

Imaginários literários: memórias e estética pós-moderna

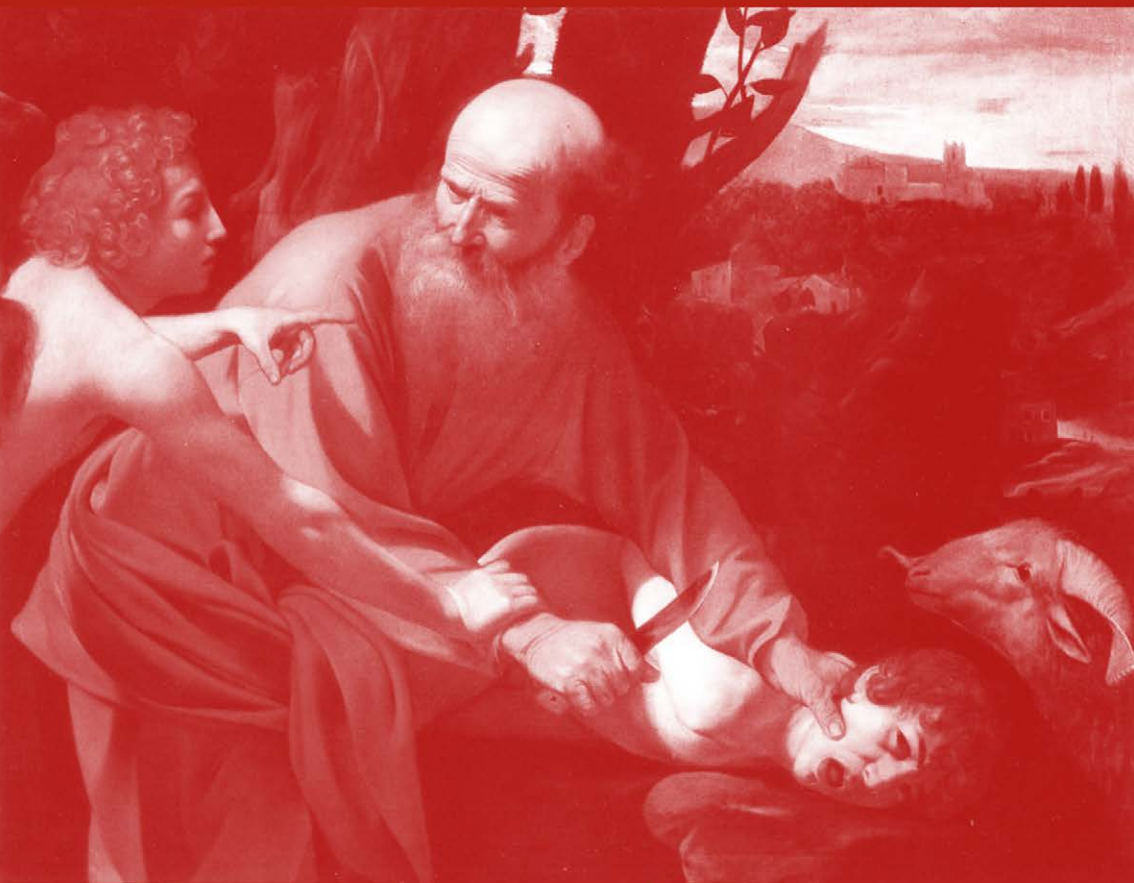
Organizadores:

Carlos Magno Gomes

Ana Maria Leal Cardoso

Christina Ramalho

Fabio Mario da Silva



Editora UFS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

REITOR

Angelo Roberto Antonioli

VICE-REITORA

Iara Maria Campelo Lima

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

COORDENADORA DO PROGRAMA EDITORIAL

Péricles Moraes de Andrade Júnior

COORDENADORA GRÁFICA

Germana Gonçalves de Araújo

CONSELHO EDITORIAL DA EDITORA UFS

Adriana Andrade Carvalho

Antônio Martins de Oliveira Junior

Ariovaldo Antônio Tadeu Lucas

Aurélia Santos Faroni

José Raimundo Galvão

Luisa Helena Albertini Pádula Trombeta

Mackely Ribeiro Borges

Maria Leônia Garcia Costa Carvalho

Messiluce da Rocha Hansen

Sueli Maria da Silva Pereira

Ubirajara Coelho Neto

Valter Cesar Pinheiro

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Adilma Menezes

CAPA

Carlos Magno Gomes

O Sacrifício de Isaac, de Caravaggio, (1603)

Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/El_sacrificio_de_Isaac_\(Caravaggio,_Florenzia\)#/media/File:The_Sacrifice_of_Isaac_by_Caravaggio.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_sacrificio_de_Isaac_(Caravaggio,_Florenzia)#/media/File:The_Sacrifice_of_Isaac_by_Caravaggio.jpg)

Acesso em 30/01/2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

I31i

Imaginários literários: memórias e estética pós-moderna
/ organizadores: Carlos Magno Gomes ... [et al.]. – São Cristóvão : Editora UFS, 2017.

180 p.

ISBN. 978-85-7822-570-4

1. Literatura brasileira – História e Crítica. 2. Memória na literatura. I. Gomes, Carlos Magno.

CDU 821.134.3(81).09



Cidade Universitária "Prof. José Aloísio de Campos"

CEP 49.100-000 – São Cristóvão – SE.

Telefone: 3194-6922/6923. e-mail: editora.ufs@gmail.com

www.editora.ufs.br

Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita da Editora.

O texto deste livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, ressalvadas as citações e referências, em que se manteve a grafia original.

Imaginários literários: memórias e estética pós-moderna

Organizadores:

Carlos Magno Gomes, Ana Maria Leal Cardoso,
Christina Bielinski Ramalho e Fabio Mario da Silva



São Cristóvão
2017

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne artigos com resultados de pesquisas desenvolvidas em programas de pós-graduação em Letras e áreas afins e é organizado por pesquisadores do Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC/UFS/CNPq). Com o intuito de dar destaque aos estudos do imaginário e das memórias, os capítulos foram organizados em torno de temas interseccionados: imaginário literário, memórias, erotismo e violência presentes nos textos literários e artísticos. As investigações partem de diferentes campos teóricos, passando pelas narrativas memorialistas e épicas para dar destaque às peculiaridades da estética pós-moderna: seja da lírica, da narrativa, seja do teatro. Os trabalhos reunidos aqui nos convidam a uma reflexão acerca de como o imaginário pessoal e coletivo se confunde com o imaginário literário, mostrando as tênues fronteiras entre o social e o simbólico no espaço artístico.

Especificamente, a relação entre imaginário e literatura é explorada por diferentes correntes teóricas de forma interdisciplinar, na tentativa de investigar tanto as lembranças de um povo, quanto arquivos específicos de uma época com suas imagens e símbolos. De acordo com Gilbert Durand, o imaginário abrange a forma como as pessoas percebem seu grupo, seu modo de ver o mundo e é capaz de influenciar atitudes e posicionamentos sócio-político-culturais. Cientificamente, os estudos do imaginário se estendem do inconsciente ao consciente, do sonho ao factual, do irracional ao racional. Nesse sentido, o texto literário, como ‘revelação’ do sonho do artista, engloba o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Com isso, pelo viés dos símbolos e dos mitos, podemos compreender o imaginário do artista de uma cultura e de uma época na tentativa de interpretar as disposições humanas.

Antônio Carlos Viana foi o escritor homenageado pelo VII SENALIC, em 2016. O imaginário representado na ficção do sergipano nos apresenta personagens estranhas, perversas e misteriosas. Viana era um querido amigo, um escritor tímido ao se apresentar

em público, mas de uma dedicação compulsiva ao texto, própria de um escultor. Sua morte, tão cedo, nos deixa eternas saudades e uma sensação que a paixão pela literatura continuará nos unindo em uma busca constante da formação de novos leitores do complexo imaginário humano.

Didaticamente, este volume apresenta capítulos que se aproximam tematicamente ou pela abordagem teórica. Nosso propósito é apresentar os diferentes imaginários literários que compõem as obras dos escritores aqui pesquisados: Antônio Carlos Viana, Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant'Anna, Adriano Espínola, Alina Paim, Soror Maria de Mesquita Pimentel, Maria Teresa Horta, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Marcelo Montenegro, Sean Murphy, Nivalda Costa, e Nélide Piñon. Para cada autor, o pesquisador selecionou uma metodologia que permitisse a invasão em seu imaginário na tentativa de desvendar os enigmas de sua construção literária.

Abrindo este livro, temos o texto memorialista MEUS CINCO CONTOS FUNDAMENTAIS, de Antônio Carlos Viana. Neste texto, o escritor faz referências ao emaranhado de intertextos que habitam seu imaginário. Do clássico Machado de Assis, passando pelo modernista Mário de Andrade, Viana destaca o quanto a forma contida de narrar foi lhe dando prazer e lhe convidado a viajar pelo imaginário da literatura. Ele destaca também as sutilezas das narrativas de Clarice Lispector, a construção da linguagem e do ritmo construída na ficção de Guimarães Rosa. Por último, seu texto ressalta a tensão e o imponderável da literatura de Lygia Fagundes Telles. Suas memórias literárias, além de iluminar a interpretação de suas obras, também nos convidam a retomar a leitura desses clássicos da literatura brasileira por se tratar de autores que ainda têm muito por dizer.

Na continuação, temos capítulos acerca do épico e do imaginário contemporâneo. Em UMA DIMENSÃO FÁLICA DO ÉPICO EM POEMAS PÓS-MODERNOS, CHRISTINA RAMALHO apresenta um estudo sobre poemas épicos de Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant'Anna e Adriano Espínola. Esse texto questiona a construção de gênero através da consagração do falo como condutor para a construção da imagem mítica da Terra-Mulher.

A partir das questões do imaginário literário, em **HIEROFANIAS POÉTICAS: A SEDUÇÃO DO DIVINO**, Maria Goretti Ribeiro apresenta um estudo sobre as hierofanias em poemas de diferentes épocas, destacando o caráter do encantamento, da sedução, do belo e do sublime que a irrupção do divino provoca no sujeito poético. Ela aborda o momento em que a presença divina se confunde com o numinoso. Esse capítulo retoma diferentes fontes filosóficas medievais para fazer uma aproximação entre literatura e o imaginário do sagrado.

No texto seguinte, **VIOLÊNCIA E ABANDONO EM ALINA PAIM**, Ana Maria Leal Cardoso traz uma reflexão sobre o mito do abandono e sua relação com a violência no romance da escritora sergipana. Essa pesquisa explora o campo teórico do imaginário com propriedade para detalhar o quanto a obra *O sino e a rosa* está composta de diversos imaginários: o conto maravilhoso, a lenda, o mito e o *epos* heroico.

Na continuidade, em um estudo sobre a lírica lusitana, **A ARS ERÓTICA NA POESIA DE TERESA HORTA**, Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento ao texto to analisa como Maria Teresa Horta utiliza a poesia como ferramenta de contestação e ato de rebeldia, criando uma espécie de *ars erotica*, cujo mestre feminino subverte o modelo da *Maria Mater*, transgredindo, assim, o modelo feminino imposto pelo Estado Novo português (1926-1974).

Por uma perspectiva filosófica da representação do imaginário do demônio pela concepção religiosa, em **O INFERNO SEGUNDO SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL**, Fabio Mario da Silva faz um estudo sobre a trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel: *Memorial da Infância de Cristo*, *Memorial dos Milagres* e *Memorial da Paixão de Cristo*. O autor analisa como o inferno é representando nos três tomos dessa obra épica religiosa, traçando as peculiaridades desse imaginário místico.

Na sequência, no texto **CLARICE LISPECTOR E O CHAMADO DA NOITE**, Fernando de Mendonça aprofunda as relações entre literatura e sonho na narrativa da escritora brasileira a partir da atmosfera noturna do conto “Onde Estivestes de Noite”. Depois, por uma perspectiva dos imaginários literário e religioso, em **A “HORA E A VEZ” NO CONTO**

DE ROSA, Clarissa Loureiro Marinho Barbosa e Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz apresentam um estudo sobre o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, discutindo como o autor mineiro recria a relação do brasileiro com o catolicismo popular, reinventa a relação filosófica do homem com a religião.

Na sequência, o leitor terá acesso a capítulos que brincam com o imaginário contemporâneo ao propor quebras entre as fronteiras históricas e ficcionais e entre forma e conteúdo. Em *TRANQUEIRAS LÍRICAS: A POÉTICA DE MARCELO MONTENEGRO*, Antonio Eduardo Soares Laranjeira, a partir de uma mirada transdisciplinar, traz reflexões sobre a lírica de Marcelo Montenegro, considerando a noção de discurso literário pop, o trânsito entre linguagens e o deslocamento de abordagens tradicionais.

Adentrando nas fronteiras do romance gráfico, em *IMAGENS DA VIOLÊNCIA EM PUNK ROCK JESUS*, Delzi Alves Laranjeira, abordando a adaptação de texto bíblico para a obra *Punk rock Jesus* (2013), de Sean Murphy, apresenta uma análise dos diferentes níveis de violência: individual, institucional e estrutural-cultural. Com isso, ela compara a reescrita de Murphy com os atos violentos da narrativa bíblica. Seu capítulo também apresenta as peculiaridades do romance gráfico como um gênero pós-moderno.

Quanto aos estudos feministas, em *A (RE)EXISTÊNCIA DE UM CORPO NEGRO NO TEATRO BAIANO*, Rosinês de Jesus Duarte apresenta uma leitura crítico-filológica de parte da produção dramática da autora Nivalda Costa, na década de setenta. Essa pesquisa questiona como a teatrológica imprime uma escrita feminina ao teatro baiano, nos anos setenta, tempos de ditadura, para debater formas de (re)existência nesse contexto de produção.

Por último, ainda seguindo as contribuições da crítica feminista, em *O SACRIFÍCIO FEMININO NO ROMANCE DE NÉLIDA PIÑON*, Carlos Magno Gomes traz uma abordagem antropológica sobre as marcas da violência de gênero em *Vozes do deserto* (2004), de Nélida Piñon. Essa obra explora a paródia de *Mil e uma noite* no processo narrativo quando descreve a luta de Scherezade pelo fim da morte das virgens

do Califado. Nesse contexto, o sacrifício do corpo feminino é explorado como uma forma de manutenção do poder e da honra masculina. Com base em teorias feministas de cunho antropológico, o capítulo interpreta como o sacrifício feminino traduz a crise da masculinidade.

Com esta coletânea, O GELIC reforça a importância da divulgação de pesquisas feitas em diversas universidades acerca do imaginário literário em diferentes contextos históricos. Nosso objetivo é manter uma rede de colaborações entre as universidades brasileiras ampliando a divulgação de nossos trabalhos. Nesta edição, temos a contribuição de professores doutores das seguintes instituições: Universidade do Estado de Minas Gerais, Universidade Estadual da Paraíba, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal de Uberlândia, Universidade de Pernambuco, Universidade Federal do Rio Grande e Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

Assim, com diferentes enfoques, salientamos a diversidade de abordagens sobre os estudos literários e suas estreitas relações com a cultura, destacando o lugar da memória do escritor em seu universo ficcional, a presença da violência como uma forma de poder ou a exploração do erotismo feminino como estratégias de transgressão de gênero. Nossos capítulos vão da particularidade da memória artista, passando pela memória da tradição lírico-portuguesa, até chegar a abordagens contemporâneas na exploração do imaginário da violência com suas interfaces erótica, sexual e de gênero.

São Cristóvão, fevereiro de 2017.

Carlos Magno Gomes
Ana Maria Leal Cardoso

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
MEUS CINCO CONTOS FUNDAMENTAIS <i>Antonio Carlos Viana</i>	13
UMA DIMENSÃO FÁLICA DO ÉPICO EM POEMAS PÓS-MODERNOS <i>Christina Ramalho</i>	21
HIEROFANIAS POÉTICAS: A SEDUÇÃO DO DIVINO <i>Maria Goretti Ribeiro</i>	41
ABANDONO E VIOLÊNCIA EM ALINA PAIM <i>Ana Leal Cardoso</i>	55
A ARS ERÓTICA NA POESIA DE TERESA HORTA <i>Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento</i>	69
O INFERNO SEGUNDO SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL <i>Fabio Mario da Silva</i>	87
CLARICE LISPECTOR E O CHAMADO DA NOITE <i>Fernando de Mendonça</i>	97
A “HORA E A VEZ” NO CONTO DE ROSA <i>Clarissa Loureiro Marinho Barbosa</i> <i>Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz</i>	109
TRANQUEIRAS LÍRICAS: A POÉTICA DE MARCELO MONTENEGRO <i>Antonio Eduardo Soares Laranjeira</i>	121

IMAGENS DA VIOLÊNCIA EM PUNK ROCK JESUS	133
<i>Delzi Alves Laranjeira</i>	
A (RE)EXISTÊNCIA DE UM CORPO NEGRO NO TEATRO BAIANO	147
<i>Rosinês de Jesus Duarte</i>	
O SACRIFÍCIO FEMININO NO ROMANCE DE NÉLIDA PIÑON	16
<i>Carlos Magno Gomes</i>	
SOBRE AUTORES/AS	175

MEUS CINCO CONTOS FUNDAMENTAIS¹

Antonio Carlos Viana²

Até os 25 anos, eu não tinha a menor ideia de que um dia seria escritor. Havia cometido certo tempo alguns poemas que logo descartei por serem muito ruins. Quem me fez me julgar assim foi João Cabral de Melo Neto. Eu achava que depois dele, ficava difícil fazer poesia. Felizmente eu estava errado.

Eis que um dia, morando no Rio de Janeiro, fui substituir um professor de literatura num colégio, e da lista de livros constava um do qual eu nunca ouvira falar: *Os cavalinhos de Platiplanto*, de um tal José J. Veiga. O livro fora publicado em 1959 e eu, na minha ignorância, não o conhecia de forma alguma.

A leitura desse livro foi para mim um susto bom. À medida que o lia, fui sendo tomado pela descoberta do novo. Até então minhas leituras se resumiam a Aloisio de Azevedo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, ou seja, aqueles autores que faziam o cânone de nossa literatura. Confesso que Machado de Assis ainda não era um autor de minha preferência. Lia-o mas ele não me inspirava nada. Só vim a descobri-lo muitos anos depois. Como se vê, pecados literários todos nós cometemos.

A leitura do conto-título, “Os cavalinhos de Platiplanto”, acendeu uma espécie de luz em minha cabeça. O escritor nasce antes de uma conjunção de leituras que de um talento inato. Eu nunca tive talento para nada. Nem para trabalhos manuais, na escola. Se fosse caminhar

1 Este texto foi apresentado na sessão em sua homenagem no VII SENALIC, agosto de 2016. Essa mesa foi coordenada por Armando Gens (UERJ) com participação de Maria Ivonete Santos Silva (UFU).

2 Contista sergipano, nascido em 1944 e falecido em 2016, premiado por *Cine Privê* (2009) e por *Jeito de matar lagartos* (2015), pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

por aí, estaria hoje no mesmo lugar dos meus 25 anos. Esse conto de Veiga despertou em mim a vontade de escrever sobre fatos de minha infância. Como toda infância, a minha era rica de histórias, mas eu jamais havia pensado sobre ela. Me deu, pela primeira vez, vontade de escrever algo que falasse de minhas lembranças. Fui para a minha máquina de escrever (laptop não existia nem na melhor ficção científica). Com a cabeça livre, deixei que as ideias viessem, sem nenhuma censura. A teoria literária ainda não tinha feito em mim os estragos que faria anos depois. Na época, eu já tinha algum conhecimento dela, fazia especialização na UFRJ, mas sem a paixão que tomaria conta de mim anos depois, quando fiz meu mestrado nessa área.

O primeiro conto que escrevi foi “Brincar de manja”, que é o título de meu primeiro livro. O realismo mágico de José J. Veiga estava nele todo presente. Ao terminar de escrever, achei que tinha escrito um conto de verdade, em que minhas memórias se misturavam à ficção, matéria-prima de muita literatura.

Em “Os cavalinhos de Platiplanto”, Veiga conta a história de um menino que tem um ferimento no pé e que precisa ser lancetado para poder ficar bom. A ideia o deixa assustado, pensando que vão cortá-lo. É o avô, com quem o menino tem uma relação afetuosa, que o convence da pequena intervenção em seu pé e em troca lhe promete um cavalinho. A partir daí o menino só pensa nisso. Em determinado momento do conto, sem que seja dito explicitamente, o menino entra no universo mágico e vê os cavalinhos de Platiplanto fazendo coisas inusitadas, como nadar numa piscina. Essa mistura do real com o mágico me fez crer que era possível escrever. E “Brincar de manja” é isso: um menino que diz para a mãe que o irmão tinha caído morto na rua e a mãe diz apenas “é besteira, logo passa. Ele sempre gostou de fingir de morto. Bote lá na cama. Vou já.” Ela está fazendo doce de goiaba e não pode largar naquele instante, senão perderia o ponto. A história também avança pelo universo mágico. Na época era moda, sobretudo depois de *Cem anos de solidão*, de Gabriel G. Márquez, embora o livro de José J. Veiga o anteceda em quase uma década. Assim se iniciava uma carreira que logo tomei como o objetivo de minha vida: escrever.

Hoje me pergunto: e se não tivesse dado certo? Como já disse num pequeno texto, escrever é como saltar de paraquedas fechado. Nunca sabemos se vai abrir, nem onde vamos cair.

Não acredito em inspiração, acredito em autores que nos inspiraram. Por isso, sempre que caio no vazio de não escrever, paro tudo e vou ler autores capazes de me fazer sair daquele estágio de inoperância criativa.

Um outro escritor que me deu a certeza de que eu poderia caminhar pela literatura foi Mário de Andrade, especialmente após a leitura de *Contos novos*. Destaco entre eles, “Vestida de preto”, que abre o volume. O que Mário me ensinou? Que se pode escrever ao correr da pena (palavra já arcaica), que é possível fazer literatura sem literarizar o texto, como diria João Cabral. A forma como o narrador se introduz na história era uma novidade para mim. Eu via a literatura como algo sisudo, sem lugar para brincadeiras. Mário de Andrade já no início do conto diz: “Todos andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.” E o narrador brinca o tempo todo, inclusive falando de um tal Mário de Andrade: “Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou alemão por causa de uma emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose.” (ANDRADE, 1983) Eu vi então que no espaço do texto cabe tudo, desde que não comprometa sua estrutura. “Vestida de preto” é um conto cheio de sutilezas, de amores desencontrados, o narrador lembrando sua paixão por uma prima. Com Mário de Andrade aprendi que podemos ser leves no que escrevemos, que um bom texto se escreve ao ritmo da respiração.

O terceiro conto que me instigou à escrita foi “O crime do professor de matemática”, de Clarice Lispector. Um conto pouco conhecido, apesar de estar entre os cem melhores contos do século. Uma historinha antes de dizer por que ele despertou em mim a vontade de escrever. Eu fazia na época uma especialização em literatura brasileira na UFRJ, sob a orientação da grande mestra Dirce Cortes Riedel. Ela olhou para mim e disse “você vai apresentar na próxima semana uma análise do conto de Clarice Lispector, “O crime do professor de mate-

mática”. Fiquei estarelecido, como diria o narrador de Mário de Andrade. Eu? Logo eu, que estava tendo meus primeiros contatos com a teoria literária e a obra de Clarice? Falar diante de dona Dirce apavorava qualquer um. Eu não conhecia esse conto. Então passei uma semana lendo-o e a linguagem dele me fascinou desde o primeiro instante. Foi Clarice que me despertou para a linguagem. Fiz a análise baseado na teoria do sujeito da enunciação e do enunciado, e felizmente deu certo. O que Clarice me ensinou neste e em outros contos foi o cuidado com as palavras, as imagens, a adjetivação sempre rica. Nunca eu havia lido nada como “Sem os óculos, seus olhos piscaram claro, quase jovens, infamiliars”; “O ar fresco era inóspito”; e “era um cão estranho e objetivo” (LISPECTOR, 1998). São tantos os exemplos, que deixo para vocês procurarem quando fizerem a leitura desse conto que parece mais uma oração. Trata-se da história de um homem que, ao se mudar de cidade, abandona seu cão e se sente culpado para sempre. Por isso a culpa é tanta que, na cidade para onde se transferiu, ele encontra um cão morto e resolve fazer o enterro para resgatar a culpa por ter abandonado o outro cão, que ele chama de José.

O quarto conto fundamental na minha vida de escritor é por demais conhecido: “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Além da linguagem, para a qual comecei a prestar mais atenção depois de Clarice, o que aprendi com ele foi que um conto, não só ele, mas qualquer texto, precisa ter ritmo. Sem isso, o leitor nos abandona logo nas primeiras linhas. Como não perceber a cadência nesta sequência de palavras:

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente – minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa. (ROSA, 1994)

Creio que todos que estão aqui já leram esse conto, mas não custa repetir seu enredo. Um homem resolve abandonar a família e vai viver dentro de uma canoinha de nada no rio que passa próximo a sua casa. É um conto metafórico, que tem dado ocasião às mais diferentes interpretações. Algo marcante também nele é a passagem do tempo que G. Rosa assinala pela sequência dos acontecimentos ligados à família:

(Nossa mãe) mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. ... Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa.... Minha irmã se mudou com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. (ROSA, 1994)

Só o filho, o narrador, fica. Mas na hora em que o pai se aproxima da margem, ele corre, não tem coragem de assumir o lugar dele. “Sou homem depois desse falimento?”, ele se pergunta.

Eu que já havia começado a escrever meus primeiros contos, passei a me preocupar com o ritmo de cada frase, com a pontuação, com os marcadores temporais e espaciais. Para escrever temos antes de tudo saber ler e isso leva algum tempo. Não acredito em escritor de estalo, que passa a escrever de repente sem ter antes passado pela leitura dos grandes escritores.

O quinto escritor, ou melhor, escritora, a me abrir as portas da percepção para escrever um bom conto foi Lygia Fagundes Telles, com “Venha ver o pôr do sol”, que está em *Antes do baile verde* (1970). O que nela encontrei foi uma tensão narrativa com a corda esticada até seu ponto máximo. Com ela aprendi a criar tensão no texto.

“Venha ver o pôr do sol” é a história de uma vingança programada por Ricardo em relação a Raquel, sua ex-namorada, num cemitério. Até hoje, não importa quantas releituras eu já tenha feito, sinto o mesmo impacto da primeira. Os diálogos secos, cortantes, a inocência

da vítima que dá ao conto um ar de tragédia, a escolha do cenário, tudo converge para um único ponto. Tudo ali é orquestrado milimetricamente, desde o primeiro parágrafo:

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde.

Ele a esperava encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinha-dos, tinha um jeito jovial de estudante.

- Minha querida Raquel.

Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.

- Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.

Ele sorriu entre malicioso e ingênuo.

- Jamais, não é? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância... quando você andava comigo, usava uns sapatos de sete léguas, lembra? (TELLES, 1999).

Aprendi com Lygia como as palavras, desde as primeiras linhas, anunciam alguma coisa que vai acontecer mais adiante, criando certa atmosfera. Ela começa falando de uma tortuosa ladeira, de casas rareando, assimétricas, de terrenos baldios, ruas sem calçamento, lama, pintando um lugar abandonado, cheio de desalento, que será complementado pelo cemitério ermo mais adiante. Os índices da tragédia que se configura no final estão todos ali e fazem *pendant* com o abandono a que Raquel relegou Ricardo depois que se casou com outro, com mais dinheiro que ele. Lygia vai colocando pedra sobre pedra na construção do conto por meio de diálogos finos, cortantes, até desaguar no aprisionamento de Raquel dentro de um túmulo, premeditado por Ricardo.

Ela poderá gritar o quanto quiser, que ninguém a socorrerá. Um conto à maneira de Allan Poe, que faz correr no leitor o calafrio do terror.

Aí alguém pode me perguntar: e onde ficou Machado em tudo isso? Dizem que Machado de Assis é autor para lermos na maturidade. Creio que sim. Claro que eu conhecia seus contos, mas nada havia me impulsionado tão fortemente para a escrita quanto os cinco contos acima. Eu lia com meus alunos os contos dele, como “O enfermeiro”, “A cartomante”, “Missa do galo”, “Uns braços”, “Cantiga de esposais”, “Noite de almirante”, de um livrinho de bolso que eu usava em sala de aula. Mostrava o valor da escrita machadiana, mas ainda não era um escritor de minha paixão. Só fui descobri-lo quando comecei a escrever e ter problemas com a finalização dos contos. Um final de conto é algo de difícil confecção. Passei a lê-lo com mais atenção a fim de ver como ele terminava os seus. E, desde então, ele entrou de vez em minha vida e cada vez mais aprecio a forma tranquila como suas histórias se encaminham para um final. Com ele aprendi a finalizar um conto sem ser preciso me desesperar.

Assim, cada um desses escritores me deu as bases para que eu construísse minha carreira literária: José J. Veiga me abriu a imaginação, Mário de Andrade me fez ver que o espaço do conto é o espaço da liberdade, Clarice Lispector me tornou atento às sutilezas da linguagem, Guimarães Rosa me despertou para o ritmo e Lygia Fagundes Telles para a tensão que todo conto deve ter. Machado de Assis, um caso à parte, me ensinou a contar uma história e deixar que ela se encaminhasse para o fim que se delineia desde os primeiros parágrafos. Depois vieram outros autores que fui somando ao que já conhecia e que só me fizeram ter certeza do caminho escolhido.

Para terminar, o que posso dizer aos que estão iniciando sua vida literária é que, antes de tudo, seja um leitor atento. Os cursos de letras estão aí para mostrar isso. Aproveitem o máximo que puderem de cada escritor. O resto vem com o tempo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. **Contos novos**. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ASSIS, M. **Coleção Digital Machado de Assis: Contos**. Brasília: Mec, 2008. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/166-conto>. Acesso em ago. 2016.

LISPECTOR, C. O Crime do Professor de Matemática. In LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In ROSA, J. G. **Ficção completa: volume II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

TELLES, L. F. Venha ver o pôr do sol. In TELLES, L. F. **Antes do baile verde**. 16. Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

VEIGA, J. J. **Os Cavalinhos de Platiplanto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

VIANA, A. C. **Brincar de manja**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1974.

VIANA, A. C. **O meio do mundo**. São Paulo: Libra & Libra, 1993.

VIANA, A. C. **Em pleno castigo**. Aracaju/Se: Hucitec, 1997.

VIANA, A. C. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VIANA, A. C. **Aberto está o inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIANA, A. C. **Cine Privê**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIANA, A. C. Como me tornei contista. **Revista Interdisciplinar**. Universidade Federal de Sergipe, v 3, n. 3, p. 11-13, 2010.

VIANA, A. C. **Jeito de matar lagartos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

UMA DIMENSÃO FÁLICA DO ÉPICO EM POEMAS PÓS-MODERNOS¹

Christina Ramalho²

A proposta deste texto, que desde já salienta a importância indiscutível, dentro do cenário da épica nacional brasileira, das obras escolhidas como *corpus*, é revelar o forte condicionamento sociocultural e comportamental vinculado à ideologia patriarcal que organiza as experiências humano-existenciais traduzidas no texto épico. Esse condicionamento, também cabe dizer, não é privilégio de escritores, porque constituem marcas culturais e literárias que contaminam e, muitas vezes, definem as condições de produção do sentido épico, sendo passíveis de serem reconhecidas mesmo em textos de autoria feminina, ainda que com diferentes vieses. Explico melhor, a seguir, esse “condicionamento”.

A sexualidade da terra, os papéis de intermediação dados a entidades como as deusas do Olimpo ou Nossa Senhora; o centramento no “falo” como força motriz para o caminhar do herói pela terra; a alienação, mesmo contemporânea, da atuação histórica das mulheres; a erotização dos espaços a partir do recurso da metáfora do corpo feminino; a circularidade cultural das imagens míticas presentes nos textos; o recurso tradicional da utilização formal de musas, ninfas, deusas e se-reias; a constante alusão à maternidade e às mães; as igualmente frequentes referências à liberdade sexual e ao erotismo das prostitutas; as dicotomias homem/mobilidade X mulher/imobilidade e homem/mente X mulher/corpo; além, é claro, do papel de “vate”, associado ao poeta travestido em eu lírico/narrador (instância de enunciação épica),

1 O presente trabalho reúne (com pequenas modificações) considerações desenvolvidas na tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (UFRJ, 2004).

2 Profa. Dra. da Universidade Federal de Sergipe. Coordenadora do CIMEEP.

são marcas culturais que revelam o enfoque patriarcal implícito na voz épica de relevante parte da produção épica universal.

Nos poemas escolhidos, é bastante visível a impregnação discursiva daquilo que Sócrates Nolasco chamou de “a desconstrução do masculino” (2001). Ao afirmar a virilidade, através de falas contundentemente falocêntricas, Gullar, Affonso e Espínola nada mais fazem do que deixar registrada a angústia do homem ante a fragmentação de sua identidade e, principalmente, da desestabilização de seu poder sexual de conquista. O poema realiza, literariamente, o que a dimensão real inviabiliza, e o corpo do homem, reafirmando seu domínio sobre os corpos das mulheres e das terras/cidades, dá continuidade à pulsão migratória (MAFFESOLI, 2001), o expansionismo, libertando-se, talvez, da castração simbólica de uma nova ordem social na qual o “ir e vir” também foi conquistado pelas mulheres (pelo menos por uma boa parcela delas).

A escolha de epopeias inseridas na pós-modernidade literária brasileira, sobre a qual não discorrerei aqui por evidente limitação de espaço, também foi intencional. Cabe lembrar que os rumos tomados pela chamada “Pós-Modernidade” promoveram e ainda vêm promovendo a desconstrução de certos valores e ideologias vigentes em prol de uma “pluralidade consciente”, ou seja, em prol da instituição de uma vivência social ao mesmo tempo múltipla e individual. No âmbito da crítica literária, quando irmanada desses princípios, é imprescindível abrir, no texto literário, as necessárias fendas para a valorização de pensamentos mais humanitários provenientes da absorção de realidades conflitantes na própria estrutura de poder. Hoje não vivemos um momento de revolução, como se viveu no período moderno, mas um momento de trabalho operário, que somente ganhará em potencial de realização do sonho de uma Humanidade mais sã se for ampliada a capacidade crítica do ser humano e, simultaneamente, for constituída uma certa objetividade nesse “trânsito” das minorias pelo global. Assim, no meu ponto de vista, a questão moderno/pós-moderno remete para a compreensão da atitude do ser humano frente às estruturas de poder. Quanto à nomenclatura, esta me parece de relevância bem menor.

O mesmo se dá em relação à identificação de culturas de minorias com a Pós-Modernidade instituída. Os nacionalismos críticos modernos e a necessidade de se “organizar” o caos cultural não prescindiram de uma filosofia racional e pragmática típica de um pensamento logocêntrico, gerado, portanto, pelas estruturas de poder que controlaram o mundo até a novidade do Modernismo e que, ainda com ele, mantiveram-se no poder, dado que as manifestações tradicionais foram questionadas e superadas, mas a filosofia opressora que geria as identidades culturais permaneceu ativa ao ponto de estabelecer uma nova forma – aparentemente democrática – de controle social, a globalização. O Pós-Modernismo, neste ínterim, ao fragmentar o pensamento teórico logocêntrico e abrir-se a novas reflexões de ordem mítica, afetiva e etc. acabou por atingir a até então invulnerável constituição do sujeito masculino como “sujeito padrão”. Sobre isso, afirma Nelly Richard:

Al teorizar la fractura del racionalismo universal de la modernidad que absolutizaba la conciencia del sujeto occidental-dominante como única dueña del conocimiento, el corte postmoderno desmonta de hecho los arquetipos de representación que centraban su autoridad en una primacía de sujeto blanco-masculino-letrado-metropolitano. La deslegitimación y desjerarquización de ese sujeto colonial les abre nuevas oportunidades de significación y participación a identidades y prácticas hasta entonces censuradas por la verdad absoluta de la representación masculino-occidental. Identidades y prácticas del margen que presionan contra los lineamientos hegemónicos de la cultura central para desestabilizar su punto de vista dominante. Mujer y periferia, con sus respectivas puestas en debate (feminismo, tercermundismo y postcolonialismo), son parte de ese paisaje teórico-cultural de nuevas expresiones que no tienen nada que perder – y si tienen mucho que ganar – de la erosión y quiebres de la identidad normativa de la modernidad universal (RICHARD, 1993, p. 82).

Também me parece interessante retomar o pensamento de Bourdieu, que, tirando conclusões a partir de pesquisas de campo antropológicas realizadas entre os camponeses da Cabília, disserta sobre a constituição sociocultural dos sexos, as perpetuações, através dos mitos, das ideologias inerentes a essa constituição e a violência simbólica impregnada nessa estrutura.

A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas (2002, p. 45).

Entre as diversas contribuições do texto de Bourdieu, uma se destaca: a conclusão do pesquisador de que desestabilizar a dominação masculina é uma questão de “ação política”, ou seja, o Feminismo, como força que objetiva essa desestabilização (e posterior anulação), tem, de fato, que possuir uma dimensão pragmática eficaz. Também segundo Bourdieu, um modo de promover essa ação política é repensar as práticas de apreensão da História:

Realmente, é claro que o eterno, na história, não pode ser senão um produto de um trabalho histórico de eternização. O que significa que, para escapar totalmente do essencialismo, o importante não é negar as constantes e as invariáveis, que fazem

parte, incontestavelmente, da realidade histórica: é preciso *reconstruir a história do trabalho histórico de des-historização*, ou, se assim preferirem, a história da (re)criação continuada das estruturas objetivas e subjetivas da dominação masculina, que se realiza permanentemente, desde que existem homens e mulheres, e através da qual a ordem masculina se vê continuamente reproduzida através dos tempos. Em outros termos, uma “história das mulheres”, que faz aparecer, mesmo à sua revelia, uma grande parte de constância, de permanência, se quiser ser consequente, tem que dar lugar, sem dúvida o primeiro lugar, às histórias dos agentes e das instituições que concorrem permanentemente para garantir essas permanências, ou seja, Igreja, Estado, Escola, etc., cujo peso relativo e funções podem ser diferentes, nas diferentes épocas. Tal história não pode se contentar com registrar, por exemplo, a exclusão das mulheres e de tal ou qual profissão, de tal ou qual carreira, de tal ou qual disciplina; ela também tem que assinalar e levar em conta a reprodução e as hierarquias (profissionais, disciplinares, etc.), bem como as predisposições hierárquicas que elas favorecem e que levam as mulheres a contribuir para sua própria exclusão dos lugares de que elas são sistematicamente excluídas (2002, p. 100-101).

No caso do sujeito épico e do foco no expansionismo que se recolhe da grande maioria das epopeias, é preciso salientar que a mobilidade épica, relacionada, principalmente, às imagens arquetípicas do expansionismo, da predestinação, da superação e da fundação, vincula-se diretamente à experiência de um nomadismo, cuja força simbólica, no Ocidente, tem raízes bem fortes na experiência medieval, ainda que, obviamente, desde os primórdios da existência humana no Terra, o nomadismo tenha se constituído como prática inerente à própria evolução humana. Sobre esse aspecto discorre Michel Maffesoli:

... o nomadismo não se determina unicamente pela necessidade econômica, ou a simples funcionalidade. O que o move é

coisa totalmente diferente: o desejo de evasão. É uma espécie de “pulsão migratória” incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade. A confrontação com o exterior, com o estranho e o estrangeiro é exatamente o que permite ao indivíduo medieval viver essa pluralidade estrutural que cada um tem adormecida dentro de si. Um tal nomadismo, claro, não corresponde ao conjunto da população, mas, vivido, de modo paroxístico por alguns, alimenta um imaginário coletivo global (2001, p.51).

Essa força de representação coletiva que o ser em deslocamento possui caracteriza perfeitamente a inscrição do sujeito épico. O heroísmo épico está, portanto, atrelado ao deslocamento – espacial, temporal e mesmo mental ou simbólico, a depender da época em que se insere a epopeia – e, mais uma vez, por essa razão, o “imobilismo”, tantas vezes relacionado ao feminino, impossibilita a ação épica heroica.

Vejamos, poema a poema, como, por meio do espaço mítico gerado pela experiência literária, o eu-lírico/narrador, em cada um deles, torna-se um viajante da memória que estabelece, com o espaço geográfico, uma relação simultaneamente expansionista e erótica, o que revela ou, ainda melhor, exemplifica os aspectos teórico-críticos levantados nesta introdução.

O RESGATE IDENTITÁRIO EM *POEMA SUJO*

Como afirma o próprio autor em “A história do poema” (1976, p. vii), *Poema sujo* é uma escritura do exílio. Produzido em 1975, em Buenos Aires, o poema conserva a força criativa da experiência amarga do exílio político, mas, ao mesmo tempo, faz-se meio de o eu-lírico/narrador, nomeado “José Ribamar Ferreira”, reviver sua identidade pátria, sua cultura, seus vínculos afetivos e sociais. Por essa razão, há, sem dúvida, no poema, uma referencialidade subjetiva que constrói a dimensão histórico-existencial desse “herói” que, através do espaço mítico gerado pela experiência literária, tornar-se-á viajante da memória

que o reconduz a São Luiz do Maranhão, promovendo, portanto, um expansionismo épico, que é, simultaneamente, um resgate identitário.

Recém-saído de um claro/escuro, o herói dá início às suas reflexões reinventado a imagem de uma carnalidade feminina, anônima, mas presente como a “musa” que se faz necessária para que a viagem se concretize em palavras: “tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de/banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca/ do corpo (e não como a tua boca de palavras) como uma entrada para/eu não sabia tu” (p.3)³. A musa sem nome “mas como era o nome dela?/Não era Helena nem Vera/ Nem Nara nem Gabriela/Nem Tereza nem Maria; Seu nome seu nome era../Perdeu-se na carne fria...” (p. 4) perdeu-se, mas está com o herói, ainda que tenha mudado de cara, cabelos, olhos e risos. Essa abertura, além de referenciar o momento de criação e a “musa inspiradora”, sugere um corpo feminino a ser devassado durante a busca do poema: “Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem/que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás/e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama” (p. 5).

Assumida a necessidade desse corpo a ser penetrado, tal como o herói penetrará a cidade, surge uma mulher não nomeada “que importa um nome?” (p. 6), mas que é menina coberta de flor, aurora, água, artistas de cinema, “mulher a tossir dentro de casa” (p. 6), ou seja, é a Mãe-Terra imóvel, aberta à rota épica do herói. Logo nos versos iniciais do poema, surge a consciência do corpo:

fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras
e os carinhos mais doces mais sacanas
mais sentidos
para explodir como um galáxia
de leite

3 Todas as páginas utilizadas nesta análise são da edição (GULLAR, 1976).

no centro de tuas coxas no fundo
 de tua noite ávida
 cheiros de umbigo e de vagina
 graves cheiros indecifráveis
 como *símbolos*
 do corpo
 do teu corpo do meu corpo (p. 8-9)

Tal consciência também está presente na dimensão material do corpo histórico revivido nas memórias da infância, da mãe que “identifica como sendo de seu filho”, (p. 10), integre-se à dimensão mítica desse mesmo corpo que faz o herói “olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio” e se sentir misturado à essência do mundo. Corpo que ganha sexualidade, “meu corpo-falo”, metamorfoseia-se, “meu cão doméstico meu dono”, mitifica-se “meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio/de tudo como um monturo/de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias”, (p. 11)⁴, mas é, ao mesmo tempo, corpo nordestino, maranhense, sanluisense, ferreirense, newtoniense e alziense. Do corpo cósmico há o retorno para o corpo recém-nascido, preso às origens familiar, regional, pátria.

A figura da mãe é referência para a identidade particular; e a cidade, referente para a existência do “combatente clandestino da classe operária” (p.11) que circula entre automóveis e ônibus, de capa, paletó, camisa, pele e carne.

Solitário, nesse ante-início de viagem, o herói se questiona sobre sua condição “quê/eu buscava ali? Houvera a guerra de Tróia? Homero Dante Boccaccio?” (p.13). Porém, a cidade, numa imagem vespertina de nuvens e “história branca”, começará a ser preenchida pelo trem que levará o menino a rodar seu carretel de lembranças, inicialmente acompanhado por um pai que não mais existe. Mais uma vez, renova-se a representação da mobilidade masculina contraposta à imobilidade de uma mãe presa ao passado da lembrança apenas como um

4 Todas as referências anteriores encontram-se na pág. 11.

referente de identidade, de função social “no quarto de um sobrado/ na Rua das Hortas, a mãe/passando roupa a ferro” (p. 33), mas não como referente de experiência compartilhada.

No vai-e-vem das lembranças surgem imagens femininas, como a de Lucinha, prestes a morrer sem saber; a de Maria do Carmo, “que entregava os peitos enormes/pros soldados chuparem/na Avenida Silva Maia/sob os oitizeiros/e deixava que eles esporrassem/entre suas coxas quentes (sem/meter)/mas voltava para casa/com ódio do pai/e malsatisfeita da vida” (p. 26); a da filha do barbeiro que fugiu com o filho mulato do carteiro; as vizinhas fofoqueiras; a caboclinha do dr. Gonçalves Moreira; a lavadeira que “batia roupa/no tanque” (p. 40); a filha do seu Cunha, Camélia, que “caiu na vida/porque ainda não existia a pílula” (p. 41); e suas irmãs (a sonsa mais velha e a beata “filha de Maria”); a mulher de seu Neco, que, por lhe colocar “chifres”, foi assassinada; Isabel e Marília, da zona; Maria de Lourdes, com quem o herói não se casou; Maroca, a dona da pensão; a Bizuza, agachada, “a dobrar os lençóis lavados e passados/ a ferro/arrumando-os na gaveta da cômoda,/como se a vida fosse eterna.” (p. 56); e a própria imagem feminilizada das “palafitas da Baixinha” (p. 29) – “princesa negra e coitada/apodrecendo nos mangues” (p. 32) –, seu “mau cheiro” e “sua carne de lodo”. Aliada a essa imagem putrefeita, a menção à perna fedida da mulher que, durante a infância do herói, apodrecia junto com a perna “na casa ao lado de nossa escola/na época/da guerra” (p. 34). Nesse rol de imagens de mulheres, observa-se, de um lado, a submissão ao trabalho caseiro, sempre incógnito, mas revelado pelo olhar poético; e, de outro, o erotismo instintivo e incontido e a punição decorrente do ato que extrapola o código.

Já a cidade, mítica como uma entidade, histórica como um corpo que se toca, desce suas águas no corpo do herói que se confunde com o corpo da cidade, numa relação de espelho e sexualidade: “Me levanto em teus espelhos/me vejo em rostos antigos/te vejo em meus tantos rostos” numa “vertigem de vozes brancas ecos de leite/ de cuspo morno no membro/o corpo que busca o corpo/No capinzal escondido” (p. 10). Essa relação especular, ora presentificada ora res-

quício do passado, retoma a forma escatologicamente sexualizada na sodomia que se estabelece entre o herói e a cidade:

e rolo eu
agora
no abismo dos cheiros
que se desatam na minha
carne na tua, cidade
que me envenenas de ti,
que me arrasta pela treva
me atordoas de jasmim
que de saliva me molhas me atochas
num cu
rijo me fazes
delirar me sujas
de merda e explodo o meu sonho
em merda (p. 52).

A aproximação semântica cidade-mulher-sujeira-veneno presentifica-se, mais uma vez, em: “da mão que busca entre os pentelhos/o sonho molhado os muitos lábios do corpo; que ao afago se abre em rosa, a mão/que ali se detém a sujar-se/de cheiros de mulher” (p.60). Nessa relação, o homem é “provador” e provedor, pois, ao habitar a cidade, faz-se como tal “para que não se extinga/o fogo/na cozinha da casa” (p.63). Ao final, a cidade (tal como o corpo feminino) é a terra do homem, mas não está nele senão como a lembrança: “a cidade está no homem/quase como a árvore voa/no pássaro que a deixa” (p. 66).

Cumprindo a função de agente do expansionismo, o herói encontra-se, literariamente, com a cidade, num ato sexual simbólico, que, todavia, traça os limites e as fronteiras da dualidade masculino/feminino, nas quais ficam semanticamente vinculados, respectivamente: a mobilidade, o expansionismo, a criação, a transgressão e a fecundação, de um lado; e a sexualidade, a punição e a submissão, de outro. Ao final da viagem, o herói reconhece as limitações de uma “cidade

tão pequena”, suja, sem possibilidades de purificação, ainda que ali, no recorte do espaço da casa, a família comemorasse aniversário e risse: “ríamos, sim,/mas/era como se nenhum afeto valesse/como se não tivesse sentido rir/numa cidade tão pequena” (p.65).

O HERÓI AGÔNICO DE A GRANDE FALA

Dividida em 16 partes numeradas, com diversificados esquemas métricos, estróficos e rítmicos, *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* exemplifica a realização épica pós-moderna, no entanto, propondo-se, a partir do subtítulo – Moderno Popol Vuh –, como uma “fala” atualizada do poema Popol Vuh, obra guatemalteca em língua quíchua do século XVI, espera-se da fala de um guarani do século XX – o herói poeta da obra de Sant’Anna – denúncias sobre um “estar no mundo” agônico, fruto de injunções perversas oriundas do processo de colonização europeu na América. Essas denúncias, evidentemente, surgem no decorrer do poema, entretanto, está no questionamento sobre o próprio fazer poético o cerne sêmico da obra (criação), daí os inúmeros questionamentos que integram as primeiras partes do poema (ONDE, COMO, QUEM, QUANDO) e o passeio revisionista por estéticas e obras anteriores.

Em meio a essas reflexões, a presença da mulher surge em referências de valores bastante diversos. A primeira delas, logo na parte 1, remonta à relação corpo feminino/ terra (fecundação e sexualidade), com tom de denúncia: “ou de novo se fez poema/no ovário da mulher/ que na Amazônia foi castrada/porque já somos muitos e imundos/em muitas partes do mundo” (p.37)⁵.

A segunda referência, na parte 3, centrada nos potenciais sêmicos da criação e da fecundação, continua destacando o “corpo da mulher” como espaço lírico e sexual: “Debulho poemas e milhares/ como o camponês aduba estrofes e mulheres” (p. 41).

5 Todas as páginas utilizadas nesta análise são da edição de 1978.

Nova imagem de mulher surge na parte 4, reforçando a dimensão corpórea feminina (e sugestivamente submissa) da poesia:

Impossível poesia. Arrogante poesia.
Causarias prazer a alguém, que não a mim
que te necessito como o marido o corpo habitual
de sua mulher
sempre disponível nos panos da noite? (p. 50)

Na parte 5, Raquel e Lia são as imagens bíblicas que surgem inseridas no questionamento sobre a democracia e a liberdade que resultam da verdadeira opção de escolha. Assim, “Raquel em lugar de Lia/é a liberdade tardia” (p. 54). Raquel e Lia, portanto, são as mercadorias imóveis (clivagem) sujeitas (ou não) à escolha democrática.

Já na parte 8, as imagens de mulheres inseridas no espaço urbano contrapõem-se às dos homens urbanos:

Olho a cidade.
Os homens continuam com o mesmo olhar
amarfanhado das manhãs
em direção aos escritórios de úlcera
e às fábricas de insônia.
Mulheres
pechinham o invisível, e à tarde
servem seus corpos e comidas nas dobras do ar (p. 65).

Como se vê, a imagem explícita do homem trabalhador repleto de tédio e angústia é acompanhada da imagem da mulher que “serve” corpo e comida (clivagem e submissão).

No questionamento sobre a religiosidade através dos tempos, a imagem de Deus, entre outras, é a do ser exuberante, másculo e viril: “Deus era o melhor amante/ invadia com orgasmo/as vestes de suas santas” (p. 86 - parte 12), já na dimensão real, presentifica-se a visão simples dos “homens de guarda-chuva saindo depois da missa/e

mulheres barrigudas com seus vestidos de chita” (p. 91 - parte 13). Em ambos os casos, a mulher é a da acompanhante (“suas” santas e “os homens saindo”... “e” as mulheres). Ao final da parte 13, em “No Capitólio, em Roma, recolho a infância da mulher que amo/e ato-a à minha infância em Juiz do Fora” (p. 94), o herói-poeta-guarani age para a interpenetração, através da literário, dos planos histórico-intimista e maravilhoso (a viagem conduzida por uma memória que desconstrói fronteiras de tempo, espaço, realidade e ficção).

Na parte 14, rememorando sua atuação literária nos anos 60 e os fatos históricos da época, o poema relembra, entre os violões e violas enluradas, as mulheres que foram estupradas e outras miseráveis humanas.

No mesmo campo semântico da sexualidade, a parte 15 destaca a inscrição fálica do herói-poeta-guarani – que é Orfeu, Narciso e índio guarani, simultaneamente olhando para o mundo e para si mesmo – no tempo e no espaço, fazendo do próprio “pênis” (e dos alheios) o símbolo da virilidade lírica, aparentemente em decadência:

Diante do fogo. Nu
olho-me o pênis
pau
tacape.
Brinco com sua força. Inútil
à luz da lareira como um índio
a/traído e aldeado

/.../

Mas houve um tempo
em que meu pênis era um aríete e a mulher a fortaleza⁶
meu pênis era a alavanca numa cama movendo um universo.

6 Referência a Gregório de Matos.

Devo estar envelhecendo
 ou virando um jovem sábio
 – o que, ao revés, também não salva.
 Não sou mais um adolescente no claustro seminando puros
 versos⁷.
 Meu pênis não é mais um poleiro onde possa recolher todas as
 [mulheres à noite].
 Meu pênis não é o estilete inscrevendo sêmen nas tábuas da
 eternidade (p.103).

A mulher, portanto, continua sendo o “pasto” por onde trafega o pênis-lírico da criação literária (fecundação).

Entretanto, mesmo em decadência, o “poema-falo” compõe-se e, na parte 16, revela-se fruto do revivenciar de falas alheias e circunstâncias estéticas, artísticas, históricas e pessoais, todas projetadas na dimensão mítica gerada pelo plano literário do poema que, ao romper com as categorias de tempo e espaço, propõe uma “fala” atualizada pelo contato com Camões, Shakespeare, líricos e dramáticos. Ao se compor, o poema recuperou a virilidade: “E o poema se foi gerando como se intumescer a vida/e a paisagem quando o orgasmo dos vulcões explode/e sedimenta ossos e cidades e escorre lavas e medos” (p. 107) e deu voz ao índio:

Uma voz de índio ecoa entre a neblina da floresta.
 Nos quartéis, uma vez mais, os espanhóis despertam
 tocam seus clarins e seus cavalos
 e vão extrair do sangue guarani
 o ouro que decora igrejas e mulheres (p. 109).

Cumprida a viagem e composta a fala-poema, a inventiva epopeia de Affonso Romano de Sant’Anna revela o cantar másculo de um eu-lírico/narrador metonímico do homem pós-moderno, que se faz

7 Referência a Junqueira Freire (ou aos românticos em geral).

portador de uma voz guarani híbrida ressurgida da rememoração de fatos e de “falas artísticas” desses fatos. Alijada do questionamento existencial presente no poema, por ser tratada como um corpo consumível e, ao final, ser descrita como um corpo que se ostenta em ouro (ou seja, que, alienada da visão crítica, também contribui para a consumação do “sangue” vilipendiado do índio guarani), a voz mulher não se inclui na reflexão proposta pela epopeia.

O “EU” EM TRANSE DE ADRIANO ESPÍNOLA

A força fêmea dual cidade-mulher, presente na primeira epopeia de Espínola, *Táxi*, de 1986, reaparece em *Metrô*, assim como as frequentes alusões ao corpo feminino como receptáculo para o gozo do homem em trânsito, como a Terra-Mulher à espera de ser fecundada. De um táxi, em Fortaleza, para um metrô, no Rio de Janeiro, o mesmo eu-lírico/narrador, em transe de auto e hétero conhecimento, no antegozo da hora, sucumbe às rotas mítico-mágicas que o levam do Rio aos mais surpreendentes locais, fazendo-se acompanhar por figuras míticas e literárias também surpreendentes, o que, entre outros, dá o “tom” pós-moderno ao poema.

Equiparando-se a Ulisses, “Pois aqui estou de volta (onde nunca estive),/por entre aladas paredes – minha Ítaca de concreto –”, (p. 71)⁸, a Teseu, “nesta cidade-labirinto, por onde sigo, Teseu, segurando o fio-dental do tesão/de existir”, (p. 52), a Orfeu, “Orfeu mestiço, vou descendo as escadarias do céu e do inferno, revivendo tudo o que vejo e toco: a espada de Enéias e a espaçonave de amanhã”, (p. 74), a um guerreiro tapuia, “Eu, guerreiro tapuia,/vou destrinchando o tempo e o corpo do outro”, (p. 94), o herói, agora vivenciando um espaço mais urbanizado, e, por isso, mais feroz, mantém o “furor sexual” de *Táxi*: “lambendo com o olhar as Anas, Teresas e Adriadnes,/para em seguida beijar, delicado,/o sol carnal de todas elas,/essência pregueada e bela da Humanidade!” (p. 72), o que igualmente refaz a imagem da mulher-corpo-de-sedução.

8 Todas as páginas utilizadas nesta análise são da edição de 1996.

Ciente de sua condição heroica, “Herói de mim mesmo, já não me basto”, (p. 73), o eu lírico/narrador retoma a viagem expansionista por meio da qual se revelará e revelará a cidade que, simbolicamente, penetra, através do metrô-vagina e de suas mágicas estações (cariocas, brasileiras, estrangeiras), que o levam a gozos diversos. A cidade, cujo metrô é representação metonímica da sexualidade feminina, abre-se à penetração de um herói acostumado às viagens imaginativas e solitárias (e, às vezes, compartilhadas), capitaneadas pelo falo-palavra:

Quero seguir sozinho nesta amorosa via-fêmea,
que se abre e me abraça de passagem,
me duplica e chama,
me carrega e fere,
me atravessa como um relâmpago,
me enlaça, nesta luta mais sã,
que recomeça
mal rompe a manhã
nos subterrâneos da cidade e do Metrô
em que viajo,
segurando a barra da palavra,
que se ergue
no centro do vagão e da fala – meu falo
de partida para dentro de ti
e da escuridão de tuas coxas (p. 75).

A sexualidade e a criação (do poema, através da palavra compartilhada com outros poemas) inauguram o potencial mítico-sêmico do poema, no qual a imagem da mulher é, invariavelmente, associada ao corpo “pelas retas e curvas desta fala estirada e dupla,/em que penetro cada vez mais no teu corpo, ó mulher,” (p. 78); “Ó cidade, rolando sobre mim, fugindo acima/para reencontrar-me ao teu lado, excitado,/ao penetrar no túnel literal de teu corpo/sair adiante no litoral/de tuas coxas-ruas/metade dentro/metade fora” (p. 80); “para a Cinelândia/para a estação do teu corpo lânguido,/por onde estico minha língua gotejante de sentido,/lambendo

tuas coxas” (p. 90); “Vamos lá, mulher, tocar sax à entrada deste Metrô-gigolô./Você dançando comigo ao som de ‘Folhetim’,/para logo depois virar a página desta hora-puta.” (p. 90). É nesse corpo, ora cidade-mulher, ora mulher-Moema, ora mulheres outras, que o herói penetra, em delírio, seu sadomasoquismo, sua libido insaciável, seu egocentrismo luxurioso “Você ali, de máscara, meias rendadas,/ligas vermelhas e sapato alto,/caminhando para mim, exata, Ysatis no ar, a voz marinha, macia,/a língua sabendo a luxo, calma, voluptuosité.../Ah, vontade de estalar sob este chicote com que te bato” (p. 98); “ao derramar uma fileira de pó/sobre tuas costas lanhadas”; “Para depois chicotear tuas ancas,/potranca em disparada pela praia branca dos lençóis.../ – Me bate, ai, me mata, amor!” (p. 100); “Início profano do mundo,/sagração sadomasoquista do instante!” (p. 100); “chicotear seu lombo em desespero” (p. 101); “Depressa os coros de dança e as coroas de flores:/depressa as mulheres!” (p. 104), remetendo-se a um tempo-espaço corrompido, no qual convivem o adolescente, o turista, o pirata, o poeta, o erudito, o “Dionísio dos Santos” e a mulher-masoquista, a “potranca” vestida de mil rostos e máscaras, aguardando a força do chicote e o “velho caralho-de-asa gotejante de infinito!” (p. 101). Juntos, zoomorfizados, o herói e a mulher-cidade-e-todas-as-estações-possíveis (a mulher que personifica a Língua Portuguesa “puta-guesa”, *Idem ibidem*), consomem-se em viagem e em palavra:

Nós dois ali, animais atracados
um-no-outro,
nos amando com feroz carinho,
nos amando de quatro,
sendo quatro, sendo mil (p. 101).

Além da imagem da cidade-mulher penetrada, coexistem as imagens de mulheres⁹ que compõem a dimensão real – as putas dos

9 Aqui me aterei apenas às imagens de mulheres, uma vez que as imagens masculinas são múltiplas e passíveis de uma análise muito mais complexa do que me permitiria esse espaço de reflexão.

Arcos da Lapa; “mulatas bundudas bodum tesão”; a holandesa que custa “100 florins a hora na Damstraat!” (p.94); Madame Stavri, “famosa clarividente da Europa” (p.97), herdeira de Eliot; Moema, mulher real, a companheira resgatada de *Táxi*; a “bicha muito louca brasileira saída da galeria Alaska” (p.102); “daquela mulata/cheia de dengo e de sol/por entre as pernas!” (p.108); Matilde; Jovelina; as meninas de sexo incendiado da Praça General Osório; as “garotas de outrora”, “traçadas” por Gregório de Matos; “a mulher rodeada de crianças sujas”, chutada por Virgílio; Barbarella; Giselle, a “espiã nua que abalou Paris” (p.99) 2, as que compõem a dimensão mítica – Ariadne; “mulheres no cio com um pedaço do mar enroscado na cintura” (p.83); Nossa Senhora das Victórias; Eurídice; Beatriz; Marília – e, como consequência da inserção do plano literário na epopeia, as que compõem a dimensão literária (ainda que conservem sua dimensão mítica e/ou histórica) – “sem a Marília de Dirceu por perto” (p. 82); “lembrança dessa Nega Fulô”; Lésbia; “mulher que passa, nua e quente do sol/vinda do sal do mar!” (p. 126); Inês; a filha da rainha Luzia; a negra (de Mário de Andrade); Cecília Meireles e Clarice Lispector. Em relação a estas últimas, é interessante observar que, ao contrário da identificação que ocorre entre o herói e os autores-poetas com quem dialoga, existe em este e as duas uma impossibilidade de identificação:

Enquanto os doze noturnos de Cecília continuam lá fora
a se derramar
por entre os canais da cidade e da memória]
com aquele espiritualidade toda flou/vial.

Não, não é o caso, minha senhora,
pastora de nuvens.

Quero mais é o tacape tapuia
Para tacar o pau outra vez no Forte Schoonemborch (p.94)

./...

Em frente, pego o Leme
e a bruxa Clarice costurando por dentro as palavras
à procura de uma galinha,
que continua a fugir aos domingos,
por sobre os telhados da cidade.

De repente, Clarice nos vê,
transformando-se, zapt!, numa antena paradiabólica,
girando de um lado e outro,
em busca da sensação de Deus,
mastigando uma barata,
num recanto qualquer da Via Láctea... (p. 141-142)

Como se percebe, ao lado do herói, que segue com seu “falo-pássaro pelo país dos símbolos” (p. 103), estão “as mulheres” (entre elas, a própria Moema), conduzidas pelo prazer que o herói lhes proporciona, até que este, tal qual Ulisses, retorne à sua Rio-Ítica de concreto “Sim, estamos sempre voltando para casa./Estamos sempre voltando para a casa da amada.”, (p. 148) e encontre sua Moema-Penélope, mais uma vez pronta para a penetração: “ó Moema, mulher-urbana,/ Rio que atravesso de passagem/e penetro – ó espaço meu – na nudez deste instante/(Meu corpo dentro do teu,/sujo de ruas e sonhos)” (p. 149). Tal como em *Táxi*, onde o motel é o espaço privado, em Metrô, esse espaço reside no 16º. andar da Rua São Salvador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo o que foi ressaltado, nas três obras estudadas, o expansionismo, a transgressão, a sexualidade, a fecundação e a criação são atribuições masculinas, legitimadas, e me perdoem aqui o caráter duramente enfático da afirmação, pela força coadjuvante de fêmeas de pernas sempre abertas à inventividade máscula.

Esta leitura, que pretendeu, como foi dito na introdução, abrir uma fenda que levasse a questionamentos sobre as representações do

feminino no texto épico pós-moderno de autoria masculina, não tem, contudo, caráter crítico negativo. A revelação dessa carnadura ainda rígida em relação à subserviência da mulher, associada à terra, como corpo de desejo e de penetração expansionista, comprova o quão difícil é abandonar os paradigmas que estabeleceram lugares distintos e opostos (mobilidade X imobilidade) a homens e mulheres na história da Humanidade.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ESPÍNOLA, A. **Em trânsito**. Táxi. Metrô. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- GULLAR, F. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- NOLASCO, S. **De Tarzan a Homer Simpson**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- RAMALHO, C. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de doutorado.
- RICHARD, N. **Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática**. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.
- SANT'ANNA, A. R. de. **A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas**. Rio de Janeiro: Summus Editorial, 1978.

HIEROFANIAS POÉTICAS: A SEDUÇÃO DO DIVINO

Maria Goretti Ribeiro¹

Horrível coisa é cair nas mãos de um Deus vivo [...] pois o nosso Deus é um fogo abrasador. (Hb 10, 31 e 12, 29)

Para além de qualquer especulação racional, científica, filosófica, a respeito de Deus, o homem religioso sempre acreditou que, por trás das aparências deste mundo, existe um Ser superior, invisível, poderoso, santo, justo, imortal, onipotente, onisciente, onipresente, cuja natureza foge à sua compreensão, que governa o universo inteiro, que rege as realidades visíveis e invisíveis. Sua forma é um grande mistério; seu mundo, um inquietante enigma; sua substância, infinitamente incompreendida e inexplicável, é imperceptível até aos olhos mais crédulos, pois um deus não pode ser compreendido nem explicado em virtude de seu caráter inefável, já que um deus compreendido não pode ser um deus.

O contato com esse Ser perfeito e santo acontece através de uma abertura espiritual, anímica, para as realidades transcendentais. É necessário que se acredite que Ele existe para que se possa vislumbrar Sua substância absolutamente intocável. Do ponto de vista místico, esse contato sempre acontece por meio de um processo de conscientização e transformação psico-espiritual; do ponto de vista material, através de revelações fenomênicas, miraculosas.

Partindo da concepção de que Deus é um Ser numinoso que se oculta por trás de um mistério terrível e fascinante, Rudolf Otto (1985), explica a possibilidade de se penetrar em Sua realidade numinosa por intermédio do sagrado, atendo-se à análise das modalidades da expe-

1 Profa. dra. da Universidade Estadual da Paraíba.

riência religiosa. Ele esclarece o conteúdo específico da experiência vivida pelo homem religioso, referindo-se ao irracional “sentimento de pavor” que esse homem experimenta diante do sagrado, visto que só quem vivencia essa experiência pode sentir, pode perceber o *numen* divino, pois o sagrado cria em quem o experimenta um sentimento de pertença a Deus. Isto acontece exatamente porque se trata de um dado cuja origem e fundamento encontra-se na alma.

De acordo com Otto (1985, p. 29- 39), o divino está relacionado ao *mirum* que aterroriza e paralisa o homem. “Deus é o fascinante aspecto (do *mirum*), que na solenidade, pode encher a alma e dar-lhe uma paz indescritível”. Seu “mistério torna-se facilmente terrível”, visto que o que está secreto e não se conhece causa profundo temor. Na vivência do sagrado, o medo que o homem religioso sente emudece a alma e pode “conduzir a estranhas excitações e alucinações, a transportes, ao êxtase”. Isto porque uma hierofania desperta o sentimento de que o numinoso é tudo e a criatura é nada. Esse temor que o sagrado imputa é mais complexo e profundo porque Deus é *majestas*, por isto desperta reconhecimento e reverência, e é *orgé*, a energia que leva o homem a contemplá-Lo numa obediente entrega de seu ser total.

O homem religioso deseja ardentemente encontrar-se com Deus, mas O teme por ter consciência de que a precariedade da matéria impossibilita o contato direto com a Majestade divina, com a Perfeição absoluta. Além da impossibilidade de os olhos corpóreos contemplarem o “corpo” espiritual, o contato direto com Deus, no plano físico, seria insuportável para a carne. Essa “consciência” do mistério terrível da substância divina leva o homem à vivência do sagrado que, paradoxalmente, promove o contato com a deidade, contudo cria barreiras intransponíveis entre o homem e a divindade, mantendo o grande mistério e propiciando o temeroso fascínio que o seduzirá até o dia em que ele contemplar a verdadeira face de Deus vivo. Tomo aqui as palavras de Huxley (1977, p. 12) que, em termos, situa o sagrado como linha limítrofe que interdita a revelação da pessoa de Deus e faculta Sua manifestação numinosa: “entre o mundo das aparências e o da divindade temível, há que se erguer uma barreira, que funcione como

proibição contra qualquer avanço. Essa barreira é o próprio sinal e expressão do sagrado”.

De acordo com Eliade (1999, p. 16-30), “a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘Centro’”. A sacralidade do espaço destaca um território do meio cósmico e o torna qualitativamente diferente. Ali Deus se revela, “manifestando-se sempre como uma realidade diferente das realidades ‘naturais’”.

Preexistente ao conhecimento de Deus, carente de palavras e imagens que O revelem, “o mundo sagrado é o mundo simbólico, constituído não de objetos, mas de figuras e potências, momentos de uma grandiosa *imago mundi* da qual recebe seu argumento e seu sentido” (cf. KUJAWINSKI, 1994, p. 93). O sagrado é irredutível, dramático, paradoxal, inexplicável, inexpugnável, visto que um lado insondável da alma mantém-se encastelada no terreno do desconhecido onde reiam os deuses, cujo acesso só é possível por meio de um voo ascendente para as realidades metafísicas, onde o grande mistério da divindade transcende a bruta matéria.

HIEROFANIAS POÉTICAS

O homem comum consegue viver o sagrado por meio das práticas religiosas e/ou ritualísticas, já o artista é capaz de penetrar em sua essência mais profunda através da imaginação e/ou representá-la por meio do imaginário. O sagrado, que segundo Eliade (1999, p. 20), “constitui uma modalidade de ser no mundo, uma situação existencial assumida pelo homem ao longo da sua história”, manifesta-se de forma especial na poesia. Mesmo que a arte literária, *a priori*, não tenha intenção de restabelecer o elo original perdido entre o humano e o divino, ela sempre foi um solo fértil de expressões do sagrado. Deste modo, o irrespondível, o inacessível e o inexplicável, que envolvem o sagrado, encontram no artifício da linguagem artística o espaço ideal

para se evidenciar como fenômeno ascético. Mesmo que não expresse nenhum propósito religioso, o sagrado, que se manifesta na poesia, tem o condão de representar imagens do transcendente de uma forma que só a linguagem poética pode exprimir, conseguindo levar a criatura a esse “Outro” divino, diferente de si mesmo, com quem entra em comunhão e ascese por meio do deslumbramento.

A arte foi um excelente instrumento para a transmissão de conhecimentos filosóficos e teológicos, principalmente na Antiguidade Clássica e na Idade Média, difundindo sempre valores culturais, ideológicos, morais e religiosos. Se fizermos uma incursão temática pela história das artes, vamos comprovar que, não raro, a religião e os rituais sagrados utilizaram-se da poesia, da música, do teatro, da pintura, da escultura, para fixarem doutrinas, liturgias, dogmas, princípios espirituais, enfim. A poesia foi e ainda é um importante operador metafísico, pois, além das possibilidades de expansão do imaginário, experimentam-se por intermédio dela, maravilhosas hierofanias. Dessa interface entre poesia, divindade e sagrado resultaram grandes benefícios para a literatura porque, revivendo os mitos, reescrevendo os rituais, reencenando epifanias, ela se apropriou de importantes e profundos geradores cognitivos e emocionais da psique, daquilo que tem o poder de levar adiante o espírito humano ao tempo em que também por isto ela se eternizou. Refiro-me ao valor espiritual e à reflexão em torno do divino e do sagrado transfundidos por obras do quilate de Teogonia, Odisseia, Divina Comédia, Paraíso perdido, dentre centenas de grandes produções literárias indexadas no cânone clássico da poesia ocidental que orbitam na esfera do divino.

Graças à inspiração,² ao êxtase (sopro do Espírito Santo, numa perspectiva mística, até bíblica) e à estesia, o poeta é capaz de ver com

2 Wellek e Warren (1976, p. 101-102), admitem a designação tradicional de inspiração – “classicamente associada às musas, filhas da memória, e no pensamento cristão ao Espírito Santo” – como um fator “irracional”, inconsciente, no ato criador, ressaltando que nos tempos modernos considera-se que a inspiração tem os traços essenciais da subtileza (como a conversão) e da impessoalidade: “a obra parece ser escrita através de uma pessoa”. Também difundem que, por definição, “o estado inspirado de um vidente, profeta ou poeta difere do seu estado normal”.

a alma, pois ele é, antes de tudo, um especulador do Invisível, um observador dos fenômenos sobrenaturais, um desbravador do inconsciente, um artífice da “imaginação ativa”. Dufrenne afirma que “ser inspirado é receber por haver esperado. A atenção do poeta é também uma oração natural que, de bom grado, solicita uma linguagem religiosa”. O poeta vislumbra o sagrado e oferece acesso a essa fonte numinosa, viva e produtiva, embora de estranha harmonia, como um prodígio da percepção, da intuição sensível, do figurativismo, do imaginário pessoal e coletivo rico de possibilidades. Como bem disse Campbell, (2002, p. 201), “as leis da natureza residem no coração. As regras da sociedade e dos deuses estão sempre ‘lá fora’[...]. O que conta é o que o momento lírico é: o despertar do coração”.

Experiência sinistra, no sentido em que o concebe Eugenio Trías (1984, p. 33): “tudo o que devendo permanecer secreto, oculto, não obstante se manifesta”, com efeito, a revelação de um deus é, ao mesmo tempo, fascinante e tremenda, pelo fato de o puro espírito ser estranho à carne perecível e, ainda, pela insignificância e demérito da criação diante da grandeza, beleza e poder da divindade. Uma hierofania poética provoca êxtase, encanto e uma profunda transformação interior em quem a experimenta como estesia. Enquanto o sagrado amplia a visão, desperta a emoção, cria expectativas, a revelação de um deus na poesia não enseja medo, mas simplesmente promove um estado de harmoniosa transcendência ao descerrar o halo inviolável que envolve o divino. Segundo Eugenio Trías (1984, p. 28), essa divindade oculta que se manifesta apenas pela sensibilidade, que nos arrebatava por instantes do cárcere de nossa limitação, perguntará a poetas e pensadores sobre a face dessa divindade de quem tão somente percebemos alguns véus.

Parece impossível aferir-se o grau de emoção que se expande no coração de um ser humano ante a revelação de um deus. Bachofen comenta a reação que a epifania dionisíaca provocava nas mênades, cujo excesso ultrapassava, nos antigos rituais de mistério, os domínios da razão convencional, promovendo a união indissolúvel de duas grandes forças: o êxtase erótico e o culto a um deus, cujas manifestações físicas se assentavam num fundo emocional exacerbado:

Abalada no mais íntimo recesso de seu ser, a mulher eleva aos céus um clamor que ultrapassa as mais altas e silenciosas montanhas, buscando em toda parte aquele deus revelado, que também prefere trilhar as alturas... A intensidade do ardor orgiástico, misto de religião e sensualidade, mostra como a mulher, apesar de mais fraca que o homem, é capaz, com o passar do tempo, de atingir planos mais elevados que ele. Através de seu mistério, Dioniso capturava a alma feminina com sua inclinação por tudo que é sobrenatural, por tudo que desafia a lei natural; através de sua ofuscante e sensual epifania, ele atua sobre a capacidade de imaginação que, para a mulher, constitui o ponto de partida para todas as suas emoções interiores, e para suas sensações eróticas, sem as quais ela nada consegue realizar, mas à qual, sob a proteção da religião, ela permite uma expressão avassaladora, que ultrapassa todas as barreiras. (*apud* NEUMANN, 1996. p. 257).

Em *O asno de ouro*, de Apuleio (s.d., p. 180), a aparição da deusa, envolta em caros perfumes da Arábia, radiante de luz, plena em beleza, sabedoria e poder, deixa Lúcio deslumbrado, contemplativo, suplicante e íntimo dessa translúcida deidade. Ela surge das águas do mar, numa surpreendente revelação sobrenatural que ele assim descreve: “sua rica e longa cabeleira, ligeiramente ondulada e largamente espalhada sobre a nuca divina [...]. Uma coroa, irregularmente trançada com várias flores, cingia-lhe o cimo da cabeça”. Um disco plano no centro da fronte da deusa “lançava alvo clarão”. [...] A túnica, radiante, tinha várias tonalidades ao mesmo tempo, do branco ao ouro do açafrão e ao grená vivo da rosa. Um manto negríssimo, à maneira de escudo, cobria a rainha do céu. “A barra bordada, assim como o fundo do tecido, eram semeados de estrelas faiscantes, no meio das quais uma lua, na sua plenitude, expedia ígneas flamas.” Ela dirige a Lúcio estas palavras:

Venho a ti, Lúcio, comovida por tuas preces, eu, mãe da Natureza inteira, dirigente, de todos os elementos, origem e princípio

dos séculos, divindade suprema, rainha dos Manes, primeira entre os habitantes do céu, modelo uniforme dos deuses e das deusas. Os cimos luminosos do céu, os sopros salutares do mar, os silêncios desolados dos infernos, sou eu quem governa tudo isso, à minha vontade. Potência única, o mundo inteiro me venera sob formas numerosas, com ritos diversos, sob múltiplos nomes. (APULEIO, s.d., p. 180)

Divindade itálica, senhora das florestas, esta deidade circulou toda a Europa, inclusive durante a era cristã. Suas vestes brancas, seu aspecto juvenil e delicado, cabelos louros, sua formosura alva, favorecem sua identificação no romanceiro francês que ecoa nas serranilhas antigas e medievais. Por hora, no poema de Apuleio, a identificação feita pela própria Deusa deixa algumas pistas de quem é esta entidade. Vamos encontrar sua imagem e seu significado nas civilizações primitivas e nas antigas religiões de mistérios, particularmente, no Egito, na Grécia e em Roma.

A mística alemã Hildegard Von Bingen, que viveu em halo de santidade na Idade Média (1179), também recebeu uma revelação divina em um dos seus êxtases. Essência numinosa, a Sabedoria assim se identifica para sua vidente em profunda adoração:

Eu sou a força suprema e ardente que emite todas as centelhas da vida. A morte não faz parte de mim embora eu a aceite, e em consequência sou provida de sabedoria bem como de asas. Sou aquela essência viva e ardente da substância divina que jorra na beleza dos campos. Eu brilho na água, eu queimo no sol, na lua e nas estrelas. É minha aquela força misteriosa do vento invisível. Eu sustento e alento tudo o que vive. Respiro nos verde e nas flores, e quando as águas fluem como coisas vivas, sou eu. Ergo as colunas que sustentam toda a Terra. Sou a força que reside nos ventos, de mim eles se originam, e assim como um homem consegue mover-se porque respira, assim o fogo não queima a não ser por mim soprado. Tudo isso vive porque estou em tudo.

Sou a sabedoria. É minha a emissão do verbo proferido através do qual todas as coisas foram feitas. Eu impregno todas as coisas para que não pereçam. Eu sou a vida. (BINGEN, 2009)

Em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1989, cantos 32-33), a divindade transverbera na imagem da Virgem Maria que aparece como Amor eterno insuperável no centro da Rosa mística, no cume mais alto do Céu. Ao ver a face luminosa da Virgem, como o “Sol da caridade”, o “vivo manancial de esperança”, o poeta confessa: “tão cumulado de alegria esplendorosa fiquei, na sublimidade daquela elevação, que coisa alguma do que antes havia visto me produziu tão grande admiração, nem uma concepção tão exata da glória de Deus.” A Rainha do Céu é contemplada por Dante como “a mais humilde e a mais excelsa de todas as criaturas”, a Senhora imortal, alçada aos Céus, no entanto, tão real quanto as damas que lhe acompanhava nos salões de festa.

No poema “Aparição”, de Cruz e Souza, a “Santa Virgem” vem das iluminadas regiões sacrossantas; ela aparece majestosamente “vestida na alva excelsa dos Profetas” como a Grande Mãe Celestial “domadora do mal e do perigo” para revelar ao sujeito poético a beleza, a grandeza e o mistério de seu Ser. Princípio feminino portador de luz – a Santa Virgem, metáfora da eternidade, é “aquela que faz nascer o dia sobre o mundo”, permitindo ao sujeito poético uma experiência epifânica de grande poder e beleza. Sua imagem irrompe como um deleite visual, cuja forma espiritual lapida a perfeição do Feminino e modela todas as formas de sensibilidade da mulher, da mãe e da divindade. Ao vislumbrar sua majestade sagrada, o sujeito poético vive algo grandioso (muito superior a ele em extensão material), algo que lhe provoca certa reverência contemplativa:

Aparição

Por uma estrada de astros e perfumes
A Santa Virgem veio ter comigo:

Doiravam-lhe o cabelo claros lumes
Do sacrossanto resplendor amigo.
Dos olhos divinais no doce abrigo
Não tinha laivos de Paixões e ciúmes:
Domadora do Mal e do perigo
Da montanha da Fé galgara os cumes.

Vestida na alva excelsa dos Profetas
Falou na ideal resignação de Ascetas,
Que a febre dos desejos aquebranta.

No entanto os olhos dela vacilavam,
Pelo mistério, pela dor fluuavam,
Vagos e tristes, apesar de santa
(CRUZ E SOUSA, 2001, p. 51).

No poema “Deusa serena”, de Cruz e Souza, a divindade é contemplada como a “Espiritualizante formosura” que vem do céu, das constelações, para atender à prece do poeta. Enlevado por tão radiante beleza física e espiritual, cuja imagem evoca a sacralidade virginal da esposa do Cântico dos Cânticos, o sujeito poético a descreve como uma hipóstase do Belo e do Sublime:

Deusa serena

Espiritualizante Formosura
Gerada nas Estrelas impassíveis,
Deusa de formas bíblicas, flexíveis,
Dos eflúvios da graça e da ternura.

Açucena dos vales da Escritura,
Da alvura das magnólias marcessíveis,
Branca Via-Láctea das indefiníveis
Brancuras, fonte da imortal brancura.

Não veio, é certo, dos pauis da terra
Tanta beleza que o teu corpo encerra,
Tanta luz de luar e paz saudosa...

Vem das constelações, do Azul do Oriente,
Para triunfar maravilhosamente
Da beleza mortal e dolorosa.
(CRUZ E SOUSA 2002, p. 49-50)

Conforme Campbell (2000, p. 112), a Deusa é “o modelo dos modelos de perfeição, a resposta a todos os desejos”, de onde provêm as bênçãos, tudo que possui sedução, ela é aquela figura feminina arquetípica que “habita, como quem dorme na intemporalidade, no leito do mar intemporal”. Ela personifica “um poder motivador ou um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo”. Consoante Woolger (1994, p. 14), trata-se de um modelo padrão que habita o inconsciente pessoal e coletivo um tipo de complexo de personalidade feminina que se pode reconhecer nas mulheres de carne e osso e “nas imagens e ícones que estão em toda parte em nossa cultura. [...] Uma deusa é, portanto, a forma que um arquétipo feminino pode assumir no contexto de uma narrativa ou epopeia mitológica”.

Em “Oração à Cibele”, de Olavo Bilac, o eu poético, seduzido pelo amor místico à divindade, prostra-se diante da Deusa Mãe romana da agricultura para suplicar-lhe uma morte feliz. Poder Cós-mico, totalidade do universo, harmonização dos conflitos espirituais, que combina desejo carnal e libertação da matéria, inspirando, prodigiosamente, segurança e conforto, a deusa é invocada por meio de uma oração, expressão fidedigna “de um ato sagrado diante da divindade que anima a alma a penalizada pelos terrores inconscientes do mal, libertando o indivíduo dos “impulsos delusórios” (cf. CAMPBELL, 2000. p. 115).

Oração à Cibele

Deitado sobre a terra, em cruz, levanto o rosto
Ao céu e às tuas mãos ferozes e esmoleres.
Mata-me! Abençoarei teu coração, composto,
Ó mãe, dos corações de todas as mulheres!

Tu que me dás amor e dor, gosto e desgosto,
Glória e vergonha, tu, que me afagas e feres,
Aniquila-me! E doura e embala o meu sol-posto,
Fonte! Berço! Mistério! Ísis! Pandora! Ceres!

Que eu morra assim feliz, tudo de ti querendo:
Mal e bem, desespero e ideal, veneno e pomo,
Pecados e perdões, beijos puros e impuros!

E os astros sobre mim caíam de ti, chovendo,
Como os teus crimes, como as tuas bênçãos, como
A doçura e o travor de teus cachos maduros!
(BILAC, 2007)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ascetismo, espiritualidade, religiosidade, idealização do Feminino, todos estes aspectos podem justificar o sagrado nestes poemas, este que, como vimos, se configura um dos ricos mananciais anímicos em que sempre vem beber o sujeito poético na experiência mística supramundana, esta que catalisa uma fruição imanente do Absoluto. Considerando que o Espírito sopra onde quer, que a *anima*, a dimensão sensível, receptiva e mística da alma, tende a desracionalizar o *animus* e estimular a busca de realidades transcendentais, o chamado “país dos espíritos” (o inconsciente) e que toda inspiração é intencional, concluo que ao estabelecer uma relação com o sagrado o poeta não pretende tão somente tornar o divino uma efígie no espelho mi-

mético da linguagem poética, mas, para além disto, e salvo qualquer intenção teísta ou religiosa, o poeta constrói uma ponte entre o objeto artístico e a experiência mística para materializar através das palavras as imagens arquetípicas do divino que reinam no inconsciente. Nesse sentido, concordamos com o pensamento filosófico que considera que a poesia redime da ruína as visitas da divindade no homem.

Em vista disto, talvez pudéssemos admitir que nessa relação entre a poesia e o sagrado o poeta é um receptor da graça da inspiração que, como uma espécie de prodígio vem de “fora”. Provavelmente, a ânsia de se comunicar com os deuses e o desejo de participar dos grandes mistérios que se ocultam no sobrenatural justificam essa dimensão sacral na poesia que envolve não apenas o mistério da divindade, mas o jogo conceito/emocional da própria linguagem poética que é capaz de motivar esse êxtase/estesia que perpassa o sagrado.

Compreendo que a deusa representada nos poemas lidos habita os labirintos da alma e se mantém viva no inconsciente coletivo. Talvez por atingir esferas irracionais e obscuras, por se aproximar mais do mistério, está diretamente atrelada ao poético. Adormecida durante centenas de anos de evolução mental, ela ressurgiu na poesia como um aspecto da *anima* sagrada primitiva para revigorar a natureza original feminina e reafirmar suas identidades culturais, possibilitando ainda a complementaridade criativa na relação entre o homem e a divindade.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1989.
- APULEIO, L. **O Asno de Ouro**. Rio de Janeiro: EDIOURO, s.d.
- BILAC, O. **Antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BINGEN, H. de. **Blog Santa Hildegarda de Bigen. Obras completas**. 2009. Disponível em <http://www.hildegardiana.es/32divope.html>. Acesso ago. 2016.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2000.

CRUZ E SOUZA. **Broquéis Faróis**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DUFRENNE, M. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HUXLEY, F. **O sagrado e o profano**: duas faces da mesma moeda. Rio de Janeiro: Primor, 1977.

KUJAWSKI, G. de M. **O sagrado existe**. São Paulo: Ática, 1994.

NEUMANN, E. **A Grande Mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 1996.

OTTO, R. **O sagrado**: um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e a sua relação com o racional. São Bernardo do Campo: Imprensa metodista, 1985.

TRÍAS, E. **Lo bello y lo siniestro**. Barcelona: Seix Barral, 1984.

WELLEK, R. WARREN, A. **Teoria da literatura**. 3. ed. Sintra: Publicações Europa-América, 1976.

WOOLGER, J. B.; WOOLGER, R. J. **A deusa interior**. São Paulo: Cultrix, 1994.

ABANDONO E VIOLÊNCIA EM ALINA PAIM

Ana Leal Cardoso¹

A obra da romancista sergipana Alina Paim *O sino e a rosa*, que compõe a trilogia de Catarina, é rica em motivos arquetípico-mitológicos variados que nascem, de modo peculiar, do aproveitamento das estruturas dos gêneros arcaicos, tais como o conto maravilhoso, a lenda, o mito e o *epos* heroico. Todo esse arcaico se apresenta no nível do enredo agregando motivos mitológicos no nível estilístico-formal. Segundo Joseph Campbell (2005), “o motivo da busca heroica encontra-se na base da cultura humana”. Considerando o período de produção da sua obra, Paim oferece, portanto, uma análise literária num momento de reviravolta sócio-histórica, em que a mulher alça voos em busca de dias melhores, de uma sociedade mais justa e igualitária.

No contexto da trilogia em foco, produzida em 1965, observa-se que a romancista envereda pelos labirintos do discurso intimista, sem, no entanto, abandonar as questões sociais - marca do compromisso pessoal com o partido Comunista. A obra *O sino e a rosa* é a primeira da série, seguida de *A chave do mundo* e de *O círculo*, que tratam, respectivamente, da infância, da adolescência e da vida adulta da protagonista Catarina Menezes, enquadrando-se, portanto, na categoria do romance de formação ou *Bildungsroman*.

Considerando as palavras do crítico literário Matthews Brander, para quem “nada mais causa interesse do que uma história que se desenrola atrás de um muro, (...) o muro da narração é o narrador, ou seja, é ele que esconde e revela, organizando peças narrativas diversas e conflituosas entre si” (1982, p. 17); considerando que o romance é uma apreensão da realidade, fenômeno cognitivo e ao mesmo tempo a expressão de um modelo de pensar, trazemos uma reflexão sobre o

1 Profa. dra. da Universidade Federal de Sergipe. Coordenadora do GELIC/CNPq.

mito do abandono e sua relação com a violência no romance *O sino e a rosa*, privilegiando aspectos da vida da pequena Catarina que se desenrolam por trás dos ‘muros’ do orfanato a que foi destinada. A análise baseia-se na mitocrítica de Gilbert Durand e suas bases campebelianas e junguiana, entre outras, por entender que trazem luzes para a compreensão do texto literário em seus mais variados aspectos.

Durand (2000), para quem todo texto literário se constrói a partir de pilares míticos, defende que a mitocrítica põe a descoberto o núcleo mítico que alicerça a fábula e modela as personagens; ela está apta a interpretar a mensagem dos mitos com o intuito de evidenciar aspectos culturais adormecidos. Tal concepção encontra eco na teoria junguiana dos arquétipos que utiliza o mito como retórica da sua Psicologia Analítica. Assim, o movimento em direção a relatos míticos como linguagem psicológica localiza na imaginação pessoal e cultural todo o imaginário que subsidia as visões de passado, presente e futuro, situando a fantasia como base criativa da mente e do espírito, abrindo questões da vida à reflexão cultural e transpessoal. Neste sentido, o grande mérito de Jung foi ter aprofundado o estudo do inconsciente, fundamentado por Freud, e ter restaurado o significado espiritual das imagens e símbolos.

No romance em foco, o narrador enquanto sábio e transmissor de conhecimento incorpora, pela linguagem próxima ao discurso mítico, o artista plástico primitivo, que parecia possuir a mágica forma de ‘aprisionar’ os animas desenhados nas suas pinturas rupestres. Em Paim a palavra carrega consigo uma herança ancestral; a linguagem figurada além de reproduzir o mundo desejado, instaura uma nova realidade metafórica, externada já no início da narrativa, conforme se observa:

A casa, ancorada no subúrbio, em silêncio precoce, riscado pelo eco dos trens, cães e galos, passos perdidos. Sente-se vagar na angústia. Dorme marido, dorme Emília. A fadiga vergou a vontade, poliu o medo, são pedras maduras em leitos murados (PAIM, 1965, p. 11).

Ao refletir sobre a origem da linguagem Todorov observa a densa carga metafórica nela contida, a esse respeito destaca:

A expressão do pensamento tende a fazer-se cada vez mais mecânica ou prosaica. O homem primitivo, contudo, a julgar pela natureza da sua linguagem, estava sempre obrigado a utilizar palavras e expressões de maneira figurada: estava forçado a expressar seus sentimentos na linguagem da poesia. A linguagem dos selvagens modernos frequentemente se descreve como abundantemente metafórica e rica em toda classe de expressões figuradas e metafóricas. É a linguagem da alma (TODOROV, 1981, p. 318).

Na ficção de Alina Paim a herança ancestral da palavra evidencia um narrador pertencente ao domínio da linguagem ritualística, mítica, criativa. Fala de sua época, no entanto, a voz é atemporal. Na dinâmica dessa atemporalidade ecoa a relação do homem com seu passado primitivo, com os sons da natureza, com o rufar dos tambores, com o badalar dos sinos das antigas catedrais da Idade Média. Remonta, portanto, aos cantos entoados na tribo, para assim religar a alma perdida com suas raízes.

Mielietinski (1987) defende que o contemporâneo retorno aos mitos não é um simples modismo, tem o profundo significado da busca humana de identidade no mundo. Compreendidos hoje como histórias de nossa busca de verdade, de sentido, de significação através dos tempos, verdadeiras pistas oriundas de todas as culturas com temas universais atemporais para as potencialidades do espírito, sutilmente adaptados à época e aos povos, os mitos sempre foram um desafio para o intelecto e a sua interpretação uma diversidade de ideias.

De forma geral, os mitos tematizam os grandes problemas humanos e estão relacionados às etapas da vida, como cerimônias de iniciação e rituais de passagem, nascimento, casamento, funerais, novas fases da vida: da infância à velhice, morte, quedas e ascensões, enfim, todo e qualquer processo de transformação; assim “a mitologia é a

musica da imaginação, inspirada nas energias do corpo; a pátria das Musas, as inspiradoras da arte e da vida. Encarar a vida como um poema, e a si mesmo como um participante de um poema, é o que o mito faz pelo indivíduo” (CAMPBELL, 1997, p. 83).

O MITO DO ABANDONO NA POÉTICA DE ALINA PAIM

Considerando a história social do Ocidente, não se pode contestar que o abandono de crianças, portanto, de incapazes, foi fenômeno exclusivo das áreas católicas da Europa e restrito ao antigo Regime. Na verdade, ele sempre existiu desde a mais remota Antiguidade, em Roma, na Grécia, na idade Média, ratificado pelos mitos de Édipo, de Moisés, Romulo e Rêmulos, para citar apenas alguns que se perpetuaram ao longo dos tempos. Diversos mitos contam que certas crianças eram deixadas na natureza, para que os Deuses dela se encaregassem- a possibilidade de morrer era quase certa, caso não fossem resgatadas; alguns as abandonavam em lugares habitados ou em templos, como é o caso dos gêmeos Romulo e Remulo, que alimentados por uma loba tiveram a chance de sobreviver, o que configura a boa atitude cristã e, de certa forma, uma leve alteração na sensibilidade sobre o enfeitamento.

A literatura de diferentes povos e culturas registra o mito do abandono através do cordel, do teatro popular, dos contos infantis e dos romances—preciosidades capazes de auxiliar o historiador na tarefa de recuperar a história da criança exposta ou abandonada. Um passeio pela literatura de alguns países mostra que várias novelas inglesas de Charles Dickens veiculam temas sobre a criança desvalida, num século de considerável expressão no que tange à exposição de crianças na Europa, e da multiplicação destas nas ruas, no Ocidente em início da industrialização. Em Portugal, Eça de Queiroz confirma a sua preocupação com as questões sociais através da obra *O crime do padre Amaro*, em que relata o drama de uma criança filha de padre abandonada ao nascer.

No Brasil, a obra *A luneta mágica* de Joaquim José de Macedo envereda pela mesma temática, tendo conquistado o público leitor.

Somem-se a estes os contos infantis *Branca de neve e os sete anões*, *João e Maria*, entre outros, que logram sucesso também pelo mesmo motivo. Entre os autores contemporâneos que tratam deste mesmo assunto destacamos a escritora sergipana Alina Paim, que resgata o mito do abandono em *O sino e a rosa* trazendo à tona, portanto, uma imagem primordial tecida no momento da criação, reveladora de conteúdos inconscientes quando da enunciação.

Usando a técnica do *flashback* Paim relata a história referente à infância da personagem Catarina, não obstante possuir apenas alguns dias de vida ela foi abandonada em um orfanato pertencente às freiras da irmandade de São Vicente, em Salvador – que também dirigiam o Educandário da mesma instituição –, e sua luta para encontrar alguém que a adotasse. A narrativa se inicia no momento em que Catarina Menezes, escritora, casada e mãe de Maria Augusta é flagrada chorando enquanto vela o sono da filha, angustiada com a doença que a acometera:

No topo da escada, Catarina espera. ‘no terceiro dia, tudo se define’. A frase atirada no miolo da ansiedade agarra-se, religiosamente. Comprime as pálpebras, para ouvir o quarto, a casa, o mundo. (...) abre os olhos e os ponteiros do pequeno despertador, de guarda no assoalho, trazem-lhe de volta à consciência termômetro e febre, medo de convulsão e ânsia pelo suor. Precioso suor que se afigura com poder de vida e morte. Pela porta avista o berço e o fardo embrulhado no cobertor. Maria Augusta! (...) Que me adianta permanecer sobre a terra sem a vida de Maria Augusta? (PAIM, 1965, P. 11).

Subitamente, a protagonista é conduzida ao passado por um barulho seu conhecido “O sino toca, sino de igreja pobre, de choro entranhado nas badaladas” (PAIM, 1965, p. 24). De volta às suas origens lembrou-se da melodiosa voz da irmã Júlia “A memória devolve-lhe tão somente a voz e as palavras dela” (PAIM, 1965, p. 57). Aquela mulher tinha um significado em sua vida, afinal, fora ela que a acolhera no

fatídico dia em que foi deixada na ‘roda’ do orfanato, “Qual Catarina fez isso? A menina que girou na ‘roda, naquele plantão da irmã Júlia? O espadachin da Madre Teresa?” (PAIM, 1965, p. 57).

O romance resgata do ponto de vista histórico-social, aspectos relativos às práticas que dominaram a sociedade europeia e, por conseguinte, a sociedade brasileira do período colonial até o início do século passado, ao se referir à Roda dos Expostos. Os estudos de Maria Luiza Marcílio (2010) mostram que a instituição da Roda dos Expostos é oriunda da Idade Média, precisamente de Roma, tendo sido criada pelo Papa Inocêncio III, em 1203. Seguidamente disseminou-se por várias cidades italianas; transpôs os Alpes, e espalhou-se pela França, Espanha e Bélgica, tendo chegado a Portugal no início do século XVI, a esse respeito destaca:

A Roda, esse cilindro rotatório, instalado num dos muros do hospital para recolher discretamente a criança que se abandonava tinha como finalidade: garantir o batismo ao inocente abandonado; preservar o anonimato do expositor para assim estimulado não deixasse a criança em qualquer lugar, com risco de morrer antes do batismo, (...) ao criar a Roda dos Expostos, Inocêncio III teve expressamente a intenção de impedir que a criança abandonada morresse sem receber o sacramento do batismo; daí que a primeira missão da ‘rodadeira’ era a de fazer batizar o bebê, imediatamente depois de entrar na roda. Ela mesma deveria batizá-lo, sem esperar pelo sacerdote, em caso de doença grave (MARCÍLIO, 2010, p. 23-24).

A referida pesquisadora assinala que a primeira Roda e Casa dos Expostos de Portugal foi criada junto à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. As Santas Casas formam uma grande ‘rede hospitalar’ de amparo aos enjeitados com regras de funcionamento, nos seus interiores conservavam a Roda dos Expostos. No Brasil do período colonial tiveram permissão de serem abertas três Rodas de Expostos de Santas Casas da Misericórdia, a saber: a de Salvador (Bahia-1716), a do Rio de

Janeiro (1726) e a do Recife (1789); como em Portugal, a aprovação também foi tardia no Brasil. Com a independência, o Brasil pode criar algumas Rodas junto às Misericórdias, como é o caso de São Paulo (1824) e porto Alegre (1839).

A Roda dos Expostos da Bahia, durante algum tempo, destinava-se apenas ao recolhimento de crianças do sexo feminino, e seguia os estatutos do Recolhimento congênere da Misericórdia lisboeta. Marcílio (2010) ressalta que algumas Santas Casas da Misericórdia, entretanto, não exerciam, pelo menos até meados do século XIX, uma assistência filantrópica e sim caritativa.

Segundo Andrea da Rocha Rodrigues (2010), era a piedade cristã e o temor a Deus que levavam as pessoas a darem assistência aos necessitados, não havendo, assim, uma consciência dos problemas sociais. Ela destaca que a Santa Casa da Misericórdia da Bahia, em cujo 'recolhimento' crianças recebiam educação elementar ao retornarem das casas das amas de leite com sete anos, possuía suas atividades financeiras através de doações e legados da população baiana. E não obstante o fato de esta receber patrocínio real, seus privilégios nem sempre eram respeitados, tendo entrado em conflito com a Câmara Municipal, com o judiciário e com o clero.

A pesquisa de Marcílio (2010) defende que com a instituição do 'Escritório Aberto', em julho de 1934, mudanças radicais ocorreram no sistema de admissão das crianças. Estas, que antes ingressavam na clandestinidade, passaram a ter seus recolhimentos condicionados às informações que seus familiares ou acompanhantes podiam oferecer sobre as causas do abandono, além do nome e registro de nascimento da criança. Esse particular tornou a 'roda' inoperante, de modo que em 1938 nenhuma criança foi admitida por esse sistema.

No que tange à simbólica da roda, constitui-se um símbolo do tempo que traz em si a imagem mítica do deus Chrono, devorador dos próprios filhos. Ela é assim concebida:

A roda participa da perfeição do círculo, mas com uma certa valência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do ir e

vir a ser. Simboliza os ciclos, os reinícios, as renovações. Como a asa, a roda é um símbolo privilegiado do deslocamento, da libertação das condições de lugar e do estado espiritual que lhes é correlativo. É um símbolo solar na maior parte das tradições, é ligada a Apolo e à produção do fogo. (...) A significação cósmica da roda está expressa nos textos védicos. Sua rotação permanente é renovação; dela nascem os espaços e todas as divisões do tempo. Nos textos sagrados, a roda simboliza, portanto, o desenvolvimento da revelação divina (CHEVALIER e GHERRBRANT, 1999, p.783-784).

Segundo Campbell (2007), a imagem mitológica conduzirá a consciência espiritual, ensinando ao homem como agir diante de suas decepções, encantamentos, êxtases, doenças, renúncia, sucessos ou fracassos, discernindo a linguagem da vida pela própria experiência. No que diz respeito à nossa análise, o sino é o instrumento que faz a ponte entre o passado da personagem Catarina e seu presente, em que vive a ‘aflição’ da doença da filha.

Na perspectiva de Jean Chevalier e Gheerbrant o simbolismo do sino está ligado à percepção do som, à vibração primordial que dissolve as limitações da condição temporal. Nas culturas asiáticas ele está associado ao trovão e ao tambor. Além disso, “pela posição do seu badalo, o sino evoca a posição de tudo que está suspenso entre o céu e a terra, e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois. Mas tem também o poder de entrar em relação com o mundo subterrâneo” (1999, p.835). No que diz respeito à narrativa de *O sino e a rosa*, Catarina é atormentada pela imagem da possível morte (da filha), contra a qual se sente impotente. A morte, assim como o abandono, são imagens do caos, do noturno, portanto, correlatas da Grande Deusa Mãe na sua polaridade negativa. As deusas mães dos mitos arcaicos são representadas pela literatura e pelas artes em geral como imagens arquetípicas.

A serpente, um dos atributos da Grande Deusa Mãe, é igualmente uma imagem que se faz presente no relato ficcional em tela,

cuja simbólica engloba tanto o caos quanto a ordem. Do ponto de vista psicológico, inscreve-se como uma imagem sélfica, portanto, é Alfa e Ômega ao mesmo tempo, o que corrobora com o pensamento de Jung, para quem o si-mesmo tem a propriedade de desarrumar para reorganizar a psique humana. No contexto do drama de Catarina essa imagem assim se expressa:

Retira a mão da testa da criança e o calor permanece-lhe na pele. Os cabelos sobre a franha, secos e emaranhados. Vinte a quatro horas sem o contato do pente. Quando ia Augusta deixar pentear-se sem zanga e lágrimas? Cachos enroscados, emaranhados, secos. Emília se fez porto seguro. (...) uma ponta de ciúme picou-lhe o coração (PAIM, 1965, p. 14).

O abandono traz a violência pela negligência baseada na omissão, na negação de existência. Implica numa relação de poder, "(...) a violência contra crianças e adolescentes é todo ato ou omissão cometida pelos pais, parentes, outras pessoas e instituições capazes de causar danos físicos, sexual e/ou psicológico à vítima" (MYNAIO, 2001, p. 76). A negligência nem sempre é claramente compreendida nas suas mais variadas formas de existência. O referido pesquisador destaca as diversas formas de violência contra criança a partir do abandono: crianças deixadas nas ruas, crianças não registradas, crianças de vivem de mão em mão, crianças que se sustentam através da mendicância, o trabalho infantil, entre outras.

A negligência é o primeiro 'estágio' e também o fio da meada das diferentes formas de violência praticada contra o incapaz, levando-o a experienciar o 'vazio de afetos, de reconhecimento, de socialização e de pleno desenvolvimento; toda essa carga de desamor o conduz à busca pelas suas raízes quando da adolescência ou fase adulta, muitas vezes frustrante. A narradora de *O sino e a rosa* revela a ausência do sentimento de pertença no que tange à Catarina, bem como a sua eterna busca por reconhecer no outro um pouco de si mesma:

Uma órfã, por mais cedo que haja perdido a mãe ou o pai, encontra quem lhe diga: “Eram verdes os olhos de tua mãe. Eram negros os cabelos de teu pai”. Não descobriu, jamais, quem lhe pudesse oferecer um traço às duas faces desertas que, desesperadamente, buscava povoar as sobrancelhas, nariz e boca. Jamais uma palavra animou as duas faces, deu-lhe paixões: amor e ódio, desprezo e ternura, alegria e dor. Como lhe soaria, aos ouvidos, o seu nome saído desses lábios de cor e contorno ignorados? (PAIM, 1965, p. 27).

A protagonista que se sentia “Só dentro do mundo, caída do céu por descuido, elo solto de uma cadeia” (PAIM, 1965, p. 26) vive a história do ovo intruso num ninho qualquer, uma imagem presente nos contos maravilhosos e nos contos de fadas. Enquanto interna do orfanato Catarina precisou cumprir tarefas quer de limpeza, quer de estudos intensos incorporando, assim, o mito grego de Sísifo e o popular mito de Cinderela, o que ilustra a exploração infantil, algo da instância da violência simbólica, conforme a narradora destaca:

(...) o dia amanhece mais cedo para o pobre. Sentia-se esmagada, o coração murcho de todos os frutos roubados. Atrás do muro o trabalho pesado. (...) Amava o pedaço de muro, com suas pedras escorregadias, os tufo de avenca que escapavam das grêtas, toda uma família, com as cabeças em feixe, espiando, assim como ela própria, o mundo pelo rasgão de uma janela (PAIM, 1965, p. 40-43).

Acerca da violência simbólica (ou velada), termo cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu(1976), vale acrescentar que ela descreve o processo pelo qual a classe que domina economicamente impõe sua cultura aos dominados. Esse tipo de violência pode ser definido também como aquela em que se trata do estabelecimento de regras, crenças e valores que ‘obrigam’ o outro a consentir, pela obediência, dominação ou servidão. Assim como nas estatísticas, a ficção de Paim mostra ser o Brasil um país de consideráveis desigualdades econômicas

e sociais, classista e racista, possuidor de uma história repleta de casos de violência excludente contra crianças e adolescentes pobres.

Não obstante as adversidades em sua vida, Catarina conquista a amizade da Madre Tereza “Sorriam, um relaxamento merecido de parte a parte. A freira lhe fez uma vaga no banco da carteira. Cimentava-se a grande amizade, leal e seca de demonstrações de ternura, mas inquebrantável e atenta ao mais leve apelo” (PAIM, 1965, p. 55). A relação entre ambas remete ao conto infantil Cinderela; considerando a proteção que a religiosa dispensa em relação à menina, pode-se dizer que esta metaforiza, em parte, a ‘fada’ madrinha. Entretanto, diferentemente do clássico mito, a referida Madre é rigorosa ao cobrar da menina as tarefas escolares, pois via nos estudos a única saída para uma vida promissora, de modo que a incentiva a fazer parte do Grêmio do Educandário, conforme reitera a narradora:

Três dias depois, descendo da tribuna em meio às palmas, escolhia entre dois barcos. Deixou de lado como frágil embarcação a humildade de Irmã Júlia, agarrou com mãos resolutas o combate e o desafio que Madre Tereza lhe oferecia (PAIM, 1965, p.67).

Era papel daquela religiosa incentivar, juntamente com as Irmãs Julia e Gabriel, a adoção das crianças internas no orfanato, além de prepara-las no sentido de aceitar tal condição como sendo um ato de caridade cristã. Com Catarina, portanto, não foi diferente,

Catarina, você hoje tem visita. As famílias chegam sempre depois de uma e meia. Troque o vestido pelo uniforme e ponha a blusa de amanhã. (...) Que o Espírito Santo ilumine seu coração. O seu e o dela. Seja meiga, Madame Jordão é mulher sem filhos. Talvez procure em você aquilo que vc deseja encontrar nela (PAIM, 1965, p. 36).

A adoção da protagonista não se realizou de imediato, de modo que aos domingos, dia destinado às visitas das famílias dispostas a adorarem crianças, Catarina ficava distante e angustiada:

Quem se lembraria dela naquele dia? O pai? A mãe? Ansiava por uma palavra. Toda vez que os passos da Irmã respondiam ao toque do outro lado do portão do Convento, seu coração estremece a saltar da vontade de ser o “nome” dito pela janelinha de tela (PAIM, 1965, p. 37).

Catarina vive a angustia dos que buscam suas raízes, este tema universal (arquetípico) é um motivo mítico presente em todos nós. A criança adotiva, como qualquer outra criança, em algum momento de sua vida, naturalmente, questionará sobre de onde veio, o que a orientará para onde seguir. Do ponto de vista mitológico destacamos Dionísio— questionador de suas raízes—, deus do êxtase e da redenção espiritual, que possui duplo nascimento: primeiro nasceu de Sêmele, depois de Persefone, tendo sido abandonado. No mito, o duplo nascimento de Dionísio configura-se quando é gestado na coxa de Zeus, depois quando nasce de Perséfone. Do ponto de vista psicológico, os adotivos, assim como Dionísio, também foram rejeitados, vindo a ter uma segunda mãe, a adotiva, que simboliza a possibilidade do renascimento a nível psíquico. Nestes termos, a imagem mitológico-arquetípica que sustenta a narrativa paimiana é a da Grande Mãe, motivada pelo abandono Catarina empreender a sua busca de identidade, uma marca que se intensifica no homem moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da ideia de que o texto literário é simbólico e/ou metafórico, ele é em si uma resposta do imaginário, ou corporificação da imagem ancestral/arquetípica que habita o inconsciente do artista. Conforme analisada, a narrativa de Paim mostra que os mitos são estórias que se desdobram em imagens significativas, que tratam das verdades dos homens de todos os tempos.

O sino e a rosa traz um dos problemas sociais mais severos sobre a criança: o abandono, abrindo espaço para reflexões no sentido de melhor acolher a criança desvalida. Através da remitologização do

abandono Paim revisita a temporalidade cronológica do cotidiano, atualiza as imagens antigas e universais da imaginação humana, decodifica as imagens simbólicas, dando-lhes forma e estrutura na contemporaneidade, tornando-se, portanto, porta voz de um grande projeto mitológico.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. e PASSERON, J. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Lisboa: s/ed., 1976.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2007.

-----, **O Vôo do pássaro selvagem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: Jose Olympio Editora, 1999.

JUNG, C.G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

JUNG, C.G. **Os arquétipos do inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

MARCÍLIO, M. L. A criança abandonada na história de Portugal e do Brasil. In VENÂNCIO, R. P. (org.) **Uma história do abandono de crianças**: de Portugal ao Brasil nos séculos XVIII-XX. São Paulo: Alameda Editora, 2010.

MELIETINSKI, E.M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MYNAIO, M.C.S. (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

RODRIGUES, A. da R. As Santas Casas da Misericórdia e a Roda dos Expostos. In VENÂNCIO, R. P. (org.) **Uma história do abandono de crianças**: de Portugal ao Brasil séculos XVIII-XX. São Paulo: Alameda Editora, 2010.

TODOROV, T. **Los géneros del discurso**. Caracas: Monte Ávila Editora, 1981.

A ARS ERÓTICA NA POESIA DE TERESA HORTA

*Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento*¹

Na sociedade Ocidental, de cultura judaico-cristã, os mitos da criação perpetuam a mulher como o “Outro” do homem, o diferente negativo, o que justifica a sua submissão e subserviência. Lilith ou Eva, a mulher encerra em si a desobediência à Lei do Pai, a sua “natureza” é a transgressão, e impuro é o seu corpo, como tudo que dele provém – a exemplo dos mênstruos (cf. BEAUVOIR, 2009, p. 259). A sexualidade feminina é, então, interdita, com a repressão do corpo e dos seus desejos.

O erotismo, nesse modelo cultural, é permitido apenas aos homens, sendo um tabu para as mulheres, passível ainda de pena capital, como ocorreu durante o período inquisitorial, quando milhares de mulheres foram condenadas à fogueira pela vida sexual (ou suposta vida) fora dos “padrões” católicos. Não tão longe das fogueiras da Inquisição, a interdição da sexualidade feminina continua sendo um elemento de controle, de poder social, que subjuga a mulher ao homem.

Como exemplo disto, os regimes autoritários que se desenvolveram na Europa e América Latina durante todo o século XX, e que encontram ecos no século XXI, utilizaram abertamente do discurso judaico-cristão e de teorias biológicas da diferença para oprimir a mulher, o seu corpo e os seus desejos.

Desta forma, partindo da interdição da sexualidade feminina como um elemento de controle social (cf. FOUCAULT, 2014, p. 8), o presente pretende analisar como Maria Teresa Horta, no seu livro², em *Educação Sentimental* (1975), utiliza a literatura como ferramenta

1 Profa. dra. com pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande/FAPERGS/CAPES. Doutoranda em História (PUCRS/CNPq).

2 Maria Teresa Mascarenhas Horta (1937), escritora e jornalista portuguesa, é conhecida pela sua vida dedicada ao feminismo, e foi também umas das opositoras ferrenhas do salazarismo em Portugal.

de contestação e ato de rebeldia contra o sistema político e a mentalidade, libertando o corpo feminino da opressão, da interdição através da sua produção literária, numa inovadora proposta de educação sentimental para as mulheres, levando à descoberta de um novo sujeito (ativo), corpo e prazer femininos.

A REPRESSÃO FEMININA E A INSURGÊNCIA DAS TRÊS MARIAS

É conhecido por Estado Novo o regime político ditatorial instituído em Portugal a partir de 1926, através de golpe militar, e que se estende a 1974, com a Revolução dos Cravos. O Estado Novo português foi um regime autoritário³, anticomunista, antidemocrático e antiliberal, que teve como principal governante o civil de cepa clerical, António de Oliveira Salazar.⁴ Segundo João Medina, ao contrário de paradoxal, foi bastante lógica a escolha de Salazar, visto que no período anterior, chamado de Primeira República (1910-1926), a Igreja foi perseguida:

(...) cabendo agora, muito naturalmente portanto, a um dos principais dirigentes católicos formados nesses anos de chumbo e humilhação, assenhorar-se do Estado, desterrar a democracia e governar com mão de ferro um país onde os militares,

3 Em suas origens o regime salazarista constituiu-se como “proto-fascista”, apresentando algumas características semelhantes aos congêneres fascistas europeus. Não obstante, a neutralidade de Portugal em relação à Segunda Guerra Mundial e derrota dos regimes nazi-fascistas em 1945 geraram uma reconfiguração na estrutura do Estado Novo onde abandonou os princípios totalitários – e que o enquadraria como fascista ou proto-fascista – e assume um caráter plenamente autoritário. O conservadorismo político, social e cultural, baseados no catolicismo foram mantidos. Logicamente, esse passado proto-fascista não foi esquecido pelos opositores do regime no Pós-Guerra e o regime salazarista seguiu sendo chamado de fascista.

4 Salazar entrou para o governo cerca de dois anos após o golpe de Maio de 1926, que iniciou o Estado Novo em Portugal. Em 1928 assumiu o cargo de Ministro das Finanças. Em 1932 ascendeu ao cargo de Presidente do Conselho de Ministros, mais alta posição da hierarquia estadonovista. Permaneceu no cargo até 1968, quando foi afastado por motivos de saúde. Faleceu em 1970 aos oitenta e um anos de idade.

degolada a República, tinham procurado quem fosse capaz de segurar o timão do governo, e mantê-lo fixo numa direção certa e ordeira. (MEDINA, 2001, p. 388)

O Salazarismo foi desenvolvido em relação com os sistemas fascistas que se expandiam em algumas nações na Europa, mais especificamente na Alemanha e na Itália. Embora seja com Mussolini que Salazar vai desenvolver laços mais próximos de admiração, o ditador português entende que está desenvolvendo um regime diferente do fascismo, um sistema como “uma forma de autoritarismo ‘moral’, ao passo que entendia o fascismo como uma ditadura ‘amoral’”. (TORGAL, 2001, p.392). E compreender essa ideia de moral ou de moralidade por trás (e guia) de seu sistema político “original”, é mister para se entender o discurso ideológico de que se serve a ditadura salazarista para subjugar o sujeito feminino. No primeiro Congresso da União Nacional, em 26 de maio de 1934, Salazar profere:

Sem dúvida se encontram, por esse mundo, sistemas políticos com os quais se tem semelhanças, pontos de contacto, o nacionalismo português – aliás, quase só restritos à ideia corporativa. (...) Um dia se reconhecerá ser Portugal dirigido por sistema original, próprio de sua história e da sua geografia, (...) para reorganizar e fortalecer o país com os princípios de autoridade, de ordem, de tradição nacional, conciliados com aquelas verdades eternas que são, felizmente, patrimônio da humanidade e apanágio da civilização cristã. (SALAZAR apud TORGAL, 2001, p. 393)

No discurso de Salazar percebe-se marcadamente o seu apelo à ideologia cristã. O seu governo estabelecerá estreitas relações com a Igreja Católica, o que o difere dos outros regimes fascistas supracitados, e por ele considerados “amorais”, embora neles também houvesse uma ideologia misógina, de inferioridade feminina, pautada na biologia e na função da mulher: reprodutora, mãe, cuidadora dos filhos e

do marido. A mulher do lar. Com o lema “Deus, Pátria e Família” e o slogan “A mulher para o lar”, o discurso ideológico do Estado português vai se valer dos valores cristãos e do “determinismo biológico” feminino para relegar a mulher portuguesa ao ínfimo lugar de “senhora do lar”. Mesmo em contra-corrente aos ideais de legalização do trabalho feminino que se expandia na Europa devido à necessidade de inserção da mulher no mercado de trabalho. O discurso de Salazar sempre se dava em função da preservação do estatuto materno e doméstico das mulheres, desmotivando o trabalho feminino:

(...) o trabalho da mulher fora de casa desagrega este, separa os membros da família, torna-os um pouco estranhos uns aos outros. Desaparece a vida em comum, sofre a obra educativa das crianças, diminui o número destas; e com o mau ou impossível funcionamento da economia doméstica, no arranque da casa, no preparo da alimentação, no vestuário, verifica-se uma perda importante, raro materialmente recompensado pelo salário recebido.⁵

Não longe disto, o trabalho feminino também era visto como masculinização feminina, e que poderia destituir o homem de sua posição viril, como também pensa Plínio Salgado, líder da Ação Integralista Brasileira.⁶ De acordo com Rosmarie Lamas, Plínio Salgado diz que a mulher deve ser letrada, artista e até cientista se tem vocação para tal, mas esquecer os seus desígnios e limitações como mulher, fruto da criação de Deus é completamente contra as leis naturais, é uma “*evidente anormalidade biológica*”. Culpa o feminismo, considera-o o desvio do

5 Disponível em: <http://capazes.pt/cronicas/o-25-de-abril-o-estatuto-da-mulher/2/>. Acesso em 19 de junho de 2016.

6 A Ação Integralista Brasileira foi um movimento de extrema direita, de cunho fascista, que se desenvolveu na década de 1930 no Brasil. Plínio Salgado, líder dos “camisas-verdes”, como também eram conhecidos os Integralistas, esteve exilado em Portugal durante a instauração do Estado Novo no Brasil (1937-1945). Plínio Salgado permaneceu em Portugal de 1938 a 1946.

destino da mulher, diz que numa sociedade onde a mulher se distingue e se masculiniza, “*o homem rebaixa-se, perdendo o teor viril*”, torna-se “*efeminado*” (LAMAS, 1995 in SALGADO, 1947, p. 94, 108, 109).

O discurso religioso será no Estado Novo português uma das bases ideológicas para dominação e submissão feminina, para a perseguição empreendida às mulheres que fugiam dos padrões estabelecidos: mãe, esposa, do lar e temente a Deus. As atividades culturais e laborais realizadas pelas mulheres eram desestimuladas e até proibidas pelo Estado. Muitas mulheres artistas e suas produções foram execradas, a exemplo de Judith Teixeira e Florbela Espanca, ainda na década de 1920 e início de 1930. Transgredir ao modelo feminino imposto pelo regime era não apenas um crime contra a ordem, mas, sobretudo, uma heresia, visto que tal ordem era determinada pelos valores cristãos católicos, que condenaram a mulher, Eva, a ser esposa de um Adão e sofrer as dores da sua condição feminina: “*Multiplicarei grandemente a dor da tua concepção; em dor darás à luz filhos e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará*”:

Eva é o protótipo da mulher moldada pelo Deus judaico-cristão, que sendo Pai e Todo-Poderoso quis estabelecer um padrão eterno de conduta para a mulher. Propõe a lei dessa tradição que a mulher: seja mulher de algum ADÃO, porque foi criada de sua costela (pedaço do homem e não criação independente de Deus). Seja sua auxiliar e companheira: “*Não que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda*” (Gênesis 2, 18-19). E que sua posição social esteja atrelada à responsabilidade pela preservação do casamento e pela felicidade do lar (marido e filhos). (PAIVA, 1993, p. 56, grifo do autor)

Entretanto, este modelo ideológico que tem como base o discurso religioso está inserido em uma superestrutura a que chamamos mentalidade. E para compreender o que entendemos neste trabalho por mentalidade, vamos recorrer aqui ao estudo das mentalidades, segundo a História. A História das mentalidades é, segundo Roger

Chartier, uma história do sistema de crenças, de valores e de representações próprios a uma época ou grupo. Segundo Georges Duby, a designação ajustava-se à necessidade de explicar o que de mais fundo persiste e dá sentido à vida material das sociedades, ou seja, as ideias que os indivíduos formam das suas condições de existência que “comandam de forma imperativa a organização e o destino dos grupos humanos” (cf. ARAÚJO, 1999).

Visto desta forma, podemos compreender que o discurso ideológico político de condenação ao corpo, sexualidade e liberdade femininas se constrói a partir de e serve a um sistema de crenças e valores e de representações da sua época ou grupo (sociedade), ou seja, à mentalidade da época cuja raiz está fixada no imaginário cultural religioso judaico-cristão.

Tal modelo ideológico, que serve ao sistema de crenças e valores da sociedade portuguesa, condena a liberdade feminina. A mulher só existe e é aceita socialmente, como ser inferior e subjugada ao homem. Os seus desejos são proibidos, o seu corpo e sexualidade são reprimidos. É vedado e passível de punição, qualquer tipo de transgressão feminina. As punições variam desde a exclusão social à prisão. E é neste ambiente de repressão às liberdades femininas e às quaisquer liberdades individuais, que Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa publicaram, em 1972, *Novas Cartas Portuguesas*, um livro escrito a seis mãos, sob um pacto de autoria: as autoras, desestabilizando as noções de autoria, não assinaram os textos. O livro é a denúncia da repressão ditatorial, o poder do patriarcado católico e a condição da mulher (casamento, maternidade, sexualidade feminina); das injustiças da guerra colonial e as realidades dos portugueses enquanto colonialistas na África, emigrantes, refugiados ou exilados no mundo, e “retornados” em Portugal.

Novas Cartas Portuguesas, após três dias do seu lançamento, foi apreendido e destruído pela censura do governo ditatorial, na época exercido por Marcelo Caetano:

(...) posteriormente considerado de ‘conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública’; sabe-se dos in-

terrogatórios da Polícia Judiciária, a que as três autoras foram sujeitas, separadamente, na tentativa de se descobrir qual delas havia escrito as partes consideradas de maior atentado à moral, e também da recusa das três (que até hoje se mantêm) em revelar; sabe-se o julgamento, que se iniciou em 25 de outubro de 1973, e que, após sucessivos incidentes e adiamentos, só não teria lugar devido à Revolução de Abril. (AMARAL, 2010, p. XVIII)

O livro das “Três Marias”, como as autoras ficaram conhecidas, gerou bastante reação na sociedade portuguesa por abordar temas censurados ou considerados tabus na sociedade portuguesa da época. Em relação à mulher, por questionar os estatutos do casamento, a instituição da família católica, o estatuto legal das mulheres naquela sociedade regida pelos crenças e preceitos ideológicos já mencionados anteriormente. Ou seja, *Novas Cartas* era uma afronta ao modelo salazarista de família e de mulher, um modelo que, baseado na instituição religiosa, demarcava o que era permitido ou proibido socialmente a tais sujeitos.

Existe, talvez, uma outra razão que torna para nós tão gratificante formular em termos de repressão as relações do sexo e do poder: é o que se poderia chamar o benefício do locutor. Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. (FOUCAULT, 2014, p. 11)

Foi nos bancos dos tribunais de Portugal, enquanto, justamente com as outras Marias, era julgada pelo atentado à moral cometido com *Novas Cartas*, que Maria Teresa Horta (1937) escritora e jornalista do Diário de Notícias, vai produzir parte do seu livro, *Educação Sentimental* (1975), considerado pela autora “um acto de pura insubordinação”, e “um dos [s]eus livros mais subversivos” em entrevista.

É no ato de transgressão pela palavra, no desvelar dos desejos e sexo feminino, que Teresa Horta opera sua maior subversão, desordenando a lei da proibição da sexualidade feminina. Usando apenas a palavra como arma, Teresa impõe a sua resistência a todo o sistema ideológico autoritário pautado em séculos de repressão e supressão do sexo feminino pela mentalidade religiosa, desafiando a “inquisição” da sociedade portuguesa.

EDUCAÇÃO SENTIMENTAL: CORPO, EROTISMO E TRANSGRESSÃO FEMININOS

A Inquisição foi a época de maior repressão à sexualidade feminina e a época de maior caça às mulheres que transgredissem o modelo feminino de *Maria Mater*, sendo consideradas bruxas. Num texto que alimentava o ódio à mulher, com forte conteúdo misógino, baseado nos escritos bíblicos, para justificar toda a violência empreendida contra as mulheres, Sprenger e Kramer, sob proteção de Bula Papal que os nomeavam inquisidores, disseminam a sua ideologia e suas práticas em toda a Europa, com isso, alastravam o terror. As mulheres delatadas eram presas e expostas a torturas. A confissão (forçada) dos seus pecados era, talvez, a única forma de livrar-se do terror da Inquisição: a fogueira.

Embora a Inquisição tenha se estendido até o século XIX, os resquícios de todo o aparato ideológico misógino criado para justificar a violência contra a mulher, a condenação de sua liberdade e de sua sexualidade, continuaram a ser usados para justificar o seu lugar de inferioridade em relação ao homem, como forma de controle social. Na verdade, podemos situar a Inquisição como um processo histórico de cunho político e religioso que refletia a mentalidade que se formava na época. Às mulheres foi negado o desejo, o saber sobre o seu corpo, sobre a sua sexualidade como mecanismo de controle e de poder. O simples “desabrochar” do desejo foi socialmente condenado. Mesmo dentro dos limites da discrição, o desejo e o sexo eram permitidos aos homens, e às mulheres apenas o dever da procriação.

O Estado Novo português vai utilizar desse mesmo mecanismo de poder para tentar manter o controle social. O imaginário em torno da mulher bruxa não havia se dissipado dos discursos misóginos, e a mulher era condenada ao silenciamento dos desejos e do corpo. Entretanto, a voz de Teresa Horta, irrompe neste muro da repressão sexual feminina para apresentar e “propor” uma “Educação sentimental” das mulheres, para mulheres e homens, rompendo tabus em relação ao erotismo, sexualidade e corpo femininos:

Essa celebração do corpo através do erotismo permeia lentamente os poemas de Maria Teresa Horta desde a sua estréia, culminando com toda força expressiva nos poemas de *Educação Sentimental* (1975). Nesse livro, fica evidente o diálogo intertextual com a tradição literária, ao retomar o tema de *Educação Sentimental* de Gustave Flaubert. (BITTENCOURT, 2015, p. 353)

No livro *Educação Sentimental*, a primeira coisa que já chama a atenção é a intertextualidade com o livro *Educação Sentimental* de Gustave Flaubert (1869), considerado um dos romances mais influentes do século XIX, elogiado por escritores contemporâneos como Émile Zola e Georges Sand. O livro narra a vida e as (des) venturas amorosas do jovem Frédéric Moreau que se apaixona por uma mulher mais velha e casada. Flaubert, certa vez, teria dito em carta que queria escrever a história moral dos homens de sua geração, a história de seus sentimentos. Ou seja, uma história dos sentimentos dos homens, e não das mulheres, como se pode inferir. Uma história das descobertas das paixões, das conquistas. E talvez este seja o ponto de partida para pensar a obra da Teresa Horta, que se inicia com a dedicatória⁷ “A todas as mulheres, minhas irmãs”, assinalando a voz lírica dos poemas (feminina) e a sororidade dos seus versos, contrariando a voz masculina-

7 No livro consta também – e como em todos os outros livros da poetisa – a dedicatória ao seu esposo, Luís Barros: “Para o Luís, como sempre, todos estes poemas”.

na dominante da “arte de amar”, já assinalada por Flaubert, e subvertendo esse modelo de educação sentimental que privilegia o desejo masculino, e que permeia o imaginário social.

O livro de Teresa Horta é dividido em três partes, com 114 poesias no total⁸, nas quais a poetisa subverte os modelos sociais femininos a partir da construção de um sujeito feminino ativo na conquista e ativo na sua sexualidade. Teresa cria um sujeito lírico feminino que se propõe a conhecer seu corpo, a desvendar e revelar aos outros os “segredos” da sexualidade e expor o seu gozo através de uma *ars erótica*:

Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e, portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma.(...) A relação com o mestre detentor dos segredos é, portanto, fundamental; somente este pode transmiti-lo de modo esotérico e ao cabo de uma iniciação em que orienta, com saber e severidade sem falhas, o caminhar do discípulo. (FOUCAULT, 2014, p. 64)

É no estabelecimento desta relação mestre detentora dos saberes com que o eu-lírico feminino da poesia de *Educação Sentimental* se dirige ao interlocutor, que pode ser tanto as mulheres - enquanto relação de cúmplices do segredo do desejo e gozo femininos - como mulheres e homens, para partícipes dessa iniciação: a descoberta do prazer. É com poema homônimo, introduzindo essa *ars erótica* que Teresa desenvolve pela qual subverte o discurso repressivo, que inicia o livro:

8 As partes, divididas em numerais romanos, sem títulos, contêm, ao todo, 113 poemas. Entretanto, há um poema inicial, homônimo, que antecede a Primeira Parte do livro.

Educação sentimental

Põe devagar os dedos
devagar...

e sobe devagar
até ao cimo

o suco lento que sentes
escorregar
é o suor das grutas
o seu vinho

Contorna o poço
aí tens de parar
descer, talvez
tomar outro caminho...

Mas põe os dedos
e sobe devagar...

Não tenhas medo
daquilo que te ensino
(HORTA, 2009)

O poema “Educação Sentimental” propõe o conhecimento táctil do corpo feminino, representado pela imagem dos dedos, do poço e da gruta, ou seja, propõe uma masturbação feminina. Numa posição de mestre, de ser do saber – e do poder - sobre o sexo, o eu-lírico feminino, através de verbos no imperativo, constrói esse percurso de re-conhecimento do corpo feminino, para mulheres e homens: “põe; sobe; contorna”. Coloca-se numa posição ativa, enquanto mestre deste saber e versa sobre ele, mostrando o seu domínio e segurança ao iniciante: “não tenhas medo daquilo que te ensino”. Ao mesmo tempo em que constrói uma sexualidade fundada no gozo, subverte o discurs-

so da proibição sexual, que tem como um de seus principais interditos a masturbação feminina: os teólogos da Idade Média distinguiam dez tipos de luxúria - considerada um dos pecados capitais, que desviavam o homem de sua salvação espiritual - dentre as quais, a masturbação era considerada contranatural. (Cf. Alexandrian, 1991, p. 33). Vale destacar, ainda, que a luxúria só passa fazer parte de um sistema religioso a partir da Idade Média.

Segundo Foucault (2014, p. 64), a nossa sociedade, pelo menos à primeira vista, não possui *ars erotica*. Percebemos em Alexandrian, na sua obra *História da Literatura Erótica*, a existência de manuais ainda na antiguidade, dos quais podemos mencionar um dos mais conhecidos: a *Arte de Amar*, de Ovídio. Entretanto, o que se observa é que tais discursos sempre se pautam nos elementos permitidos e proibidos na conquista e no sexo, e possuem a finalidade de agradar, conquistar e manter o parceiro.

Sendo assim, a proposta de Teresa Horta no livro *Educação Sentimental* vai subverter os discursos em torno da sexualidade que estabelecem finalidade, procedimentos e ordenações sobre o sexo, substituindo-os pelo conhecimento do corpo sexual, pela busca do prazer: o gozo como única finalidade. É como uma bruxa que desconhece as regras de controle social, que Teresa subverte. Explorando o sinestésico, penetrando na natureza do corpo em sua plenitude de sensações, Teresa vai apresentar aos seus iniciantes (leitores) da *ars erótica* os corpos masculino e feminino, da cabeça aos pés, como fonte de prazer:

A vagina

É cálida flor

E trópica mansamente

De leite entreaberta às tuas

Mãos

Feltro das pétalas que por dentro

Tem o felpe das pálpebras

Da língua a lentidão

Guelra do corpo
Pulmão que não respira

Dobada em muco
Tecida em água

Flor carnívora voraz do próprio
suco
No ventre entorpecida
Nas pernas sequestrada
(HORTA, 2009)

Na poesia de *Educação Sentimental* o corpo é simbolizado e representado pela natureza e pelas experiências sinestésicas. Sabores, odores, sensações tácteis são utilizadas para apresentar ao interlocutor esse corpo desconhecido, visto que o saber do corpo é proibido. O suco (vinho das grutas) do poema anterior junta-se aqui às sensações do calor, do feltro, e do felpo, e ainda do muco para formar a imagem do sexo feminino.

O poema, dentro desta espécie de *ars erótica* que Teresa Horta desenvolve, é um guia para conhecer de forma táctil e excitar o sexo feminino. Representada pela flor, com suas pétalas remetendo aos lábios, a vagina é parte ativa no gozo, um gozo de masturbação, “Flor carnívora voraz do próprio/suco”, pelo qual subverte o lugar (vagina) de mero receptáculo masculino, ou seja, subvertendo também os procedimentos e finalidades do sexo na sociedade regida pelo discurso ideológico católico, e que, como vimos condenava a masturbação feminina.

O gozo feminino, marcado pelo gozo genital – vagina – , liberta o corpo feminino do discurso repressivo sexual: “No ventre entorpecida/ Nas pernas seqüestrada”. A liberdade do prazer sexual é a liberdade feminina.

Pensando ainda nos elementos sinestésicos do poema, e que estarão presentes em vários outros do livro, remetemo-nos a Francesco Alberoni, em *O erotismo* (BROWNMILLER apud ALBERONI, 1986, p.

12), ao abordar sobre uma suposta diferença entre erotismo feminino ao masculino: “No conjunto, o erotismo masculino é mais visível, mais genital. O feminino mais tátil, muscular, auditivo, ligado aos cheiros, à pele ao contacto.” Ou seja, de acordo com Alberoni, essa sinestesia, ou certa parte, deriva desta suposta característica erótica feminina.

Outra subversão operada no livro é que o prazer feminino não se encontra apenas na exploração do seu corpo, mas na busca do prazer do parceiro. Na tentativa de proporcionar o gozo no parceiro, esse sujeito feminino também se excita, deixando de lado os discursos morais da sexualidade. Numa posição ativa, a mulher explora o corpo masculino:

Modo de amar - XI

((Teu) Baixo ventre)

Nunca adormece a boca no
teu peito

a minha boca no teu baixo
ventre
a beber devagar o que é
desfeito

MODO DE AMAR – XII

(Os testículos)

Tenho nas mãos
teus testículos
e a boca já tão perto

que deles te sinto
o vício
num gosto de vinho aberto
(HORTA, 2009)

É na exploração do prazer no corpo do outro que a mulher em *Educação Sentimental* também realiza o se gozo. Os “modo de amar” apresentam as diversas possibilidades de expandir esse prazer, dentro da *ars erótica* construída por Teresa Horta. Vão vários modos de amar que se apresentam após o conhecimento dos corpos, justamente para explorar os prazeres, desde a masturbação ao sexo oral e à penetração, quebrando os tabus socialmente construídos durante séculos de repressão por meio do discurso político religioso, amplamente utilizado como forma de controle social pelo Estado Novo no século XX.

Como sujeito ativo nas poesias de *Educação Sentimental*, seja como guia, seja como sujeito que explora o prazer no e do outro “Tenho nas mãos/teus testículos/e a boca já tão perto”, o eu-lírico feminino subverte os papéis femininos e expõe com naturalidade não só os corpos, as sexualidades e o gozo, assim como as experiências sinestésicas advindas dessas relações corpóreas - tão duramente reprimidas pela sociedade – tão bem assinaladas nos poemas: “que deles te sinto/o vício/num gosto de vinho aberto”.

Num ato de insubordinação e subversão, Teresa Horta escreve os poemas que compõe o seu vasto guia de educação sentimental, uma educação que subverte os discurso de poder e controle sobre a sexualidade e, principalmente, mentalidade/imaginário acerca do sujeito feminino. E sua educação sentimental também pode ser entendida como a impossibilidade de deixar-se dominar, impossibilidade de se deixar ser “educada”, ou seja, controlada pelo discurso político, social e cultural da sociedade, pela mentalidade conservadora portuguesa:

Domínio

Não deixo que as coisas

Me dominem

Nem que a vasta segura

Me adormeça

Nem que a vela

Me apague

nos sentidos
a febre a que a boca não se entrega
(HORTA, 2009)

Em “Domínio” conseguimos perceber claramente que *Educação Sentimental* não é apenas um livro de conhecimento erótico, no sentido em que explora o conhecimento e prazer, mas um livro de contestação política, que subverte todo um sistema de controle social pautado no discurso ideológico cristão. *Educação Sentimental* é, além de tudo, um livro de liberdade, que desafia os resquícios de um sistema totalitário numa sociedade extremamente conservadora através da palavra. A palavra desafia os tabus sexuais, talvez os maiores interditos desta sociedade, utilizados para estabelecer as relações de poder entre os gêneros e controlar e punir as mulheres, como é feito há séculos, a exemplo da Inquisição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem medo da “inquisição” que poderia sofrer, dentro do contexto político português do Estado Novo e pós-Estado Novo, Teresa Horta utilizou, como vimos, a única arma que possuía, a palavra, para destituir o poder do discurso ideológico patriarcal e da mentalidade da época.

A sua pena subverte os modelos sociais femininos pautados na ideologia cristã católica e inaugura uma mulher lilithiana, que, livre dos grilhões reais e imaginários, torna-se ela um modelo de liberdade, conhecimento e domínio do corpo e dos desejos. Essa mulher lilithiana que se mostra nesses poemas hortianos assume o papel de mestra, de guia feminina de sua inovadora proposta de *Educação Sentimental*.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, F. **O erotismo**. Lisboa: Bertrand, 1988.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.

AMARAL, A. L. Breve Introdução. In AMARAL, A. L (Org). BARRENO, M. I.; HORTA, M. T.; COSTA, M. V. **Novas Cartas Portuguesas**. Lisboa: Dom Quixote: 2010.

ARAÚJO, A. C. **História das Mentalidades**. Disponível em: http://www.aph.pt/ex_opiniao11.php. Acesso em 16 ago. 2016.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Vol. 1. Lisboa: Quetzal, 2009.

BITTENCOURT, M. Educação Sentimental: a dança dos corpos. In FLORES, C. (Org.). **O sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta**. Natal: Jovens Escribas, 2015.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HORTA, T. Educação Sentimental. In **Poesia Reunida**. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O Martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

MEDINA, J. A democracia frágil: A Primeira República Portuguesa (1910-1926). In TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUCS; São Paulo, SP: Unesp; Portugal, PT: Instituto Camões, 2001.

PIRES, V. F. **Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade**. São Paulo: Summus, 2008.

TORGAL, L. R. O Estado Novo: Salazarismo, Fascismo e Europa. In TENGARRINHA, J. (Org.). **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUCS; São Paulo, SP: Unesp; Portugal, PT: Instituto Camões, 2001.

VOUVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

O INFERNO SEGUNDO SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL

Fabio Mario da Silva¹

Umberto Eco discute, quer na *História da Beleza* (ECO, 2004, p. 37-46), quer na *História do Feio* (ECO, 2007, p. 16), a ideia de beleza, de acordo com o seu étimo grego – *kolokagathia* –, equiparando-a, a partir de alguns exemplos da história da arte, ao que é gracioso, atraente, agradável e delicado, e como contraponto ao que é feio, sórdido e pavoroso. Contudo, lembra-nos que o horror também pode estar relacionado a conceitos que *a priori* são atribuídos ao belo, como, por exemplo, o fabuloso, o fantástico, o mágico e o sublime. Umberto Eco salienta ainda que a ideia de feio teria surgido como a subforma dos conceitos de terrificante e de diabólico, que adentram no mundo cristão com o *Apocalipse* de João Evangelista, pois, no Antigo Testamento, alude-se ao inferno como um “lugar de estrada dos mortos”, sem se falar em penas e tormentos (cf. ECO, 2007, p. 82). Por sua vez, o diabo é apenas referido por meio de suas ações ou dos efeitos que provoca, não sendo definida uma imagem sua concreta e evidente, ao contrário, pois, do livro do *Apocalipse*, no qual a sua representação é descrita pormenorizadamente. (cf. ECO, 2007, p. 73).

Contudo, saliente-se que a ideia de inferno já existia antes do cristianismo, visto encontrarmos relatos que precedem a ideia de submundo em outras religiões, credos e obras literárias, principalmente na cultura ocidental greco-romana. Como base comum, figura a ideia de “um lugar, em geral subterrâneo, onde vagueavam as sombras dos mortos” (ECO, 2007, p. 82), desde o reino de Hades, onde Deméter vai procurar Perséfone e onde também Orfeu, Ulisses e Eneias têm desafios a cumprir, até, posteriormente, uma das mais conhecidas

1 Prof. Dr. da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

representações na *Divina Comédia* de Dante, além das presentes nas obras de Shakespeare e de Milton. Evidentemente, como veremos, a referência ao inferno na epopeia de Soror Maria de Mesquita Pimentel está associada à fealdade como algo tenebroso, escabroso e maligno.

Em *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do divino amor* (primeira parte da epopeia de Soror), encontramos a primeira referência ao inferno aquando da descrição do escudo de Lúcifer, que vai entrar em batalha com os anjos celestes, e que possui em sua arma uma imagem da mitologia grega que se assemelha à ideia cristã de inferno:

A divisa do escudo que trazia,
Era, que em vivas chamas abrasadas
Sísifo vinha em degredo eterno
Da duração, imagem lá do inferno.
(PIMENTEL, 2016, Canto I, est. 20, p. 100)²

Lembre-mo-nos que Sísifo é um dos mortais mais astutos e grave ofensor dos deuses do Olimpo. Enganando Hades, regressou à Terra, a fim de castigar sua mulher que não cumpria uma recomendação sua, mas permaneceu ali durante muitos anos e quando finalmente morreu e regressou ao reino de Hades foi duramente castigado: ele deveria empurrar um enorme rochedo e subir com ele a determinado lugar, mas, mal conseguia o feito, o bloco de pedra escapava-lhe e voltava para baixo, pelo que Sísifo começava a empurrar a sua pedra, sem remissão e sem resultado. Assim, ele é “o símbolo do homem na sua luta absurda contra um destino obstinado.” (HACQUARD, 1996, p. 267). Então, o inferno (sua representação) é o local dos desordeiros – pessoas de mau comportamento, de súcia – que em gritos e clamores se abrasam numa região inóspita. É um lugar de, segundo Pimentel, precitos (maldições), de onde saem “serpes”, parecido com uma fornalha. Neste caso, lembremos que, na tradição hebraica, o fogo possui dupla simbologia: pode ser o fogo que se converte

2 Todas as referências ao *Memorial da Infância de Cristo* se referem à edição moderna sob minha responsabilidade pela Editora Todas as Musas (2016).

em signos de Deus e suas manifestações, como purificador de manchas; pode ser a simbologia de Deus que liberta e ilumina; ou, por fim, pode ser a representação do inferno, que significa o suplício pelo qual passam os grandes pecadores (cf. FOUILLOUX, 1996, p. 164).

Em *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do divino Amor* há várias referências ao inferno da mitologia greco-romana (encontramos, por exemplo, o lago Averno, nome dado por gregos e romanos à entrada do submundo), deuses considerados pagãos que representariam os típicos habitantes de mundo, como uma referência a Moloch, um deus-rei em cujo culto se sacrificavam crianças. Há, por exemplo, no Canto II, que se centra nos quarenta dias de jejum de Jesus no deserto e seu embate com Lúcifer, uma descrição que nos remete às lutas das epopeias clássicas, com ações e referências a trajes de guerra, incluindo uma citação *en passant* à deusa da guerra Bello-na. Antes disso, a narrativa adianta um certo diálogo entre Belzebu e Lúcifer, antes da batalha com Cristo, visto este tentar convencer Belzebu de que Deus trouxe ao mundo o seu filho, Cristo, ungido e pobre. Neste caso, descrevem-se as réplicas e tréplicas das personagens. Vejamos o argumento desta cena passada no inferno:

[Fl. 30]³

[28]

Belzebu de Aqueron a quem Ocozias
Enfermo consultou com que indignado
A Deus pediram fogo as mãos de Elias
E Deus lhe concedeu o desejado
Asmodeu que trocasse em agonias
O feliz conjugal tálamo amado
Causando à bela Sara mil gemidos
Pela morte de seus sete maridos.⁴

3 “Fl.” abreviação de fôlio, segundo normas de transcrição de manuscritos.

4 Todas as citações do *Memorial dos Milagres de Cristo* se referem à edição moderna, com estudos introdutórios de minha lavra. Assim, tomarei a liberdade de apenas referir o canto e a estrofe a que pertencem cada excerto transcrito.

[...]

[Fl. 31v]

[34]

Dragão universal do estígio lago
Eterno habitador do triste Érebo
Pai da ira, furor, ódio, e estrago
Negro como um tição se foste Febo
Ainda por beber tinha esse trago
Não me basta os de dor que sempre bebo
Mas eu não cuido que este Cristo ungido
Seja Deus pois tão pobre foi nascido.

[35]

Responde Lúcifer : se Deus não fora
Pudera Gabriel ser messageiro
E vir denunciar à mãe senhora
Ser ele de Deus Filho verdadeiro
Ser aquele que o Céu e terra adora
Ser do Reino do pai eterno herdeiro
Ser a grande que sempre eternamente
Seria no poder onipotente?

[Fl. 32]

[36]

É homem pois a mãe foi desprezada
(Replica Belzebu), e nas entranhas
A sua natureza tem tomada
Cousas que pera Deus são mui estranhas
[(]Responde Lúcifer[)] e à sublimada
Glória que sobrepuja mil façanhas
De virem do Céu anjos e cantarem
Cos pastores logo o adorarem.

[37]

Nesta alteza se vê mui claramente
Ser Cristo Deus, e ter do Céu o mando
Responde Belzebu: como é decente
Sendo Deus num portal nascer chorando?
Ser homem é cousa clara e evidente
Por que se fora Deus não tributando
Dos pais penas e dores tristes frutos
Nascera entre os dous animais brutos?

[Fl. 32v]

[38]

Se é homem, Lúcifer, com grão tormento
Lhe diz, como dos Reis foi adorado?
Se é Deus, Belzebu, que fundamento
Houve pera ele ser circuncidado?
É mui contrário a Deus esse argumento
Porque Deus é alheio de pecado
E sujeito a tal lei com evidência
De que era pecador teve aparência.

[39]

É Deus, diz Lúcifer, nisto me fundo
Que em braços Simeão o foi tomando
E com ânsia e suspiro mui profundo
A morte docemente ia chamando
Que pois via a saúde já do mundo
Não queria na vida estar penando
Nem procurar mais bens nesta conquista
Quem de Israel a glória tinha vista.

[...]

[Fl. 35v]

[50]

Havemos de vibrar da fúria a lança
 Por que nossa vitória se consiga
 E ter mui grande ponto na vingança
 Por mais que nos maltrate e nos persiga
 Na soberba e no mal perseverança
 Por que não sofrereis que ninguém diga
 Que perde de covarde, o que atrevido
 Nem a Deus quis assi ver preferido

[51]

E se for homem puro estou disposto
 A fazê-lo cair com tanto dano
 Quanto me tem causado de desgosto
 Então vera se fico dele ufano
 Porque comigo tenho pressuposto
 Que por mais que pareça soberano
 Não pode ter os dotes mais subidos
 Que outros muitos que eu já tenho vencidos.
 (PIMENTEL, [no prelo], Canto V)

Lúcifer e Belzebub travam um diálogo que inclui réplica e tréplica, no sentido de validar ou não a natureza divina de Jesus. Observe-mos que a defesa de Lúcifer, ao afirmar que Cristo não seria o salvador divino, faz referência, por exemplo, a uma das problemáticas de reconhecimento da santidade do menino Jesus relacionado ao ato da circuncisão. Tal questionamento fica evidente na seguinte interpelação: “Se é Deus, Belzebu, que fundamento/ Houve pera ele ser circuncidado?”. Essa alusão à circuncisão faz nos lembrar as imagens depreciativas dos judeus que, desde a Idade Média na Europa, reveste-se de tanta iniquidade que é malquisto, segundo uma tradição popular, tanto por Deus quanto pelo Diabo, fatos esses observados em diversos textos da literatura portuguesa, como, por exemplo, “A dama pé de

cabra”, contido em *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano e *O Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. O Judeu seria, segundo uma tradição católica medieval, aquele que condenou Cristo e o crucificou. Soror Pimentel toca nessa problemática ao indagar, através da personagem Lúcifer, como ser Divino e participar de um ritual judaico, para tal efeito Belzebug refere que Deus é alheio ao pecado, mas teve que se sujeitar a “tal lei com evidência”, para ter aparência de que era pecador e assim cumprir os ditames sociais do seu tempo.

A função, então, desse diálogo no inferno é educar e instruir. Pimentel, através da fala de Lúcifer, procura dar resposta à eventual dúvida dos seus leitores mais incrédulos sobre Cristo ser realmente ou não o salvador que veio para redimir todos os pecados, isto tudo porque Cristo não segue à risca os preceitos judaicos.

Belzebu se lembra de que, se Cristo veio ao mundo em forma humana, terá meios de o denegrir, no sentido de desprestigiar a sua imagem heroica: “a Cristo vou fazer cruel batalha” (PIMENTEL, [no prelo], Canto II, est. 52, *Memorial dos Milgres*) O texto cita Cérbero, o cão de Hades, responsável por guardar o reino dos mortos, o Cocito, um afluente do rio Aqueronte (rio através do qual o barqueiro Caronte atravessa as almas para chegar ao mundo dos mortos), bem como os Moabitais, tribo semita que cultuava sacrifícios humanos. Faz-se também referência ao monstro mitológico usado na Bíblia para personificar as forças do mal, Leviatã, e Beemote, um animal mitológico, como também a cidade de Astaroh, cidade da deusa Astarte, e Érebo, que, segundo a mitologia grega, personifica a escuridão e é irmão gêmeo da noite.

Como vimos, a autora utiliza-se de várias comparações para melhor descrever o inferno e os que lá reinam soberanamente. Lembremos que tal técnica, a da comparação, que Pimentel domina com maestria, é comum aos textos épicos, como assim explica Robert Aubreton:

Uma das características da narrativa épica são as comparações. Têm a finalidade de tornar sensível um gesto, uma atitude. A imaginação do poeta é hábil em atrair uma aproximação que

ele vai ampliando com ousadia, transformando esses achados em um dos principais ornamentos da narrativa. (AUBRETON, 1968, p. 278-279)

Lembre-mos que há um fato comum desde a Idade Média, no uso dos deuses da mitologia nos textos, principalmente por causa dos trabalhos de Evêmero, pois, segundo Seznec (1972, p. 13), os deuses pagãos passaram de protetores e benquistos a hostilizados e denegados. Nesta altura, muitos autores escreviam sobre fatos bíblicos se inspirando em narrativas de deuses pagãos (Eusébio, Isidoro de Sevilha, Ado de Viena), no sentido de contrapor ou de assimilar a cultura cristã e a mitológica: “This tendency of the Middle Ages to establish parallels between pagan wisdom and the wisdom of the Bible has long been recognized.” (SEZNEC, 1972, p. 16).

Então, aparenta que, para Soror Pimentel, pelo menos no que diz respeito à representação do inferno, a partir daquilo que a Bíblia descreve, a concepção do mundo subterrâneo de Hades, dos seus rios, das almas que assim eram guiadas para o seu fim trágico, consegue ver mais visualmente representativo como arte figurativa desse lugar obscuro, segundo sua *épica*. Acima de tudo, a imagética usada por Pimentel é uma forma de educar e de instruir, quer as outras monjas, quer os seus leitores além-claustro, mas de maneira indireta, cumprindo, assim, uma função que a Igreja Católica promovia, sobretudo no período da Contrarreforma: a do conhecimento das histórias bíblicas por via de outras leituras, indo na contramão dos protestantes, que pregavam e estimulavam a leitura da Bíblia fielmente traduzida e sem outra intermediação.

REFERÊNCIAS

AUBRETON, R. **Introdução a Homero**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Difusão Europeia do Livro/Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

ECO, U. (Dir.). **História da Beleza**. Lisboa: Difel, 2004.

_____. (Dir.). **História do Feio**. Lisboa: Difel, 2007.

FOUILLLOUX, D. et al. **Diccionario de la Biblia**. Madrid: Espasa, 1996.

HACQUARD, G. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Lisboa: Edições Asa, 1996.

PIMENTEL, S. M. de M. **Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor: primeira parte**. Organização, estudos introdutórios e notas de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2016..

PIMENTEL, S. M. de M. **Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor: segunda parte**. Organização, estudos introdutórios e notas de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Editora Todas as Musas, [no prelo].

SEZNEC, J. **The survival of the pagan gods: the mythological tradition and it's place in Renaissance humanism and art**. 2. ed. New York: Princeton University Press, 1972.

CLARICE LISPECTOR E O CHAMADO DA NOITE

Fernando de Mendonça¹

É compreensível que comentaristas da obra de Clarice Lispector (1920-1977) destaquem com frequência o caráter onírico das situações desdobradas em seus textos, legado que ajudou a redefinir os parâmetros da realidade na literatura. Grande parte das tramas encontradas nos livros da escritora, incluindo aquelas que têm como ponto de partida o cotidiano e episódios de cunho social, desenvolve-se sob uma lógica que ultrapassa o naturalismo e desmonta as expectativas de um diálogo com o contexto externo à linguagem. Já sabemos: o grande pacto dos textos em questão é mantido com seu alicerce, com a teia de sentidos que emerge da própria escrita, com a veracidade que emana do verbo e a ele retorna para nos devolver e partilhar uma superfície renovada do mundo.

Esta característica justifica a impressão de uma realidade avessa que se dilui no trabalho e estilo da autora, pois, diante da livre observação das coisas a que ela se entrega, não lhe é necessário apresentar o que vê dentro de códigos que nos sejam convencionais. Uma verossimilhança do sonho, poderíamos arriscar, ou, mais especificamente, do devaneio. Eis o entendimento que procuramos aqui: verificar a condição onírica da escrita clariceana, abrir a interpretação de seu imaginário localizando o caráter mais adequado desta literatura tão marcada pela invenção, pelo ilusório, por aquilo que se aproxima muito mais de narrativas sonhadas e imaginadas do que de uma pretensa descrição da realidade.

¹ Professor de Teoria Literária e Literatura na Universidade Federal de Sergipe do Departamento de Letras Libras. Doutor em Teoria da Literatura pela UFPE (2014), onde também se formou Mestre em Letras (2009). Publicou os romances *Um Detalhe em H* (2012) e *23 de Novembro* (2014). Pesquisador especializado na obra de Clarice Lispector. Concentra suas áreas de interesse em Intersemiose e Literatura Comparada.

Entre o sonho e o devaneio (tópicos distintos e conflitantes, como veremos adiante), o conto *Onde Estivestes de Noite* se revela uma das mais ricas fontes de investigação para se perceber este domínio libertário perseguido por Clarice. Texto que também dá título a uma publicação integral da autora, feita em 1974, é reconhecido como uma de suas experiências mais ousadas, exemplo limítrofe de uma constante quebra dos parâmetros e rompimento, inclusive, do que seus próprios leitores esperam, já que o estranhamento se completa até mesmo na relação com sua obra pregressa². De relevo surrealista, trata-se de mais um dentre os inúmeros enredos clariceanos que são ‘impossíveis de resumir’, nesse caso, não porque o drama se disperse e quase nada ocorra em termos de ação, pelo contrário, pois aqui as vozes e os gestos se multiplicam ao infinito, parecendo que tudo cabe neste mundo de poucas páginas, todos os movimentos, emoções e impulsos, todas as sombras que afloram com a noite, no recôndito da alma humana. Característica de um Surrealismo que busca a síntese, a união contraditória de uma procura pelo ponto supremo onde as coisas não são percebidas como antinomias, distinguindo-se da clareza da luz diurna: na noite, há uma unidade tenebrosa e profunda, onde os seres estão unidos uns aos outros, ou mesmo uns dentro de outros.

Conto-enigma dos mais densos que Clarice assinou, apresenta a passagem de uma noite singular e universal, atravessada por uma polifonia orgiástica de vozes que se confundem, alheias à razão, na companhia de seres místicos, divinos e demoníacos, fazendo do texto um ponto de encontro nada pacífico para subsistirem. Já em sua primeira frase, “A noite era uma possibilidade excepcional” (LISPECTOR, 1999, p. 43), o conto nos mergulha numa atmosfera onde tudo é extra-

2 Não são muitas as fontes que aprofundaram uma interpretação detida sobre este conto específico, mas destacamos as leituras de Olga de Sá (*A Escritura de Clarice Lispector*, 1993), a respeito do caráter paródico exacerbado por Clarice e aqui evidenciado; de Ana Luiza Andrade (*O Texto concreto*, 1995), na observação sobre o ficcional do conto enquanto equilíbrio entre o espaço real e irreal; assim como de Joel Rosa de Almeida (*A Experimentação do grotesco em Clarice Lispector*, 2004), um dos mais amplos estudos sobre o conto e sobre a publicação completa do livro *Onde Estivestes de Noite*.

ordinário, fantástico, quase sobrenatural. Atmosfera que é claramente pautada, desde o título, desde a primeira palavra, pela duração de uma noite, pois, do ponto de vista simbólico, a noite é plena de todas as virtualidades da existência. Daí, o ímpeto da conclusão que muitos podem apressar: esta sarabanda de vozes loucas deve ser fruto de um sonho, de um estado inconsciente almejado pela escritora – inconsciente, pois censurável, recuperável somente como alteridade, como discurso do outro. Ao que preferimos contrapor a indagação mais refletida do conceito: será o sonho algo tão completamente recuperável pela escrita? Poderá a representação desta inconsciência, alcançar descrição tão refinada de linguagem? Qual a qualidade de dimensão onírica atingida pelo conto *Onde Estivestes de Noite*?

O TERROR DE SE ESTAR VIVO

Importa que este conto seja lido dentro de uma perspectiva que englobe variadas possibilidades de onirismo, variáveis prontas a flexibilizar o valor escritural da tessitura literária sem perder o distanciamento da lógica realista. Necessidade que nos aproxima de uma categoria perfeitamente aplicável aos limites do texto, categoria poética nascida de uma observação teórica de ordem fenomenológica e dirigida aos justos meandros da criação literária; aqui, referimo-nos à *Poética do Devaneio*, de Gaston Bachelard (1884-1962). Na direção escolhida por este filósofo, atendemos ao que o conto de Clarice nos chama, pois a advertência é bem clara: “[...] o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo.” (LISPECTOR, 1999, p. 48)

A proposição de uma Poética do Devaneio, por Bachelard, tem por objetivo resgatar a intencionalidade da imagem poética através de um método que reencontre a consciência criante de um escritor. Seu pensamento se constrói em resistência ao que ditavam os ramos da psicologia clássica e da relação entre Literatura e Psicanálise. Como ele

próprio esclarece na Introdução de seus ensaios sobre o tema, o intuito teórico, típico da fenomenologia, é (re)colocar a obra literária “no presente, num tempo de extrema tensão” e “provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver.” (BACHELARD, 2006, p. 4; 15)

Um mundo novo, autônomo, como os textos de Clarice são hábeis a instaurar. Mundo que desperta no leitor um estado de alma, um princípio de ‘ingenuidade’, pois, como exemplifica o filósofo, só encontramos a força da poesia quando despimos o pensamento de qualquer outra coisa que não esteja no simples e fundo ato de ler. Eis um requisito primordial à experiência de *Onde Estivestes de Noite*, conto que desorienta todas as referências na idealização de um mundo particular e inédito. Mundo possibilitado pela atmosfera noturna, pela liberdade de tempo que já vimos existir neste período, igualmente contemplado por Bachelard:

Uma noite dos tempos está em nós. [...] As noites, as noites não têm história. Não se ligam uma à outra. E, quando já vivemos muito, quando já vivemos umas 20 mil noites, nunca sabemos em que noite antiga, muito antiga, começamos a sonhar. A noite não tem futuro. [...] Na vida noturna há profundezas nas quais nos sepultamos, nas quais não temos a vontade de viver. Nessas profundezas, intimamente, roçamos o nada, o nosso nada. Haverá outros nada além do nada do nosso ser? [...] Do devaneio ao sonho, quem dorme transpõe uma fronteira. (2006, p. 108; 139; 140; 145)

Ao se referir a uma ‘noite dos tempos’ e uma ‘noite sem futuro’, esta apropriação da vida noturna evoca claramente uma temporalidade alternativa, independente, como é característica do objeto literário. Mesmo discorrendo sobre o assunto, Bachelard reconhece que é impossível definir plenamente uma Metafísica da Noite, encarcerar esta dimensão do espírito numa dialética de conceitos (do preto e do branco, do não e do sim, da ordem e da desordem), já que ela é toda uma

soma, um acúmulo de visões periféricas, onde o *cogito* se perdeu do sujeito. Aliás, a noite desconhece o encerramento de um sujeito, ela se move por outra gramática, outro deslocamento no tempo e no espaço.

Da mesma forma, vemos que a tentativa de se localizar, no conto de Clarice, também enfrenta barreiras de impossibilidade: “[A noite] era uma ausência – a viagem fora do tempo [...] Que horas seria? ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável.” (LISPECTOR, 1999, p. 44-45) Assim, a existência noturna se compreende muito mais como a travessia de uma dimensão do que como a contagem de horas; a noite literária não é cronológica, já ultrapassou os limites de uma quantificação. Por não mais estar restrita a um controle exterior, cabe à noite do conto uma justa distinção entre o estado do sonho e do devaneio, como atenta o estabelecimento conceitual de Bachelard. Ainda que no desfecho do fragmento acima constataremos um ponto de ligação entre estas duas inclinações oníricas – enfaticamente buscado por *Onde Estivestes de Noite*, texto que desconhece fronteiras –, a tônica da Poética a qual recorreremos está em contrapor os dois estados numa dialética que nos interessa, sobremaneira, por igualmente contemplar um aspecto escurital, na forma como sonho e devaneio se distinguem quando resultados de uma narrativa.

“Um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso *escrevê-lo*, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Tocamos aqui no domínio do *amor escrito*.” (BACHELARD, 2006, p. 7, grifos do autor) Não foi por acaso que esbarramos na impossibilidade de resumir o conto de Clarice ao apresentá-lo, pois, ironicamente, trata-se de um conto que não se conta, mas que apenas pode ser revivido como experiência de escrita, ou seja, pela leitura concreta de suas linhas. Quando movido por uma poética de linguagem, o devaneio desperta um sentido que Bachelard situa como de ‘maravilhamento’, causador de uma ‘alegria de falar’, satisfazendo a comunicação pelo seu meio e alcançando uma ‘conquista positiva da palavra’. “O sonho noturno pode ser uma luta violenta ou manhosa contra as censuras. O devaneio faz-nos conhecer

a linguagem sem censura. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos” (idem, p. 54), pois ele origina uma “palavra nova, uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro.” (idem, p. 3) Eis uma exata descrição da obra clariceana, sem censuras, à busca da invenção, do que se desconhece, mas nos desperta a uma percepção mais plena. Daí, nossa disposição de leitura se basear numa potência que somente o sonho não é capaz de alcançar, resultando insuficiente e incompleto. Bachelard nos orienta a também distinguir o devaneio comum do devaneio poético, ampliando os recursos de análise literária.

Ora, é natural do humano o devanear, o perder-se em estado de repouso do ser, numa contemplação interior, à busca de felicidade. Fenômeno espiritual, mais do que meramente onírico, o devaneio comum também é abarcado pela psicologia, que nele reconhece apenas a falta de estrutura, a confusão de sentidos. Contra este conceito básico, a Poética do Devaneio vem definir as propriedades devidas à sua aplicação pela linguagem. Sobre o devaneio poético, temos o conceito apresentado:

Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita. [...] Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar. [...] O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. (BACHELARD, 2006, p. 6; 13)

Lidamos, então, com um tipo de devaneio que depende da escrita para um sentido de ordenação da consciência. Ao mesmo tempo em que recupera a integridade do ser que a ele se entrega, também pro-

move uma reintegração ao cosmos, seu lugar no universo, deixando claro que cada subjetividade é única e irrepetível, ou seja, cada mundo escrito pelo devaneio tem sua ordem própria, sua liberdade de significação. São inúmeros os ‘mundos belos’ que ele pode gerar, até mesmo dentro de uma só mente, de uma origem criadora. Assim, são diversas as noites em *Onde Estivestes de Noite*, são múltiplos os efeitos catalisadores da pulsão escritural que sentimos no conto. Conto-abertura, conto que promove esta justa manifestação de confronto ao ‘bem do eu’ que Bachelard articula em sua filosofia.

A fórmula lógica que encerra a última transcrição se orienta na polaridade existente ao sujeito que ainda é possível, que sobrevive ao devaneio poético para escrevê-lo. Assim como a noite só se define pela oposição ao dia, e o escuro à luz, o princípio que norteia a identificação de um sujeito (Eu), fundamenta-se pelo que se lhe opõe e, numa recuperação negativa, completa-o (Não-Eu). Desconstrução típica de Clarice, que sempre desmonta a narrativa para nos dar a ver seus enredos, que nega a descrição psicológica dos personagens para que os apreendamos no que há de mais essencial, que se vale dos demônios e da noite, para vislumbrar a luz e o divino³, à medida que se aproxima de seu desfecho. Clarice resiste ao ‘terror da vida’, encarando-o de frente, encontrando nele o conforto de poder escrevê-lo: “Estou vendo direto a vida crua, eu a estou vivendo.” (LISPECTOR, 1999, p. 49)

A DESOLAÇÃO DA LUZ

A relação entre Literatura e Sonho não é suficiente para abarcar a complexidade do texto de Clarice, como geralmente os comentários ao seu respeito tendem a defender. Ainda que as vozes em conflito no texto ganhem contornos psicológicos com o amanhecer, deixando claro se tratarem de indivíduos que dormiam e, conseqüentemente,

3 “No nível do pensamento pré-sistemático, o mistério da totalidade traduz o esforço do homem para ter acesso a uma perspectiva na qual os contrários se anulem, o Espírito do Mal se revele incitador do Bem e os Demônios apareçam como o aspecto noturno dos Deuses.” (ELIADE, 1991, p. 128)

poderiam estar rendidos ao sonho noturno, há uma voz que domina a alquimia, que se instaura e revela no último parágrafo do conto, sob a apresentação de um Epílogo: “Tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou.” (LISPECTOR, 1999, p. 56) Revelação de plena consciência escritural que já não pode se identificar à de uma mente adormecida, uma simples sonhadora. Afinal, ela própria também se preocupa em dissociar a noite da ideia de sono/sonho, quando afirma: “Estou vigilante no mundo: de noite vivo e de dia durmo, esquivo.” (idem, p. 47)

Por isso, tão importante como as considerações noturnas que podem ser feitas a partir do conto *Onde Estivestes de Noite*, também é imperativo que se observe atentamente o direcionamento do texto com a chegada do amanhecer, com o dia feito e a luz reinante. Apesar de, neste momento final, constataremos um novo estado de consciência por parte das vozes que despertam, a primeira consciência criante, aquela que escreve e nisto se revela original, mantém o caráter desconexo de seu pensamento e não deixa de continuar identificando o mal e o demoníaco nesta claridade, no dia que não apazigua os terrores da vida e da escrita.

Os fragmentos são decisivos: “Enfim, o ar clareia. E o dia sempre começa. O dia bruto. A luz era maléfica: instaurava-se o mal-assombrado dia diário. [...] Vou ao meu extremo. Depois da festa – que festa? noturna? – depois da festa, desolação.” (LISPECTOR, 1999, p. 54) Há um temor e uma melancolia se harmonizando ao nascer do sol, sentimento comum ao final de festa evocado, quando já não sabemos tranquilizar a memória diante do acúmulo de emoções, do entrechoque de possibilidades dramáticas que o texto foi impiedoso em nos colocar. “Eis o que acontece quando alguém escolhe, por medo da noite escura, viver a superficial luz do dia. É que o sobrenatural, divino ou demoníaco, é uma tentação desde o Egito, passando pela Idade Média até os romances baratos de mistério.” (idem)

É curiosa a referência da narradora a esta literatura barata, este universo de consumo contra o qual Clarice sempre lutou e que aparece, no conto, como um prosseguimento ao mal dos tempos e da huma-

nidade. Não por acaso, *Onde Estivestes de Noite* chega a citar o sucesso de um *best-seller*, *O Exorcista*, fenômeno literário e cinematográfico do início dos anos 1970, e justo contraponto ao uso do demoníaco no universo clariceano. Recuperar este imaginário popular é uma maneira efetiva de estabelecer o ‘não-eu’ da literatura que aqui observamos, uma forma de completá-la pela sua negação, como ilustrou Bachelard.

Nesse sentido, a recorrente imagem de uma presença andrógina no conto (chamada diversas vezes de Ele-ela, ou Ela-ele), presença desencadeadora de todos os conflitos entre as vozes que no texto se cruzam, também exemplifica, a uma só vez, esta oposição natural do espírito/escrita que se nega para ser completo(a), assim como a qualidade de devaneio identificada na elaboração de linguagem aí contida. Lembremos de que a Poética confirma: “no devaneio solitário nós nos conhecemos ao mesmo tempo no masculino e no feminino” (BACHELARD, 2006, p. 54), além disso, “quanto mais se desce nas profundezas do *ser falante*, mais simplesmente a alteridade de todo ser falante se designa como a alteridade do masculino e do feminino.” (idem, p. 55) A androginidade primitiva a que se refere Bachelard, onipresente em *Onde Estivestes de Noite*, reflete especularmente a mesma dimensão binária de outros opostos do conto: o alto e o baixo (os personagens sobem uma montanha, num estranho ritual cabalístico), o claro e o escuro, a razão e os instintos, o dia e a noite. Em termos simbólicos⁴, a ideia de noite parte primeiramente de um dualismo que não pode nunca ser obliterado, seja pela polaridade que explora o positivo-negativo de sua relação com o dia, seja pela função de originar, por esta mesma relação, uma preparação do novo tempo, do que se promete nascer e germinar com o amanhecer seguinte.

Por mais que, no devaneio, o tempo se configure através de um escape – um tempo de distensão, um tempo sem força ligante –, importa considerar que na malha textual reside um tempo de força própria, trabalhado por Clarice como alicerce de sua voz. Assim, ao optar pela estrutura de uma linearidade *sui generis*, da noite que dá lugar ao

4 Ver o verbete ‘Noite’, em (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1994, p. 640).

dia, da escrita liberta à consciência da escrita que combate uma situação limite de consumo, a autora retorna, mais uma vez, ao estatuto de uma linguagem redentora, como é hábito de toda a sua escritura. Na travessia proposta por *Onde Estivestes de Noite* há uma busca pela ascese, pela exacerbação e mutação da experiência de leitura como experiência mística⁵. Jornada que não deixa de se irmanar ao devaneio poético, pois este, mesmo quando parte de uma dor ou angústia indecifrável, tende a almejar um estado de elevação, de satisfação da alma: “O devaneio ajuda-nos a habitar o mundo, a habitar a felicidade do mundo.” (BACHELARD, 2006, p. 23) E não há devaneio que se esquive de procurar a alegria, o maravilhamento de estar no mundo e, nisto, ser testemunha pela escrita de uma nova compreensão do ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Testemunhar o irreal e criar novas realidades, eis o sentido do devaneio fundante que atravessamos. A criação dos ‘mundos belos’ deste conto noturno, prosseguindo uma lógica clariceana de incompletude e irresolução, não finda com a certeza ou com a possibilidade de localizar o enigma deixado pela noite. Na verdade, a proposta de Clarice sempre foi de nos levar da certeza à dúvida, da confirmação de valores à instabilidade de desafios, princípio mesmo da ambição de uma boa arte. Por isso é tão significativo o episódio que marcou a primeira edição de *Onde Estivestes de Noite*, pela editora Artenova: ao ver que, na capa do livro, ocorrera uma incorreção ortográfica que pontuava o título com uma interrogação, Clarice se irritou profundamente e exigiu uma nova tiragem que excluísse o inadequado ponto do título. Isto, porque a jornada de seu texto pede, exatamente, que partamos da afirmativa (‘Onde estivestes de noite’ – a certeza localizável de que se esteve) para a indagação (‘Onde estivestes de noite?’ – a possibilidade de estar e a insegurança de localizar). Pois é somente no último parágrafo do conto que a pergunta finalmente se consuma,

5 Ver o subcapítulo A Redenção dos Malditos (ALMEIDA, 1995, p. 78-84).

sem esperança ou exigência de resposta: “Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus.” (LISPECTOR, 1999, p. 56) Uma despedida que se transforma em oferta. A Poética é sempre uma Poética do desconhecido, um encerramento que nos reabre os anseios. Todas as noites são trazidas pela luz.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. R. de. **A Experimentação do grotesco em Clarice Lispector**: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin Editorial: EDUSP, 2004.
- ANDRADE, A. L. **O Texto concreto**: a reescrita dos textos em Clarice Lispector. Santa Catarina: UFSC. Dissertação de Mestrado, Centro de Comunicação e Expressão, 1995.
- BACHELARD, G. **A Poética do Devaneio**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, G. **A Terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. **Dicionário dos símbolos**. Lisboa: Teorema, 1994.
- ELIADE, M. **Mefistófeles e o andrógino**: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LISPECTOR, C. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SÁ, O. de. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

A “HORA E A VEZ” NO CONTO DE ROSA

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa¹

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz²

Este capítulo discute como acontece o processo de mutação do protagonista do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, e o seu “bem morrer”. Para isso, compõe-se de dois tópicos: A transformação existencial de Nhô Augusto em Augusto Matraga e a teatralização da morte como representação de “A hora e a vez” de Augusto Matraga. O primeiro apresenta as várias faces assumidas por Nhô Augusto em busca de uma lapidação existencial e o segundo discute como o momento da morte do personagem torna-se o clímax da narrativa, com uma linguagem semelhante ao desfecho de uma tragédia grega. Esse parágrafo estava no fim da apresentação.

“A hora e a vez de Augusto Matraga” destaca-se em *Sagarana* por estabelecer um trânsito eficaz do local para o global. Aspectos da cultura popular nordestina são usados como recursos de narração, como acontece com o uso das cantigas como vozes do povo. Todavia, é no nível temático que o imaginário popular se torna relevante para uma discussão filosófica. Catolicismo popular e jagunçagem se misturam para a composição da transformação existencial do personagem Nhô Augusto, de homem violento alcançar um novo *ethos*, cujo clímax é na hora da sua morte. Por isso, a importância no título dos termos “Matraga” e “A hora e a vez”.

Matraga é um neologismo de matraz, cujo significado etimológico associa-se a um vaso utilizado para operações alquímicas. Este termo é usado no título para significar metaforicamente o personagem e indica a sua capacidade de atuar como um alquimista de sua pró-

1 Prof. Dra. de Teoria da literatura na Universidade de Pernambuco.

2 Prof. Dr. de Teoria da literatura na Universidade Federal de Sergipe.

pria existência, moldando uma essência de barro cheia de vícios para a construção de uma existência de ouro, alcançada a partir da penitência cujo clímax é o momento de sua “hora e vez”. A “hora e vez” possui significados variados no imaginário religioso. No catolicismo, esta expressão associa-se à hora da morte, enquanto momento decisivo para a definição do destino espiritual de cada pessoa. Nele, destaca-se a extrema-unção, considerada um artifício de “alívio” na condução da alma do cristão à casa do Pai. Este sacramento é sustentado pela epístola de São Thiago: “Alguém dentre vós está enfermo? Mande chamar os Presbíteros (Padres) da Igreja e orem sobre ele, ungindo-o com óleo em nome do Senhor; e a oração da fé salvará o enfermo” (TG, 0, 14-15).

Outra abordagem no catolicismo é o pedido pela interferência de Nossa Senhora na hora da morte, no trecho da *Ave Maria*: “*Santa Maria, rogai por nós agora e na hora de nossa morte*”. Nele, apresenta-se importância de Maria de intercessora do homem perante o Pai. Nesta novela, “A hora e a vez” também recebe uma reinterpretação do catolicismo popular. Rosa traduz na narrativa a crença popular de que todo indivíduo teria um destino que determinaria o seu tempo de vida, e de que “era preciso morrer no momento certo, ou seja, nem antes, nem depois” (MARTINS, 1983, p. 259). E haveria “sinais” que o alertariam sobre a proximidade do seu momento derradeiro e este tomaria os procedimentos para “bem morrer”. Em torno desta crença que a narrativa se estrutura.

“A hora e a vez” de Augusto Matraga se desenvolve a partir da consciência de morte do protagonista que o leva a criar procedimentos para se lapidar existencialmente. Na sequência, abordaremos a questão existencial do protagonista do conto de Guimarães Rosa, destacando seu desejo espiritual de mudança.

A TRANSFORMAÇÃO EXISTENCIAL

Este tópico observa como se dá o processo de reinvenção comportamental e psíquica do protagonista de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, transformando-se em um alquimista de si mesmo. Daí, a sua

alcunha de Matraga para reverenciar o aspecto alquímico que o desejo religioso de um homem pode acarretar na sua própria personalidade. Após sobreviver a uma emboscada, o personagem vivencia um êxodo existencial. Para tanto, afasta-se de seu lugar de origem para desvenilhar-se de hábitos errados e de uma existência corrompida, descrita segundo a interpretação da esposa:

Duro, doido e sem detença, como um grande bicho do mato. E, em casa, sempre fechado em si. Nem com a menina se importava. Dela, Dinorá gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior. Na fazenda - no Saco-da-Embira, nas Pindaíbas, ou no retiro do Morro Azul - ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas (ROSA, 1984, p. 346).

Há a representação do nordestino de hábitos rurais de meados do século XX, segundo o olhar de uma esposa insatisfeita. Destacam-se valores próprios a um sistema patriarcal, centrado na virilidade masculina, a partir da violência e da imposição do falo, seja na multiplicação de amantes, seja na imposição de um silêncio soberano de chefe de família. Este temperamento é interpretado pela esposa como fechado a orações e a promessas, sendo associado a um corpo fechado pelo diabo. Antes da morte, há, então, um homem destemido e sem limites.

A quase morte é uma situação de fronteiras. Quando vivencia os delírios, o personagem passa pela autorreflexão no trecho: "Uma tristeza mansa. Com muita saudade da filha e da mulher, e com uma dó imensa de si mesmo. Tudo perdido! O resto ainda podia, mas ter sua família direito, jamais" (ROSA, 1984, p. 355). Descobre a perda de controle de sua existência e de sua invulnerabilidade. Diante desta nova verdade, inicia o processo de reflexão sobre o devir que marcará a sua transformação à espera da salvação após a morte. E esta preocupação tem seu ponto de origem, quando pede para se confessar com um padre:

- Mas será que Deus terá pena de mim, com tanta ruindade que fiz? E tendo nas costas tanto pecado mortal?

- Tem. Meu filho. Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé do arrependido nenhum. Peça a Deus assim como esta jaculatória: 'Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração ser semelhante ao seu'. Reze e trabalhe, fazendo de conta que sua vida é um dia de campina ao sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez; você há de ter a sua" (ROSA, 1984, p. 356).

No trecho, inicia-se a primeira ação de um pecador em busca da salvação: o arrependimento e a busca constante pela fé. Este início de mutação psíquica é alimentado pela fala do padre, baseada na premissa beneditina de que rezar e trabalhar são duas asas de elevação espiritual. O esforço físico e espiritual é o primeiro artifício de alquimia existencial da personagem, o qual se alimenta de uma renovação comportamental em busca da salvação, associada no imaginário popular à chegada aos céus, intenção reiterada na sua fala no texto: "- Eu vou para o céu, eu vou mesmo, por bem ou por mal! E a minha vez há de chegar... Pra o céu, eu vou, nem que seja a porrete". (ROSA, 1984, p. 357). A justaposição do trabalho e da oração para sublimação do personagem é a sua primeira transformação existencial:

Trabalhava que nem um afatigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para o seus vizinhos do seu fogo, no querer de repartir, dando de amor tudo que possuísse. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca e nenhuma conversa" (ROSA, 1984, p. 358). Quase sempre estava conversando sozinho, e isso também era de maluco, diziam; porque eles ignoravam que o que fazia era repetir, sempre que achava preciso a fala do padre: '— Cada um tem a sua hora e a sua vez. Você há de ter sua - E era só'. (ROSA, 1984, p. 359).

O trabalhar perde o significado popular de “ganhar a vida com o suor de cada dia”, para ser revertido em aprimoramento espiritual. A vida passa a estar em conformidade com a ação/trabalho em função do bem-estar do outro. É, portanto, o exercício do segundo mandamento cristão: “amai ao próximo como a si mesmo” como um novo fator de transformação existencial. O personagem trabalha para os vizinhos, no intuito de ajudar, sempre em silêncio. A ausência de diálogo exprime o abdicar de uma convivência social e, logo, do desejo de uma vida mundana. Contudo, é apenas um silêncio aparente, rachado à medida que se percebe um falar para dentro, na frase repetida continuamente pelo personagem: “– Cada um tem a sua hora e a sua vez. Você há de ter sua” (ROSA, 1984, p. 359). Este pensamento torna-se um mantra, controlando a mente da personagem, focada no objetivo de sublimação existencial para a sua elevação metafórica aos céus.

A alquimia está na persistência do personagem de subjugação dos desejos a esta fala do sacerdote, repetida até que o peso da culpa cesse. Aos poucos, a convivência com Deus começa a se expressar na convivência benévola com a Natureza: “(...) saiu para a horta cheirosa, cheia de passarinhos e de verdes, e fez uma descoberta: não era pecado... Devia ficar sempre alegre, sempre alegre, e era este gosto inóceno, que ajudava a gente se alegrar” (ROSA, 1984, p. 364). Há uma desconstrução da relação inicial da personagem com Deus, que perde uma conotação punitiva, traduzindo-se em alegria dos sentidos em contato com a Natureza. Este estado se aproxima de uma das visões de santidade, vivenciada e discutida por Francisco de Assis, quando defende a valorização da Natureza como digna de apreço e admiração, por ser expressão da divindade onipresente.

Por estar em harmonia com a Natureza, com Deus e consigo mesmo, o personagem inicia o seu segundo êxodo, vivenciando mais uma transformação na sua trajetória existencial. Este aspecto é alimentado pela comparação criada entre o personagem e Jesus no momento de ir embora, quando a mãe lhe oferece um jumento: “Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens de Jesus Cristo” (ROSA, 1984, p. 375).

Levado por um jumento à deriva, Nhô Augusto, já identificado com Augusto Matraga, terá a sua redenção, renovando a sua relação com a violência.

Durante sua trajetória existencial, a jagunçagem é fator contribuinte da construção identitária de Nhô Augusto, cuja relação se altera, à medida que o próprio personagem também se transforma. No início da novela, o protagonista encontra-se numa posição de coronel, tendo sua autoridade reforçada pela quantidade de jagunços que o servem. Neste sentido, um jagunço se identifica com um capanga, exercendo uma função policial como força utilizada para o exercício do poder (VASCONCELOS, 2002). São estes mesmos instrumentos do coronelismo exercido pelo personagem que o levarão à situação de pré-morte, apresentando-lhe a sua vulnerabilidade e fragilidade humana. Nesta primeira situação, a violência perverte a personalidade do personagem, conduzindo-o quase à morte, como uma resposta aos seus atos cruéis fortalecidos pela mesma violência.

Após o processo de lapidação existencial, o reencontro com a jagunçagem ganha um novo sentido. Os jagunços são homens livres que optaram pelo modo de vida provisório e nômade da jagunçagem, pelos mais variados motivos (VASCONCELOS, 2002). Identificam-se com bandidos vingadores cuja violência usada como artifício de poder associado à vingança (HOBBSAWN, 2010). Nhô Augusto reage a este modo de vida com uma perspectiva ambígua. Identifica-se repudiando. A identificação se dá por conta da tentação de ceder ao prazer do exercício da violência sem culpa, na sua fala: “Aqueles sim que estavam no bom, porque não tinham que pensar em coisa nenhuma de salvação de alma, e podiam andar no mundo de cabeça” (ROSA, 1984, p. 372). Inicialmente, para a personagem, a ignorância do discurso católico justifica a liberdade da violência, enquanto o seu conhecimento o aprisiona a um estado de vigília. Cruzam-se no imaginário de Nhô Gonçalves lemas de repressão comuns ao controle de um católico penitente: tentação, pecado, castigo. Trata-se, portanto, de um repúdio vigiado.

No seu segundo encontro com o bando, a atração permanece, mas o repúdio é espontâneo. A alteração da relação com Deus modi-

fica o personagem. No segundo momento, Deus está incorporado a uma existência que ainda tem rastros de uma anterior. Por isso, ainda há a atração diante da arma oferecida pelo jagunço, como se nota no trecho: “bateu a mão sobre a winchester, do jeito que um gato poria as patas num passarinho (...) E os seus dedos tremiam porque estava sendo a maior das tentações” (ROSA, 1984, p. 381). Este desejo é sufocado diante do repúdio à violência para com o outro. Repete-se no comportamento do bando o princípio dos bandidos vingadores de usarem o terror como artifício de poder e o medo como sustentáculo do respeito (HOBSBAWN, 2010). Um dos integrantes é assassinado por um indivíduo da vila onde Nhô Gonçalves encontra os jagunços. A reação do chefe é o desejo de assassinar a família para estabelecer vingança e impor respeito, como fica expresso na sua fala após ouvir a súplica do pai velho pela vida dos filhos:

- Lhe atender não posso, e com o senhor não quero nada, velho. É a regra... Se não, até quem mais que havia de obedecer a um homem que não vinga gente sua, morte de traição? Posso até livrar de, às vezes, mas não posso perdoar isso não. Um dos dois rapazinhos têm que morrer, de tiro ou a faca, e o senhor pode escolher qual deles há de pagar pelo crime de seu irmão. E as moças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece: as mocinhas são para os meus homens... (ROSA, 1984, p. 382).

Expor um pai ao assassinato dos filhos e estupro das filhas é um artifício de terror usado para o fortalecimento da imagem dos jagunços invulneráveis. É um código próprio aos bandidos vingadores. Quanto maior o ato de crueldade, maior a sua autoridade sobre a sociedade (HOBSBAWN, 2010). Todavia, a reação de Nhô Augusto contraria este princípio. Ao perceber o desejo de Joãozinho Bem-Bem de humilhar o velho que suplica pelo bem-estar de seus descendentes, usando o nome da Virgem Maria e de Jesus, Nhô Augusto sente compaixão e horror ao sacrilégio de o bandido negligenciar os santos. E é esta nova

postura que rompe com sua existência original. O prazer pela violência é superado pelo amor pelo outro e a capacidade de sofrer com ele, respeitando também seus santos, como se observa na fala: “Não faz isso, meu amigo Joãozinho Bem-bem que o velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria!” (ROSA, 1984, p. 382-383).

Diante da recusa de Joãozinho Bem-Bem e da revolta do bando à defesa de Nhô Augusto, a alquimia realiza-se. Nhô Augusto consegue reverter a vontade instintiva de exercer a violência numa necessidade coletiva. É necessário matar para defender o inocente. E essa mudança é agravada, quando se deve matar um amigo pelo bem de uma comunidade, como se nota no trecho: “Joãozinho Bem-bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem assistido” (ROSA, 1984, p. 383). Apesar da afinidade e simpatia nutrida entre ambos, o amor ao próximo nutrido por Nhô Augusto os afasta. O personagem, então, despersonaliza-se e torna-se um instrumento da cólera divina.

No discurso bíblico do Antigo Testamento, a ira de Deus é a Sua reação contra o mal. Tem, portanto, caráter judicial (ROMANOS, 13, 4-5). Nesta novela, expressa-se por conta da desumanidade do homem para com os semelhantes. A ação de Nhô Augusto contra os jagunços assemelha-se a um estado de possessão. Há uma explosão de força disparada contra os outros, sendo o personagem apenas um gatilho. Ele emite descontroladamente nomes feios contra os assassinos, ao mesmo tempo em que recebe inúmeras balas, sem emitir reação de dor. O resultado é a construção de uma cena inexplicável. Homens fogem da casa e o que resta é o duelo entre dois amigos que não almejam se ferir. Não há mais a cólera de Deus, mas a redenção do protagonista, que se preocupa com seu oponente, rogando-lhe que se arrependa de seus pecados. Começa, então, “a hora e a vez” do personagem, que se identifica com o bem morrer, declarado no catolicismo popular.

A TEATRALIZAÇÃO DA MORTE

O clímax da novela *A hora e a vez de Augusto Matraga* se dá na descrição dos seus últimos momentos de vida. Há uma espetacularização da morte comum ao catolicismo do período colonial, quando ela era uma manifestação social em que o moribundo deveria estar cercado por familiares, amigos, vizinhos, padres, rezadeiras, desconhecidos, sendo um momento público (REIS, 1991). Embora a agressão entre adversários ocorra na rua, há um interesse do povo em levar Nhô Augusto para casa, sendo contrariado pelo personagem, ao falar: “Pra dentro de casa não minha gente. Quero me acabar no solto, olhando o céu, e no claro... Quero é que vocês me chamem um padre... riu” (ROSA, 1984, p. 385).

Na fala do personagem existem dois propósitos: o de receber a extrema-unção, para ter sua esperada elevação até o céu, e o de ter uma morte livre, semelhante à encenação de um ato teatral ao ar livre. O dado importante neste contexto é que pessoas que o rodeiam passam a ter a função de atores e de plateia, que agem e julgam, podendo sacralizar a ação de violência de Nhô Augusto, revertendo-a em uma atitude de amor e de benevolência em relação à integridade da família que almejou defender e também à vila à qual todos pertenciam.

A hora da morte assemelha-se ao ato final de uma tragédia grega. Há a transição do perfil de um vilão violento e imoral, construído na terra de origem do protagonista, para a sua identificação com um herói trágico, na terra que Deus ou o Destino escolheu para que ele morresse. De fato, o comportamento do personagem aproxima-o do que Aristóteles define como os homens “melhores da sociedade”. Apresenta-se, no lugar de sua morte, como um homem digno, virtuoso e capaz de sacrificar-se, dentro de um discurso cristão, pelo bem da humanidade. E esse aspecto é confirmado pela própria voz da população, entoada no formato de cantiga, como se observa no fragmento: “E o povo, enquanto dizia: - Foi Deus que mandou este homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!...” (ROSA, 1984, p. 385). Em toda a novela, a cantiga exprime a aceitação ou rejeição do

povo, atuando como o coro de uma tragédia clássica, cuja função nas peças era de apresentar a voz e o julgamento da sociedade. O elogio cantado pela população é a aceitação pela sociedade da modificação existencial do personagem, sendo, portanto, lembrado, posteriormente, como um homem de bem.

Esta intenção é ainda mais solidificada no diálogo estabelecido entre Nhô Augusto e esta mesma população, pouco antes de sua morte, quando emite uma confissão pública que se solidifica no imaginário popular como um testamento de sua personalidade: “- Põe a bença na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dinorá... Fala com Dinorá que está tudo em ordem... Depois morreu” (ROSA, 1984, p. 386). Ao morrer, Nhô Augusto vivencia um hábito de redenção próprio ao catolicismo popular praticado ao longo do período colonial, que é de se lembrar do bem-estar da família no seu último suspiro de morte (REIS, 1991). A referência do protagonista à filha e à esposa não é apenas uma expressão de afeto, mas de redenção e de renovação do espírito na hora da morte, sublimando a sua existência para um encontro com a eternidade com a leveza da alma, ao abençoar, mesmo que à distância, a filha que se “perdeu” para a vida, entregando-se à prostituição, e perdoar a traição e abandono da esposa.

Quando verbaliza esta fala e morre, o personagem, além desta sublimação espiritual, concretiza-se como um herói trágico capaz de seduzir a plateia, que pode ser o povo que assiste à sua morte, ou mesmo o próprio leitor que se envolve com a cena, que é capaz de visualizar. Há, então, a verbalização que emociona, comove, realizando a capacidade de afecção emocional própria à prosa de Guimarães Rosa, que faz uso de uma linguagem plástica e poética para envolver o leitor na substância humana de outros indivíduos.

Com isso, Nhô Augusto transita de uma condição de tipo regionalista para se tornar uma metáfora da aptidão da condição humana a transformar-se e se regenerar, independente do espaço onde viva. Ressalta-se no texto um espaço existencial que extrapola a descrição geográfica predominante na narrativa. Na novela, o espaço é como o sujeito vive, transformando-o e sendo transformado por ele. Daí o ca-

ráter de transição do local para o global, do regional para o universal, no texto. Embora o patriarcalismo, as cantigas, o catolicismo popular, a jagunçagem, o coronelismo sejam fatores estéticos de construção identitária sertaneja brasileira, eles servem a uma implicação inquietante no homem que é o medo da morte e da pós-morte, ocorrendo outro traço comum à prosa roseana: a transcendência do regional graças à incorporação na linguagem de valores universais de humanidade e de tensão criadora (CANDIDO, 2002).

Percebe-se, portanto, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, o reconhecimento de uma literatura que possui uma abordagem regional, estando aberta a temas universais, no sentido religioso, místico e metafísico (NUNES, 2010). Trata-se, então, de uma novela que, apesar de possuir certa verossimilhança acerca do universo sertanejo, não se submete a fatos, datas e lugares precisos. O sertão é apenas um quadro de onde se retiram valores e referências que são configurados dentro de um discurso religioso católico, do qual Guimarães Rosa se apropria com uma “função anagógica”, fazendo de sua prosa um órgão de depuração do homem, que o convida à contemplação das coisas pela “plumagem das palavras”, religando-o à realidade superior, e, perfazendo, assim, a religião (NUNES, 2010).

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: 1980. Edição Ecumênica.

CANDIDO, A. No grande sertão. In CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. São Paulo: editora 34, 2002.

HOBBSAWM, E. **Bandidos**. São Paulo: Ed Paz e Terra, 2010.

NUNES, B. **A Rosa que é de Rosa: literatura e filosofia**. Rio de Janeiro: Organização Victor Sales Pinheiro, 2010.

REIS J. J. **A morte é uma festa: ritos funerários e revolta popular no Brasil do século XX**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

ROSA, G. **Sagarana**. São Paulo: Editora Record, 1984.

VASCONCELOS, S. G. Homens provisórios: coronelismo e jagunçagem em Grande Sertão Veredas. **Scripta**. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 321-333, 2002.

TRANQUEIRAS LÍRICAS: A POÉTICA DE MARCELO MONTENEGRO

Antonio Eduardo Soares Laranjeira¹

Tranqueiras Líricas é o nome dado ao espetáculo concebido, desde 2004, por Marcelo Montenegro, em parceria com o guitarrista Fábio Brum. Nas performances, acompanhado por arranjos de rock, blues e jazz, o poeta recita textos de sua autoria e de outros escritores, de modo diferente dos saraus tradicionais. Trata-se também de uma expressão do poema de abertura do primeiro livro *Orfanato portátil* (2012b) – *Buquê de presságios*: “Tranqueiras líricas / na velha caixa de sapatos” (MONTENEGRO, 2012, p. 11), uma releitura do trecho da canção *Broken Bicycles*, epígrafe do livro, do ator e músico Tom Waits (1982).

Montenegro, paulista de São Caetano do Sul, nascido em 1971, é, além de poeta, roteirista, e técnico de luz e som para teatro, tendo trabalhado com Mário Bortolotto, dentre outros. Escreveu roteiros de séries para diversos canais de televisão. Tal perfil sinaliza para a configuração de um poeta multifacetado, cuja produção incorpora, além de referências literárias sacralizadas, referências a composições de outras linguagens. Ao ultrapassar os limites do trabalho com a citação, Montenegro desenvolve uma poética que se pode ler como intermediática, na concepção de Claus Clüver (2011) e Irina Rajewski (2012), visto que, como no discurso literário pop, segundo Evelina Hoisel (2014), sua lírica assimila também elementos técnicos de outras linguagens, sobretudo a cinematográfica.

Diante da lírica e do perfil de um poeta que se desloca de concepções tradicionais, sobretudo românticas, de lirismo, é necessária uma abordagem que considere repercussões desse desvio sobre cate-

¹ Prof. Dr. do Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras da UFBA. Membro do grupo de pesquisa Corpus dissidente.

gorias onipresentes nos discursos teórico-críticos sobre a lírica, como a noção de sujeito lírico. Além disso, o processo criativo de Montenegro remete o leitor ao que Mauro Gaspar denomina escrita *sampler*.

Assim, um estudo sobre a poética de Montenegro, num contexto em que outros poetas contemporâneos, como Ramon Mello e Angélica Freitas, lançam mão de recursos similares, demanda uma mudança de perspectiva dos estudos literários. Neste capítulo, pretende-se oferecer um panorama da produção de Montenegro, através da problematização de termos correntes dos estudos literários, como as noções de sujeito lírico e autoria, além de tecer considerações sobre as relações entre cultura erudita e cultura pop, por meio de um olhar transdisciplinar, que permite reconhecer o caráter tênue das fronteiras entre a Teoria da Literatura e outros campos do saber – principalmente em decorrência das aproximações estabelecidas com os Estudos Culturais.

O SUJEITO DAS TRANQUEIRAS LÍRICAS

O conceito de sujeito lírico, a despeito da sua consolidação como aquele que “fala em seu próprio nome, fala de si e é o único a falar” (CAMARGO, 2011), é imediatamente abalado, quando se percorre a produção de Marcelo Montenegro.

No já mencionado poema de abertura de *Orfanato portátil*, observa-se uma construção que sugere o desvio da noção cristalizada de eu-lírico que, de acordo com Dominique Combe, no contexto romântico, resulta do pressuposto de que toda subjetividade é lírica: relação de identidade que, para ser questionada, necessita do enfrentamento da concepção de autenticidade da experiência lírica (COMBE, 2010, p. 114-6).

Buquê de Presságios

De tudo, talvez, permaneça
o que significa. O que
não interessa. De tudo,
quem sabe, fique aquilo
que passa. Um gerânio

de aflição. Um gosto
 de obturação na boca.
 Você de cabelo molhado
 saindo do banho.
 Uma piada. Um provérbio.
 Um buquê de presságios.
 Sons de gotas de torneira da pia.
 Tranqueiras líricas
 Na velha caixa de sapato.
 De tudo, talvez, restem
 bêbadas anotações
 no guardanapo.
 E aquela música linda
 que nunca toca no rádio.
 (MONTENEGRO, 2012a, p.11)

A princípio, merece destaque no poema o fato de que o sujeito não se manifesta gramaticalmente através do pronome ‘eu’, traço estilístico fundamental da lírica, conforme Anatol Rosenfeld (2006). Para Rosenfeld, na lírica, considerada como o gênero mais subjetivo, a voz que fala expressa um estado de alma, as vivências intensas de um eu (ROSENFELD, 2006, p.22). O poema *Buquê de presságios* permite que essa concepção, sedimentada em um lugar-comum sobre poesia seja repensada.

Os versos se acumulam como uma sequência de imagens, recor-tadas e coladas, a partir de um gesto segundo o qual o sujeito se constitui ao coletar elementos dispostos no meio cultural, especialmente aqueles que “ninguém mais quer”, como na epígrafe de Tom Waits (1982): a piada, o provérbio, bêbadas anotações de guardanapo – as tranqueiras líricas.

Esse modo de operar reporta ao problema colocado tanto por Dominique Combe, quanto por Goiandira Camargo. Para Camargo, no âmbito da lírica, já no final do século XIX, percebem-se rupturas diante do ideal romântico de subjetividade na poesia, que, dentre outros

aspectos, é marcada pela despersonalização, afastando o sujeito lírico do sujeito empírico (CAMARGO, 2011). Esse traço é explorado por Hugo Friedrich (1978), em *A estrutura da lírica moderna*, ao abordar a poesia de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, associando a “despersonalização do sujeito à ‘desrealização’ do mundo e à ‘descoisificação’ dos objetos, dentro de um amplo movimento de abstração” (COMBE, 2010, p. 119).

Apesar de o pensamento de Friedrich contemplar certa produção poética do século XX e ainda constituir uma referência produtiva para a leitura da poesia contemporânea, é preciso escapar da dicotomia entre um sujeito empírico autêntico e outro, despersonalizado. Seguindo os rastros de Combe e Camargo, desloca-se do binarismo, concebendo-se o sujeito lírico como problemático, sem fixidez, e que “se cria no e pelo poema, que tem valor performativo” (COMBE, 2010, p. 128).

Em *Buquê de presságios*, os fragmentos captados pelo olhar do sujeito lírico são reescritos, como no que Michel Foucault (2004) denomina formas de subjetivação, quando reflete sobre a estética da existência. Para Foucault, o sujeito não é dado de antemão, mas produzido a partir das técnicas de si. Na estética da existência, pressupõe-se que não há um sujeito soberano ou universal, mas o que se constitui por meio de práticas de sujeição ou liberação, “a partir [...] de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural” (FOUCAULT, 2004, p. 291). Portanto, na escrita de si, o sujeito (o que pode ser associado ao sujeito lírico) constitui um corpo ao agrupar o que ouviu ou leu, em uma atitude de captar o já-dito. As formas de subjetivação derivam desse gesto, que corresponde a “uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já-dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (FOUCAULT, 2004, p. 151): um ato, portanto, de leitura, incorporação e reescrita.

Por esse viés, compreende-se o sujeito lírico de Montenegro como *voyeur*. Os versos, lidos como fotogramas, aspecto destacado por Maurício Arruda Mendonça no prefácio à primeira edição de *Orfanato portátil*, permitem que Montenegro atue como um “Repórter do tempo que foge [pois a sua] câmera interior subjetiva [...] foca coisas

triviais para torna-las sublimes e eternas” (MENDONÇA In MONTENEGRO, 2012a, p. 74), como atesta a frase que se distribui do terceiro ao quinto verso de *Buquê de presságios*.

A concepção de sujeito lírico *voyeur* é desenvolvida em artigo publicado na *Revista do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, sobre a produção lírica de Ramon Mello e Caio Meira (LARANJEIRA, 2010, p. 25-39). Em analogia com o narrador pós-moderno, descrito por Silviano Santiago (2002), que se extrai da ação narrada, abalando a autenticidade do relato, o sujeito lírico *voyeur* pode ser compreendido como o que desloca o seu olhar e fragiliza a certeza de uma essência autenticamente lírica (a subjetividade romântica mencionada por Combe). Para Santiago, a postura do “narrador [pós-moderno] passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor [...] (e não por um olhar introspectivo) [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 49-50). Santiago define-o, assim, como *voyeur* ou como um repórter. Tal qual na estética da existência foucaultiana, esse narrador se constitui, bem como o sujeito lírico *voyeur*, através da linguagem, ao dar fala ao outro.

Como *voyeur*, o sujeito das tranqueiras líricas multiplica-se nos dois livros pelos títulos dos poemas – *Plano*, *Contraplano* e *Filme*, do segundo livro *Garagem lírica* (2012a) –, versos, expressões ou palavras, que remontam ao cinema, como em *Espantinho descarado*, quando o sujeito lírico afirma: “ando meio buster keaton²” (MONTENEGRO, 2012b, p. 13); ou ao ato de olhar, em *Matinê*, em que o sujeito lírico sai do cinema para “Apenas olhar” (MONTENEGRO, 2012b, p.45) e em *Forasteiro*, cujo eu-lírico se apresenta “devorando uma empadinha de paisagens” (MONTENEGRO, 2012b, p. 33).

A configuração do sujeito lírico *voyeur* em *Orfanato portátil* e *Garagem lírica* inscreve a produção de Montenegro no discurso literário pop, segundo Evelina Hoisel (2014, p. 191-212), tanto no que se refere ao trabalho com as citações da cultura pop, quanto no que tange à

2 Referência ao comediante estadunidense do cinema mudo, conhecido como o homem que nunca ri, por não alterar suas feições nas atuações.

noção de escrita cinética, que, conforme a teórica, se materializa pelas referências ao cinema e pela incorporação de técnicas cinematográficas na construção do texto literário. Afirma a teórica que “o advento do cinema não constituiu apenas a realização de uma nova arte, mas um novo modo de ver e de ser, uma atitude perceptiva e expressiva diversa, baseada [...] na ênfase dada ao elemento cinético.” (HOISEL, 2014, p. 203).

Esse modo singular de construir os sujeitos dos poemas repercute, portanto, na estética desenvolvida por Marcelo Montenegro, atravessada pelas alusões a diversas linguagens, principalmente, da cultura pop.

LÍRICA E CULTURA POP: A POÉTICA *SAMPLER*

O discurso literário pop é concebido por Hoisel como resultante dos diálogos entre literatura e outras linguagens. Concentrando-se na relação com a arte pop, a teórica destaca, nas esferas temática e técnica, o repertório que transborda para a literatura: os quadrinhos e o cinema são algumas das linguagens mixadas na poesia de Montenegro. É preciso acrescentar a música pop, que figura tanto nas performances do escritor, quanto nos textos publicados, como referências. A mixagem realizada pelo poeta traduz as porosidades dos limites entre as culturas erudita e popular, desierarquizando as relações, travadas agora em um entrelugar.

Como decorrência dessa implosão de fronteiras, assimilação de técnicas de reprodução e montagem, o discurso literário pop é percebido por Hoisel como desprovido de aura, assumindo um caráter dessacralizador – o que é possível deduzir dos títulos usados por Montenegro para sua produção. Tranqueiras, garagem e orfanato são palavras capazes de deslocar o olhar do leitor de uma beleza harmônica para a dissonância. Sobre isso, pontua Hoisel:

Ao desaparecimento da aura, por efeito da multiplicação técnica da arte, passam a corresponder efeitos tanto estéticos quan-

to sociais. Sob este último aspecto, a arte perde sua propensão aristocrático-elitista. Do ponto de vista estético, a contemplação desinteressada é substituída pela experiência da arte como contato, participação e divertimento. Implica a rejeição de atributos como ‘beleza’, ‘perfeição’, ‘acabamento’. [...] A arte perde sua unicidade para que se manifeste de forma múltipla. (HOISEL, 2014, p.194-5)

Dessa perspectiva, abordar a poética de Montenegro implica reconhecer os processos de dessacralização, os desvios que se instauram através de sua lírica, abalando as tradicionais concepções de arte e o *status* da autoria.

Orfanato portátil e *Garagem lírica* trazem, ao final, créditos referentes a citações nos poemas (como uma amostra do laboratório do escritor). Em ambos, as epígrafes nos *Créditos* expõem a poética de Montenegro como trabalho da citação (COMPAGNON, 2007) ou como escrita *sampler* (GASPAR, 2008): em *Orfanato portátil*, a epígrafe de Marcos Prado diz “Eu sou uma página, talvez, do que ando ouvindo” (MONTENEGRO, 2012b, p.71) e, em *Garagem lírica*, tem-se a epígrafe de Felisberto Hernandez: “Roubava com os olhos qualquer coisa descuidada da rua ou do interior das casas e depois a levava para a sua solidão.” (MONTENEGRO, 2012a, p.53). As noções de intermedialidade³ e escrita *sampler* se aproximam, quando se atenta para o que destacam as epígrafes: o eu que se escreve a partir do que ouve ou rouba com os olhos e a mescla de sentidos como evidência do diálogo entre mídias diversas no processo criativo.

3 Para Claus Clüver, o conceito de mídia é escorregadio, mas os esforços para construir uma definição, nos estudos de intermedialidade, permitem lidar com um termo mais abrangente do que o conceito de arte. O conceito de intermedialidade ampliaria as possibilidades dos estudos interartes contemplando produções híbridas que tem sido negligenciadas. Irina Rajewski, na esteira de Clüver, sistematiza alguns sentidos de intermedialidade e suas subcategorias: transposição midiática, que se refere à criação de um texto a partir da transformação de uma mídia em outra; combinação de mídias, que é articulação de pelo menos duas formas midiáticas; e referências intermidiáticas, quando uma mídia alude, cita ou evoca textos de outras mídias.

O poema *Exile on main street* expõe a dimensão intermediática e sampleada da poética de Montenegro:

Exile on main street

O balde azul claro. O velho quintal.
 O cabeçote sujo da memória.
 Um filme que se soletra, a tacape, desde o fim.
 Forte apache. Benflogin. A lisura do serviço.
 Que ser moderno, meu bem, dá nisso.
 Poemas sóbrios, beges, concisos.
 E evitar no poema palavras como: Bugiganga.
 220 volts. Rick Wakeman é o Olavo Bilac do rock.
 Nem todo perna de pau tem seu dia de craque.
 Estelionato. Western Spaguetti. Birra de criança.
 Charme incerto de forasteiro, baby.
 Que o cachê cobre a fiança.
 (MONTENEGRO, 2012b)

O poema é composto através do recorte e da colagem, da intermidialidade por referência a ícones da cultura pop e da literatura canônica, aproximando linguagens, como no discurso literário pop: a comparação entre o compositor de *rock* progressivo Rick Wakeman e o poeta Olavo Bilac⁴, o álbum dos *Rolling Stones* no título do poema, o filme soletrado, o medicamento Benflogin (como alusão aos produtos da sociedade de consumidores) e o *Western Spaghetti* (menção *kitsch* aos filmes italianos de faroeste, produzidos na década de 70) são referências que, sinalizam para a constituição do eu-lírico pelo “roubo” com os olhos e os ouvidos, e dão forma a um texto sampleado a partir de outras linguagens. Como afirma Montenegro em seu blogue, o

4 Rick Wakeman é um compositor de *rock* progressivo, gênero caracterizado pelo virtuosismo formal, tal qual sucede à estética parnasiana, representada por Olavo Bilac. A comparação não só relaciona o erudito com o popular, mas desierarquiza essa mesma relação, ao relativizar os valores.

texto é uma homenagem ao disco dos *Rolling Stones*, mencionando o processo de composição das capas desse álbum e do *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*, o que aponta para uma leitura autorreflexiva do fazer poético: “ambas são colagens, soma de vozes, conceitos, imagens, ambas escancarando suas próprias cosmogonias” (MONTENEGRO, 2008).

Nesse contexto, cabe associar a poética de Montenegro com o que Mauro Gaspar propõe no *Manifesto Sampler Re/Visit*⁵, um dos capítulos de sua tese, intitulada *Invasores de Corpos* (2008, p.155-176). Segundo Gaspar:

Que importa quem fala?

A escrita sampler acumula por afeto, pelo que afeta, tudo aquilo que vê, ouve e experimenta à sua soma.

Quem trabalha com a escrita sampler não é aquele que não tem o que dizer, é aquele que tem coisas demais a dizer, tem vozes demais falando dentro de si, e as expressa musicalmente, como um fluxo, como um processador de linguagens e sensações. (GASPAR, 2008, p. 158)

O *Manifesto Sampler Re/Visit* é ele mesmo atravessado pelas vozes de outros, teóricos ou não. O trecho em destaque acentua a questão barthesiana sobre a morte do autor, ao associar o processo de leitura e escrita ao *sampler*: “um gravador em que se armazena qualquer espécie de som e que permite reproduzir a gravação da forma que convier, no tom desejado, seja ela um ruído, uma música, um latido.” (GASPAR, 2008, p.174). O manifesto traduz a poética de Montenegro, que lê, vê e ouve os outros, que tem muito a dizer, e funciona como o processador de linguagens e sensações descrito por Gaspar. Escrita sem origem, a lírica de Montenegro afina-se com a ideia de escrita *sampler*, que “não tem pudor de mexer, manobrar, manipular, inventar a história do outro, o outro, inventar a si mesma” (GASPAR,

5 O manifesto foi publicado em outras versões em parceria com Frederico Coelho.

2008, p. 167). Sem ser plágio e sem ser citação, a potência da escrita *sampler* de Montenegro reinventa o mesmo e desierarquiza o que incorpora (gesto basilar do discurso literário pop), para “[...] tirar da poesia / seus óculos de ópera [...]” (MONTENEGRO, 2012a, p. 25).

Proliferando as imagens que sugerem abandono, ausência e esquecimento, *Orfanato portátil* e *Garagem lírica*, são livros de poemas que se alimentam de tranqueiras coletadas pelo poeta: assim, “Nascem projetos fragmentados, matérias-primas sem origem definida, inventários inventivos, coleções de novidades.” (GASPAR, 2008, p.168). As coleções do sujeito lírico *voyeur* são guardadas em um “Almoxarifado de afetos” (MONTENEGRO, 2012a, p.11): o que é captado pelo olhar-câmera do poeta são “vestígios do vivido”, como pontua Mendonça (apud MONTENEGRO, 2012b, p. 73), “Lepras de acasos, ciscos de encanto” (MONTENEGRO, 2012a, p. 37).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas breves considerações tecidas sobre a produção de Marcelo Montenegro, pode-se afirmar que, ao favorecer a diluição dos limites entre culturas erudita e popular, além de fazer convergirem linguagens diversas para o poema, as tranqueiras líricas estremecem alicerces das abordagens mais tradicionais da poesia.

Os poemas de *Orfanato portátil* e *Garagem lírica* demandam um deslocamento de noções consolidadas no âmbito das teorias da lírica, como a de sujeito lírico. Constituindo-se a partir do olhar e do movimento incessante de colecionar e reescrever os elementos do mundo à sua volta, o sujeito lírico precisa ser compreendido como um *voyeur*. O sujeito lírico *voyeur* de Montenegro recorre ao olhar e ao ouvir, pratica a estética da existência e constitui-se, à medida que lê o outro, num “jogo [...] de permanente redirecionamento das vozes” (GASPAR, 2008, p. 164).

Nesse sentido, sua escrita assume um caráter intermediário, ao fundir diferentes linguagens, como a do cinema e da música (o *rock*, o *blues* e o *jazz*), para configurar sua estética *sampler*, fragilizando o

status da autoria como origem: o sujeito lírico diz no poema *Making Of* – “Dar o fora da minha natureza” (MONTENEGRO, 2012a, p. 47).

Organizando inventários dos detalhes cotidianos, Montenegro “constrói a partir de restos” (GASPAR, 2008, p. 172) uma lírica do efêmero, do esquecido, mas sem deixar de reparar que “Há sempre alguém guardando a tralha.” (MONTENEGRO, 2012b, p. 53).

REFERÊNCIAS

CAMARGO, G. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Benito Martinez Rodriguez (org.). Curitiba: UFPR, 2011.

CLÜVER, C. Intermedialidade. **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

FOUCAULT, M. **Ditos & escritos V**: ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRIEDRICH, H. **A estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GASPAR, M. **Invasores de corpos**: atravessando o laboratório de Ricardo Piglia. 2008. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

HOISEL, E. **Supercaos**: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LARANJEIRA, A. E. S. O sujeito lírico voyeur de Ramon Mello e Caio Meira. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. v. 1, n. 9, p. 25-39, 2013.

MENDONÇA, M. Prefácio à primeira edição. In MONTENEGRO, M. **Orfanato portátil**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2012b

MONTENEGRO, M. **Garagem lírica**. São Paulo: Annablume, 2012a

MONTENEGRO, M. **Orfanato portátil**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2012b

MONTENEGRO, M. **Exile on main st**. [S.l.: s.n.], 2008. Disponível em:

http://marcelomontenegro.blog.uol.com.br/arch2008-11-16_2008-11-22.html. Acesso em: 15 ago. 2016.

RAJEWSKI, I. Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.15-45.

ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco. 2002.

WAITS, T. **One from the Heart (Soundtrack)**. New York: CBS, 1982. 1 CD (41 min 45).

IMAGENS DA VIOLÊNCIA EM *PUNK ROCK JESUS*

Delzi Alves Laranjeira¹

A literatura contemporânea tem dado ênfase especial ao relacionamento dos textos com os outros textos que os circundam. Em particular, há uma tendência de apropriar-se de narrativas que são parte de um cânone, remodelá-las e revisá-las, fazendo emergir variantes renovadas que reposicionam as dimensões do próprio cânone. O texto bíblico tem servido como hipotexto para diversos gêneros literários tradicionais, como romance, conto, poesia e drama, e também para os gêneros intermidiais, como as histórias em quadrinhos e os romances gráficos. Uma das maiores e mais famosas editoras americanas desses gêneros, a DC Comics, lançou, em 1975, diversas histórias do livro de Gênesis no formato quadrinhos. A revista tornou-se uma lenda entre os fãs e em 2012 uma nova edição foi impressa. Em 2013, por meio de seu selo Vertigo, a DC publicou o romance gráfico de Sean Murphy, *Punk rock Jesus*. A obra de Murphy retoma a história de Jesus ambientando-a no século 21 e mesclando-a a elementos atuais da cultura midiática, como os *reality shows* e da ciência, como a clonagem humana.²

Nesse ambiente, o Jesus de Murphy engaja-se em uma batalha contra a Ophis, a corporação de mídia que controla o *reality show* de sua vida. Diversas situações e embates que ocorrem na narrativa são caracterizados pela violência, causada ou sofrida pelos personagens, fazendo da reescrita de Murphy um texto que se alinha à narrativa bíblica no que diz respeito à ocorrência e legitimação de atos violentos.

1 Prof. Dra. do Departamento de Letras e Linguística da Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Ibirité.

2 Esse texto resultou dos estudos elaborados em projeto de pesquisa fomentado pelo PAPq – Programa de Apoio à Pesquisa da UEMG, com a participação de Jackson Cassimiro Corrêa como bolsista de iniciação científica.

Como texto sagrado, o sentido primevo da Bíblia deriva de seu caráter religioso e doutrinário, pelo menos para os cristãos e judeus. Suas muitas histórias compõem uma antologia, uma miscelânea de textos escritos em épocas muito diferentes, com as mais diferentes propostas e objetivos por parte de seus autores. Um aspecto que tem sido examinado na Bíblia e configura-se como um tema polêmico é a questão da ocorrência de atos violentos em suas narrativas. Collins (2003, p. 3, tradução nossa)³ observa que não é muito difícil ‘encontrar precedentes bíblicos para a legitimação da violência’. Histórias como a de Caim, que assassina o irmão Abel por um motivo aparentemente fútil; a destruição da humanidade no dilúvio; o quase sacrifício de Isaque por Abraão a pedido de Deus; as batalhas e massacres perpetrados em nome de Javé; o estupro de mulheres, como no episódio da concubina do Levita, em Juízes 19, que é entregue à multidão e estuprada até o amanhecer; são exemplos que mostram como a violência é representada nas narrativas do Velho Testamento da Bíblia cristã.

Não por acaso Ball (1989, p. 14, tradução nossa) afirma que ‘[a] Bíblia, de todos os livros, é o mais perigoso, é aquele que foi agraciado com o poder de matar’. Em face da violência exposta, o Deus do Velho Testamento (Javé) é considerado uma divindade bélica e violenta, que demanda o sangue dos derrotados. Para Collins (2003, p. 5, tradução nossa), uma das formas que a exegese bíblica formulou para explicar essa ‘violência associada ao culto de YHWH na antiguidade’ seria a prática do *herem*, ou banimento, que implicava na destruição do inimigo vencido. Assim, o massacre dos amalequitas em Samuel 15, a destruição de Jericó em Josué 6 e até mesmo a morte de Jesus são exemplos do caráter sacrificial das vítimas oferecidas à divindade.

O Novo Testamento também apresenta diversos exemplos de violência: o massacre das crianças a mando do rei Herodes em Mateus 2, a decapitação de João Batista em Mateus 14, Marcos 6 e Lucas 9, a

3 Todas as traduções de textos em língua estrangeira são de minha autoria e responsabilidade.

tortura infligida a Jesus depois de sua prisão e a sua crucificação, uma forma de execução cruel e extremamente violenta praticada pelos romanos, que dominavam a Palestina da época de Jesus. Tais narrativas configuram, no entender de Lüdemann (1997, p. 36, tradução nossa), 'o lado sombrio da Bíblia'. Ao reescrever a história de Jesus em *Punk Rock Jesus*, Sean Murphy mantém esse 'lado sombrio' que se sustenta por meio da ocorrência e legitimação de atos violentos.

O conceito de violência é complexo, multifacetado e resiste a definições definitivas, segundo estudiosos de diversos campos do conhecimento. Para Peter Imbusch (2003, p. 13, tradução nossa), a violência

é um dos mais difíceis e evasivos conceitos nas ciências sociais. Desde o final dos anos 60 tem ocorrido um aumento considerável da violência nos países ocidentais desenvolvidos, em sentido inverso à tendência de longo prazo e, consequentemente, a questão sobre a violência tornou-se um tema muito abordado, refletido em incontáveis artigos, ensaios e livros. Contudo, as questões controversas permanecem sem solução no que se refere a uma definição apropriada, uma diferenciação substantiva e uma avaliação sociopolítica e moral da violência.

Na visão do autor, ainda ocorrem interpretações controversas e sentidos divergentes sobre o conceito de violência, bem como a questão sobre suas origens. Nesson (1998, p. 451, tradução nossa) propõe uma definição na qual a violência configura-se como 'a tentativa de um indivíduo ou grupo de impor a sua vontade a outros por qualquer meio não verbal, verbal ou físico que inflija dano psicológico ou físico'. Já Bufacchi (2005) discute a noção violência sob duas perspectivas: em termos de um ato de força e em termos de um ato de violação. No primeiro caso, a violência está relacionada a 'atos interpessoais de força, geralmente envolvendo a imposição de danos físicos' (p. 193, tradução nossa). No segundo caso, a violência envolve a violação de direitos e, no entender de Betz (1977, p. 341, tradução nossa), se a violência implica em uma violação dos direitos das pessoas, '(...) então toda injusti-

ça social é violenta, todo crime contra o outro, um crime violento, todo pecado contra o próximo, um ato de violência.

Na visão de Bufacchi, a violência como violação provê um entendimento mais abrangente do termo, enquanto a ideia de violência como força, de alguma maneira, seria mais restritiva, por não incluir o que ele denomina de ‘dimensão psicológica da violência’, ou a violência estrutural, que não é perpetrada por agentes identificáveis, mas é construída na estrutura social, e revela-se como ‘um poder desigual e, consequentemente, como oportunidades de vida desiguais’ (BUFACCHI, 2005, p. 198, tradução nossa). Essa forma de violência, para o autor, seria mais perniciosa e destrutiva do que a violência direta, cuja origem do ato violento pode ser rastreada e conectada a alguém ou algum grupo.

Franzak e Noll (2006), em seu estudo sobre a problematização da violência na literatura juvenil, adotam uma definição de violência a partir do modelo proposto pelos cientistas sociais Van Soest e Bryant (1995). Também para esses autores, a violência é um fenômeno social complexo, com muitos níveis. Eles a definem como ‘um ato ou situação na qual uma pessoa (ou pessoas) prejudica outra, seja física ou psicologicamente, direta ou indiretamente’ (VAN SOEST e BRYANT, citados por FRANZAK e NOLL, 2006, p. 663, tradução nossa). Nesse modelo, a violência se estabelece em três níveis: individual, institucional e estrutural-cultural. A violência individual seria a mais facilmente percebida: pessoas prejudicando ou ferindo outras.

As outras duas se apresentam de forma mais sutil, menos visível. A violência institucional seria exercida pelas instituições sociais, funcionando como um mecanismo de controle social. Já a violência estrutural-cultural é efetivada por ‘visões de mundo e formas de pensamento que aceitam a violência como parte natural da vida. É difícil de ser percebida porque parece ser ‘normal’ (FRANZAK e NOLL, 2006, p. 663, tradução nossa).

Endossando a pluralidade que envolve o debate em torno do conceito de violência, Moreira (2011, p. 40) afirma que ‘a violência é um tema multifacetado que acolhe posições extremas’. Na visão da autora, podemos identificar, pelo menos, três facetas da abordagem do conceito, sendo elas:

a violência fundante da cultura, ou seja, a entrada do sujeito no mundo da cultura ocorre a partir de uma violação de suas perspectivas naturais e instintivas [...] (...) a violência utilizada como instrumento de dominação que pretende retirar do sujeito sua condição humana e, muitas vezes, humilhá-lo[e] (...) uma violência especular que produz resposta imediata e automática que só aumenta o ciclo da violência. Acreditamos que essa violência é comum em situações de crise em que os sujeitos não se veem reconhecidos (MOREIRA, 2011, p.40-41).

Moreira conclui que, qualquer que seja a abordagem adotada, é fundamental que se problematize a violência como tema e, mais importante, que se compreenda ‘suas articulações estruturais, seus desfechos e suas ligações com nossa realidade sócio-histórica’ (2011, p. 41).

A literatura sempre reagiu às formas de violência que permeiam nossa realidade, criando diversos padrões de representação da mesma. As observações de Nieraad a respeito da abordagem da violência pela literatura apontam quão antiga é essa relação e como ela tem se desenvolvido:

A violência da vida real, desde a sua massiva realidade física até suas mais ocultas manifestações simbólicas, sempre foi tratada pela literatura, e desenvolveu seus gêneros específicos e formas de representação, que permanecem relevantes até os dias de hoje. O drama, em particular, desenvolveu suas próprias formas de [representação da] violência, dos mitos gregos centrados em torno do assassinato aos dramas medievais sobre o martírio e o barroco “Haupt-und staatsaktion” (teatro sensacionalista e grotesco sobre pessoas da corte) ao moderno teatro da crueldade. (...) Além disso, temos a narrativa de guerra de cada época e a literatura de massacres e Holocausto do nosso próprio tempo (2003, p. 1023, tradução nossa, aspas no original).

O romance gráfico, que deriva dos quadrinhos, é um gênero literário que mantém estreitas relações com representações da violên-

cia⁴. *Maus* (1991), de Art Spiegelman e *Sin City* (1991), de Frank Miller, são exemplos significativos de como a violência é abordada nesse tipo de gênero. *Maus* narra a história de um sobrevivente do holocausto judeu durante a Segunda Guerra e *Sin City* apresenta diversos episódios que ocorrem em Basin City, com seus personagens envolvendo-se em situações de crime, sexo, lutas corporais, profanação, alcoolismo, cenas sangrentas e grotescas.

Na segunda metade dos anos 80, quando o romance gráfico estava se estabelecendo como gênero literário, várias histórias ‘estavam sendo criticadas na imprensa pelo seu conteúdo adulto e especialmente pelo seu conteúdo visual violento’ (BAETENS, FREY, 2015, p. 34, tradução nossa). As críticas, no entanto, não estancaram o fluxo de publicações, o romance gráfico firmou-se no mercado editorial e tem impactado, de forma significativa, segundo Baetens e Frey (2015, p. 2, tradução nossa), as searas dos ‘quadrinhos, literatura, filme e muitas outras mídias mais’. *Punk Rock Jesus*, como um representante contemporâneo do gênero, também explora a questão da violência em sua narrativa, centrada na história de um ‘Jesus moderno’. Nessa análise, o objetivo é colocar o foco nas formas de violência que o romance gráfico apresenta e seu significado.

O romance gráfico é um gênero literário híbrido, uma vez que é constituído pela combinação de duas mídias: imagem pictórica e texto, que determinam a forma de sua sequência narrativa e os sentidos que o leitor produz ao interagir com elas. Em *Punk Rock Jesus*, as imagens enfatizam sobremaneira a violência que permeia a narrativa. Os desenhos são em preto e branco, delimitando contrastes e conferindo uma atmosfera *noir* à história. Podemos identificar a ocorrência de pelos menos trinta momentos de violência na narrativa, dos quais três serão recortados e abordados.

O início da narrativa de Murphy introduz ao leitor a história de Thomas McKael, um ex-integrante do IRA, sigla em inglês para ‘Exército

4 Não por acaso, nos anos 50, houve uma cruzada anti-quadrinhos nos Estados Unidos, cujos detratores acusavam o gênero (que eles chamam de ‘comics’) de influenciar negativamente os jovens por meio de suas histórias de crime e horror.

Republicano Irlandês'.⁵ Thomas é uma criança de sete anos e está jantando com sua família. Seu pai faz uma oração de agradecimento pela comida, quando então levanta-se abruptamente, pega um fuzil e grita para Thomas e sua mãe ficarem longe da janela. Nas páginas seguintes, o pai esconde Thomas em um nicho debaixo da escada, entrega-lhe um fuzil e o instrui a atirar se alguém tentar entrar no espaço. Thomas escuta os tiros que são trocados do lado de fora e, quando alguém tenta abrir a porta, ele dispara sua arma. Ao sair do nicho, o menino depara com um cenário de horror: sua mãe está baleada, morta, e seu pai agoniza, atingido por balas na garganta e no peito. O tio de Thomas aparece nesse momento e pergunta se ele atirou no pai. Thomas, em choque, é incapaz de articular qualquer palavra e o tio assume a narrativa, dizendo que seu pai estaria vivo, se não fosse o descuido de Thomas. Em seguida, diz ao irmão agonizante que irá cuidar do sobrinho, que sua morte será vingada e então atira no próprio irmão, na frente do pequeno Thomas. Os dois deixam a casa em uma moto, com o tio reforçando a ideia que os responsáveis pelo ataque à família terão a contrapartida. A próxima imagem apresenta a face do pequeno Thomas, em seguida a face sombria de um adulto, com a legenda informando que vinte e cinco anos se passaram. A imagem maior da página mostra Thomas pilotando a mesma moto na qual ele e o tio fugiram no dia do assassinato dos pais. O leitor fica sabendo que o tempo presente é 2019.

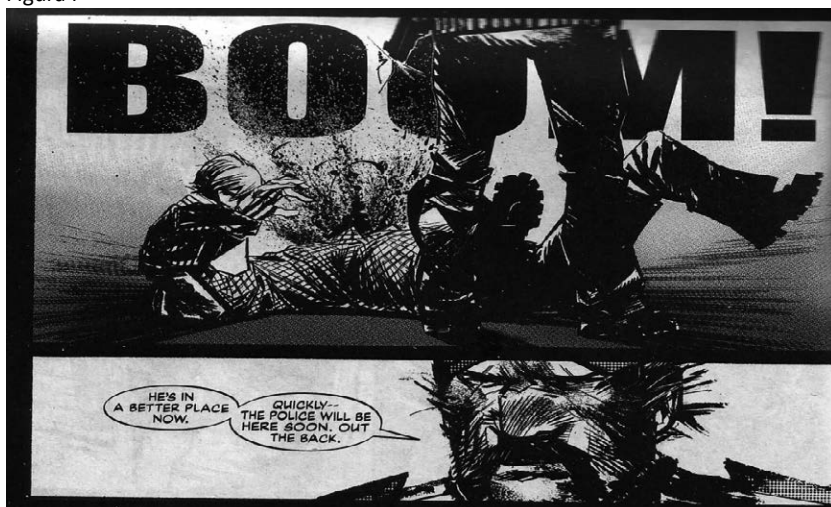
A violência vivida pelo pequeno Thomas em 1994 deriva de conflitos político-religiosos, que marcaram o século 20 e foram responsáveis por muitas formas de violência. Como o pai de Thomas também era integrante do IRA, estava sujeito a ataques de grupos que combatiam os militantes. A violência física é sofrida pelos pais, que são assassinados a tiros. Thomas não é ferido no episódio, mas a violência psicológica a qual é exposto é de uma magnitude insuportável: a invasão ao lar, a responsabilidade de cuidar da própria segurança por meio de uma arma de fogo, a visão da mãe morta e do pai agonizante em um cenário de caos

5 Grupo paramilitar armado que atuou de 1913 a 2005 e lutou pela independência da Irlanda do governo britânico, sendo responsável por vários ataques à bomba na Inglaterra, além de outras ações violentas, classificadas como terroristas.

e destruição, seguida do sacrifício do pai pelo ‘tiro de misericórdia’, além da culpa de ter atirado no próprio pai, de acordo com a narrativa do tio. Thomas sobrevive, mas as marcas das diversas formas de violência, às quais foi exposto, definirão a sua visão de mundo ao longo da história.

A figura abaixo, que mostra o momento em que o tio de Thomas atira no próprio irmão é representativa dos três tipos de violência a que se referem Franzak e Noll: podemos identificar a violência individual, infligida pelo tio de Thomas tanto ao irmão, que é morto a tiros, quanto ao sobrinho, por presenciar a morte violenta do próprio pai; a violência institucional, perpetrada pelo IRA como organização armada, cujos objetivos são atingidos por meio do uso da violência executada por seus membros. Dessa violência institucional, deriva a violência estrutural-cultural, que pode ser percebida pela naturalização da violência dentro do contexto das ações dos membros do IRA. O pai de Thomas e a mãe possuem e utilizam armas em situações cotidianas e, em uma dessas situações, entregam uma dessas armas para o filho pequeno proteger-se de um ataque. A execução do pai de Thomas pelo tio caracteriza essa violência que já faz parte da vida, como enfatizam Franzak e Noll.

Figura 1



Fonte: (MURPHY, 2013. p. 06). Copyright © Sean Murphy.

A maioria das cenas de violência que ocorrem na história é protagonizada por Thomas. Após cumprir pena por suas atividades terroristas no IRA, que ele abandona, Thomas torna-se chefe de segurança da organização que comanda o Projeto J2, um *reality show* que pretende ‘resuscitar’ Jesus por meio da clonagem humana. A ideia é mostrar ao mundo inteiro uma reprise contemporânea da história de Jesus. Para tanto, um embrião gerado a partir de DNA retirado do Santo Sudário, uma peça de linho que teria envolvido o corpo morto de Jesus, será implantando no útero de uma garota virgem e sua vida será acompanhada para se verificar se ele é mesmo o ‘filho de Deus’, capaz de operar milagres e modificar o mundo. O projeto, obviamente, tem muitos detratores. Um deles é o NAC, sigla em inglês para os Novos Cristãos Americanos. Eles são contra o projeto, por considerar esse Jesus falso, em comparação com o Jesus bíblico. O grupo tenta, de várias formas, invadir as instalações do Projeto J2 com o objetivo de destruí-lo, e Thomas os rechaça com o uso de muita violência física. A figura II mostra um desses momentos, com seu ápice ocorrendo quando Thomas aprisiona a líder do movimento, Daisy Milton, e a ameaça com uma arma enfiada em sua boca.

Figura II



Fonte: (MURPHY, 2013. p. 14). Copyright © Sean Murphy.

Para além da violência física e psicológica infligida à Daisy, novamente, a questão da violência naturalizada sobre a qual falam Franzak e Noll se destaca nessa cena. Para Thomas, o uso da violência é um meio para se atingir uma meta (ou seja, a segurança do Projeto J2), e ele a utiliza sem qualquer questionamento ético ou moral de suas consequências. No contexto cultural de Thomas, (e de vários outros personagens da história) essa violência já é invisível e normalizada.

A morte de Chris, o personagem que corresponde ao Jesus bíblico por ser considerado seu clone, também é marcada pelo uso da violência. Ao descobrirem que Chris/Jesus tem uma irmã gêmea, Rebekah e, portanto, não poderia ser o Cristo, os membros do NAC o perseguem, provavelmente para matá-lo. Thomas o protege e consegue levá-lo ao topo do prédio em que se encontram, onde Chris embarca em um helicóptero. Aos gritos de 'Atirem no Anti-Cristo', Daisy Milton e seus seguidores disparam uma saraivada de balas contra o helicóptero, que é atingido e cai. Todos os seus ocupantes morrem. É interessante observar na imagem abaixo (Figura III) a maneira como Murphy desenha a cena: em meio aos destroços do helicóptero, o único corpo exposto é o de Chris, sua figura e expressão ecoam a iconografia da 'Mater Dolorosa', que retrata Jesus exangue nos braços de Maria, sua mãe. O sangue e ferimentos em seu corpo enfatizam a violência de sua morte e a figura da cruz formada pelas hélices quebradas do helicóptero o conecta, de uma forma irônica, à morte do Jesus bíblico: Chris não foi crucificado, mas é como se o fosse. Não por acaso, o mundo refletirá sobre os acontecimentos de sua morte e estátuas serão erigidas em seu nome.

Rick Slate, CEO do Projeto J2, declara que Chris era Jesus renascido: '[e]le nasceu de uma virgem, operou milagres e rebelou-se contra normas sociais. Ele dividiu fiéis, formou discípulos e foi morto pela pregação de suas ideias' (MURPHY, 2013, p. 193, tradução nossa). Aos olhos de Slate, Chris seguiu exatamente os passos do Jesus dos Evangelhos, e, como o primeiro, seu fim não poderia deixar de ser chocante e violento.

Figura III



Fonte: (MURPHY, 2013. p. 193). Copyright © Sean Murphy.

O vínculo entre religião e violência e, mais precisamente, entre a Bíblia e violência é proposto, analisado e explicitado por diversos pesquisadores, como enfatizam os estudos de Collins, Ball e Lüdemann, entre outros.⁶ Da realidade para as páginas da Bíblia e também para as diversas formas de manifestações literárias, a violência configura-se como uma problemática que, no entender de Drawin (2011, p. 12), abrange ‘um espectro que vai da violência política explícita, como é o caso do terrorismo, até as formas mais silenciosas e menos manifestas, mas não menos presentes e destrutivas, da violência sistêmica e simbólica.’ Parece haver um consenso que o fenômeno da violência (bem como sua representação) é complexo e múltiplo, demandando vários modelos de abordagem e olhares. A literatura, como instância social, cultural e política, participa ativamente desse debate por meio das formas de representação que cria.

6 Não podemos deixar de mencionar também as importantes contribuições de René Girard (1986), Regina Schwartz (1997) e Michael Desjardins (1997).

Em *Punk rock Jesus*, Sean Murphy oferece uma perspectiva sobre a violência, conectada à questão religiosa, ao evocar o texto bíblico e a violência que também é representada em suas narrativas. Ao usar as convenções inerentes e únicas ao romance gráfico, *Punk rock Jesus* ilustra os diversos conceitos aqui apresentados sobre a violência, por meio da combinação de imagens e palavras: violência como força, que inflige danos a outros, como violação de direitos, como forma de controle, explícita ou sutil, demonstradas nos atos violentos sofridos ou perpetrados por Thomas, sofridos ou perpetrados pelos integrantes do NAC e infligidos a Chris e outros personagens, como visto nos exemplos discutidos. A elaboração da questão da violência conectada à perspectiva religiosa, engendrada por meio dos desenhos e textos de Sean Murphy, demonstra, nas palavras de Blake (2010, tradução nossa), ‘a complexidade e profundidade que os romances gráficos podem atingir’ ao focar em determinados temas, evidenciando que *Punk rock Jesus*, no que tange à representação da violência, consegue efetua-la de uma maneira assombrosamente precisa.

REFERÊNCIAS

- BAETENS, J., FREY, H. **The graphic novel**: an introduction. New York: Cambridge University Press, 2015.
- BALL, M. **Anti-covenant**: counter-reading women’s lives in the Hebrew Bible. Sheffield: Almond, 1989.
- BETZ, J. Violence: Garver’s definition and a Deweyan correction. **Ethics**, v. 87, n. 4, p. 339-351, 1977.
- BLAKE, B. B. Watchmen: the graphic novel as trauma fiction. **ImageText**: interdisciplinary comics studies. v. 5, n. 1, 2010. Disponível em: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5_1/blake/. Acesso em: 10 ago. 2016.
- BUFACCHI, V. Two concepts of violence. **Political studies review**, v. 3, p. 193-204. 2005.
- COLLINS, J. J. The zeal of Phinehas: the Bible and the legitimization of violence. **Journal of Biblical Literature**, v. 122, n.1, p. 3-21, 2003.

DRAWIN, C. O paradoxo antropológico da violência. In ROSÁRIO *et al.* (Org.) **Faces da violência na contemporaneidade: sociedade e clínica**. Barbacena: EdUEMG, 2011. p. 12-32.

FRANZAK, J., NOLL, E. Monstrous acts: problematizing violence in young adult literature. **Journal of adolescent & adult literacy**. v. 48, n. 8, p. 662-672, 2006.

IMBUSCH, P. The concept of violence. In HEITMEYER, W., HAGAN, J. (Ed.) **International handbook of violence research**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003. p. 13-39.

LÜDEMANN, G. **The unholy in Holy Scriptures: the dark side of the Bible**. Louisville: Westminster John Knox, 1997.

MOREIRA, J. de O. Reflexões sobre o conceito de violência: da necessidade civilizatória à instrumentalização política. In ROSÁRIO *et al.* (Org.) **Faces da violência na contemporaneidade: sociedade e clínica**. Barbacena: EdUEMG, 2011. p. 33-42.

MURPHY, S. **Punk rock Jesus**. New York: DC Comics, 2013.

NESSAN, C. Sex, aggression and pain: sociobiological implications for theological anthropology. **Zygon**, v. 33, n. 3, p. 443-454, 1998.

NIERAAD, J. Violence and the glorification of violence in the literature of the twentieth century. In HEITMEYER, W., HAGAN, J. **International handbook of violence research**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003. p. 1023-1039.

VAN SOEST, D., BRYANT, S. Violence reconceptualized for social work: the urban dilemma. **Social Work**, v. 40, p. 549-557, 1995.

A (RE)EXISTÊNCIA DE UM CORPO NEGRO NO TEATRO BAIANO

Rosinês de Jesus Duarte¹

Por que adjetivar a leitura de textos dramáticos escritos na década de 70, na Bahia vigiada pela força da Ditadura? Qual a potência do adjetivo-modificador *filológica* no ato de leitura? Para responder a essas inquietações pautadas por esse subtítulo é preciso dizer que a proposta deste estudo é habilitar uma leitura da materialidade textual de duas peças teatrais escrita pela dramaturga Nivalda Costa, durante a década de setenta. É preciso, ainda, marcar o lugar teórico de onde pauto minhas considerações: a Filologia.

No entanto, ao explicitar esse lugar de fala, considero importante ressaltar que não me interessa aqui a Filologia, como ciência auxiliar da literatura, por exemplo, que serviu por muitos anos para ratificar cânones literários, através da edição e comentários de obras literárias cristalizadas numa dada sociedade. Interessa-me aqui os estudos filológicos como uma ética de leitura para o exercício da crítica democrática, tal como nos convida Edward Said (2007). Esse exercício começa na leitura, posto que esta é um “ato indispensável, gesto inicial sem o qual qualquer filologia é simplesmente impossível” (SAID, 2007, p. 83).

Essa leitura, no entanto, deve ser ativa, minuciosa e, acima de tudo, não excludente, não silenciadora. A prática filológica na contemporaneidade, então, deve ser agente no resgate e na (re)construção de textos que não integram ou não integraram um lugar privilegiado por terem sido produzidos por sujeitos subalternizados por outros sujeitos agentes de discursos hegemonicamente constituídos em algum ambiente socio-cultural (SPIVAK, 2010).

1 Profa. Dra. da Universidade Federal da Bahia.

Nessa perspectiva, tal como nos incita Nietzsche (2003), o filólogo não deve curvar a cabeça diante do poder da história, deve subvertê-la, puxar outros fios e trazer a lume outros textos. E, para ler esses textos é salutar exercer atos de leitura pautados na sabedoria – de modo que não sejam silenciadas vozes que ecoam através das entrelinhas do texto e mesmo em toda a sua arquitetura textual –, na prudência – através do exercício de *recencio* de toda essa arquitetura textual, viabilizando um trabalho cauteloso e minucioso – e no ceticismo, desligando-se assim, de formas de controle discursivos para exercer uma crítica filológica baseadas em valores previamente estabelecidos ao ato da leitura. Nesses termos, a leitura filológica exercida nos textos teatrais censurados de Nivalda Costa se desvincula, em parte, daquela filologia tida como disciplina auxiliar da história, da linguística e da crítica literária. Para ler as peças aqui selecionadas, entendo que:

a filologia como prática humanística contemporânea é uma tentativa de problematizar a tradição ocidental – etnocêntrica – e recepcionar todas as possibilidades de crítica humanística, fruto das rasuras e investidas dos movimentos feministas, negros, latino-americanos, asiáticos e de outras tradições culturais não-ocidentais (BORGES; SOUZA, 2102, p.58)

Nesse contexto, empreendo uma leitura das peças teatrais da referida dramaturga, partindo dessa noção não silenciadora proposta por Said (2007) e ratificada por Arivaldo Sacramento de Souza e Rosa Borges (2012). Para tanto, é vital apresentar esse sujeito-autora, como esse corpo feminino que emerge na cena do teatro baiano e faz de sua produção teatral uma ferramenta de “reexistência”², engendrando

2 A palavra reexistência é pensada aqui a partir da perspectiva de Ana Lucia Silva Souza (2009) que em sua tese de doutoramento estudou o movimento cultural do *hip hop* como uma agência de letramento; considerando que no movimento do *hip hop*, os ativistas incorporam, criam e ressignificam usos sociais da linguagem. A partir disso, entendo por reexistência, então, práticas que contribuem para a desestabilização de discursos de poder cristalizados por algumas práticas sociais

discursos que rasuram, que subvertem a força bruta e instauram uma potência comunicativa de um teatro feminino e negro, durante a década de setenta na Bahia.

DA PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA DE NIVALDA COSTA

“Nossas vidas aqui era fazer arte, uma arte de driblar leões e atacar dragões e essa era nossa arma” (COSTA, 2007). Essa foi a definição do processo criativo de alguns dramaturgos no período da ditadura, plasmada na fala de Nivalda Costa em entrevista a integrantes da Equipe Texto Teatrais censurados, em 2007. A dramaturga, atriz, diretora, poetiza e contista que assina os textos teatrais, objeto desse ensaio, é tomada aqui como a representação desse corpo feminino, negro que imprime, através da linguagem cênica, seu discurso de reexistência, num teatro pedrominantemente branco e masculino dos anos setenta. Nivalda Costa desenvolveu dois grandes projetos artísticos a partir de estudos e pesquisas: o primeiro, na década de setenta, denominado “Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço” e o segundo, entre as décadas de oitenta e noventa, intitulado “Série de Estudos sobre Etnoteatro Negro Brasileiro³”. O primeiro projeto integra seis roteiros, dos quais três serão evidenciados no presente trabalho: *Aprender a nada-r* (1975); *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe* (O Pequeno príncipe) [1976]; *Vegetal vigiado* (1977); *Anatomia das feras* (1978); *Glub! Estória de um espanto* (1979); *Casa de cães amestrados* (1980).

A partir da leitura panorâmica de três peças da dramaturga - *Aprender a nada-r* (1975); *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe* (O Pequeno príncipe) [1976], *Anatomia das feras* (1978) -, é possível delinear o seu processo criativo, em que a silhueta do sujeito-autora se mostra em retirada inúmeras vezes no texto (COMPAGNON, 2007, p.

3 Ressalto que o meu projeto tem um recorte cronológico, estuda a produção de dramaturgas na década de setenta. Sendo assim, ainda não recolhi a produção de Nivalda Costa nas décadas de 80 e 90, sinalizo, no entanto, que é uma produção bastante rica e diversa que integra peças teatrais, roteiros de cinema, roteiro de programas televisivos, poesias e contos.

52), para dar lugar a outras vozes; uma intertextualidade aguda que dizem de suas leituras, suas referências. Em seus textos, é possível constatar a presença de diversos autores do teatro e da literatura, através de personagens, falas, poemas, etc. Em *Anatomia das feras* e/ou *Aprender a nada-r*, vemos a presença de Samuel Beckett, Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade, Castro Alves, Sousandrade; nos deparamos numa mesma cena com personagens com falas dramáticas como as do teatro shakespeariano e ícones da cultura pop como as personagens Pedrita e Bamban do desenho animado *Os Flintstones*, ou falas tomadas de empréstimos de radio novelas como a famosa “O direito de amar”, performatizando-se, assim, como uma artista anfíbio, no dizer de Canclini (2013), aquele que atua em diferentes cenários ao mesmo tempo, em seus interstícios e instabilidades.

Saliento que a apresentação dos textos teatrais supracitados não será feita pautada no critério cronológico. Apresentarei a peças *Aprender a nada-r* e *Anatomia das Feras* por integrarem o que a própria dramaturga denominou uma trilogia⁴, em que são exploradas questões existências através de uma linguagem simbólica e experimentos com a potência da linguagem corporal. Por último, apresento o texto *Ciropédia ou Pequeno Príncipe*, uma adaptação do famoso texto de Sant Exupéry, acentuando a sua transgressão ao incorporar outros textos na construção da peça.

APRENDER A NADA-R

[...] Na época que eu construí *Aprender a nada-r*, eu estava lendo um poeta maranhense Joaquim de Souza Andrade, uma figura realmente [...] de vanguarda, uma vanguarda, uma vanguarda brasileira. Ele tem um texto, o *Guesa errante*, fragmento do *Guesa errante* que foi recuperado [...], e no *Guesa errante* eu encontro [...] essa expressão ‘aprender a nadar mãe pátria me ensinando a nada’, e aquela situação, aquela rebeldia literária

⁴ A trilogia fica completa em 1979 com a peça *Glub! Estória de um espanto*.

me causou uma identificação imediata [...] então essa identidade do texto de Sousândrade, junto com as minhas vivências, me deu uma ideia de aprendizagem, de superação [...] e eu comecei com esse título [...] (SOUZA, 2012, p. 107)⁵

Eis a inspiração para a criação do que mais tarde seria chamado de “ato guerrilheiro”, a peça *Aprender a nada-r* nasce da identificação de Nivalda Costa, de suas vivências com a “rebeldia literária” de Sousandrade. Saliento que o roteiro dessa peça é constantemente atravessado por outras vozes: a abertura da peça é a declamação do manifesto pau Brasil de Oswald de Andrade, é a partir desse ato antropofágico que a peça se constrói.

Nivalda Costa, a partir de dois lugares dissidentes: mulher, negra; produz um teatro ousado, subversivo e político-ideologicamente bem definido. Segundo autodefinição do grupo, o TESTA – grupo criado pela dramaturga – não era um grupo de teatro, mas de ação (SOUZA, 2012, p. 30):

Nosso trabalho, [sic] é um processo e também uma exatidão. Nos definimos como guerrilheiros e Aprender a Nada-r nosso primeiro ato guerrilheiro: contra o sistema das “igrejinhas” das escolas, contra o “ator”, no princípio acadêmico que tal palavra anuncia: somos o corte/suporte o índice o tapa no texto. PS.: Logo: o TESTA não é um grupo de “teatro”, mas de ação (Arquivo privado de Nivalda Costa. Cf. SOUZA, 2012, p. 31).

Assim, no “ato guerrilheiro” disfarçado de peça teatral, os personagens saem de gavetas de uma estante e devem seguir, odedientemente as setas que indicam *pare, atenção e siga*. No entanto, a disposição das setas direciona os personagens para uma rede de caçar borboletas, assim, o que é explorado nos diálogos é a reação de cada personagem à prisão. A primeira personagem a surgir da gaveta é Zulmira, “mulher de

5 Essa entrevista foi concedida em 2010, de acordo com informação registrada pela pesquisadora.

uma beleza vulgar, corpo bem delineado, rosto sem muitas expressões, sempre maquiada vulgarmente” (COSTA, 1975), ela segue as indicações e, ao chegar ao local onde deseja é felicitada por uma voz: “Muito bem, a senhora passou no teste”. Em seguida, a personagem é aprisionada pela rede de caçar borboletas, mas, como era de se esperar de uma mulher obediente, “ela deixa-se arrastar sem reagir, sorrir, solta beijos e adeuzinhos para a plateia” (COSTA, 1975). A rebeldia contra o aprisionamento é personificada no Poeta, personagem que já sai da gaveta sem obedecer às setas e acaba aprisionado na rede:

Poeta – socorro!

Voz – Ninguém te ouvirá no país do indivíduo.

POETA – Desmanchastes meu sonho

VOZ – Compreendemos a responsabilidade econômica de matar sonhos. (COSTA, 1975)

A voz parece ser o próprio contexto ditatorial da época, que felicitos os obedientes e desmancha os sonhos daqueles que não aceitam a condição imposta.

Aprender a nada-r é não é dividido em atos, como é normal no texto teatral, mas sim em espaços: espaço I - Personagens à procura de uma situação e espaço II- situação a procura de um tempo. Os diálogos da peça são quase todos construídos no espaço I, no espaço II, praticamente, não há diálogos, os personagens que já apareceram no espaço I estão estáticos e, a partir da linguagem corporal, de músicas e vozes de fundo, eles passam a trocar objetos entre si, assumido a caracterização e as falas um do outro durante a cena. É interessante notar, ainda, a bricolagem que Nivalda Costa ousa fazer nessa peça, misturando, num mesmo cenário, personagens da cultura pop como Bambam e Pedrita dos Flintstones, com Madame Crisálida da obra *A Felecida* de Nelson Rodrigues e Hamm e Clov da obra *Fin de partie*⁶, de Beckett. Todos eles enfrentando a angustia de estar aprisionado numa rede.

6 Fim de partida de Samuel Beckett, estreada em 1957.

ANATOMIA DAS FERAS

[...] O cenário, figurino e coreografia foram estabelecidos a partir de um tema com relação à repressão e poder. O texto com os seus personagens remontam aspectos ditatoriais fictícios e imaginários mas com ações baseadas em fatos reais da nossa sociedade ou de países colonizados. [...]

[...] O estudo do ambiente foi feito dentro da temática – a função repressiva do espaço – Deusimar Pedro e o arquiteto Ubirajara Reis foram os idealizadores. Do cenário fazem parte objetos que situam o espaço fazendo com que todas as cenas sejam rotativas. Segundo Nivalda Costa a iluminação tem relação intrínseca com o cenário. [...]

[...] A coreografia é feita por Fernando Passos que trabalha o corpo do grupo e apresenta um trabalho da temática das relações entre o poder e o espaço na forma corporal. (ANATOMIA, 12 jun. 1978, p. 11, apud SOUZA, 2012, p. 53)

O trecho citado acima é parte de uma matéria da imprensa baiana em que o jornalista comenta a constituição do ato cênico da peça *Anatomia das feras*. Sua leitura permite inferir que o Grupo Testa participa da construção do texto de maneira bastante ativa. Os atores e toda a produção compram a ideia da exploração da linguagem simbólica, da linguagem corporal e trabalham dando ênfase a essas outras linguagens que não apenas a verbal, fator determinante para o sucesso da peça na época. Na didascália⁷ do primeiro ato da peça intitulado *Pré idade ou caos da liberdade*, podemos observar como essa linguagem vai sendo construída: “Espaço vazio. Interpretação corporal das fases do desenvolvimento do homem que precederam à cultura: (grupo de 7 atores)” (COSTA, 1978).

7 Entende-se por didascálias as diversas marcas ou indicações no script ou anexa a ele. Podem ser notas explicativas, informação sobre a composição de um personagem, etc.

O cenário da peça é um sanatório, no qual alguns pacientes encenam um auto sobre a morte da Liberdade. No ato I o cenário é o Sanatório A, uma República cujo nome é *Republic of free*, entretanto, com a chegada do tirano Ernest Bravos Fortes, essa República será substituída pelo “*Sanatório B/ Republic Not Free*”. Na cena da tomada do poder, num ato de desdém o Doutor Ernet ironiza “Esse poder foi Pacífico, nem sequer se mexeram (ri)” (COSTA, 1978, ato II). A tirania do doutor Ernest permeia todas as cenas da peça. Em uma das cenas, três mulheres conversam sobre a atual situação do lugar, se referem ao presidente do lugar como “O coisa”. Em certo ponto do diálogo, a segunda mulher relata:

Ouçã essa história, que me contaram outro dia: teve um incêndio horrível na Avenida Principal, mas o incêndio era na casa de um adversário do Coisa. Então os bombeiros hesitaram em sair. UM deles telefonou. E o Coisa respondeu: “EU NÃO POSSO DECIDIR NADA. NÃO É COMIGO! PRECISO IR CONSULTAR. FAÇAM O FOGO ESPERAR!” (COSTA, 1978, ato II)

No fechamento da cena, as mulheres concluem que a casa ardeu em chamas com o homem lá dentro, e depois disso, os bombeiros foram “felicitados”, ao que, no gesto de desabafo, a terceira mulher conclui: “O dia seguinte não pode tardar, não pode tardar, não pode tardar... não pode...” Assim, Nivalda Costa num ato de ousadia usa a linguagem teatral para resistir à Ditadura, lançando mão de alegorias como o sanatório, a “República da não liberdade” para denunciar a força bruta e repressora exercida pelos militares.

Esta peça teve um parecer desfavorável à liberação total pelos censores, de acordo com o parecer, com carimbo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, “*Anatomia das feras*, embora possua uma descrição simbólica, revela toda uma contestação político-ideológica contra determinado poder”. Ainda neste parecer, os dois censores que o assinam, detalham a simbologia de cada personagem e afirmam: “Ernest Bravos Fortes, o coisa = alusão insofismável ao nosso atual presidente da República”. O atual

presidente era o general Ernesto Gaisel. No relatório geral, a censura determina que os nomes *Ernest* e *Caustro* sejam omitidos, de modo a evitar semelhanças com pessoas de fato.

CIROPÉDIA OU A INICIAÇÃO DO PEQUENO PRÍNCIPE

A peça *Ciropédia*⁸ ou *A Iniciação do Pequeno Príncipe*, de 1976 é uma releitura do texto de Antoine de Saint Exupéry, entrelaçando-o a outros textos, conforme informação na capa de um dos testemunhos da peça: James Joyce, Oswald de Andrade, Vladimir Maiacovsky, Pedro Kilkerry, Edgar A. Poe, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Nivalda Costa. A peça é uma adaptação livre da obra de Saint Exupéry, trazendo fortes marcas do estilo de Nivalda Costa, sempre inquieto, contestador. O letreiro que anuncia a peça no primeiro ato, diz: “Era uma vez um pequeno príncipe que tinha cáries e carências”. Já revelando para o espectador que o que estava por entrar em cena, era o pequeno príncipe de Nivalda Costa. O texto apresenta diálogos bastante dramáticos que não se eximem de falar do contexto ditatorial. As didascálias, muito recorrentes nessa peça, demonstram a construção de um texto cuja linguagem corporal e construção psicológica das personagens é bastante explorada. Essa versão de 1976 apresenta várias marcas autorais escritas em caneta azul, o que demonstra um texto ainda em processo de produção. Ressalto que há no acervo uma versão de 1979, intitulada *Pequeno Príncipe: aventuras* que parece ter sido reformulada para que pudesse ser encenada para o público infantil. Dado o caráter panorâmico desse ensaio, mostro aqui apenas um diálogo entre o Pequeno Príncipe e o bêbado nas duas versões, a primeira, 1976 e a segunda que teve classificação livre pela censura, para 1979:

8 *Ciropédia* é “um romance político, que descreve a educação do líder ideal, educado para reinar como um déspota benevolente sobre os seus súbditos, que o admiram” escrito pelo ateniense Xenofonte. Etimologicamente, *Ciropédia* significa “a educação de Ciro”. Faz-se referência a Ciro, o grande, rei da Pérsia entre 559 e 530 a.C..

Pequeno Príncipe - Quem é você? (assustado)
Bêbado - Um bêbado de circunstâncias (amargo/risonho)
Pequeno Príncipe – Aqui as circunstâncias embebedam...? (inseguro/curioso)
Bêbado -e torturam e matam (assustador) (COSTA, 1976)

Pequeno príncipe – Quem é você?
Bêbado- Um bê...bê...bê...bêbado ... da circunstâncias.
Pequeno Príncipe – Que fazes?
Bêbado – Eu? Ora. Eu bebo
Pequeno Príncipe – Porque é que bebes?
Bêbado – Eu? Ora. Eu bebo.
Bêbado- para esquecer
Pequeno Príncipe – Esquecer o que?
Bêbado – Esquecer que eu tenho vergonha.
Pequeno Príncipe – Vergonha de que?
Bêbado – Ora! Bolas! Vergonha de beber... (COSTA, 1979)

Observe que a versão *Ciropédia ou Pequeno Príncipe* (1976) apresenta de maneira mais contundente a situação política vivenciada na época, através da fala do Bêbado o qual afirma que as “circunstâncias” não só embebedam, mas também “torturam e matam”. Na versão *Pequeno Príncipe: aventuras* (1979), que teve sua classificação liberada para o público infantil pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), o bêbado tem vergonha de beber, focando apenas no ato considerável desaprovado de beber, sem, no entanto, trazer as circunstâncias que provocam esse ato.

Notem-se também as didascálias muito recorrentes nas peças de Nivalda Costa. Elas aparecem com mais frequência na versão de 1976 do que na versão de 1979 que foi liberada para o público infantil. De acordo com Martín Vizzotti (2007), geralmente, o texto de uma obra de teatro se compõe de dois tipos textuais, cujos limites estão na maioria das vezes bem marcados: o primeiro é o diálogo propriamente dito e o segundo são as diversas marcas ou indicações anexas, as

chamadas didascálias. Essas didascálias são explicações que permitem saber quem fala, situar o contexto da ação, etc.

É importante ressaltar o posicionamento político de Nivalda Costa e o seu comprometimento com as questões raciais, a dramaturgia, mesmo sob o crivo da censura evidencia a sua dissidência no teatro, trazendo à cena um rei negro para contracenar com o Pequeno Príncipe. Questionada sobre a escolha do ator para encenar o rei, Nivalda Costa diz:

Um rei negro porque, em geral, toda visão que se dá a criança de reinado e impérios é sempre colonizadora.

Os contos infantis sempre apresentam reis louros de olhos azuis, que apesar de real para algumas regiões, para a região latina é utópico. Pretendo mostrar com isso que haviam outros impérios onde existiam mais negros e o que mais próximo da nossa realidade (JORNAL DA BAHIA, 01/11/1979)

De acordo com Nelly Richard, “falar em ‘escrita feminina’ é o mesmo que se perguntar como o feminino, em tensão com o masculino, ativa as marcas da diferença simbólico-sexual e as recombina na materialidade escritural dos planos do texto?” (RICHARD, 2002, p. 129). Ressalto que escrever sob a égide do “feminino” é, de certo modo, desafiar uma constituição ideológica dos modos de representação predominantes na sociedade, é assumir o lugar e o modelo da “diferença”. Os textos aqui apresentados são representações do modelo da “diferença” assumido pela dramaturga Nivalda Costa. Esses discursos articulados por ela trazem a marca de suas experiências, de sua condição, pois “práticas sociais diferentes geram discursos diferentes” (XAVIER, 1991, p. 13).

PALAVRAS FINAIS

Interessada nas questões interseccionais que cruzam relações como gênero e raça, por exemplo, trouxe aqui uma breve mostra da

produção cultural de uma mulher negra cuja subjetividade não foi produzida a partir do ambiente privado, na abertura de frestas das janelas do seio familiar para mostrar a condição feminina a partir desse lugar. A subjetividade dessa mulher negra é produzida a partir da construção de um discurso de reexistência, de denúncia, sem perder, entretanto, a poesia plasmada nos diálogos, nos poemas, nas músicas de fundo e na expressiva linguagem corporal que atravessam os *scripts* e marcam as produções teatrais apresentadas neste ensaio. Assim, Nivalda Costa inscreve sua reexistência na agenda do teatro da Bahia, desestabilizando discursos de poder e instaurando novas pautas através da arte cênica.

A leitura empreendida nesse ensaio ratifica o exercício do filólogo na contemporaneidade, visto que este já não está comprometido, apenas, com uma leitura no nível sistêmico da língua no texto, mas está interessado em propor uma leitura ativa, que rasure a constituição de uma história silenciadora de sujeitos não constituídos nos discursos hegemônicos.

REFERÊNCIAS

BORGES, R. *et all.* **Edição de texto e crítica filológica**. Salvador: Quarteto, 2012.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

COMPAGNON, A. **O Trabalho da citação**. Belo Horizonte: EDUFMG, 1996.

COSTA, N. **Ditadura militar na Bahia**. Salvador. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de Textos teatrais da UNEB (Luís César Souza e Iza Dantas), 2007.

NIETZSCHE, F. **Segunda Consideração Intempestiva** – Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

RICHARD, N. A escrita tem sexo? In RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RODRIGUES, C. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. In **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10**, Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384446117_ARQUIVO_CristianoRodrigues.pdf. Acesso em ago. 2016.

SAID, E. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

SOUZA, D. de. **Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição**. Dissertação. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012. 235 f

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VIZZOTTI, M. Séneca, didascas y voluntad de representación. **Revista Auster**. La Plata. n. 12, p. 57-79, 2007.

XAVIER, E. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In. XAVIER, E. (Org.) **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

O SACRIFÍCIO FEMININO NO ROMANCE DE NÉLIDA PIÑON

Carlos Magno Gomes¹

Este capítulo apresenta uma análise das diferentes marcas da violência contra a mulher no romance *Vozes do deserto* (2004), de Nélida Piñon. Essa obra faz referência ao universo fabuloso de *Mil e uma noites*, por meio de um processo metanarrativo que dá pistas do próprio ato de narrar. A estreita relação entre o romance brasileiro e a fábula árabe nos convida a uma reflexão sobre a forma como o sacrifício feminino é contestado e questionado pela protagonista. Na versão de Piñon, a mulher e sua sexualidade ganham espaços privilegiados, expondo abusos e tensões que fazem parte da violência sexual.

Por esse prisma, exploramos os intertextos ideológicos que deslocam a protagonista árabe para um espaço de resistência diante de severas punições ao corpo feminino. Ao não se entregar ao destino trágico, a protagonista luta pelo fim dos castigos impostos às mulheres. Nesse texto, temos uma estrutura simbólica de regras sociais das quais as mulheres são vítimas de atos crônicos de diferentes formas de violência psíquica, física e sexual. Essas regras fazem parte da supremacia do poder masculino que prega a obrigação de a esposa ser submissa aos desejos sexuais do marido e ser punida quando desrespeita tais normas (MACHADO, 2010, p. 63).

Comparativamente, analisamos as particularidades do processo de recriação ficcional por meio do processo de subversão intertextual próprio da paródia. Essa forma de produção textual valoriza a memória literária, homenageando a obra anterior, mas sem compromisso de repetir os sentidos originais. (SAMOYAUULT, 2008, p. 10). Tal subversão é re-

1 Prof. Dr. da Universidade Federal de Sergipe/CNPq em estágio de pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB.

forçada pela coerência interna da narrativa brasileira que brinca com as fraquezas do soberano diante da crise de masculinidade. Com essa perspectiva, esse romance destaca o lugar da mulher como agente transformador de regras sociais e funciona, esteticamente, como um contra estilo, que desloca as coisas do lugar comum (SANT'ANNA, 2007, p. 29).

Para este estudo, elegemos algumas categorias feministas que questionam as diferentes formas de opressão. O conceito do sacrifício é sustentado pelo reconhecimento antropológico de que as formas de punição do corpo da mulher são próprias de sociedades em que o castigo e a execução fazem parte das normas simbólicas e sociais de controle e manutenção do poder masculino, conforme os estudos de Segato (2003) e Machado (2010). Essas normas, muitas vezes, são invisíveis e perpassam concepções populares que dão respaldo a esse poder quando aceitam que “em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher”. Tal invisibilidade faz parte dos meandros dessa violência que pedem uma reflexão acerca da subjetividade e da crise da masculinidade de acordo com as abordagens de Moore (2000) e Pasinato (2011).

VIOLÊNCIA E SACRIFÍCIO

Iniciamos nossa abordagem teórica pelo conceito de gênero como uma categoria que define uma relação socialmente construída entre homens e mulheres, levando em conta as subjetividades dessas escolhas: “a questão de gênero implica não só o modo pelo qual “eu/ele” me constituo como estilo feminino, masculino, como “eu/ele” penso etc., mas também implica em determinadas formas de sexualidade que exercem” (MACHADO, 2014, p. 16). O livro de Piñon nos convida a fazer uma reflexão sobre as escolhas sexuais das personagens, visto que, mesmo sendo uma adaptação de uma fábula patriarcal, tanto o Califa quanto Scherezade modificam suas formas de conceber suas sexualidades no desenrolar da narrativa.

Ainda no debate sobre identificações masculinas e femininas, ressaltamos a relevância das subjetividades das personagens envolvidas como parte das questões de gênero. Nas representações sociais, a

subjetividade é parte do jogo identitário gênero/sexo, deslocando os padrões fixos ou coerentes, uma vez que “os indivíduos constituem seu sentido de si mesmos - suas autorrepresentações como sujeitos - por referência a várias posições de sujeito frequentemente contraditórias entre si e não a uma posição singular de sujeito” (MOORE, 2000, p. 23). Essas contradições identitárias estão no cerne do debate do romance, visto que a mecânica relação sexual do Califa com Scherezade dá lugar ao prazer das aventuras narradas.

Assim, a identidade de gênero passa pelo modo como essas personagens se constroem como feminino e masculino conforme suas crises pessoais. Tal construção é atravessada por diferentes opções subjetivas de discursos e práticas sociais de “sujeitos multiplamente constituídos”, podendo assumir “múltiplas posições” (MOORE, 2000, p. 22). A forma como a masculinidade e a feminilidade são exercidas é indício do quanto as posições desses sujeitos são ajustadas para a superação da violência como veremos nas análises do romance.

A forma letal de sacrifício de gênero é o feminicídio, o homicídio de mulheres. A diferença do feminicídio para o homicídio banal de mulheres é uma questão estrutural de preconceito e exploração do corpo da mulher como uma extensão do desejo masculino. Esse crime, muitas vezes, é antecedido de abusos verbais, físicos e privações (PASINATO, 2011, p. 232). O feminicídio pode ser classificado como todo assassinato motivado por questões de punição, castigo ou vingança de um homem contra uma mulher, tanto em relações afetivas quanto em crimes praticados por desconhecidos (SEGATO, 2003; PASINATO, 2015).

Portanto, as diferentes formas de violência de gênero são parte de normas culturais, simbólicas e sociais, nas quais o poder e a força masculina são privilegiados. Para a antropóloga, Rita Laura Segato, os crimes de gênero “não são obra de desvios individuais, doentes mentais ou anomalias sociais, mas de expressões de uma estrutura simbólica profunda que organiza nossos atos e nossas fantasias e confere-lhes inteligibilidade” (2005, p. 270). Infelizmente, o sacrifício da mulher é atravessado por essa perversa inteligibilidade como uma forma de controle e de manutenção da misoginia.

Nas narrativas de autoria feminina brasileira, tais questionamentos podem ser identificados na construção estética e nos múltiplos sentidos da obra literária, que explora as ambiguidades da perversão como forma de denúncia do feminicídio e do estupro de acordo com Gomes (2014). Por exemplo, Lygia Fagundes Telles ironiza os excessos de um jovem ciumento que planeja a vingança e a punição da ex-namorada, aprisionando-a em um cemitério abandonado em “Venha ver o pôr do sol”, da coletânea *Antes do baile verde* (1970); por sua vez, Clarice Lispector questiona a dupla violência, sexual e social, contra mulher em “A língua do “P”, da coletânea *A via crucis do corpo* (1974). Nos dois contos, a estrutura de punição da mulher está atrelada ao imaginário coletivo compartilhado socialmente (GOMES, 2014, p. 791). Procurando ampliar esses estudos, a seguir, identificamos as particularidades do sacrifício do corpo feminino, em *Vozes do deserto*, de Nérida Piñon.

FABULAÇÕES CONTRA A EXECUÇÃO DE MULHERES

O romance *Vozes do deserto* valoriza o prisma feminista que interpela o abuso físico e sexual cometido contra as mulheres em nome de uma ordem misógina. A versão brasileira focaliza o fio da história nos dilemas pessoais da narradora Scherezade, uma “vítima voluntária desta cadeia interminável de jovens assassinadas” (PIÑON, 2004, p. 72). Essa protagonista se doa ao sacrifício, casando-se com o Califa para seduzi-lo por meio de suas narrativas: “desde que o terror se difundira pelo reino... Scherezade decidira opor-se a tal crueldade” (PIÑON, 2004, p. 29). Ao suspender a história com o amanhecer, ela deixa que a curiosidade tome conta do soberano, que lhe dá mais um dia de vida para ouvi-la novamente na noite seguinte.

Na fábula árabe, o sacrifício do corpo feminino é imposto como uma forma de punição coletiva para as mulheres. Isso acontece assim que o Califa descobre a traição da Sultana. Como castigo, ele não só condena a esposa à morte como impõe que as novas esposas, depois da primeira noite de núpcias, sejam executadas ao amanhecer. A cruel-

dade deste soberano está presente desde o sacrifício da esposa: “Nada o comovia. Nem mesmo o rosto aterrorizado a pedir-lhe clemência, ao menos alguns dias de vida, enquanto o carrasco, decidido a silenciá-la antes que a morte o fizesse, amordaçava-a sem sinais de compaixão” (PIÑON, 2004, p. 137).

A primeira execução deu lugar a um ritual que tinha algumas fases: a escolha da jovem virgem, o preparatório para o casamento, a noite de núpcias e a execução. Mesmo sabendo do perigo, a jovem Scherezade aceita se casar com o Califa, doando sua própria vida e sua criatividade na tentativa de subverter o ódio do Califa: “Aos seus gestos mesquinhos, cevados no abuso do poder, ela revida com as histórias” (PIÑON, 2004, p. 229). Tal estrutura de violência de gênero abrange contratos simbólicos de desvalorização da mulher e é marcada pela contradição social de cultuar o corpo feminino virgem, puro e idealizado, enquanto prega o sacrifício do corpo fora dos padrões venerados (SEGATO, 2003, p. 03).

No romance, o sacrifício é descrito como uma estratégia para evitar o possível adultério. Assim, após a penetração do hímen, o corpo da jovem passava a representar perigo, por ter perdido a pureza, e deveria ser executado, visto que ele passa a ameaçar a honra do Califa: “por ordem do soberano, nenhum sangue vil, criminoso e traidor, além de jovens, mancharia o piso de mármore diariamente preparado para a cerimônia de execução das esposas” (PIÑON, 2004, p. 11). A tirania do soberano prevalece até a chegada da jovem contadora de histórias. Cercada pelo medo, pelo perigo da morte, essa protagonista se sente vitoriosa a cada manhã, quando consegue adiar seu castigo.

Os detalhes da limpeza do espaço do sacrifício contrastam com o terror da execução de um corpo inocente. Esse desejo de vingança, por meio da execução de outros corpos femininos, expõe a identidade de um homem em crise com suas escolhas pessoais, que impõe a violência como forma de controle das mulheres e do reino: “O cada-falso, de construção esmerada, fora erguido com a finalidade única de servir às jovens esposas do Califa, condenadas ao amanhecer” (PIÑON, 2004, p. 11).

Com essa estratégia revisionista, *Vozes do Deserto* retoma o feminicídio como uma forma de questionar a honra masculina, convidando a uma reflexão sobre a violência de gênero a partir da crise de masculinidade do Califa. O sacrifício imposto faz parte de perversas estratégias para recuperação de sua honra. Nesse processo de vingança, vem à tona a crise de masculinidade, que acontece quando “a incapacidade de manter a fantasia de poder provoca uma crise na fantasia de identidade, e a violência é um meio de resolver essa crise porque age reafirmando a natureza de uma masculinidade de outra maneira negada” (MOORE, 2000, p. 43). Essa reconfiguração só será possível a partir do momento que o soberano passa a sentir prazer pelas fábulas narradas por sua jovem esposa Scherezade.

Por questionar o sacrifício feminino, o romance de Piñon retoma a cena do feminicídio como uma forma ancestral de violência de gênero. Ao narrar histórias que seduzem seu agressor, Scherezade adia o presente, projetando um futuro imaginário de liberdade, pois “suas histórias, semeadas de atitudes heroicas e imprudentes, saciam os ouvintes famintos, mantendo o interesse do Califa até o amanhecer” (PIÑON, 2004, p. 35).

A protagonista sofre diferentes formas de assédio moral. Sem privacidade, ela precisa esconder suas angústias diárias: “Reunidas nos aposentos, Scherezade mal dissimula a náusea. O medo que sente lhe acentua o desconforto provindo do convívio forçado com as escravas” (PIÑON, 2004, p. 12). Essas mulheres encarceradas retratam uma estrutura de gênero que as empurra para os sombrios territórios do sacrifício (SEGATO, 2003, p. 08).

Portanto, a representação do sacrifício está relacionada a um padrão cultural que reproduz a vingança como parte da punição da mulher. Isso ocorre porque a honra masculina é atingida, fazendo parte de uma crise pessoal e “resultado do conflito entre estratégias sociais que estão intimamente ligadas a esses modos de representação” (MOORE, 2000, p. 41). A narrativa ficcional nos remete a essas estratégias sociais que reforçam a violência de gênero, quando insistem na valorização da questão da honra.

Vale lembrar que, esteticamente, esse romance fala do próprio ato de narrar e destaca o descentramento da identidade feminina que se reconstrói por meio do texto que está sendo contado. Essa dupla preocupação reforça a importância da luta contra o sacrifício feminino: “Uma turbulência, graças a qual ia tocando o coração da arte de inventar, enquanto renunciava à própria alma em troca das demais” (PIÑON, 2004, p. 248).

Nesse caso, luta e persistência andam juntas e seduzem por sua capacidade de fabular. As estratégias narrativas impõem novos ritmos para o prazer do soberano: “para que não decresça o interesse do Califa, implanta no enigmático homem um vício que o impede de libertar-se da volúpia de ouvir seus contos” (PIÑON, 2004, p. 214). Por estar aprisionado ao encanto da narradora, o Califa “corria o risco de passar às mãos da jovem um poder em franca disputa com o seu” (PIÑON, 2004, p. 28).

Mesmo retratando o contínuo assédio moral sofrido pela jovem esposa, a obra de Piñon tem a proeza de retratar detalhes desse soberano que não esquece a vergonha sofrida, expondo sua crise de masculinidade: “o fantasma da Sultana, nesta mútua perseguição, debaterá, indaga em nome de que princípio o Califa lhe decretara a morte. E por que motivo não libertava as mulheres.” (PIÑON, 2004, p. 196).

Tais dúvidas abrem a possibilidade para que ele repense o sentido do sacrifício imposto, já que o poder das narrativas também agia sobre ele. Essa mudança de rumo da interpretação da personagem é o ponto chave da nova versão brasileira que propõe também uma reflexão sobre a relativização das relações de poder, que são exercidas de maneira transversal, fazendo com que “existam diferentes experiências de ser mulher, de ser homem e de vivência da violência” (PASINATO, 2011, p. 239).

Ao descrever uma narradora corajosa e um soberano em crise com o fantasma da traição, o romance de Nélida Piñon retoma um dos problemas que dão sustentação simbólica ao alto número de assassinato de mulheres: a insegurança masculina. Esse comportamento é comum àqueles que têm a “incapacidade de controlar o comportamento sexual de outras pessoas, isto é, a administração que outras pessoas fazem de si mesmas enquanto indivíduos marcados por gênero” (MOORE, 2000, p. 39).

A vergonha provocada pela traição dá sustentação ao ódio do Califa por ter perdido o controle da sexualidade da Sultana. Ao ser traído, ele ficou fragilizado: “A dor do Califa, que lhe vem aguda em torno de doze horas, quando o sol queima Bagdá, não provém de um amor ofendido. Há muito deixara de querer a esposa que o traíra miseravelmente no passado” (PIÑON, 2004, p. 45). Esse romance retoma um dos pontos centrais que sustentam a violência estrutural de gênero: a vingança e a punição como um exercício de masculinidade. Nessas duas atitudes, está implícito o poder de controlar o corpo da mulher.

Na ficção, como no contexto social, a violência contra a mulher pode ser vista como parte da falta de segurança desse homem que perde a confiança em si e impõe o sacrifício do corpo feminino como forma de reaver seu poder pedido. Todavia, esse desejo não é retomado, já que o fantasma da traição passa a persegui-lo, mesmo depois de executar outras jovens esposas: “No salão do trono, protegido das intempéries humanas, os gestos do Califa são confusos. Quer borrar o retrato da mulher fornicando com o colosso negro, em sua casa, à luz do sol” (PIÑON, 2004, p. 135).

Sem conseguir anular o passado, o soberano encontra uma forma de se salvar nas fabulosas histórias narradas. Dentro do processo de flexibilização da identidade masculina, observamos que o contato do Califa com o universo imaginário de Scherezade lhe traz novos sentidos para sua identidade. Isso fica claro, quando Scherezade passa a ser substituída na cama por sua irmã, Dinazarda. Se a farsa e a traição não eram aceitas, aos poucos elas passam a ser relativizadas pelo Califa, pois “como se havendo saciado a sede de vingança, o castigo impingido às mulheres já não lhe traz o júbilo de antes” (PIÑON, 2004, p. 327). Ao se afastar do fantasma da honra ferida, o soberano se afasta de seu fantasma interno, o medo de perder seu poder entre as mulheres.

Essa perspectiva de mudança de identificação do Califa é inovadora na versão de Piñon, visto que ele é traído pelas belezas das narrativas, passando “a viver em regime de farsa em troca das compensações habituais, constituídas dos relatos de Scherezade” (PIÑON, 2004, p. 332). Tal mudança de comportamento também vai se refletir

na performance sexual do Califa, que vivencia conflitos decorrentes da vontade de libertar Scherezade do sacrifício sexual, passando a revelar contradições de um sujeito de diferentes discursos coexistentes em um mesmo espaço (MOORE, 2000, p. 27).

No jogo de adiamento da morte da contadora de história, o Califa é seduzido e, consequentemente, traído pelo prazer de ouvi-la. Fora de controle, o ritual do sacrifício dá lugar a questionamentos subjetivos sobre o aprisionamento da narradora: “Ultimamente o Califa vinha se perguntando se não chegara o momento de tentar viver sem Scherezade” (PIÑON, 2004, p. 340). Este reconhecimento reforça a importância da luta da narradora, que não se dobra diante do assédio moral contínuo. Sua voz é ouvida e o sacrifício deixa de ser praticado, quando o soberano reconhece que o júbilo de antes era uma fantasia.

Além da crise da masculinidade, esse romance deixa pistas para reavaliarmos o papel do Estado e das comunidades diante da violência de gênero. Esse debate sobre a omissão do Estado, no caso dos crimes de gênero, é fundamental para avançarmos na manutenção dos direitos da mulher. Desse modo, ao propor uma obra que questiona esses crimes impostos por um soberano, mesmo sendo um contexto fabuloso, o romance de Piñon abre diversas possibilidades para repensarmos os elementos sociais e simbólicos que dão sustentação a esse tipo de sacrifício.

O contexto do romance de Piñon não é muito diferente da realidade de hoje. Infelizmente, a fábula do terror de gênero ainda acontece em diferentes partes do mundo. Seja no sequestro de meninas para serem escravas sexuais, seja em estupros coletivos em que o corpo da mulher é usado como um fetiche machista de tortura sexual por um grupo de homens. Em tais situações, os direitos da mulher são rejeitados, prevalecendo a força da masculinidade e sua busca de prazer. Esse olhar crítico acerca de regras misóginas faz parte do projeto feminista que atravessa essa obra, pois ao reler o passado de um lugar atual, Piñon atualiza o sacrifício feminino como parte das regras sociais que ainda ressalta a questão da honra como justificativa.

Na ficção, por ser o sacrifício imposto por um soberano, líder de um povo, podemos associar a matança de mulheres a um crime de

Estado, pois há uma omissão de todos diante da barbárie. Em recente estudo sobre crimes de gênero não julgados, nem punidos, Rita Laura Segato construiu o conceito de crime de Estado ou de corporação para essas situações em que a mulher é vítima de um sistema de governo. Ela parte de um estudo sobre o assassinato e desaparecimento de mulheres no México, em Ciudad Juárez, onde as autoridades não estavam interessadas em punir os culpados, nem a polícia em investigar tais crimes (SEGATO, 2006, p. 11). Essa situação de omissão é própria da estrutura legislativa que encobre ou deixa de investigar propositadamente, ou de comum acordo, os crimes contra mulheres.

No romance *Vozes do deserto*, há completa omissão dos participantes do Califado. Cabe apenas às vítimas lutarem para se salvar do trágico destino aceito pelas normas sociais. Particularidade que reforça a relevância da releitura feminista dessa obra, que explora o feminicídio como um crime de Estado, isto é, próprio de “um grupo ou rede que administra os recursos, direitos e deveres próprios de um Estado” (SEGATO, 2005, p. 283). Assim, os fatos narrados descrevem um típico genocídio de mulheres como norma de punição e controle da sexualidade das mulheres. Isso fica mais explícito quando analisado a partir da crise da masculinidade como uma metáfora da crise dos homens do Califado.

Essa reversão de valores só acontece porque na releitura o romance abre espaço para trabalhar com a subjetividade das identidades em jogo. À medida que assume o papel de narradora, Scherezade se distancia do papel de amante. Sua falta de habilidade na cama é percebida pelo marido que passa a admitir outras mulheres em seu lugar. Com isso, as irmãs e uma escrava tornam-se cúmplices e trocam suas posições no leito do soberano: “Dinazarda serviria ao Califa na cama, enquanto a escrava Jasmine, recém-descobrimo a tardia vocação de contadora, iria entreter o soberano com histórias que há muito tinha no caldeirão da bruxa, como considerava sua memória” (PIÑON, 2004, p. 347). Assim, Scherezade é substituída pelas duas que passam a exercer seus papéis: a irmã na vida sexual e a escrava na construção de novas narrativas.

Com a possibilidade de se libertar do cárcere privado, Scherezade busca outros lugares para onde se deslocaria, pois estava “cansada do ofício de contar história” e já se projetava “embarcando numa aventura desconhecida” (PIÑON, 2004, p. 345). Com essa estratégia de deslocamento da protagonista, a princesa que abandona o palácio em busca de um lugar todo seu, o romance de Piñon projeta um duplo movimento para a protagonista: para fora do califado e para dentro de si. Esse duplo deslocamento desqualifica o local da violência e projeta um território de resistência feminina fora dos domínios patriarcais.

A projeção de Scherezade fora dos espaços do palácio reforça a releitura feminista que dá sustentação ao romance de Piñon. Por ter um tom de rebeldia desde o início da narrativa, respaldado pelo olhar feminista que brinca com o passado ao descrever um tirano frágil e inseguro, essa obra pode ser vista como uma filha rebelde “que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade” (SANT’ANNA, 2007, p. 32). Assim, essa dupla conquista se concretiza com a libertação da protagonista do destino imposto pelo Califa.

Por conseguinte, a relação intertextual entre o texto árabe e o de Piñon pode ser ampliada pela capacidade do segundo iluminar a interpretação do primeiro, ampliando seus sentidos e contextualizando os problemas psicológicos e sexuais das personagens aos dias de hoje. Nesse caso, o prisma feminista de contestação da violência de gênero retoma a intertextualidade como uma poética da citação sem se desvincular da renovação de sentidos (SAMOYAUULT, 2008, p. 47).

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Os estudos de gêneros amplia o horizonte cultural da releitura do imaginário árabe da obra *Mil e uma noite*, proposta por Nélida Piñon. A versão brasileira se constrói a partir de estratégias feministas de revisão do passado, questionando as desigualdades de gênero e as normatizações ideologicamente impostas como verdades naturalizadas por um grupo dominante. Tais estratégias narrativas se aproximam da perspectiva de um feminismo de resistência que explora “ações

transversais que percorrem todas as esferas políticas e sociais” (PASINATO, 2015, p. 542).

No processo comparativo, destacamos que, ao valorizar personagens femininas que lutam contra a violência, essa obra revisa as normas de gênero por meio de personagens femininas transgressoras diante de um soberano em crise com sua masculinidade, pois teve a honra desrespeitada pela Sultana. Com essas especificidades de uma obra paródia, estamos diante de uma “intertextualidade da diferença”, quando o texto atual se opõe ao texto original, assumindo um lugar de rebeldia, próprio de obras transgressoras (SANT’ANNA, 2007, p. 20).

Assim, *Vozes do deserto* se apresenta como uma revisão de prática ancestrais, questionando o absurdo do feminicídio como parte de um contrato coletivo masculino de defesa da honra. Além disso, re- lendo a fábula oriental, Piñon atualiza seus sentidos, brincando com a perspectiva machista e questionando a discriminação de gênero como um “padrão cultural que é aprendido e transmitido ao longo de gerações” (PASINATO, 2011, p. 230).

Apesar de ser parte do imaginário de uma narrativa ficcional, a postura vingativa do Califa ainda é um comportamento muito comum na sociedade brasileira, quando um companheiro sente-se desonrado e opta pelo assassinato da mulher como punição. Mesmo no contexto da modernização, esse crime está relacionado ao sacrifício da mulher fora dos padrões venerados e traduz o privilégio masculino em detrimen- to ao corpo feminino (SEGATO, 2003). Essa normatização é meta- foricamente questionada na fábula de um soberano em crise e uma princesa que convence o Rei que sua violência não é suficiente para lhe livrar de sua falta de confiança em si.

No que tange às questões de gênero, para finalizar, ressaltamos a contribuição das abordagens antropológicas que nos ajudam a identificar as estratégias narrativas feministas de questionamento da violência de gênero. A releitura do clássico árabe mantém o contexto fabuloso do palácio do Califa, todavia suas personagens femininas não se dobram diante do sacrifício. Com esse diferencial, a obra brasileira

apresenta a resistência feminina como marca da identidade de gênero que é atravessada pelas subjetividades e conflitos que dão sustentação às escolhas dos sujeitos envolvidos.

Além disso, a versão de Piñon se destaca por projetar uma interpretação feminista subjetiva e criativa sobre a violência contra a mulher, desmascarando os mecanismos de controle de gênero, deixando a nu um homem que não aceita o fato de sua esposa ter tido prazer com outro homem. A premissa cultural do sacrifício feminino como parte da manutenção da honra masculina abre lugar para o debate em torno da crise da identidade masculina, própria do sujeito que usa a violência para impor o controle. Com essa versão paródica, os valores patriarcais tiranos são expostos como fantasmas moralistas que escamoteiam a crise da masculinidade por trás do feminicídio.

REFERÊNCIAS

GOMES, C. M. O femicídio na ficção de autoria feminina brasileira. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 03, p. 781-794, 2014.

MACHADO, L. Z. **Feminismo em movimento**. São Paulo: Francis, 2010.

MACHADO, L. Z. Interfaces e deslocamentos: feminismos, direitos, sexualidades e antropologia. **Cadernos Pagu**. Campinas, vol. 42, p.13-46, 2014.

MOORE, H. L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. **Cadernos Pagu**. Campinas, vol. 14, p.13-44, 2000.

PASINATO, W. Feminicídios e as mortes de mulheres no Brasil. **Cadernos Pagu**. Campinas, vol. 37, 219-246, 2011.

PASINATO, W. Oito anos de Leia Maria da Penha: entre avanços, obstáculos e desafios. **Estudos feministas**. Florianópolis: UFSC, vol. 23-2, p. 533-545, 2015.

PIÑON, Nélida. **Vozes do deserto**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade: memória da literatura**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2007.

SEGATO. R. L. Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia. **Série Antropológica**. Brasília: Departamento de Antropologia da UnB, 2003.

SEGATO. R. L. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 265-285, 2005.

SEGATO. R. L. Que és un feminicidio. Notas para un debate emergente. **Série Antropológica**. Brasília: Departamento de Antropologia da UnB, 2006.

SOBRE AUTORES/AS

Ana Maria Leal Cardoso - Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe. Atua na pós-graduação em Letras no PPGL/UFS. Doutora em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (2005). Coordenadora o GELIC - Grupo de Estudos de Literatura e Cultura/UFS/CNPq. Organizadora de diversas coletâneas sobre o imaginário, entre elas, *O Mal na Literatura* (EDUFAL, 2011). Pesquisadora do CEPESI - Centro Paraibano de Estudos do Imaginário.

Antonio Carlos Viana (1944-2016) - Doutor em Literatura Contemporânea pela Universidade de Nice. Tradutor. Contista autor das seguintes coletâneas: *Brincar de Manja* (1974), *Em Pleno Castigo* (1981) e *O Meio do Mundo* (1999) *Aberto Está o Inferno* (2004) e *Cine Privê* (2009), *Jeito de Matar Lagartas* (2015). Foi premiado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte como melhor livro de contos em 2009 e 2015.

Antonio Eduardo Soares Laranjeira - Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal da Bahia (2010). Bacharel em Letras Vernáculas (2004) e Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal da Bahia (2007). Membro do grupo de pesquisa *Corpus dissidente* (UFBA/CNPq)

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz - Professor Adjunto de Teoria da Literatura, no Departamento de Letras Vernáculas e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe. Doutor em Letras - Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2007). Possui graduação em Comunicação Social e mestrado em Letras pela mesma universidade.

Carlos Magno Gomes - Professor Associado de Teoria Literária da UFS. Pesquisador UFS/CNPq. Membro do PROFLETRAS e PPGL. Colaborador da Pós-Graduação em Crítica Cultural (UNEB). Doutor em

Literatura (2004), pela UnB, com pós-doutorado em Estudos Literários (2013), pela UFMG. Editor dos periódicos acadêmicos: *Interdisciplinar* e *Fórum Identidades*.

Christina Bielinski Ramalho - Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria Literária na UFS. Atua no PROFLETRAS e no PPGL. Doutora em Crítica Literária pela UFRJ com pós-doutorado pela USP sobre a obra do cabo-verdiano Corsino Fortes. Coordenadora do CIMEEP/UFS, Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos. Suas mais recentes publicações são: *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes, O epos de uma nação solar no cosmos da épica universal* e *História da epopeia brasileira: das origens ao século XVIII* (coautoria com Anazildo Vasconcelos da Silva).

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa - Professora da Universidade de Pernambuco. Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2002). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura de cordel, literatura comparada, cultura popular, gênero e artes.

Delzi Alves Laranjeira - Professora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Unidade Ibirité. Doutora em Literatura Comparada (2005), com estágio de pós-doutorado pela mesma instituição (2006). Possui graduação em Letras (1993), mestrado em Literaturas de Expressão Inglesa (1997). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literaturas de expressão inglesa, atuando como pesquisadora dos seguintes temas: religião e literatura, reescritas bíblicas e intertextualidade.

Fabio Mario da Silva - Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET). Pós-doutor em Literatura Portuguesa pela USP. Pesquisador dos grupos: Figurações do feminino: Florbela Espanca *et alii*(UFS) e Estudos da poética e da retórica aristotélicas e apropriações luso-brasileiros dos séculos XVI e XVII (USP). Membro co-

laborador do CEC (Centro de Estudos Clássicos) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e do CIMEEP/UFS. Editor da trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel, primeira epopeia escrita por uma mulher em língua portuguesa.

Fernando de Mendonça - Professor de Teoria Literária e Literatura na Universidade Federal de Sergipe do Departamento de Letras Libras. Doutor em Teoria da Literatura pela UFPB (2014), onde também se formou Mestre em Letras (2009). Publicou o romance *Um Detalhe em H* (2012). Pesquisador especializado na obra de Clarice Lispector. Crítico e redator de duas revistas sobre cinema *Filmologia* e *Multiplot*. Concentra suas áreas de interesse em Intersemiose e Literatura Comparada.

Maria Goretti Ribeiro - Professora de Literatura e Teoria e Crítica Literárias da UEPB, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (2003). Pesquisa sobre imaginário mítico-simbólico e arquétipos na literatura, nas artes e na cultura e sobre literatura contemporânea produzida por mulheres. Presidente do Centro Paraibano de Estudos do Imaginário – CEPESI. Membro do Centro Campinense de Estudos Africanos.

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento - Doutora em Estudos da Linguagem pela UFRN em (2011). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), entre 2013 e 2016, onde desenvolveu pesquisa de pós-doutorado intitulada: (Auto) representações femininas no Diário e epistolografia do último ano de Florbela Espanca. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Vozes Femininas e escritas de si: intersecções (CNPQ/FURG). Membro do grupo: Figurações do feminino: Florbela *et alii* (CNPQ-UFS).

Rosinês de Jesus Duarte - Professora adjunto da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Letras Vernáculas pela UFBA (2011). Gradua-

da em Letras Vernáculas com mestrado em Letras e Linguística pela mesma instituição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Crítica Textual, atuando principalmente nos seguintes temas: filologia, correspondência, escrita feminina e textos teatrais censurados.

Formato	15cm x 21cm
Tipografia	Calibri
Software de editoração	Adobe InDesign
Número de páginas	180