o sentido de nínfico no perigo que está em volta das ninfetas, esta periculosidade vem desde a mitologia, conforme já remetemos anteriormente, por representarem símbolos de tentação, medo e de perturbação aos espíritos dos homens. Nesse sentido, percebemos a singularidade que as torna distintas das demais meninas comuns, porque se desviam da trilha, ao se desprender das amarras, lançam-se à liberdade fugindo das interdições. E ao tratarmos reiteradamente disso, queremos dizer que ocorre nesse procedimento a expressão do ser de reduplicação dos corpos ninféticos.

O desvio, que leva as ninfetas a conseguir escapar do lugar-comum, é ele mesmo sedução e perigo. Enquanto tal, precisa ser banido por significarem seres maléficos e exporem a sociedade a seu veneno. Percebemos de forma mais explícita no filme *Lolita*, de 1997, quando Charlotte Haze, mãe de Lolita percebe que sua filha possui um comportamento que se diferencia do "normal". Por este motivo, pretende colocá-la em um colégio interno para o restabelecimento de uma boa conduta, ou seja, para adquirir posturas dentro dos padrões convencionais e, assim, manter a normalidade estabelecida pela cultura.

Encontramos também esse desvio na minissérie *Presença de Anita*, adaptação do romance de Mário Donato. A personagem Anita causa um estranhamento ao chegar, para morar, em uma cidade provinciana no interior de São Paulo. O desvio colocado em cena é o fato dela ser independente, morar sozinha e ter um comportamento que a distingue das demais pessoas daquela pequena cidade. De certa forma, Anita representou, para a cidade de Florença, um elemento que interfere com sua conduta na normalidade cotidiana e repetida fixamente, regida pelas normas reguladoras dos comportamentos. Causa espanto diante de toda a interferência nos trajetos fixos, nos padrões convencionais. Objeto de interdição, Anita funciona como ruído no espaço das linguagens da cidade e nas invasões libertinas na vida do casal, com o qual parecerá formar um triângulo amoroso. Ela acaba interferindo no sistema padronizado, mesclando vivências, fantasias, rupturas que lhe dão um lugar singularizado capaz de questionar os limites epistemológicos que a excluem (FOUCAULT, 1979, p. 14).

A transgressão é elementar para elas. A beleza não serve de critério relevante, pelo fato de o encantamento, o feitiço que exercem não residirem exatamente em traços perfeitos mas em traços enigmáticos, uma composição de olhares, *rictus*, mudanças expressivas e encantadoras, estudadas e simultaneamente quase espontâneas. Por isso, as ninfetas se distinguem das meninas comuns da mesma idade, que seriam mais sujeitas

ao mundo concreto dos fenômenos e da fixidez e procuram tornarem-se iguais, com a perda da sua singularidade. Podemos perceber na fala do personagem Humbert, de Nabokov (2003, p. 18):

> [...] Tampouco a beleza serve como critério; e a vulgaridade, ou pelo menos aquilo que determinados grupos sociais entendem como tal, não é necessariamente incompatível com certas características misteriosas, a graça natural, o charme imponderável, volúvel, insidioso e perturbador que distingue a ninfeta das meninas de sua idade [...].

Encontramos na ninfeta não um corpo padronizado, conforme as regras instauradas em posturas comportamentais, mas partes e elementos que não são compatíveis com a regulação e que, para alguns, como coloca Nabokov, vai produzir a vulgaridade indesejada, pois tudo que ultrapassa as barreiras do permitido danifica estruturas concretas, fica às margens de determinados grupos sociais. Mário Donato e Nabokov expressaram essas singularidades como fissuras nas narrativas que pretendem agir na formação dos sujeitos e na religação dos saberes canônicos. As respectivas meninas com caras angelicais incitariam a uma espécie de sociologia do romance que buscasse entrever na sociologia do corpo o lugar da construção da mulher. Lançando-a numa memória não escrita, mas que manteve pistas, desde os tempos primordiais, de que meninas de l2, l3 anos, por exemplo, já se casavam e tinham nos seus maridos a única realização de ser mulher.

Expor essa feminilidade e desmistificar o teatro do corpo materno, enquanto sacralizador, remetem em ambos os romancistas ao difícil problema de um deslocamento temível que parece ser vivido por todas as culturas de dominação masculina, num ato de transgressão narrativa. São escritos sobre corpos transgressores, como os das ninfas, instrumentos de sedução, pulsantes de desejo (SARDUY, 1979). Constituem virtualmente armadilhas de morte que rasuram a pertença de seus corpos nos discursos de nação, como patrimônio e monumento civilizacional.

Donato e Nabokov capturaram nesses corpos infantes, liberados e desprendidos de normas disciplinares, um gesto escritural não submetido a uma moral. O que os autores trouxeram para o cotidiano foi a experiência do excesso, do desejo que leva à transgressão, formadora de saberes paralelos e não cristalizados, nascidos do próprio corpo, o qual é pensado como anômalo, atópico. Desse modo, tais escritos sobre um corpo liberado problematizaram questões que a sociedade deixa em obscuro e joga no âmbito da interdição, do silêncio, do segredo, da morte.

Assim, atuando como traças devoradoras de livros e obras culturais, nossos autores exercem, exatamente como suas personagens ninfetas, papéis narrativos de larvas, provocadoras de desgastes e desconstruções de arquivos, abrindo caminhos entre estantes de livros, percorrendo secretamente corredores de bibliotecas, expondo-se a pôr o dedo em páginas que guardam a idéia de túmulo, para aquele que não encontra o antídoto. Esse gesto de desafiar que os narradores exercitam, que pode golpeá-los diante da legitimação da narrativa e do discurso, não os impede da materialização audaciosa de brechas, de onde podemos visualizar um pouco esse terreno obscuro em que colocam os nossos chamados instintos. Essas escritas transgressoras tornaram possível escapar ao controle da disciplina social, corretiva, moral e mesmo artística, que fixa os limites através das regras. Dali, emanam as falas outras, excluídas, que ficam escondidas pelo interdito, vigiadas por um policiamento de espelhos panópticos de que os policiais do saber serão a realização metafórica, prontos para emitir a sentença cruel, enquadradora de nosso dizer (FOUCAULT, 2006, p.35-36).

Dentro desses espaços de exterioridades selvagens, resistentes à domesticação institucional e científica (FOUCAULT, 2006, p.35) os autores mostraram o outro lado do discurso, o que poderia ter de singular, de terrível e talvez de maléfico, ao trazer para a sociedade histórias de paixões recheadas de conflitos, como se deflorassem o corpo virginal da narrativa clássica. Corroeram as bordas de valor dado às instituições como a família e o casamento, lugares de prazer tolerado e de procriação.

São escritos no formato de romances, em que meninas-mulheres provocam e aguçam desejos dos homens mais velhos, além de possuir um jogo sedutor, com os requintes do sexo. Prazeres da ninfa, um salto no vácuo, nas representações partilhadas na vida social. De acordo com Nicole Loraux, (1995, p.75), as ninfas, “se prometidas a reis, pretendem entregar apenas seu corpo, de forma nenhuma sua pessoa”. Não teria vivido essa experiência Lolita? Viveu um relacionamento com Humbert, professor e escritor, um homem mais velho que é fascinado por seus encantos, e sai por várias cidades como refugiado para viver com o seu objeto de desejo. E entre essas viagens, Lolita se relaciona com um outro homem, confessando ter sido este o seu verdadeiro amor – o dramaturgo Clare Quilty. Termina um outro relacionamento, mais forjado dentro de uma leitura pequeno-burguesa, com um rapaz jovem, da mesma idade, esperando um filho deste, consagração do corpo materno.

A ninfeta brasileira, Anita, é livre e movida por vontades e caprichos. Seduz Nando, um homem mais velho, e vive com ele uma grande

paixão marcada por intenso desejo, pulverizando precauções, sob um jogo de imaginário, proibição e real. Seduz também um rapaz chamado Zezinho, que encarnaria o corpo virginal da feminilidade descobrindo o sexo através da ninfa. Coberta de mistério e sedução, vive uma paixão intensa que a leva ao desejo de fazer um pacto e morrer junto com seu amante Nando. Ainda imersa nas lembranças do passado, como se fosse um desígnio trágico, Anita fala da sua história de amor por um pintor chamado Armando, com quem viveu sua primeira experiência amorosa, com a liberdade de virgem e nenhum sentimento de imolação, ligado ao rito do masculino e do feminino. Ela guarda essas lembranças se referindo a elas sempre. Lembranças que acolhem vozes dissonantes.

A marca na escrita desses autores é uma verdadeira incisão no corpo viril, por isso mesmo mais dramático como ato transgressor, mostrando uma narrativa convulsiva que faz desses corpos liberado das ninfetas, singularidades presentes e ocultadas na cultura. Enclausuradas dentro de uma ordem reguladora dos desejos e instintos. E para as aspirações tão comuns à instituição, esses textos, que poderíamos dizer traumáticos para esta, vão obrigá-la de modo irônico a desmentir categorias e valores, mesmo que possam ainda se cercar com uma corda de proteção, sob sinistras ameaças, impondo em formas ritualizadas a angústia e a aniquilação (FOUCAULT, 2006, p.6). Dessa forma, o institucional cultural, patrimonial, religioso e de tratamento médico utilizam essas estratégias para sinalizar nas ninfetas seus pequenos demônios, elementos de desordem, dando a elas o estigma de maléficas e terríveis por não estarem conforme o modelo normativo do disciplinamento.

Enquanto singularidades selvagens, não domadas, as ninfetas se encontram na condição de não submetimento a um padrão ou norma. Não seguem o modelo de conduta regulado pela ética cristã, que fundou a moral nas sociedades modernas. Como não seguidoras dessas condutas, elas não se enquadram nos testemunhos que serviram para um esquema de comportamento dentro de uma moral cristã, em que prevalecia a “expressão de medo, um esquema de comportamento, a imagem de uma atitude desqualificada e um exemplo de abstinência” (FOUCAULT, 1984, p.18).

Na expressão de medo, em que o uso do prazer representa um perigo, o gozo significa uma perda de energia, provocando um entorpecimento, e como uma doença maléfica, é terrível para a sociedade. Enquanto corpo liberado, o uso dos prazeres para as ninfetas não representa nenhum medo ou perigo, porque o gozo não será alvo de medo, mas o vôo para a pátria imaginária do prazer. Para elas não existe a

economia no uso dos prazeres, como coloca a ética moral cristã, construindo uma relação de medo e perigo. E a perda proporcionada pelo gozo representa o excesso de desejo, não uma doença maléfica que deve ser evitada (FOUCAULT, 1984, p.18).

Outro testemunho para que possamos conduzir a nossa conduta reflexiva é a matéria de vida animal, intitulada *Um esquema de comportamento*, relatado por São Francisco de Sales, citando o exemplo natural do elefante (Ibid, p.19-20):

> O elefante não passa de um grande animal, entretanto, é o mais digno que vive sobre a terra e que possui mais senso... Ele nunca troca a fêmea, e ama ternamente aquela que escolheu e com a qual, no entanto, só acasala a cada três anos, e somente por cinco dias, e tão secretamente que jamais alguém o viu nesse ato: entretanto, ele é visto no sexto dia quando, antes de qualquer outra coisa, vai diretamente ao rio no qual lava todo o corpo, não querendo de modo algum retornar ao bando sem antes purificar-se. [...]

Considerando que essa seja a singularidade selvagem do macho elefante, que apresenta a materialização de seu comportamento de maneira instintiva – digamos pertence à natureza na sua infinita alteridade. A interpretação desse comportamento não evoca raízes míticas, elaborações construídas por conduta de religiosidade, necessidade de purificação "cristã" , como suporia agir assim o homem, caso adotasse esse gestual animal, no seu corpo normatizado.

Tomemos as ninfetas como correspondentes, do ponto de vista animal, a novilhas, poltras a serem domadas. Verificar-se-ia imediatamente que elas escapam ao modelo doméstico e pertencem à alegria do mundo selvagem, não a uma selvageria do ato animal, mas algo parecido com o correr livre pelas montanhas, pelos lugares de suas habitações, profundamente fundidas à natureza ao "natural".

Tendo em vista os estudos foucaultianos, poderíamos afirmar que, na obra de Nabokov e Donato, se colocaria para o mundo moderno uma revisão sociológica desses corpos ninféticos, que não podendo ser negados teriam de se inscrever na interseção do civilizado e do selvagem. Concepção a que nos leva também Loraux (1995, p.68-69).

Nesse sentido, a ninfeta reage ao sacrifício da megera domada, não segue possíveis pactos sociais desse esquema de comportamento, vai

corroendo, desviando-se e perturbando o sistema organizado. Não se rende a esse modelo virtuoso construído pela sociedade, a sua função não é essa, ela despende suas íntimas e particulares secreções, sem estar subordinada ao desejo do masculino.

A ninfeta, com seu poder vertiginoso, embaraça e desorganiza o real construído dentro de uma ética. Tomemos o exemplo de Anita, sua conduta foi tida como impura por ser o elemento que perturbou o casamento de seu amante, e por não seguir esse modelo de virtude do espelho natural colocado por São Francisco de Sales. A ninfeta, como ser erótico, esse corpo transgressor vai recusar a forma canônica da instituição, mesmo que a própria instituição pense obrigá-la a voltar para o lugar de onde veio. Enquadrá-la no modelo de ética e moral construído. Regular o mal que provoca causando fissuras, brechas, arranhaduras. De certa forma, ela é a própria fissura, a brecha para enxergarmos, nós, como seres desejantes o que a civilização nos furtou.

Nesse exemplo, coloca-se uma regulação para disciplinar o comportamento sexual dos sujeitos, embutindo elementos como a fidelidade, os dias certos para o sexo, com a finalidade meramente para a procriação, e como se este fosse fonte de impureza. Portanto, traz uma moral em que não é permitida a liberação dos desejos, a nudez do corpo, revestido no modelo de boa conduta, como que vestindo uma "burca" invisível.

Formas de expressões, gestos e atos que não se enquadram nas condutas normalizadas pelo disciplinamento, são as ninfetas consideradas invertidas; por isso os desejos constituem uma ameaça à boa conduta, causando danos ao sistema, configurando uma imagem desqualificada. (FOUCAULT,1984, p.21). Ambas as ninfetas, Lolita e Anita, possuem esta imagem desqualificada porque rompem com o modelo canônico a ser seguido e, portanto, recebendo do olhar da instituição traços, marcas, sinais que as desqualificam como uma imagem imprópria e ameaçadora. Signos que põem em deslocamento as fronteiras simbólicas da sociedade.

Os próprios romances possuem também essa imagem invertida, por terem expressões que relatam desejos, excessos e transgressões, constituindo-se em imagens desqualificadas, até pornográficas, para os padrões normativos. Ambos os autores sentiram a rejeição das instituições que os excomungou e os considerou malditos, ao ousarem mostrar em seus escritos uma narrativa que expressa uma "exterioridade selvagem", fugindo das condutas exemplares que servem de testemunhos legitimadores.

Observa-se que a própria mãe de Lolita percebe o seu comportamento precoce e divergente das outras meninas de sua idade. Logo, busca meios de controle e repressão. Na formação da moça cristã, o colégio religioso será uma dos ambientes emblemáticos para essa mutilação, o que analisa Foucault. A imagem de Lolita desqualifica toda a construção de uma infância inocente, ela é pervertida, porque não se inclui na economia normativa dos comportamentos aprovados. Podemos descrever uma cena do filme *Lolita*, de 1997, que exibe uma de suas imagens provocativas, aguçando desejos em Humbert: matriculada em uma colônia de férias por sua mãe, Lolita vai viajar para outra cidade para passar alguns dias. Quando ela entra no carro de sua mãe para ir embora, e vê Humbert na janela, corre para se despedir, sobe rápido a escada e pula em cima dele, o seu quadril fica encaixado no dele, dando-lhe um beijo na boca.

Portanto, a ninfeta, enquanto um corpo não submetido ao esquema familiar, que molda as condutas, vai desafiar esses testemunhos de legitimação moral ou de outra espécie.

Outro testemunho que finaliza as formas do esquema de comportamento é o modelo de abstinência, construído por essa ética moral, para nos monitorar com seu poder de controle. A virtuosidade será o elemento colocado nesse testemunho, é preciso controlar seus prazeres para ser como um deus do Olímpio virtuoso. Desfrutar de prazer retira do sujeito a sua racionalidade, causando um entorpecimento.

Com a característica de não submetimento, as ninfetas, esses seres eróticos, são absolutamente do gênero da *Aphrodisia*, pois "representam os atos, gestos, contatos, que proporcionam certa forma de prazer". Afrodite (ou Vênus) é quem presidia os prazeres do amor. Encerrava as graças, os atrativos, o sorriso sedutor, o falar doce, o suspiro mais persuasivo, o silêncio expressivo e a eloqüência dos olhos (FOUCAULT, 1984, p.39). É através da liberação dos seus atos e pelo excesso de desejo, que as ninfetas assim se configurarão como seres afrodisíacos. *Aphrodisia* é um outro nome próprio para elas. Como um ser em trânsito, movido pelo desejo e excesso e, portanto, transgressores, não se enquadram em nenhum formato disciplinar, representando perigo para a forma canônica que normatiza os sujeitos.

Essa liberação do prazer vai ser observada por um modelo que normaliza o uso contido desses prazeres. O ato liberado deve ser agora abarcado e vigiado, regulado dentro de um formato de temperança, ou seja,

atado a um modelo a ser seguido, encontrando na *Chrésia*, na análise feita por Foucault (1984, p. 51):

> à maneira pela qual um indivíduo dirige sua atividade sexual, sua maneira de se conduzir nessa ordem de coisas, o regime que ele se permite ou se impõe, as condições em que ele realiza os atos sexuais, a importância que ele lhes atribui na sua vida.

As ninfetas, como *Aphrodisia,* não se entregam a nenhum comando de si mesmas, tampouco cederão à obediência de modelos a serem seguidos, pois não têm a pretensão do sentido de disciplinar os anseios voluptuosos. Elas são liberação e fuga das rotas estabelecidas. Enquanto os demais, "normais", transitam nessas formas que problematizam o uso dos prazeres, a ninfeta é só *Aphrodisia*. Nesse aspecto, ao negar-se ao comando de si mesma irá questionar liberdade e verdade. Se seguir esses comandos, encaixando-se na *Enkrateia,* para manter o controle de si, têm que se desprender de toda Aphrodisia. A ninfeta como essencialmente *Aphrodisia* não se submete a esse controle, tudo que elas querem, como diz Anita, é sair da rotina que representam o esquema de conduta a ser seguido.

Enquanto corpo liberado, não encarcerado nessa problematização da construção de uma conduta moral, em que todos racionalizam seus comportamentos. Que as ninfetas com sua conduta propõem uma liberação que não se encaixe na ordem das leis, da interdição, pois o que irá prevalecer nas ninfas são os desejos. Como um corpo transgressor não submetido, liberto não está aprisionado na *Enkrateia* onde a instituição quer colocar na ordem da normalidade.

Portanto, a narrativa desses romances é uma escrita sobre um corpo liberto das normas controladoras, se configurando como uma narrativa de ficção na modernidade, desconstrutoras das narrativas míticas, religiosas ou políticas, revestidas de um caráter de grandes narrativas redentoras. Os autores Donato e Nabokov fazem emergir esse "corpo maléfico", identificadas como feiticeiras, devassas, "femmes fatales". E, enquanto tal, na modernidade, não seguindo os passos do narrador homérico, modelo paradigmático do sujeito racional (ADORNO, 1985). É, para a grandeza do "logos", grego, que Ulisses na Odisséia, para não se enlevar com o canto das sereias e não colocar em risco a sua vida fica atado ao mastro, colocando cera nos ouvidos dos seus companheiros para que eles remem sem parar. Atado ao mastro, ele vai poder ouvir o canto, sem arrebatamento, visto que ele não está atrás de poesia, nem de sentimento,

busca ser o protótipo do homem grego, o comandante racionalista e matematizador da cidade ideal, não devendo se lançar ao mar em aventuras mortais. Ele se situa na *Enkrateia*, forma capaz de exercer a sua auto-regulação e controle sobre a morte, o crime, o suicídio.

Os romances dos nossos autores, enquanto ficção da modernidade, retiram de cena o modelo desse narrador homérico atado, preso. Um narrador possuído do corpo glorioso, a serviço da morte heróica, a morte épica. A virilidade será qualidade máxima para esse heroísmo. O narrador da modernidade, ao contrário, põe em dúvida a virilidade, a morte heróica. O amor à pátria deixa-se levar por todos os cantos, não só o das sereias imaginárias, mas o do embalo das novas sedutoras e destruidoras drogas, sejam elas as midíaticas, científicas ou as dos discursos nacionais entorpecedores. Sujeitos por um fio, subjetividades caracterizadas por um viver, agir e perceber vertiginosos. Não estar atado ao mastro da racionalidade.

Portanto, os romances *Lolita e Presença de Anita* estão inseridos nessa narrativa da contemporaneidade, na qual prevalecem a vertigem, o gozo. Ambos os personagens, Nando e Humbert, não seguem o modelo virtuoso de Ulisses, depois do golpe da virilidade problematizadora. Eles querem mais é ouvir, em brados e com seus ouvidos maquínicos, que se definem como próteses eficazes da audição. As vozes, os ritmos, os cantos e as danças contemporâneas levam-nos ao entorpecimento tão fatal quanto o canto das sereias para a antigüidade grega. Serem seduzidos e raptados por esse canto entorpecente de suas divindades devolve a aura indestrutível das ninfas do mar, das oceânides, das quais as personagens Anita e Lolita não serão mera representação, mas forças atuantes críticas quanto às culturas arquivadas, intervindo com novos repertórios, trazendo outros saberes improváveis e diálogos jamais suposto com o Outro da ordem simbólica, a linguagem e os outros seus semelhantes feitos em mil pedaços.

Esses romances vão desconstruindo o paradigma homérico de narrador, do homem "DOMADO". Ambos os personagens masculinos, Humbert e Nando, não ficam na posição de Ulisses amarrados ao mastro, controlando seus instintos e desejos, querem mergulhar nesse mar tenebroso de desejos e sedução, lançando-se ao canto das sereias, deixando-se devorar por suas respectivas ninfetas. Embora Nando esteja atado a um casamento em crise, questiona o cárcere doméstico e procura sair do confinamento. A ninfeta Anita mostra-lhe outras vias de viver, imaginar e pensar o corpo da mulher.

O paradigma homérico do mito de Ulisses aparece na forma de uma misoginia, revela-se vulnerável à dilaceração. Os autores tentam mostrar uma possível sociedade com corpos sem 'DOMA, a ruptura do pretenso equilíbrio dos sexos. Essas pequenas sereias encantadoras possuem nomes próprios, se chamam *Anita* e *Lolita*, ambas tendo uma nomeação diminutiva e reduplicada, alterando a seriedade arbitrária da identidade do nome. Evocam uma denominação afetiva de infância, porque possuem nos seus nomes uma parte sufixal diminutiva, sugerindo um sentido carinhoso e julgado inocente pelos adultos. Podemos perceber, diante de suas nomeações, certa fissura na forma sagrada que é peculiar nos nomes, desde o nascimento, com registro em cartório, com boa ou má escolha dos pais. Dessa forma, o jogo do nome, nos dois romances, aqui estudados, desordena uma construção permeada por uma imagem de pureza a que os nomes remetem, desde o fato bíblico de Adão ter sido o escolhido de Deus para nomear seres e coisas.

Observamos no nome ANITA a forma afetiva relacional ao nome de ANA, inclusive nome bíblico, numa função de espelho que ao mesmo tempo diminui e reduplica, num teatrinho do imaginário infantil. Outra questão ainda ligada ao espelhamento é a circularidade da escrita, que se oferece como uma leitura que afeta o sistema alfabético ocidental, ao poder ser lido da esquerda para a direita, ou o contrário, não havendo mudança de sentido. Ao se colocar o sufixo *ITA,* provoca-se uma quebra do poder simbólico do nome, tornando-o tão imaginário quanto o de Alice no país dos espelhos.

A letra *I* será o elemento relacional a ligar Ana a Anita, traduzindo-se em escrita de espelhos em pedaços, produzindo a brecha, por onde emanaria o poder diabólico da nomeação feminina, em face à linguagem adâmica. Como diz o personagem Nando, no momento que procura um nome para sua personagem: “Anita, com esse *I* que grita, de maldita”. Com uma sonoridade gritante, um clamor diante da identidade definida pela falta. Nando, como um escritor, procura na própria linguagem um jogo sensorial que represente o poder de sedução, que experimente tirar tudo de órbita, para materializar através do nome o poder de sedução da ninfa. Procura diversos outros, Cíntia, Lúcia, Helena, Lígia, mas apenas ANITA recebe a transliteração, provoca o percurso da letra, faz a travessia da letra: AN(IT)A.

Percebemos também essa desconstrução no nome LOLITA, a mesma quebra, representando uma fissura na eficácia do nome normatizado, com o acréscimo do diminutivo sufixal *ITA*, nome contendo

nome, de maneira similar às larvas, de onde vêm as ninfas, no estado de infância. No primeiro momento, com o diminutivo sufixal adicionado constrói-se uma forma carinhosa de chamar, mas, simultaneamente, um apelo erótico e sedutor. Portanto, essa modificação marca certa desagregação do sentido de inocência caracterizado pelo diminutivo. Originariamente o nome colocado pelo autor na ninfeta é DOLORES, que faz lembrar a via-crúcis cristã, a dor, o sagrado, Nossa Senhora das Dores. O autor sutilmente modifica esse nome, reduzindo-o a Lo, espécie de expressões imitativas, onomatopaicas, mostrando uma via-crúcis do corpo inscrita no próprio nome, de Dolores, a Lo, a Lola, a Lolita o nome da perversão, transgressora da nomeação social. Humbert, o cientista, pareceria escrever uma teoria do nome do corpo transgressivo, da enigmática ninfeta, tão vizinha a ele e tão estrangeira, na medida em que ele quer criar uma classificação precisando o impreciso, definindo o inominado. Uma teoria sensorial, pois deveria começar pela pronúncia langorosa do nome: "Lo– li - ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. LO- LI- TA". Uma língua "lolitiana", já que:

> Pela manhã ela era Lô, não mais que Lô, com seu metro e quarenta e sete de altura e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola. Era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços sempre foi Lolita. (NABOKOV, 2003, p11).

O nome de Lolita vai se compondo de forma fragmentada, seguindo uma montagem mosaical. Nunca inteiriça, o narrador assim a concebe: "Era Dolores sobre a linha pontilhada". Representa-a como refratária à descrição que visa à fixidez normativa da regra, para seguir o caminho pontilhado das formas não estruturantes para o guiamento disciplinado.

O fio romanesco com suas rupturas e transgressões não deixa de problematizar nas duas obras a projeção da trajetória da narrativa "universal", porque mostra inquietações, particularidades, não só das personagens Nando e Humbert, mas, de certa forma, uma perturbação existente na nossa própria cultura, representada pelas inquietações trazidas pelas subjetividades às margens da história humana que se funda na busca da completude do ser.

Os dois romances podem ser considerados como uma experimentação narrativa e discursiva anti-homérica, por razões históricas e de civilização, mas, principalmente por não se poder falar em nome do Pai.

Nesse sentido as ninfetas Lolita e Anita são esses seres tentadores da ordem de "pequeninos seres poderosos, perversos ou atormentadores, vivendo ao redor dos homens civilizados e orgulhosos de sua civilização" (CASCUDO, 1983, p.108), porém de natureza transversal. Há todo um contexto histórico das ninfas na mitologia grega, conforme vimos, e que atravessa diversas culturas, significando tentação e perigo. Com a capacidade do rapto, de fusão e de se autodestruir, elas são verdadeiramente seres eróticos, larvais, transgressores. Vivem ao redor dos homens civilizados, perturbando a racionalidade que os controla. Como se elas estivessem arranhando a moldura, causando uma brecha para mostrar a humanidade que existe o desejo, o excesso, a vertigem. Como se lhes coubesse a função de acusar a eterna repetição do simbólico e do social.

Cascudo (1983), em sua *Geografia dos mitos brasileiros*, atenta para essas transculturações verificando a presença de sereias e ninfas, além de outros seres larvais em diversos países do globo. A presença desses seres pequeninos e enigmáticos que perturbam a civilização, por causarem desordem nos seios dessas sociedades, destroem a familiaridade doméstica, assombram a Casa, conduzem esta ao que há de estranho, provocador do medo, ao abjeto.

Mesmo estando numa narrativa inserida na contemporaneidade, não seguindo o modelo homérico, os autores dos romances mostraram que seus personagens masculinos sentem-se conflitados para se manterem atados, ainda pelo poder controlador das instituições. E nessa luta de romper com a forma canônica do consagrado, eles encontraram nos corpos ninféticos a instância para a transgressão. Entretanto, em Nabokov temos vestígios de uma narrativa de crime e castigo, tendo Humbert recebido o castigo de viver atormentado, termina assassinando o dramaturgo Clare Quilty, por vingança, por ele ter destruído a imagem de Lolita enquanto ninfeta transgressora. Humbert fica preso por alguns anos, e na prisão mesmo morre de infarto, como uma espécie de castigo final por seus erros.

Nando também recebe um castigo, depois de matar sua amante Anita, obedecendo ao desejo dela, ele fica atormentado com suas insistentes aparições, como se ela continuasse materializada e presente em sua vida. Ele não consegue se libertar desse espírito perturbador que, como um demônio, existe para tirar a paz dos homens.

A morte de Nando é enigmática: ele vai para o sobradinho, cenário de amor entre eles dois. Começa a escrever e desenhar, buscando Anita, fumando um cigarro com uma garrafa de uísque ao seu lado. Nesse

mesmo momento, Anita aparece para ele como uma assombração; entretanto, investida de aura de musa, vertiginosa e provocadora, continua a ser sua fonte de inspiração. E como um demônio, ela está ali como incorporação do desejo.

Realidade ou alucinação para Nando, mesmo depois da morte da ninfeta, eles continuariam tendo momentos de desejo e paixão. Anita, demoníaca, vinha lhe atormentar, causando uma vertigem, não como uma alma que deseja rezas, a redenção, mas como tentação que, mesmo depois de morta, continua como elemento perturbador na cultura. Nando, enfim, encontra a morte, o sobradinho pega fogo. Foi uma forma também de castigo, mas a morte como uma experiência de desejos e tentação, para além da realidade concreta, numa atmosfera do sobrenatural, fora de um modelo de redenção pós-morte.

A expressão do castigo nele vincula-se à prática de desvirtuosos, causando tumultos no campo do social, da vida e da morte, perpetuando suas obsessões para além-morte. Muito embora possamos salientar que houve, implicitamente, um embrião de discurso da moral, voltada para a cena do casamento, ressaltando-se as virtudes da esposa; contudo, tal discurso de caráter moralista foi furtado pelo demônio da ninfeta, a sua racionalidade encenada pagou o preço de não vencer a morte.

A ninfeta construída por Donato é muito forte, é verdadeiramente uma "presença", enquanto mito da ninfeta, provocando inquietações. Medo e desejos do começo, meio e fim interpelam-se e conflitam. É uma verdadeira esfinge que se ergue na "opereta" do casamento burguês e, aparentemente, bem sucedido: ou se resiste, ou então se é devorado por ela.

Essa esfinge desarma toda uma construção de educação sentimental idealizada no amor romântico, em que houvesse uma durabilidade das relações e a experiência sexual viria depois do casamento (GIDDENS, 1993, p.10). A contemporaneidade exige que a experiência do sexo venha antes dos laços conjugais. Pareceria caricatural, risível, o se mostrar um corpo virginal. A agudeza da ninfeta está em escancarar essa verdade e revelar a relação entre sexo e moral numa máscara carnavalesca. Podemos visualizar isso na estratégia provocativa de Anita que, morando no sobradinho, em frente a uma bodega, ela fazia acintosamente seus pedidos de compras da própria sacada, apenas vestida de camiseta e calcinha, ofendendo sem piedade os moralistas os quais, com os olhos da norma e do disciplinamento, vêem nisso uma perversão que institui o prazer de viver na banalização do cotidiano.

Crime, paixão e peste são elementos que as acompanham. É essencial nelas o crime, tomá-las como instituidoras e transmissoras do mal, da má-educação, de uma educação em que se conquista o domínio da própria morte.

Em Nabokov constata-se que há resíduos de um discurso moralista que procura resgatar o consagrado no profano, inscrever a ninfeta Lolita na ordem de um duplo castigo/redenção, pois ao morrer de parto ela se mostra um ser abortivo, mas a morte a aproxima da sacralidade das mães. De certa forma, o casal transgressor tem em Nabokov uma espécie de remissão e associação ao comportamento normatizado pelo institucional.

Donato configura a morte não como castigo, mas como prazer, prazer mórbido, afinal, vendo em Anita a intensidade existente nela, dando-lhe a vontade de fusão e de auto-destruir por paixão, e não como castigo. O que pulsa em Anita é o desejo de fusão, do pacto de morte com seu amante. Para ela não existe nada tão parecido com o amor que a morte. Ela manifesta tais percepções e sentimentos, ou mostra de forma latente essa perturbação elementar pela completude do ser, que compõe a essência do erotismo, o desejo de continuidade pela fusão. O crime existente no relacionamento de Anita com Nando é para expressar esse latejo de desejo que está querendo explodir.

Considerar essa transmissão dos corpos ninféticos como transmissão de uma peste corresponde a tomar esses corpos como contagiosos, epidêmicos, a pôr em risco a saúde social. Donato, no seu romance ironizará o papel de Nando, colocando-o na condição de entorpecido, viciado, vendo alucinações como quem está louco, a viver uma realidade fantasmática. Nando recebe o castigo de ficar como um desequilibrado sem consciência, é o preso na própria rede do contexto que vivencia e paga por se desviar da rota estabelecida.

Anita não vai ter na morte a redenção, a sua morte encontra-se no registro da tentação, pois mesmo morta desperta desejos, sendo vertiginosa e embaraçando a consciência de verdade do próprio Nando. O seu espírito aparece como um fantasma, ainda a atormentar com desejos de amor. O triângulo-paixão, crime e morte, é o fundamento "geométrico" do corpo da ninfeta e para ela morrer de amor é uma virtude.

O jogo da sedução em Anita é muito marcado por essa intensidade, entre vida e morte. Ela faz as coisas saírem dos lugares e desorienta as pessoas. Diz para Lúcia Helena, mulher de Nando: "Você adora uma rotina, eu não, eu posso ser quem eu quiser, fiquei como Cíntia por quinze dias para

Amando (um ex-namorado dela), posso ser todas e uma ao mesmo tempo". Interpela na construção de identidade. Põe em jogo a nomeação embaralhando o jogo do nome na cabeça do outro. Esse jogo de sedução é, acima de tudo, um jogo intelectual bizarro, pois como ela coloca de forma implícita, qual o homem que não quer ter todas as mulheres em uma só? Essa forma de interpelar as identidades pode mostrar a fascinante troca de lugares e de papéis que estão presentes no seu jogo sedutor. Anita vai assumir várias personalidades armando a sua teia, a sua tela, o seu texto.

Outro ponto interessante para se estudar nessas ninfetas consiste em ver que não é o sexo que está em primeiro plano. Mas, na verdade, o enredamento do jogo de sedução, intelectual e sensorial. O olhar, o toque de pele, a voz sussurrante no ouvido do pretendido vão construindo um discurso não verbal, que associado ao verbal ganha o aspecto de enigma. É uma espécie que flutua, como que transitando em toda parte como o próprio ar. Ninguém consegue prendê-la, porque ela é movimento e os outros, fixidez. Elas escapam como o ar, porque é desejo e não pode ser domado.

Anita é marcada pela intensidade, esse ser do excesso que leva à transgressão. As duas obras aparentemente são como espelhos em que podemos ver semelhanças; mas, se observarmos de perto os espelhos são estilhaçados e as imagens partidas.

A morte constitui um dos elementos que podemos distinguir nas duas obras. Nabokov normatiza a morte de Lolita no sentido de redenção, enquadrando dentro de uma moral, visto que, como castigo, ela morre de parto, mas pela dor e sofrimento, a morte no parto "santifica" a pecadora, funciona como uma forma de legislar sobre esse corpo liberado. A instituição da morte disciplina o corpo transgressor, dessecando-o com dominância científica, o que o faz Humbert, que observou, apreendeu e encarcerou a imagem da ninfeta. Exatamente no fato de Lolita terminar grávida, casada, o cientista sente o perigo de perder o corpo-objeto de desejo e conhecimento. A solução, para o narrador, é situá-la no castigo divino pela desobediência em que todas as mulheres pagam pela transgressão de Eva no paraíso.

Enquanto Donato dá outro sentido para a morte, não como castigo, fim. A ninfeta Anita deseja a morte e isso é um dos seus fortes atrativos. Para ela a morte significa amor, união, completude do ser, como os andróginos, buscando a outra metade. Anita não morre por castigo, morre de amor, de desejo, essa sua morte não é normatizada pela instituição. E mesmo depois da morte, continua, como nos referimos, como uma forma de aparição, fantasma diabólico dos lares, atentando com desejos e secretando o imortal

gozo, afirmando que o desejo não morre. Anita é condutora de transgressão no começo, meio e fim narrativo. Um corpo por onde, com certeza, vem a morte, mas a morta não é jamais cadáver. Sim um corpo conquistado pelo jogo da sedução e da própria morte. É a efígie da ninfeta como encarnação da vida e do desejo.

_capítulo 03

CORPOS CONVULSIVOS

“Nada é coincidência, tudo está escrito” (Anita)

A ninfa é o corpo que não se queria conhecer na cultura de normatização dos comportamentos corporais. Afirmaríamos que, nesse aspecto, é um corpo ocultado sob a rede de signos, leituras e representações que circulam nas sociedades. Nelas, os corpos ninféticos se situariam como "sítios arqueológicos" a serem desocultados. Uma arqueologia moderna traz a possibilidade desse desocultamento, observando-se a natureza que tem o arquivo em Michel Foucault, como regiões de representações cristalizadas, mas prontas para serem desconstruídas e postas em revelação.

Esses lugares arqueológicos foram localizados nos romances de Nabokov e Donato, na narrativa da modernidade, uma vez que o arquivo percorre todas as formações discursivas.

Na mídia contemporânea, novas formações discursivas também definem esses domínios corporais, ocultando-os ou exibindo-os. Diríamos que nas sociedades globais os corpos "malditos" da ninfeta têm sido "batizados" como corpos readmitidos, sob o estigma de pornográficos, ou como objetos de desejo, disfarçados pela falsa angelitude, relacionados em termos de oposição entre bem e mal.

Tratando-se da visão arqueológica foucaultiana, a discussão sobre as ninfetas como corpos midiáticos encontra seu espaço para a análise polemizada desse tema: "A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras" (FOUCAULT,1995, p.159). A arqueologia do saber não trata o discurso como documento, como signo de outra coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar freqüentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém a parte, a propriedade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de monumento.

Assim, visando à problematização do corpo/mídia, essa concepção de arquivo trabalha com o que devemos entender na abordagem de *Lolita*, no cinema, e *Anita*, na minissérie produzida pela TV Globo: como RE-ESCRITA, uma obra feita de repertórios constituídos pela máquina de produção dessa indústria.

Tal enfoque, neste capítulo, contribui para, então, sugerir que os corpos são textos da cultura: "Não resta dúvida de que não são apenas corpos, mas também meios de comunicação, aquilo que hoje se chama 'mídia'". (BAITELLO JÚNIOR, Norval, apud CAMPELO, 1996, p.09).

Compreendendo o corpo como veículo de comunicação, no qual estão escritos textos da cultura, os corpos nínficos das personagens Anita e Lolita, reescrevem-se como mídias revestidas inteiramente de erotismo e sensualidade, propagando inquietações que são oriundas do sujeito que se materializa na forma de transgressões, dessa maneira provocando uma sociedade (auto) reguladora, pertencente a uma política autoritária.

São corpos jovens, de meninas transgressoras, que caminham juntas nos espaços literários, televisivos e cinematográficos, demonstrando discordância e protesto às imposições da cultura, portanto, escrevendo em seus corpos as marcas do desvio e abrindo fissuras e brechas. Denunciam a arbitrariedade e a convenção na "sintaxe" organizadora dos corpos sociais.

Enquanto divergente com as práticas normativas da cultura e escrevendo em seus próprios corpos os caminhos do desvio, as ninfetas, esses corpos transgressores foram absorvidos pelo cinema e televisão, para a veiculação do erotismo. Acabam elas por demonstrar, de certa forma, a polissemia de sentidos do ato transgressor que acompanha o sujeito, na condição de desviar-se dos caminhos estabelecidos pelas imposições normativas da cultura. Portanto, as respectivas ninfetas das obras aqui explicitadas nessa pesquisa constituem um campo de visibilidade para esses desvios que se inscrevem nos corpos jovens e desnudados de regras de Anita e Lolita.

Através do desnudamento das regras esses corpos ninféticos, denominados de "maléficos", escrevem páginas de subversão capazes de corroer os modelos éticos e da moral burguesa. A ninfa, enquanto corpo temível, que as condutas morais não permitem conhecer ou circular, seria lançada no ocultamento e banida da sociedade. Mas a mídia, no seu jogo de poder de imagens sedutoras, faz emergir esse corpo veiculador de signos enigmáticos de desejos, na lógica capitalista do mercado do prazer e do gozo de massas anônimas e globais.

Portanto, esse corpo transgressor, colocado no ocultamento, vai ser readmitido ganhando visibilidade no cinema e na televisão: a ninfeta é readmitida, como podemos perceber, refletindo as construções imaginárias que a própria cultura legitima com as proibições.

Neste sentido, podemos considerar as ninfetas Anita e Lolita como textos da cultura, configurando-se numa região discursiva assimilada a uma antropologia dos sentidos, para exercerem uma funcionalidade "maquínica", exigida pela característica da indústria cultural, que coloca os sujeitos na condição de máquinas operantes (GAIARSA, 1986, p.13).

A natureza polissêmica da ninfeta, quer dizer, o desencadeamento de sentidos plurais a que esta remete, é retida pela cristalização pedagógica das culturas e se constitui, por essa via, num corpo arqueológico que ressurge na contemporaneidade. Religa, na sua emersão social, as suas significações na história humana a essa multiplicidade de sentidos e a multiplicidade de desejo, diferente dos "corpos domados", nos quais os desejos ficam contidos e prevalecem as boas condutas moldadas por uma ética cristã, conduzindo o controle de si mesmo, mediante o comedimento e continência no uso dos prazeres.

Como corpo religado com os desejos, a ninfeta não precisa da obediência e de seguir os testemunhos de uma boa conduta. Seu corpo agora está religado como um todo, tornando-se desnecessários tal controle dos prazeres e o comando de si interiorizado na moral cristã. A utilização da língua clássica foi um meio regulador, um método de transmissão, operando no eixo da memória e esquecimento. Estabelece-se uma tecnologia de dominação, a fim de designar a atitude de controle, como controle de si, numa estratégia a que Foucault (1984, p.60) denomina com o termo grego de "Enkrateia".

Nelas, o que antes estava separado, corpo e desejo, passa a se constituir na ninfeta como uma espécie de linguagem que se articularia num todo suturado, composto de afecções, afetos, tais quais sinceridade e autencidade, o que se poderia tomar como marcas de suas virtudes, localizadas na expressividade de liberar seus gestos, suas palavras, seus desejos.

Quando Anita entra em cena na minissérie brasileira demonstra a não submissão aos padrões e se mostra como uma mulher de sentimentos não se envergonha de expor suas inquietações mais intímas, de se deixar levar pelas suas vontades, não perdendo os encantos de uma jovem menina, porém resolvida nas suas decisões. Isso surpreende a todos que a conhece. É até mesmo motivo de admiração, porque Anita não tem medo de expressar seus gestos mais banais, como se expor na sacada de sua casa apenas de camiseta e calcinha, para falar com o jovem Zezinho, o vizinho, sobre suas experiências sexuais e até mesmo ser para ele quem o levaria a descobrir o sexo.

Como imagem televisiva, Anita circula sem fazer uso da "infinita hipocrisia do convívio social", que encobre os sujeitos a ponto de esconder ou disfarçar sentimentos, emoções, desejos e temores. Essas ninfetas não fizeram de seus corpos muros, onde a alma pudesse permanecer completamente escondida, ocultando-se através de uma postura de continência dos prazeres (GAIARSA, 1986, p.18).

Enquanto "exterioridades selvagens" (FOUCAULT, 2006, p.35), as ninfetas emergidas na literatura recebem o investimento cognitivo de verdadeiros "sítios arqueológicos". E, na condição de arquivo, foram transportadas para esses discursos da contemporaneidade, reatualizadas e ritualizadas, nos dias atuais, ganhando expressividade no cinema e na televisão. Mostrando-se como corpos subversivos, com o caráter de rebeldia, atuam na citação dos signos de aprisionamentos, regidos pelas normas sociais. Sempre serão considerados como corpos subversivos por atingirem o sistema, reafirmando o caráter de rebeldia, por serem incompatíveis com a maior parte das normas sociais estabelecidas.

Considerados como "maléficos e temíveis", justamente por possuírem a chave da vertigem do prazer, nelas o desejo exerce uma atividade de transbordamento dos limites fixados, levando ao excesso, ao puro dispêndio. Toda essa intensidade vivenciada no extravasamento proporcionado pelo excesso é percebida pelos gestos, atos e expressões, o que nos leva a reconhecer nas suas figuras de deusas-fetiches traços de "Aphrodisia", conforme Foucault nos encaminha.

Anita e Lolita são meninas não virtuosas, no sentido cristão, para a sociedade, por não terem a qualidade de temperança que domina desejos e prazeres, exercendo sobre elas um comando. Materializadas em imagens do cinema, no filme *Lolita* e na minissérie *Presença de Anita*, essas imagens confirmam uma menina-mulher que sabe conduzir sua sedução com o jogo enigmático que mistura desejos e transgressões.

Tomemos, por exemplo, as imagens de Anita veiculadas pela mídia brasileira, que a mostrou como um corpo de desejos e excessos, vivendo a intensidade de uma paixão. Uma jovem mulher que interferiu no casamento de Nando e Lúcia Helena, mas que também propiciou a redescoberta do próprio casal, no sentido de ir retirando os véus colocados pela instituição para esconder os instintos do prazer. Mesmo de forma trágica, permeada por um pacto de morte, Anita deu visibilidade ao que estava ocultado, escondido nos muros da normatização, desocultando o que para o ser erótico é nato, o excesso.

É com essa vontade de viver a intensidade que a personagem de Donato, reescrita em imagens televisivas, se mostrou. Entre um corpo angelical e o de uma mulher fatal, Anita com o seu jogo de sedução, interpela as aparências, explora os requintes do sexo, expõe um corpo desnudado de uma ética e moral que impõem o uso com moderação do prazer. Ela não quer viver nos caminhos das virtudes cristãs, sua pulsão para o desejo e para a morte move-a na direção de seus abismos, da

vertigem dionisíaca, e não daquilo que seria o gesto da civilização, consagrado no "temperante", não aquele que não tem mais desejos, mas aquele que deseja "com moderação, não mais do que convém, nem quando não convém" (FOUCAULT, 1984, p.66).

Desejar com moderação não foi o que essas ninfetas encarnadas nas personagens fizeram, elas mostraram que se pode desejar com excesso ultrapassando limites, vivendo com intensidade paixões. No caso de Anita, ela viveu com Nando a intensidade de uma paixão que a levou à morte, mas a morte como a consumação, no sentido de fusão, a qual surge do próprio desejo de se tornar Um, uno, indiferenciado. Intemperanças: imagens que chegaram à tela e ganharam visibilidade na mídia.

Exibindo não apenas representações de nós enquanto sujeitos possuidores de desejo, mas a possibilidade de ver no outro o nosso duplo, numa repetição promovida pela ação do imaginário. A ninfeta, assim, emerge como um corpo-mídia que também desnuda a sua própria origem despedaçada. É juntando pedaços de cultura, de discursos e de textos, que ela se (re)produz, errando entre mídias, do romance à tela.

As ninfetas são temíveis porque representam o desejo e, como tal, ele é uma potência que une os planos humano e metafísico, com a propensão ao excesso e às mais perigosas extravagâncias, afirma Dumoulié (2005, p.9-10).

Com elas, a tendência ao excesso, ao prazer e ao gozo faz estes corresponderem a verdadeiros bens, atribuídos à existência humana, como coloca Dumoulié (2005, p.50-51). Ele enfatiza o papel do pensador grego Demócrito na formação dessa concepção, que vê o desvio e até a perversão no desejo humano, relacionado à incessante busca de encontrar a origem da alma. Contrariamente aos animais, o homem cai em intemperança ao ultrapassar os limites da satisfação natural, no excesso como uma propensão natural.

Sendo veiculador de mensagens da própria cultura, o corpo, com a sua capacidade comunicativa, informa como texto escrito, ou texto visual, através de imagens, gestos e comportamentos, como os sujeitos exercem o cumprimento das regras e as suas revoltas, nas margens dessa cultura. Dessa maneira, agindo no enfrentamento dos desígnios colocados pela sociedade. O corpo subversivo revela um comportamento de desvio das predestinações coercitivas da cultura.

Nesse sentido, corpo e cultura se incorporam em linguagem. Pertencentes a um jogo de formação ou deformação de imagens, as ninfetas

esboçam um repertório de significações, refletindo textos como o erotismo, em que se manifesta no sujeito o desejo, a volúpia. No gesto de extravasamento pelo excesso, incorre na transgressão, se tomado esse erótico em relação aos corpos normatizados. Refletindo uma identidade visível estampada às claras em um corpo integrado com sentidos e desejos, e não um sujeito escondido por um comedimento construído por uma ética moralizante.

Quando a mídia contemporânea readmite esse corpo subversivo para os padrões, não trata a ninfeta como apenas um signo identificado como "maléfico" ou outra coisa, readmite como um elemento que deveria ser transparente porque reflete o que somos como sujeitos desejantes. Não possuem o comedimento imposto pela ação coerciva das estruturas normatizadoras. Estas retiram do corpo do sujeito as suas emoções, criando testemunhos paradigmáticos a serem seguidos, inibindo o sujeito pelo medo de sentir e provocar desejos com o próprio corpo. Ainda, estruturas que pedagogizam o sujeito com conselhos de prudência e de economia no uso dos prazeres, evitando este a intempestividade e a violência para não prejudicar a si próprio (FOUCAULT, 1984, p.19).

Ao readmitir esse corpo com uma expressividade de erotismo, as ninfetas Anita e Lolita provocaram brechas nesse paradigma que funda a ética e a moral para servir de condutas a serem seguidas. Um modelo de conduta pautado num esquema de comportamento cristão, de moderação e pudor no uso do prazer. Ao agir assim se mostraria capaz de renunciar às tentações provocadas pelo desejo.

Como imagem exibida na minissérie, a ninfeta Anita possibilitou uma brecha nesses muros, para podermos visualizar o que estava escondido para legitimar um discurso que retira do nosso corpo os sentidos do prazer. Ambas as ninfetas idealizadas pelos autores construíram um repertório de gestos e atitudes transgressoras.

Eles apontam um desvio do sujeito na cultura, promovem o retorno desses corpos proibidos e reescrevem páginas onde habitam desejos e excessos, recompondo o ritmo do erotismo que a cultura normatizadora, com disciplinamentos através das ações de vigiar e punir busca fragmentar, banalizar e dar um cunho negativo de pornografia.

Desde a mitologia grega a ninfeta se perpetua como um mito para falar dos perigos de um corpo desejante considerado imprudente. Esse mito também sofre a ação do tempo da cultura e, nessa relativação cronológica, torna-se remitologizado em diversas culturas. Suas narrativas são marcadas por episódios que recebem a assimilação das nuanças locais disseminadas nessas formas universais.

É dessa maneira que Cascudo (1983, p.122-123) percorre caminhos pela geografia brasileira para elucidar mitos como Ipupiaras, Botos e Mãe-D'Água que foram uma adaptação dos portugueses nas colônias, regionalizando esses mitos interpretados dentro dos aspectos locais da cultura. A sereia é um dos elementos mitológicos mais universalizantes e constitui-se como um patrimônio comum aos povos navegadores presentes em todas as literaturas do mundo. "A sereia de Portugal é a *Sirena* espanhola, a *Herrych* do Sudão, a *Zar* dos abissínios, a *Rusalka* dos moscovitas, a *Misfirkr* dos islandeses, a *Loreley* alemã" (Ibid., 1983, p.122).

Com as várias nacionalidades essas sereias/ninfas vão sendo reatualizadas em episódios que vêm desde as próprias ninfas gregas pela natureza de duplo, de sombra nas representações do homem em face à morte.

Assemelham-se também com as *Mouras* Encantadas, filhas de reis ou de príncipes mouros, reféns de soberanos cristãos, deixadas na terra portuguesa para vigiar tesouros escondidos, elas cantavam nos muros sinistros dos castelos em ruínas, como também nos rios e regatos, pedindo que um homem de coragem lhes quebrasse o encanto: "Uma mulher encantada que canta divinamente e oferece tesouros a quem dela se aproximar. Transforma-se sempre em cobras gigantescas, usa cabeleira longa e é de estonteadora beleza". (CASCUDO, 1983, p.125).

No Brasil também temos histórias associadas a fantasma marinho que afogava índio e espantava curumim, quando o europeu aqui chegou. De imediato identificou-o como uma sereia. Denominado *Ipupiara* não tinha as feições encantadoras de uma mulher e nem o canto sedutor, o que tinha de comum com a sereia atlântica e mediterrânea era apenas o lugar onde habitava (CASCUDO,1983, p.127).

Esses mitos foram se configurando conforme as características de cada lugar, até que o conde Ermano Stradelli, conhecedor dos assuntos indígenas registrou a *Iara* como sinônimo da *Cobra-Grande e* assim descreve essa divindade tentadora e sedutora:

> Y-Iara – Eiara, Oriara – Mãe d'água que vive no fundo do rio. A mãe d'água atrai os moços, aparecendo a estes sob o aspecto de um moço, e os fascina com cantos, promessas e seduções de todo o gênero, convidando-os a se lhe entregarem e irem gozar com ela uma eterna bem-aventurança no fundo das águas, onde ela tem seu palácio e a vida é um folguedo sem termo. Quem a viu uma vez nunca mais pode

> esquecê-la. Pode não se lhe entregar logo; mas fatalmente, mais cedo ou mais tarde, acaba por se atirar ao rio e nele se afogar-se, levado pelo ardente desejo de se lhe unir. [...] (CASCUDO, 1983, p.135)

Essas aparições são cenas de vários episódios escritos na cultura, que misturam tentação, resistência e desejo. Pois, por meio dessas construções imaginárias de seres aterrorizadores que simbolizam a tentação dos homens, as ninfas corresponderiam ao perigo, a algo maléfico e temível para civilização. Esta se urde na criação de tabus ou proibições, no nível da própria língua, endemonizando esses seres e colocando-os na categoria de monstros para, dessa forma, embutir no sujeito a moderação dos seus instintos refletindo no controle do prazer.

Podemos considerar uma outra forma de aparição desse mito na cultura africana, que teria criado ou tido a influência da propagação do mito através da colonização européia. A sereia negra teria um nome – *Kiximbi.* Entre nós, brasileiros, a nomeação dada à sereia foi Iara. "O Sr. Basílio de Magalhães lembra as Sereias africanas, a *Kianda* dos Kimbundos e a *Kiximbi* dos mbakas" (CASCUDO, 1983, p.132).

Diante dessas várias aparições podemos observar a influência desses seres temíveis habitantes dos mares, rios, lagos, bosques, grutas e árvores que vem desde a mitologia grega atravessando e povoando diversas culturas como representações que simbolizam a tentação. Embora que percebamos as distinções da criação cultural de cada sociedade, esse mito que representa tentação possui uma convergência que nos leva a uma semelhança na construção imaginária das várias singularidades culturais.

Portanto, esse mito da ninfeta vai atravessando várias culturas configurando-se de acordo com as singularidades de cada lugar. Nos dias atuais encontramos esse mito re-escrito pelos autores Nabokov e Mário Donato que escreveram sobre esse corpo, bem como uma linguagem do desejo, tatuando marcas, rastros de uma vida intensa, onde suas personagens com atitudes não convencionais para meninas de sua idade, provocaram fissuras nas formas cristalizadas das boas condutas que seguem uma ética moral cristã.

As ninfas corresponderiam a corpos escritos, tatuado com as marcas de uma vida intensa, trazendo uma linguagem que deixa explícito o desejo nas variadas culturas. Poderiam ser tomadas como "singularidades selvagens" virtualizadas em verdadeiros "sítios arqueológicos", aguardando sua atualização, ressurgindo na contemporaneidade – como já afirmamos – e se materializando em imagens do cinema e da televisão.

Ao ser reatualizados, esses corpos nínficos se configuram conforme a época na qual se encontram, porém continuam com as características que as identificam como periculosas e temíveis, seres afrontadores do modelo canônico. Como um corpo midiático, esses seres são representações e signos que foram sofrendo a ação do tempo na cultura de cada sociedade para, então, ficarem imortalizadas simbolizando como a "má" Eva, a tentação para os homens civilizados, na condição de domados. Elas representam o perigo por serem descontínuas, não seguirem a linearidade das ações que fixam um modelo a ser seguido. Traçam caminhos não lineares que refletem uma subjetividade em vertigem.

Atravessando culturas a ninfeta se reatualiza na contemporaneidade ganhando visibilidade nos meios televisivos a exemplo das ninfetas que compõem o nosso campo empírico dessa pesquisa. A primeira aparição da ninfeta Lolita, de Nabokov, foi saindo das páginas romanescas do livro publicado em 1955 e depois nas telas do cinema em 1962, pelo diretor Stanley Kubrick, adaptando o romance. Kubrick elaborou o primeiro roteiro para o romance *Lolita* e enviou para o próprio autor emitir sua opinião. Não concordando com o roteiro, Nabokov decidiu fazer a adaptação de sua obra para o cinema, quando entrega o seu roteiro, ambos, o diretor Kubrick e o produtor James Harris, verificaram a impossibilidade de levá-lo à tela, porque tinha texto para sete horas de filme. Então, novamente foi preciso fazer reajustes com as recomendações colocadas por Kubrick voltando para as mãos de Nabokov, afirma L. G. de Miranda Leão[1].

Outra versão de *Lolita* foi em 1997, com a direção de Adrian Lyne, cuja adaptação se reporta mais aos nossos dias atuais, mesmo porque foi filmado e exibido na década de noventa, portanto a passagem histórica está mais próxima do nosso tempo atual. O filme *Lolita* nessa versão também foi recusado por todos os estúdios norte-americanos.

Da literatura às telas da televisão o mito da ninfeta ganhou visibilidade e provocou polêmicas também na sociedade brasileira, visto que, antes mesmo de *Lolita*, o romance de Mário Donato, *Presença de Anita*, escrito em 1948, foi adaptado para o rádio, cinema e até para revistas de fotonovela. Em 2001, com a adaptação de Manoel Carlos, o romance se transforma em minissérie e é exibido na Rede Globo.

Através dessa universalidade, a ninfeta atravessa culturas se eternizando no imaginário das criações mitológicas, seja na mitologia greco-romana, passando por vários países e continentes recebendo as

[1] Crítico de Cinema, mestre em Literatura Americana e de Língua Portuguesa.

influências locais. Hoje, elas continuam presentes na contemporaneidade, sendo "rebatizadas" como personagens do nosso cotidiano, demonstrando uma forma de desvio presente na própria cultura moldada por uma construção ética e moral que busca a uniformidade dos padrões para, assim fazendo-o, manter o controle sobre as novas subjetividades produzidas pelas indústrias culturais de massas.

Como "sítios arqueológicos", estes corpos ninféticos não submetidos a um controle de suas subjetividades vão reaparecendo como um arquivo com representações, signos e uma rede de leituras que circulam nas várias culturas. E diante dessa arqueologia moderna, se vai construindo uma sociologia do corpo, que significa igualmente um fenômeno de comunicação.

Expandem repertórios que nascem de saberes do próprio corpo. São desarquivados para circularem nas sociedades cristalizadas por uma racionalidade, no mínimo fictícia. Como meninas comuns, as ninfetas circulam na sociedade e são também representadas na literatura, no cinema e na televisão. As personagens Lolita e Anita reapresentam tais seres numa perspectiva de enigma da mulher, a esfinge a ser desvendada.

"Rebatizadas" e desocultadas com outros nomes, esses seres tentadores ganham visibilidade, ao serem exibidos nas telas do cinema, a exemplo da ninfeta Lolita, de Nabokov. Em 1962, aparecendo no cinema essa sereia não canta mais no mar aterrorizando os navegadores, e sim, nos meios urbanos, com seu jogo de sedução, acometendo todos que se rendem aos seus encantos, revestidas com características humanas bastante "comuns": a personagem Lolita, uma menina que mora com sua mãe em uma pequena cidade chamada Hamsdale, nos Estados Unidos. A narrativa do cinema explora-a no seu contexto de narrativa trivial, aliada à função de assegurar às massas o gozo que ela compra com o bilhete do cinema.

A história se passa na década de 1960, com todo o estilo e posturas vigentes da época. Lolita é uma menina aparentemente igual às de sua idade. Logo de início, na primeira cena do filme, mostra uma imagem de caráter polissêmico, dotada de muitas significações. Uma delas, provocativa, projeta-se numa cena em que o professor Humbert pinta as unhas do pé da ninfeta. Quanto impacto essa cena causou na época marcada pela virada da liberação da mulher! Nos Estados Unidos se falava dos inícios dos movimentos feministas. Facções não feministas e as feministas debatiam entre si se a obra de Nabokov não apontaria realmente para um discurso misógino, machista. Lolita incitava à libertação dos tabus e a retirada do "aparelho ortopédico" imaginário, corretor das posturas

femininas e regulador do seu gozo. Um homem mais velho se rendia aos caprichos de uma menina e poder de sedução que ela exercia sobre ele, um cientista! O filme desde o início nos coloca diante de momentos de sedução. Humbert se deixa envolver na teia de seu próprio fetichismo.

Depois de três décadas, em 1997, a ninfeta Lolita reaparece novamente nas telas do cinema, bem mais atualizada com as características dos anos de 1990. Uma menina desajeitada e espontânea com suas atitudes movidas pelas suas próprias vontades: é assim Lolita. Desde o início ela provoca desejo, com seu jeito "natural", vai explorando nas suas ações a sedução, delineando caminhos de fascínio e sedução para o Humbert, um homem mais velho que sai de sua "racionalidade", por não resistir aos seus encantos, correspondentes aos da demanda imaginária da deusa- fetiche, que, na verdade, ele cultiva.

Quando Humbert chega à sua residência, ela coloca em cena o seu jogo de sedução, deitada de bruços com as pernas cruzadas no ar, na grama do jardim, lendo uma revista e se molhando, ao receber os respingos da água que molha a grama. Com um olhar desejante observa o estranho Humbert que acaba de chegar à sua casa, em busca de moradia. Ali reside o DESEJO.

A ninfeta, esse corpo livre das armaduras que prendem o corpo, limitando o que é permitido ou não, libera seu corpo ao religar os sentidos que antes foram separados por uma normatização imposta pela racionalidade, no seio de uma família média americana. O corpo nínfético, materializado na personagem Lolita, religa os sentidos adormecidos. Ela utiliza os cincos sentidos e mais aqueles desenvolvidos pela astúcia como instrumentos que captam emoção no seu jogo provocativo.

Humbert é atraído pelo olhar sedutor de Lolita. Ela explora sentidos táticos, insinuosos. Passa com um gesto aparentemente inocente de sentar e andar, e propositalmente pisa no pé do homem fascinado. Fala baixinho no ouvido, sussurrando segredos, excitando também a imaginação do expectador do cinema. Vai arquitetando toda essa paisagem do sensível de forma calculada, intelectual até, em vista de que Humbert, sendo um estudioso das ciências, se enredaria mais facilmente no seu jogo de sedução, subestimando o potencial intelectivo dessa relação. Nesse sentido, é considerada uma feiticeira da palavra, desordena não só o discurso científico, mas também a realidade construída pelo cientista, revelando as perversões que residem nele. É sintomático que tudo comece na residência dela. Residência à espera do pretendido, aquele que a menina aguarda para promover a sua própria saída do regime familiar.

A ninfeta criada por Nabokov, com apenas doze anos e sete meses, nos remete à infância, a idade da suposta inocência. Lolita desestrutura o mito da infância inocente. Dentro dessa dinâmica da vida, explorada pelo corpo não submetido da ninfeta, que podemos perceber a constituição expansional dos repertórios nascendo de saberes do próprio corpo, que estavam ocultados e agora emerge causando polêmica para os padrões comportamentais das boas posturas.

Sabemos através das novas abordagens sociológicas que a infância é entendida como uma construção social ou cultural. Os estudos do corpo nessa área avançaram do mesmo modo. A ninfeta coloca em cena a relação entre corpo e infância. Na linha de Foucault, o corpo é visto como conhecimento socialmente construído – incessantemente reconstruído e reinventado, como nos assegura essa abordagem que adotamos.

As ninfetas Lolita e Anita nos ajudam a pensar o corpo experimental da infância, trazendo a nossos olhos a interpelação sobre o corpo "carregado de significação simbólica", numa modernidade de crise simbólica, ou crise da representação. A questão cerne é: o que representa, quem representa, em nome de quem. Isso se colocaria igualmente para a representação do corpo como elemento importante para as crianças virem a construir suas identidades.

Lolita e Anita encostam-nos na parede, acossa-nos a pensar a respeito desse papel do corpo. Elas nos deixam tontas, seu deslizamento pelas culturas leva-nos a interrogar suas identidades. Esquivam-se à identidade social fechada, conclusa, acabada. Elas que representariam a corporificação da infância e invadem o mundo dos adultos, desarmando-os. É o que vemos tanto nos romances quanto nas suas adaptações para a tela do cinema e da TV. Num enfoque à luz da fenomenologia, diríamos que elas materializam determinado imaginário lançado às margens pelas culturas ocidentais, dado que se identificam com corpos-paisagens oníricas, dionisíacas, materializam esse imaginário de uma maneira transgressiva, corporificando-os e fazendo atuar a imaginação material (LAUDELINA, 2003). Colocam o corpo não só na relação simbólica, mas também material. Por isso, exercem tal poder de sedução assimilável ao das sereias gregas, poder tão funesto que incide sobre a memória dos homens, fazendo-os cair no esquecimento, isto é, serem lançados para fora da história, que é memória de documento da cultura.

Corpos traduzidos como signos, textos, elas remetem a uma experiência corporal que as deixa nas fronteiras entre natureza e cultura, trazendo ainda consigo elementos arquetípicos. Rasuram os limites entre o

corpo humano e outros entes. Em face ao corpo "arrumado", são corpos em "desordem". Fissuram também as relações das crianças com os brinquedos – o da menina, a boneca.

São essas as aparições que colocam as ninfas na condição de um mito universal na cultura, favorecendo a sua permanência. Pode-se afirmar ainda que elas se apresentam como "anjos terríveis", usando a metáfora de Galeno (2005), no seu estudo sobre Antonin Artaud.

Desse ponto de vista, as ninfetas aparecem dentro de um contexto de "revolta dramática" (Ibid., p.81). Galeno (2005, p.81) reflete sobre Artaud: "O que ele diz é de uma intensidade que não deveríamos suportar". Sem querermos tirar a especificidade da afirmação, diríamos que os corpos ninféticos trazem essa intensidade.

Se o cinema e a TV retiram-lhes essa intensidade dramática é pela condição de se atribuírem, sobretudo, o caráter de entretenimento, depois pela trivialização de suas narrativas. Os romances em seus contextos específicos resguardam a dramaticidade romanesca e de revolta das margens culturais.

Situando-se como achados arqueológicos da modernidade, na contemporaneidade as ninfetas vão se reatualizando conforme o tempo cultural de cada sociedade e se reescrevendo, ganhando novas leituras. Postas em revelação, elas vão desconstruindo regiões cristalizadas que ficaram ocultas, encerradas numa rede de signos e representações. Rebatizadas, essas ninfetas, como personagens que representam o imaginário social, vão escrevendo nos seus próprios corpos as marcas do desvio de uma cultura que submete o corpo ao esquecimento dos desejos.

Com novos signos e representações, as ninfas reaparecem diante dos meios de comunicação, simbolizando perigo e tentação maquínicas para espectadores e leitores que vivenciam e experimentam o corpo com atribuições de máquinas, câmeras, telas. Elas não estão mais nos mares, rios, lagos ou bosques, não cantam mais nas ruínas dos castelos como as Mouras Encantadas das terras portuguesas para vigiar os tesouros. Encontram-se corporificadas em meninas comuns do cotidiano, porém com características peculiares, de mistério, graça "natural", charme imponderável, volúvel, insidioso e perturbador, que as distinguem das meninas comuns de sua idade.

Enquanto seres de arte não propõem redenção para o "mal permanente" (GALENO, 2005, p. 83). Mário Donato faz emergir Anita dentro de uma possível leitura nietzschiana, relacionando literatura e mal.

Redesenha no corpo ninfético uma escrita transgressora, para falar de realidades encobertas pela burguesia nacional, com seus anseios de tradição de família. Seu canto transformou-se no seu jogo de sedução na sacada de seu sobradinho na pequena cidade no interior de São Paulo.

Anita ganha visibilidade na televisão como uma menina devassa e cruel, com cara de anjo, inspirando paixões violentas, brutais, doloridas, povoadas de gritos de prazer. Da sacada de seu sobradinho na pequena cidade do interior de São Paulo, ela tem a visão privilegiada de quem passa. Ela vê, mas também é vista. E nesse jogo de aparições, vai corroendo a intimidade daqueles que lhe interessam. Exibe-se contra todas as proibições.

A ninfeta Anita, reescrita na nossa contemporaneidade e transformada em imagem através da minissérie, resolvida nas suas questões emocionais, ela traz à cena a experiência de seres larvais. Enquanto esse corpo no estágio larval, de ninfa, no próprio sentido biológico do termo, a ninfeta é este ser incubado, faltando apenas se desenvolver. É semente à espera de sua disseminação cultural.

Elas marcam presença na contemporaneidade emergindo nas novelas, a exemplo da atriz Déborah Secco, que interpretou por duas vezes uma menina- mulher, com características que faziam lembrar a ninfeta Lolita. A primeira interpretação foi na novela “Laços de Família”, de Manoel Carlos em 2001 (Rede Globo), a personagem Íris é apaixonada por seu primo Pedro, um homem mais velho que ela, e faz de tudo para conquistá-lo, até que consegue. A segunda foi em “Celebridade”, de Gilberto Braga, no qual interpretou uma jovem com adornos que remetem para o universo infantil, porém com ações premeditadas, tendo em vista que essa aparição não representava uma ninfeta fatal sedutora, mas reunia nela alguns itens semelhantes a uma ninfa temível.

O corpo da ninfa que não se quer conhecer na cultura da normatização dos comportamentos corporais, por ser um corpo liberado não submetido, vai percorrendo caminhos e sendo desocultado e readmitido nas sociedades globais. Rebatizadas com nomes próprios encontra espaço nos meios de comunicação representando através de imagens, as obsessões, as perturbações e a manifestação do erotismo presente na cultura, que muitas vezes fica escondido por uma rede de signos. Sutilmente elas vão se presentificando nas imagens veiculadas pela mídia, como uma larva, no próprio sentido de ninfa (biológico) e prestes a sair da incubadora, se desocultando, atualizada em imagens.

Ao saírem do ocultamento e serem reveladas através do cinema e televisão enquanto narrativas visuais, as ninfetas estão associadas às

narrativas do mundo expressando as singularidades e inquietações presentes na cultura, "[...] que podem assumir diferentes substâncias de expressão, diversas funções socioculturais e variados enquadramentos pragmáticos" (SARAIVA, 2003, p.9).

Com perenidade e volatilidade as ninfetas percorrem caminhos abertos pela própria sociedade para traduzirem, através da ficção, aspectos singulares da própria natureza humana e os desviarem das rotas pré-estabelecidas. Assim, essas expressões vão se configurando em imagens nos meios de comunicação e, portanto, se reescrevendo nas trocas comunicativas do cotidiano.

A personagem Lurdinha interpretada por Cléo Pires, exibida também em uma novela, "América", de Glória Perez, é uma outra revelação da ninfeta dentro do universo das narrativas visuais. Bonita e sedutora, ela se envolve com o pai de uma amiga, o personagem Glauco, vivido pelo ator Edson Celulari, o qual vive uma relação conjugal insatisfatória com muitos conflitos e uma outra, paralela, com uma amante. Glauco não se define e vive em meio às cobranças da esposa e da amante. As visitas constantes de Lurdinha em sua casa, com um ar provocante, o excitam. Não resistindo à sedução, vive com ela uma paixão que o tira de uma vida de indefinição entre a esposa e a amante. A ninfeta Lurdinha define tanto a vida de Glauco, seu amante, que passa a ser o seu marido, como a vida das duas mulheres. Seu papel de ninfeta, como produção da telenovela, não alcança a existência dramática e os efeitos transgressivos de Lolita e Anita. Lurdinha normatiza a sua relação com o casamento e isso a coloca entre os corpos que se convertem à norma institucional.

As representações das ninfetas, inseridas nos contextos "folhetinescos" das novelas em série da TV, esvaziam-se do seu teor transformador e ruptor. Elas saem das cartografias dos desejos das subjetividades em vertigem para mapeamentos de estereótipos nas narrativas visuais como o cinema e TV. Tendo isso em vista, elas se adaptam às modificações corporais exigidas para as modelos nas passarelas, meninas que exibem seus corpos na publicidade, apresentadores infantis, meninas comuns que se adornam com os artefatos que remetem a uma imagem de mini-adultas. Dessa forma, são as várias traduções que se revelam no campo das imagens que materializam as manifestações cotidianas das ações humanas.

As ninfetas, enquanto seres mitológicos na qualidade de universais, atravessando culturas e recebendo atualizações conforme a época cultural no qual são reescritas, guardam textos de uma cultura e,

dessa forma, trazem no corpo as marcas culturais que materializam as expressões de singularidades e inquietações presentes na própria cultura. Evidenciando textos que são inscritos com gestos transgressores, com uma expressão oral provocante, com posturas de um corpo liberado que seduz (CAMPELO, 1997, p.40). É assim que vamos decodificando textos e subtextos marcados num corpo que transgride as bordas da normalidade.

Diante da problematização do corpo/mídia em que se inscrevem textos da cultura, o corpo da ninfeta faz emergir as emoções de um corpo repleto de suturas, cujas cicatrizes são maquiladas para serem vistas como corpos inteiros algo impossível, desde que a civilização e a cultura romperam os laços com a natureza, adotando naturezas fabricadas, artificiais, inclusive às de produção tecnológica. Lolita e Anita pertencem a momentos culturais, em que se sublinha o despertar da mulher para a liberação e mostram a profunda crise cristã do mundo ocidental, da família, sobretudo.

Elas fazem explodir os sentidos e desejos que foram domados pela racionalidade que separou as sensações. Tornam-se demonstrações de "campo" no laboratório da sociologia dos corpos, provam a manifestação do desejo de ultrapassar os limites, que vem desde os clássicos mitológicos e atravessa as várias culturas, como forma de limitar e domar os impulsos dos homens. Portanto, esse corpo nínfético foi gravando ao longo da história da cultura essas manifestações que pertencem ao sujeito e foram negadas diante da civilização.

Dessa maneira, o corpo da ninfeta reflete e refrata o discurso criado pelo outro "domado" por uma civilização castradora e inibidora dos desejos, para a formação de uma identidade que mascara a subjetividade do próprio sujeito. Expõem, incomodando, máscaras que a civilização cria no momento em que se transgride as regras impostas (CAMPELO, 1997, p.67).

Lolita e Anita fazem parte da desconstrução da narrativa romanesca e revelam as visões e os pontos de vista de seus autores, tendendo a serem projetadas para além da literatura, atuando como seres de consumação, devoração e auto-devoração humanas. Nessa medida, fissuram também o componente narcisista das identidades contemporâneas. Há uma aptidão na sua composição romanesca para se tornarem objetos-fetiches de consumo hedonista e social, pois a indústria de cultura de massa tem uma forte disposição para fetichizar todo aquele e tudo aquilo que tocam, qual o Rei Midas petrificando num produto.

Afirmam Severiano e Estramiana (2006, p.57): "O signo , sob o qual todas essas transformações globais passaram a operar, é o do desenvolvimento das forças econômicas, que ao transcender mercados e

fronteiras, impuseram os princípios de organização social e produtiva da economia capitalista".

As forças libidinais imperantes nas figuras das ninfetas, das sereias e dos demais seres, ou entes considerados perturbadores da ordem, são extorquidas pelo capitalismo com a destinação de manter as suas máquinas desejantes e consumidoras. Roubam para si, do mesmo modo, princípios ou valores. São as leis das forças econômicas que regem todas as produções, a literatura inclusive. São elas que passam a reger corpos e mentes, viabilizando-se através da supernumerária formação de imagens.

As imagens cinematográficas e televisivas de Lolita e Anita mostram bem que a ninfeta terá ressurgido nas telas trazendo questões como as de ausência e presença. Enquanto imagens sobressaem como fenômenos de apresentação. Apresentam-se diante dos olhos do espectador fascinado pela forma insinuante, envolvendo uma função de libido coletiva, que é também um esvaziamento do gozo do sujeito.

No escuro do cinema e nas salas acesas das famílias e dos solitários, elas ressaltam-se como hipnotizadoras. Olham-nas tanto que se não mais as vê. Pode-se dizer que se há um paraíso perdido, há também uma estética perdida que as mídias buscam restituir (VIGARELLO, 1995, p.22). Como tudo o que se perde não se restaura sem as marcas de suas ruínas, afirmaríamos mesmo que a todo o tempo as ninfetas se apresentam ao olhar social enquanto formas de perda e restauração incompleta.

As mídias com suas linguagens dispõem de seus corpos. Galeno (2005, p. l75), ao se reportar às palavras de Antonin Artaud, permite-nos fazer essa observação. Enquanto, anjos terríveis às ninfetas diriam como o dramaturgo francês:

> O meu corpo é meu, não quero que disponha dele". "Não quero que agarrem nele e o metam numa cela, o encamisolem, lhe amarrem os pés à cama, o fechem num bairro de asilo, o proíbam sempre de sair, envenenem, encham de pancada, obriguem a fazer o jejum, deixem sem comer, adormeçam com eletricidade (Apud GALENO, ibid.).

As versões de Lolita e Anita para a tela mantêm vínculos estreitos com as obras literárias e conseguem mostrá-las como esquivas ao assujeitamento. Entretanto, o destino das vidas em séries no cinema e na tv acaba por encarcerá-las na tela e em reproduções estereotípicas mais atuais.

Maria Tereza Amoedo (2003, p.122) fala-nos dessa relação entre a literatura e a televisão:

> Ao ser transportado para um outro meio comunicativo, o texto literário submete-se à criação, à supressão ou à modificação de signos do sistema original. Contudo, o mundo engendrado pela obra literária constrói-se a partir de signos que oferecem uma representação simbólica de uma realidade – representação que pode ser transposta para a televisão.

Diremos que Lolita e Anita fazem suas aparições na tela evocando a representação simbólica de uma realidade que se organiza desde os gregos, nas narrativas homéricas e se estende no horizonte das criações literárias com desvios e rupturas. Nesse aspecto, elas apontam para as fraturas simbólicas com que vão sendo representada ao longo das culturas.

Analisadas no contexto dos jogos sociais, elas narram a própria história do corpo social e dos corpos individuais, lançados já desde os gregos para universos teratológicos ou monstruosos, quais os velhos, as crianças, os poetas, os loucos, as mulheres. Seres que as instituições fazem migrar para o território dos mitos.

Esses seres mitológicos vão passando por variações no tempo cultural no qual estão inseridos. Corpos da oralidade ou corpos escritos, eles tatuam as culturas, deslocando o sentido trágico-mítico, situando-se enquanto corpo-arquivo mítico do homem e "está nele todo o material germinativo do espaço-tempo sagrado" (CAMPELO, 1997, p.121) e profano, completamos.

Recebendo as variações e modificações sobre o mesmo corpo transgressor, a ninfeta vai se compondo como um "caleidoscorpos" de imagens, representando para a discussão contemporânea, o ressurgimento do corpo com seus desejos em expressões signícas. A literatura fez emergir esses seres como lavas vulcânicas. O cinema e a televisão reescrevem-nas em corpos - fetiches. E como uma espécie de dança dionisíaca entre a biologia e a cultura, as ninfetas vão acrescentando novas peles, novas costuras, recriando novos textos, fazendo-se textos de cultura, somam territórios tabus, interdições.

Superpõem-se nelas imagens que, diríamos junto com Cleide Riva Campelo (1997, p.114), citando a letra da música de Caetano, podem até se revestir de expressões estreitadas entre "a mulher sagrada e a vaca profana, relativizando a poética do bem e do mal" (Ib.), encenando o que enuncia de maneira metafórica, sugerindo um aleitamento transgressivo que antes se oferece como gasto, transbordamento. Leite que se derrama, se joga fora, que se lança na cara dos caretas e que se faz ejaculatório na cara do sujeito

que se retira da manada social para se fazer singular. Mulher sagrada, vaca profana são imagens que levam a sugerir uma inscrição do poético em corpos vertiginosos, dentre os quais os ninféticos. Embora, a figura das tetas seja sugestão para se pensar o processo do aleitamento pelo fogo, pelo abismo, pela ausência, pela falta, na leitura dos corpos ninféticos (Ibid., p. 114-115):

(...)

Inscrevo assim minhas palavras

Na voz de uma mulher sagrada

Vaca profana, põe teus cornos

Pra fora e acima da manada.

(...)

É.

Dona das divinas tetas

Derrama o leite bom na minha cara

E o leite mau na cara dos caretas.

(...)

Deusa de assombrosas tetas

Gotas de leite bom na minha cara

Chuva do mesmo bom sobre os caretas.

Seja na representação de Lolita no filme de 1962, com as características referentes dessa época, em que a menina "devassa", Lolita estava enquadrada num estilo da época, com roupas e maneiras de se comportar que remete para esse tempo, onde as imposições e os tabus eram ainda rígidos para a formação das boas condutas. E quando a mesma Lolita reaparece no filme de 1997, ela é atualizada com o estilo da adolescente dos anos noventa, a abertura e a liberdade dada a mulher se configura com mais proporção.

Lolita dos anos noventa tem as mesmas características descritas por Nabokov de uma menina de sua idade, mas ao ser reeditada para essa

época recebe as variações e as modificações corporais. Ela é uma menina adolescente que usa shortinho curto, que masca chiclete e usa aparelho ortodôntico, com um estilo mais solto e mostrando certo modernismo e liberdade trazida nos anos noventa pela uma liberação corporal.

Já a personagem Anita, surge com essas características contemporâneas de uma jovem que vive a liberdade e a autonomia de uma mulher que quer viver intensamente os seus desejos, livre das regulações que reprimem a mulher na condição de submissão. Sua imagem é de uma jovem que podemos visualizar no dia-dia, com um estilo bem casual, solto, desprovido de qualquer rigidez, ela é simples e mística valorizando os sentimentos e as sensações, acredita no destino e tudo pra ela tem um sentido, uma explicação para ser. Movida pela paixão, porém incita uma vertigem do próprio conhecimento do amor, pois, ao mesmo tempo em que quer viver uma grande paixão, também se comporta como uma mulher resolvida que sabe o que quer, não ficando a mercê, do jogo masculino propagador de uma tradição machista. Elas, as ninfetas, ferem os corpos fixos, revelam-se na sua ambigüidade, remetendo a posições simultâneas. Algo semelhante ao tratado por Perrot (1995, p.179):

> A mulher é ao mesmo tempo o sangue e os lírios, branca madona, lirial jovem das auroras transparentes e cheias de promessas, e pérfida Salomé das tardes púrpuras; a vítima e o carrasco; amazona liberta e guerreira, rainha dos bosques e das fantásticas cavalgadas, e a criança ingênua e carinhosa; água e o fogo, a liberdade das florestas e o afundar dos pântanos nauseantes; a Virgem e a prostituída [...] A mulher atrai e repele. Abrigo, ela é também abismo sem fundo. Lareira calorosa, ela é também armadilha que encerra e mutila. O corpo da mulher é mistério; seu sexo aniquila o homem no prazer, emascula-o. [...].

Percebemos essas ambigüidades inscritas no corpo transgressor de Lolita e Anita, onde se compõe o perfil de uma feminilidade que expira mistério dentro de um complexo de sedução e perigo, de bem e mal, abrigo e abismo, mas seria essa a pretensão de representar a mulher fatal, bem resolvida que foi incorporada na ninfeta Anita?

Portanto, as variações sobre esse mesmo corpo transgressor das ninfas abrigam novas expressões simbólicas da ninfeta na contemporaneidade, em que emerge uma mulher desvinculada dos padrões convencionais, suscitando a vertigem que provoca esse novo ser feminino. Como um arquivo resgatado, a ninfeta ressurge na contemporaneidade com

um novo símbolo da pretensa mulher fatal que ameaça a ordem patriarcal dos privilégios falocráticos. Com a pretensão de refazer as posturas e papéis amorosos da sociedade, afetando o próprio uso corporal, deixa à vista que possui desejos esquivos, clandestinos, desconstruindo sentimentos tidos por naturais, qual o da maternidade (PERROT, 1995, p. 181).

Os corpos de meninas rebeldes como Anita e Lolita compõem o novo símbolo da ninfa, mas continuam a causar medo aos homens herdeiros da tradição homérica, homens "domados" como Ulisses. A rebeldia, da menina "devassa" e cruel como Anita, mostra a busca da mulher por liberdade, escrevendo páginas de pura transgressão para as formas canônicas.

A ninfeta é algo incubado na qualidade de um material germinativo esperando entrar em erupção. O cinema e a televisão como instrumentos contemporâneos possibilitaram as ninfas aparecerem materializadas em imagens eróticas, ressurgindo como um arquivo guardado na própria cultura para entrar em cena, e como uma lava vulcânica causar estragos, amolecendo as estruturas duras materialistas do capitalismo.

O corpo convulsivo e vertiginoso, visualizado em Lolita e Anita, tece as tramas da vida cotidiana, envolvendo a mediação da corporeidade como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários que atravessam várias épocas culturais para manifestar ações concretas.

Em espaços invasivos, transtornados pela indefinição entre o público e o privado, transitam por cenas que desfazem o dentro e o fora, escancarando o erotismo que saiu das alcovas para as telas, envolvendo o corpo transgressor da ninfeta como representação do "choque" pedagógico nas sociedades de massa relacionadas as condutas disciplinares (LE BRETON, 2006, p.07).

Quando Anita e Lolita aguçam esses desejos, como que concitando a sociedade a perceber o corpo nas fronteiras da liberação ou permissão do que foi proibido, atingem de cheio as formas sagradas que moldam o contexto social e cultural da corporeidade. Como arquivos guardados em "sítios arqueológicos" culturais, são elas resgatadas pela mídia provocando a vertigem dos novos paradigmas maquínicos.

A menina "devassa" entra em cena através de tramas cotidianas, na minissérie e no filme, de maneira acentuadamente erótica, com seu jogo sedutor e requinte intelectual. Demonstra uma experiência que desarma e faz transbordar as práticas do sexo, expõe um novo imaginário do corpo em

relação à liberação do corpo da mulher e também da própria condição do homem, ao sair da sua experiência racional, para vivenciar o estar à beira da saída da cultura.

Indiscretamente a mídia vai se apropriando do corpo não submisso e transgressor da ninfeta para explorá-lo com a veiculação de mensagens de erotismo e sensualidade, apelando para a sua virtualidade como mercadoria no regulado mercado dos prazeres e gozo dos anônimos espectadores.

As personagens ninféticas aqui referidas passam para as telas como produtos eróticos, vendidos como modelos colocadas nas passarelas com caras e bocas, provocando tendências com as vestimentas do mundo infantil, configurando-se como personagens veiculadores de modismo. Efeitos de práticas discursivas que envolvem a mediação da corporeidade como objeto de representação do social e cultural do desejo.

Anita representa também de forma mais explícita um corpo transgressor meramente erótico no sentido do conceito do próprio erotismo e nas características mitológicas da ninfa. Ela é intensa, quer e vive uma grande paixão ultrapassando até os limites físicos. Deseja a morte no sentido de fusão, para tornar-se singular, na relação com o UM, ou o UNO, a pretendida unidade. Traz a representação das duas forças antagônicas do erotismo, vida e morte, intensa e erótica, como uma ninfa na pele de uma menina "devassa" e cruel, ultrapassa o antagonismo, para, saindo das páginas mitológicas, a aterrorizar e excitar os homens libertando os seus desejos, ela, a "armadeira", a que arma a ereção e se ausenta, como uma atriz se ausenta da cena.

Sob a luz das câmeras, a ninfeta ressurge sutilmente nas imagens cinematográficas e televisivas, considerando que a própria cultura se reinventa e a reinventa. Como "uma literatura abundante e inconscientemente surrealista convida à 'libertação do corpo'" (LE BRETON, 2006, p.10). Insurge-se contra as imagens "realistas" e propõe hiper-realidades, realidades oníricas e desejantes.

A ninfeta, enfim, convida à visitação de regiões interiores insólitas no homem, arrastando-o no seu chamamento, obrigando-o a se colocar: ou morre sem exercício, sem uma atividade de ruptura, ou se perde na experiência, que traz o novo, o risco, a saída da gaiola, para os perigos a que o vôo da liberdade pode conduzir, sem abrigo que o console. Vejamos o que sucedeu com Humbert e Nando: viveram uma forma de perda, um desregramento e um dispêndio. Aproximaram-se e deixaram-se abismar no

colo de sombras, que os lançaria, entretanto, numa experiência de lucidez, num singular exercício de escrita de transgressão.

Do mesmo modo, diríamos que a essas experiências de ultrapassagem de regiões familiares para universos desconhecidos e desconcertantes deram-se Foucault e Bataille. Ambos remetem à questão do desejo para o corpo como lugar de transgressão, naquilo em que esse corpo abre como pontos de contágio, a transmitir o que a lei tomará como o empestiamento do sistema, e a escrita como transgressão discursiva, "canal" de transmissão da "peste". Peste da ruptura, peste das sombras, peste das indagações insolúveis.

Tais experiências interiores demandam um erotismo violento similar ao produzido pelos corpos ninféticos, de maneira tal que se põe em perda a "economia" do desejo, leva-se ao excesso, ao gasto, à consumação. Erotismo esse que experimenta o outro como corpos atravessados por visões de singularidades e que se tornam linguagens arrebatadoras.

Em Foucault, esse outro será o que ele encontra sob os escombros da lei, recolhido, internado, preso, ocultado. O autor levanto-o desses escombros e abraça-se com ele, beija-os em público, deixa-se contaminar e se tornar foco de contágio. Em Bataille, o processo se dá mediante uma energia excessiva e fulgurante que abala o solo das referências eróticas da cultura, desloca o olhar policiador e o orienta para práticas transgressoras. Olhar passa a ser tocar na intimidade, no inominável, no indizível. O olhar faz amor com o não familiar, com o estranho, o inédito que anuncia o não ainda pronunciado.

Neles a escrita também se insurge contra a Lei e ganha um movimento transgressivo. Teremos, então, uma comunidade de escritores, romancistas, teóricos que se permitem pensamentos inusitados, surpreendentes, rompendo com leis da própria escrita. O que os liga é a conjunção "e", coordenativa, não uma relação de subordinação, onde um termo é principal e o outro subordinado a este. Remetemos a essa estrutura lingüística para comparar a relação de corpos escritos que são os escritores, mas também a relação entre os corpos ninféticos. A conjunção dos amorosos, dos eróticos, mas que não querem reter egoticamente o ser, o objeto, em seus braços. Ali, onde estes residiriam pode não ter nada. Só algo a se inventar.

Podemos interpretar a convocação da ninfeta a experiências-limite, à luz da poesia de uma mulher – Cecília Meireles (1983, p.86):

Coisa que passas, como é teu nome?
De que inconstâncias foste gerada?
Abri meus braços para alcançar-te?
fechei meus braços, - não tinha nada!

De ti só resta o que se consome.
Vais para a morte? Vais para a vida?
Tua presença nalguma parte
é já sinal da tua partida.

Nesse sentido, a ninfeta produz-se como linguagem, enquanto tal, afirmaríamos que há em Nabokov, Donato, Foucault, Bataille, Artaud, Caetano, Cecília, linguagens ninféticas, transgressivas, vertiginosas, mas sobretudo fulgurantes, a iluminar mentes ociosas e pensamentos cristalizados. Eles fazem o anúncio de acontecimentos que são como o sopro de ondas estranhas nos ouvidos expostos à surdez do conhecido.

_referências

CONTÁGIOS

ALEXANDRIAN. História da literatura erótica. Tradução: Ana Maria Scherer e José Laurêncio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

ADORNO, Theodoro W..; HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AMOEDO, Maria Tereza. Literatura, televisão e identidade cultural nos tempos pós-modernos. In: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.) Narrativas verbais e visuais. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BATAILLE, Georges. O erotismo. 3. ed. Lisboa: Editora Antígona, 1988.

_____. Obras escogidas. Tradução: Joaquín Jordá. 1. ed. Barcelona: Editora Barral Editores, 1974.

BLOOM, Harold. Linguagem faz êxtase de "Lolita". Folha On-line, São Paulo, p. 1-2, 01 jul. 1994. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/01/textos_publicados_na_folha.html>. Acesso em: 30 ago. 2006.

BOFF, LEONARDO. O despertar da águia*:* o dia-bólico e o sim-bólico na construção da *realidade.* 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. Literatura: as bordas do corpo literário. Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Santiago. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

CAMPELO, Cleide Riva. Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

CARLOS, Manuel; WADDINGTON, Ricardo. Sipnose. [São Paulo]: Videolar.com, 2005. Disponível em: <http://www.videolar.com/ProdutoDVD.asp?productid=081457> Acesso em: 01 maio 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos mitos brasileiros. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1983.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. O que é o erotismo. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos).

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolo*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*). Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

CORLISS, Richard. Romance tenta contar uma outra história de Lolita. Folha Online, São Paulo, p. 1-2, 21 out. 1999. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/01/textos_publicados_na_folha.html>. Acesso em: 30 ago. 2006.

D´ABREU, Patrícia. O maldito vira ex-maldito: 'Presença de Anita', o romance que escandalizou os anos 40, se torna mini-série da Globo e recupera obra de Mário Donato. Disponível em: <http://banhodeletras.sites.uol.com.br/index.htm>. Acesso em: 05 ago. 2006.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Mil platôs*:* capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v.1.

DONATO, Mário. Presença de Anita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DUMOULIÉ, Camille. O desejo*.* Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Pequeno dicionário da língua portuguesa. 11. ed. rev. e aum. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

FILIPAK, Francisco. Teoria da metáfora. Curitiba: HDV, 1983.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.) Estética*:* literatura e pintura, música e cinema*.* Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 1. ed. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2001. (Coleção: Ditos e Escritos, v. 3).

_____. História da sexualidade, 1: a vontade do saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade, 2: o uso do prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Alburquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *A ordem do discurso*. 13. ed. São Paulo: Nome da Editora, 2006.

_____. A arqueologia do saber. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora, Florense Universitária, 1995.

GALENO. Alex. Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Memória de minhas putas tristes. Tradução: Eric Nepomuceno. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GAIARSA, José Ângelo. O que é o corpo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

GIDDENS. Anthony. A transformação da intimidade*:* sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993. (Biblioteca Básica).

GOULART, Gabriela. "Boa de Ibope e de briga". Jornal do Brasil, São Paulo, 2001. Disponível em: < http://www.observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/qtv050920014 > Acesso em: 30 ago. 2006.

GOMES, Ana Laudelina Ferreira. A demiurga da mão no cosmo poético d sertania de Nivaldete Ferreira. CRONOS: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRN, Natal, v 1, n. 1, p. 49-57, 2000.

GUIMARÃES, Ruth. Dicionário da mitologia grega. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

KAWABATA, Yasunari*.* A casa das belas adormecidas. Tradução: Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

KEMP, Kênia. Corpo modificado, corpo livre? São Paulo: Paulus, 2005.

KERÉNYI, Karl. Os Deuses gregos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Tradução de Sonia M. S. Fuhrman. Petrópolis: Vozes, 2006.

LE GOFF, Jacques. *Uma historia do corpo na Idade Média*. Tradução de Marco Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LORAUX, Nicole. Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MORIN. Edgar. Amor poesia sabedoria. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. 2. ed. Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. O paradigma perdido: a natureza humana. Tradução: Hermano Neves. 5. ed. Editora Europa-América, 1973.

MORIN. Edgar. As estrelas: mitos e sedução no cinema. Tradução: Luciano Trigo. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora, José Olympio, 1989.

_____. O homem e a morte. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Série Diversos).

MEIRELES, Cecília. Flor de poemas. Coleção Poiesis. Rio de Janeiro: Editora, Nova Fronteira, 1983.(Coleção Poiesis).

NABOKOV, Vladimir. Lolita. Tradução Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

NAFISI, Azar. Lendo Lolita em Teerã. São Paulo: Editora Girafa, 2004.

NUNES FILHO, Nabor. Eroticamente humano. Piracicaba: Editora Unimep, 1994.

PERROT, Michelle. De Marianne a Lulu: as imagens de mulher. In: BERNUZZI, Denize de Sant' Anna (Org.) Políticas do corpo. Tradução: Marluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

PLATÃO. O banquete. Tradução: Heloísa da Graça Buriti. São Paulo: Rideel, 2001. (Biblioteca Clássica).

QUEIROZ, Maria José. Os males da ausência ou literatura do exílio. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ROCHA, Everardo Guimarães P. O que é mito. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).

RAY, John Jr. Prefácio. In: NABOKOV, Vladimir Lolita. Tradução: Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (Org.). Políticas do corpo. Tradução de Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SARAIVA, Juracy Assmann. Literatura e cinema: encontro de linguagem. In: _____(Org.). Narrativas verbais e visuais. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

SARDUY. Severo. Escrito sobre um corpo. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates crítica).

SERRES, Michel. Variações sobre o corpo. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SEVERIANO, Maria de Fátima Vieira; ESTRAMIANA, José Luis Álvaro. Consumo, narcisismo e identidades contemporâneas: uma análise psicossocial. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2006.

TRUFFAUT, François. O prazer dos olhos: escritos sobre cinema. Tradução de Ande Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VIGARELLO, Georges. Panóplias corretoras: balizas para uma história. In: BERNUZZI, Denize de Sant' Anna (Org.) Políticas do corpo. Tradução: Marluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

O erotismo mítico da ninfeta

Lindinês Gomes de Barros

EDUFRN
Editora da UFRN

CCHLA -UFRN