

Opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 4 | número 6/7



Clossiê literatura e Sexo:

questões estéticas e/ou morais

enfim, cada um o que quer aprova,
o senhor sabe, pão ou pães
é questão de opiniões.

joão guimarães rosa
grande sertão: veredas

A stylized, painterly illustration of a tree with dark, gnarled branches and sparse, light-colored leaves. A single, bright red fruit hangs from a branch in the lower-left corner. The background is a light, off-white color.

Opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 4, número 6/7

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. - v. 5, n. 6/7 (2015) - São Paulo: FFLCH:USP, 2015.

Semestral

ISSN 21773815

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869 09981

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), entidade do Governo Brasileiro.



Opiniões é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Comissão editorial

Alessandra da Silva Carneiro (DLCV-USP)
Aline Novais Almeida (DLCV-USP)
Ana Carolina Sá Teles (DLCV-USP)
Ana Lúcia Branco (DLCV-USP)
Betina Leme (DLCV-USP)
Dário Ferreira Sousa Neto (DLCV-USP)
Geovanina Maniçoba Ferraz (DLCV-USP)
Juliana Caldas (DLCV-USP)
Larissa Satico Ribeiro Higa (DLCV-USP)
Larissa Costa da Mata (DLCV-USP)
Lígia Balista (DLCV-USP)
Luisa Destri (DLCV-USP)
Manuella Miki Souza Araújo (DLCV-USP)
Marcos de Campos Visnadi (DLCV-USP)
Rogério Fernandes dos Santos (DLCV-USP)
Samuel Carlos Melo (DLCV-USP)
Tiago Seminatti (DLCV-USP)

Conselho editorial

Conselho editorial Professores do Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Flávio Wolf de Aguiar, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Moraes, Murilo Marcondes de Moura, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lope, Vagner Camilo, Yudith Rosenbaum e Zenir Campos Reis

Convidados de outros departamentos e instituições para essa edição: Andréa Sirihal Werkema (UERJ-RJ), Antonio Rodrigues Belon (UFMS-MS), Carlos Augusto Bonifácio Leite (UFRGS-RS), Cecilia Palmeiro (Birkbeck

College-Universidade de Londres), Clara Castro (Universidade Paris-Sorbonne), Cleber Luís Dungle (DTLLC-USP/PUC-SP), Cristina Torres (PUC-SP), Camila Rodrigues (DH-USP), Djalma Espedito de Lima (Centro Paula Souza-SP), Erich Nogueira (UNICAMP/ FACAMP), Fernanda Valim Côrtes Miguel (UFVJM-MG), Geruza Zelnys de Almeida (UNIVASF- PE), Ieda Lebensztayn (Biblioteca Brasileira Mindlin, BBM-SP), João Batista Santiago Sobrinho (CEFET-MG), José Marinho do Nascimento (FSA, Santo André-SP), Juliana Luiza de Melo Schmitt (FEBASP/FPA/FAM-SP), Luciano de Jesus Gonçalves (IFMT-MT), Luiz Roberto Velloso Cairo (UNESP-SP), Mário Tommaso, Ricardo Iannace (FATEC-SP), Samuel Lima da Silva (UNEMAT) e Thais Torres de Souza

Editores responsáveis

Elisabete Ferraz Sanches
Ronnie Cardoso

Agradecimentos

Bruno Ribeiro de Lima, Cleber Dungle, Eliane Robert Moraes, Gerárd Desson, Ivan Francisco Marques, Lestranj e Ubiratan Paulo Machado

Projeto gráfico

Cláudio Lima

Ilustrações do miolo e da capa

Lestranj

Editoração eletrônica, tratamento de imagens e capa

Nico Araujo

Contatos

Site: <http://literaturabrasileira.fflch.usp.br/opiniaes>
Facebook: <http://www.facebook.com/Opiniaes>
E-mail: revista.opiniaes@gmail.com

in
di
ce



editorial

a textualidade do sexo

14

dossiê

literatura e sexo: questões estéticas e/ou morais

No claustro das ambições:
O papel do amor freirático na poesia satírica de Gregório de Matos

Felipe Lima da Silva (UERJ)

22

O amor, o instinto e a morte: experiências de excesso em
Noite na Taverna, de Álvares de Azevedo

Tereza Cristina Mauro (DLCV-USP)

33

De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira	50
Júlio França (UERJ) Daniel Augusto P. Silva (UERJ)	
Estatuária do desejo: a escrita erótica e o jogo da imitação em <i>Lucíola</i>	67
Geovanina Maniçoba Ferraz (DLCV-USP)	
O sexo em quatro atos no romance <i>Em nome do desejo</i> , de João Silvério Trevisan	84
Samuel Lima da Silva (UNEMAT)	
“Bem longe de Marienbad”: uma leitura da ausência em conto de Caio Fernando Abreu	95
Thais Torres de Souza (DLCV-USP)	
Representações sexuais e (anti)literárias na poesia xamânica de Roberto Piva	105
Marcelo Antonio Milaré Veronese (UNICAMP)	
A velha assanhada: anotações para a história de uma prática	120
Marcos de Campos Visnadi (DLCV-USP)	

João Gilberto Noll e a pomossexualidade

Carlos Eduardo de Araujo Placido (DLM-USP)

133

entrevistas

Pendor para o baixo: entrevista com Eliane Robert Moraes

Ana Carolina Sá Teles (DLCV-USP), Larissa Satico Ribeiro Higa (DLCV-USP),
Juliana Caldas (DLCV-USP) e Marcos de Campos Visnadi (DLCV-USP)

151

Literatura e sexo por Gerárd Dessons

Bruno Ribeiro de Lima (Paris 8 / DLCV-USP)

158

**A voz do editor: uma conversa sobre
pornografia e erotismo com Ronnie Cardoso**

Cleber Dungue (DTLLC-USP) e Elisabete Ferraz Sanches (DLCV-USP)

161

poesia erótica: um pouco de múcio teixeira

170

rosas, ramos e cravos de anarda

Psicanálise-literatura, literatura-psicanálise: questões de recepção,
questões de método, questões estéticas

André Barbosa de Macedo (DLCV-USP)

176

O jogo do olhar feminino em “Minha gente” de Guimarães Rosa

Ana Lúcia Branco (DLCV-USP)

194

A relação entre pessoas e animais em contos de
A Legião Estrangeira, de Clarice Lispector

Ana Carolina Sá Teles (DLCV-USP)

207

O contexto da publicação e o prefácio de *Ressurreição*:
Machado de Assis e os cavaleiros da causa nacional
e da ordem romântica

Vagner Leite Rangel (UERJ)

221

Retrato de Anarda ou a lira aguda de Manuel Botelho de Oliveira

Jean Pierre Chauvin (ECA-USP)

237

novos autores

erótica literária

Bashêzas: o dia que bashô baixou as calças

João Pedro Liossi

254

Pixação de Banheiro

Marcus Groza

256

Cata-a-crese

Gustavo Di Donato Matheus

258

Resposta ao pé do ouvido

Luísa Destri (DLCV-USP)

262

outros poemas

O lírio do desassossego

Fábio de Oliveira

266

No meio da tarde

Paulo Nunes

268

Memórias noturnas: análise de dois poemas

Dário Ferreira Sousa Neto (DLCV-USP/UNIPAR)

271

novos contos

Um é pouco, dois é bom, três é melhor: três contos

Roque Antonio de Soares Junior

276

Todo o mais já não espera: a escrita feita a carvão de
Roque Antonio de Soares Junior

Cris Torres (PUC-SP)

280

a textualidade do sexo

**Elisabete Ferraz Sanches e
Ronnie Cardoso***

"E um pouco de putaria pode ser normal, saudável.

Na verdade, um pouco de putaria é necessário em toda vida

Para a manter normal, saudável". D. H. Lawrence

A representação do ato sexual ou da nudez na literatura sempre esteve enredada no decoro que orienta a criação estética. A decência do escritor costuma edulcorar, ocultar ou reduzir ao mínimo a obscenidade do texto resultante da sua imaginação criativa. Ainda que o conceito de belo esteja relacionado com a excitação erótica, pois originalmente significava aquilo que provoca estímulo sexual, jamais poderíamos encontrar valor estético na figuração do sexo e dos genitais, conforme formulação freudiana.

* Elisabete Ferraz Sanches é editora da *Revista Opiniões 6/7*, doutoranda em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH/USP) e bolsista CNPq. E-mail para contato: efs@usp.br. Ronnie Cardoso é editor da *Revista Opiniões 6/7*, doutorando em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH/USP) e bolsistas Capes. E-mail para contato: peporpe@yahoo.com.br.

Essa ideia encontra acolhida no conceito de sublimação, cuja gênese da sua elaboração, no campo psicanalítico, pode ser rastreada nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, publicado em 1905 por Sigmund Freud. O psicanalista levanta a hipótese de que o ocultamento do corpo, em decorrência do processo civilizatório, faz com que a curiosidade sexual seja singularmente despertada no ser humano, “que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada (‘sublimada’) para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo” (FREUD, 1996, p. 148).

Nas criações artísticas ou mesmo na investigação intelectual decorrentes de atividade sublimatória, Freud observa que há um desvio de energia sexual a ponto de aparentar não ter nenhuma relação com a sexualidade. Isso se dá porque a função da sublimação na vida do sujeito seria justamente a de deslocar as forças pulsionais de seus fins sexuais e orientá-las para outras finalidades, mais elevadas e valorizadas pela sociedade da qual faz parte. Tal entendimento não está desvinculado do sentido assegurado pela etimologia da palavra, segundo a qual a sublimação seria a ação de ascender, de exaltar e de purificar.

Sem dúvida, no âmbito estético definido pelo termo, há um certo pendor moral que justifica a desconsideração ou desqualificação de produções criativas realizadas sob o regime da perversão. Contudo, como nos adverte Oscar Wilde (1998, p.7), “não existe livro moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos”. A rigor, caberia repensar ou ressignificar o próprio conceito de sublimação, visto que o campo artístico acabou por acolher a indecência, a obscenidade e a concupiscência, sobretudo quando elas vêm acompanhadas de uma certa originalidade formal, de uma alegria particular ou como resultante da liberdade dada ao fluir da imaginação.

Em suas produções mais pornográficas, autores como Hilda Hilst, Glauco Mattoso, Roberto Piva, João Gilberto Noll, João Silvério Trevisan, entre outros escritores brasileiros com alguma produção obscena dispersa no conjunto da obra, dão livre curso a fantasmas perversos e operam o texto de maneira a sexualizar as letras, as palavras, as frases, as cores, as figuras ou os sons. Nesse tipo de produção, encontraríamos, portanto, operações de uma sublimação ressexualizada que acionaria um tipo específico de textualidade, a qual estaria livre de amarras morais, visto que é regida pelo prazer ou pelo gozo.

Georges Bataille defendia que a literatura, sendo inorgânica, poderia e deveria ser irresponsável. Em *A literatura e o mal* (1998, p. 22), o pensador francês assegura que “nada assenta sobre ela”, por isso, “pode dizer tudo.” Os limites impostos ao texto literário, no entanto, sempre surgiram de todas as partes. Gustave Flaubert, por exemplo, após o lançamento de *Madame Bovary*, viu sua obra virar matéria de discussão jurídica e ser acusada de indecente pelo Ministério Público Francês. O advogado de condenação defendeu a tese de que os detalhes lascivos ultrajavam a moral pública, que a obra apresentava uma “profunda imoralidade”, sobressaindo nela a “poesia do adultério” (PINARD, 2007, p. 310).

Apesar de Flaubert ter sido absolvido da incriminação, a sentença emitida pelo tribunal acatara parte da acusação, segundo a percepção de que “a arte sem regra não é mais arte; é como uma mulher que tirasse todas as roupas. Impor à arte, como única regra, a decência pública, não é escravizá-la, mas honrá-la.” (PINARD, 2007, p. 318). O juiz considerou que o autor de *Madame Bovary* cometera o erro de perder de vista as normas morais e estéticas as quais todo escritor nunca deveria ultrapassar quando se pretende cumprir o bem a que é chamado a produzir.

Outras tantas vezes, a criação literária foi censurada pelo próprio criador, refém dos mesmos dilemas éticos e artísticos da sua época. Mário de Andrade, para exemplificar apenas um caso notório, acrescentou algumas cenas sexuais picantes à primeira edição de *Macunaíma* (envolvendo o protagonista e sua companheira Ci), depois as retirou das edições seguintes. Em carta a Alceu Amoroso Lima, Andrade afirma que a imoralidade do livro era uma das coisas que mais o preocupava, pois temia que não fosse entendida. Sua inquietação o levou a temer que, apesar de não desejar, seu livro pudesse provocar algum escândalo, o que o faria sofrer bastante. E concluiu: “o perigo maior será se imitarem isso” (ANDRADE, 1996, p. 498).

A representação do sexo na literatura sempre envolveu restrições ou censuras, tanto por parte do escritor quanto dos leitores. No Brasil, uma das discussões mais profícuas sobre o assunto se deu com o lançamento da trilogia pornográfica de Hilda Hilst. A crítica literária brasileira revisitou alguns conceitos e convocou uma série de termos para analisar a produção da escritora, tais como obsceno, licencioso, libertinagem, exercícios lúbricos e, sobretudo, erotismo. Hodiernamente, mesmo como julgamento moral mais frouxo, autores contemporâneos brasileiros ainda se veem presos aos dilemas da representação da cena sexual.

Para se posicionar diante disso, Glauco Mattoso, em seu *Manual do podólatra amador* assegura que “o valor artístico duma obra literária, plástica, teatral ou cinematográfica não depende da temática”. No caso do sexo explícito, a obra pode ter ou não qualidade estética, pois “existe a boa e má pornografia, assim como qualquer outro tema pode ser motivo duma verdadeira obra de arte ou duma fajutice. Tudo só depende da habilidade & do talento criativo do autor” (MATTOSO, 2006, p. 137). Por fim, vale deixar a provocação feita por

Barthes em *Sade, Fourier, Loyola* (2005, p. 204), ao perceber que, em qualquer situação, o valor do sexo seria dado pela imaginação. Em seu entendimento, “o desejo de cabeça” garantiria a rentabilidade de toda operação erótica, sobretudo na arte e na literatura.

Essas e outras tantas provocações atinentes às relações entre o sexo e literatura são objetos da atenção dos colaboradores do número 6/7 da *Opiniões*: revista dos alunos de Literatura Brasileira. O Dossiê dessa edição foi composto por entrevistas e artigos nos quais alunos, pesquisadores e professores universitários propuseram diferentes enfoques críticos para se pensar a representação do sexo ou da sexualidade no texto literário.

Os nove artigos que compõem o dossiê foram organizados em sequência cronológica, daí começarmos com “No claustro das ambições: o papel do amor freirático na poesia satírica de Gregório de Matos”, de Felipe Lima da Silva; passando por “O amor, o instinto e a morte: experiências de excesso em *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo”, escrito por Tereza Cristina Mauro; “De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira”, de Júlio França e Daniel Augusto P. Silva; “Estatuária do desejo: a escrita erótica e o jogo da imitação em *Lucíola*”, de Geovanina Maniçoba Ferraz; “O sexo em quatro atos no romance *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan”, apresentado por Samuel Lima da Silva; “‘Bem longe de Marienbad’: uma leitura da ausência em conto de Caio Fernando Abreu”, desenvolvido por Thais Torres de Souza; “Representações sexuais e (anti)literárias na poesia xamânica de Roberto Piva”, escrito por Marcelo Antonio Milaré Veronese; “A velha assanhada: anotações para a história de uma prática”, de Marcos de Campos Visnadi; e finalizando com “João Gilberto Noll e a pomossexualidade”, de Carlos Eduardo de Araujo Placido.

Na segunda seção do dossiê, encontram-se “Pendor para o baixo: entrevista com Eliane Robert Moraes”, na qual os colaboradores da comissão editorial da revista conversam com a professora de Literatura Brasileira da USP sobre sua trajetória acadêmica, as mudanças na universidade nas últimas décadas e as dificuldades e delícias de se estudar o erotismo literário. Em “Literatura e sexo”, Bruno Ribeiro de Lima entrevista o professor Gerárd Dessons, da Universidade Paris 8, que trabalha com teoria da arte, da literatura e da linguagem. Para finalizar, incluímos uma interlocução entre os editores, contando com mais um convidado, Cleber Dungle, na conversa sobre erotismo e pornografia; fecha a seção dois poemas obscenos de Múcio Teixeira ainda não publicados em livro.

Além do rico dossiê, como de costume, a revista também reserva espaço para artigos de temas variados. Designada como *Rosas, ramos e cravos de Anarda*, o título da seção já sugere a variedade de autores e estilos que teremos pela frente: Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Machado de Assis e Manuel Botelho de Oliveira. Essa parte da revista inicia-se com o artigo “Psicanálise-literatura, literatura-psicanálise: questões de recepção, questões de método, questões estéticas”, de André Barbosa de Macedo, com um enfoque mais teórico. Em seguida, encontram-se artigos centrados na análise de textos literários específicos, quais sejam: “O jogo do olhar feminino em ‘Minha gente’, de Guimarães Rosa”, escrito por Ana Lúcia Branco; “O contexto da publicação e o prefácio de *Ressurreição*: Machado de Assis e os cavaleiros da causa nacional e da ordem romântica”, de Vagner Leite Rangel; “A relação entre pessoas e animais em contos de *A Legião Estrangeira*, de Clarice Lispector”, sob autoria de Ana Carolina Sá Teles. Para finalizar, o prof. Jean Pierre Chauvin, em “Retrato de Anarda ou a lira aguda de Manuel Botelho de Oliveira”, propõe a análise de algumas liras de

Botelho, poeta pouco lembrado na tradição literária brasileira, talvez por conta do hiato existente entre a primeira publicação de seus poemas no início do século XVIII e a reedição dos mesmos apenas dois séculos depois.

De acordo com a tradição da revista, a seção destinada a textos artísticos inéditos reserva espaço a novos escritores. Ademais, cada poema ou conto é seguido de um estudo crítico. Neste número, o tópico *Novos autores* subdivide-se em três momentos distintos. No primeiro, denominado *Erótica literária*, estão poemas ligados à temática do dossiê: “Bashêzas”, de João Pedro Liossi; “Pixação de banheiro”, de Marcus Gozae “Cata-a-cresce”, de Gustavo Di Donato Matheus. O texto crítico a respeito dessa coletânea ficou a cargo de Luisa Destri que, em “Resposta ao pé do ouvido”, aceitou o desafio de analisar as conjunções e singularidades da proposta literária de cada poema. No segundo, intitulado *Outros poemas*, encontram-se “O lírio do desassossego”, do sergipano Fábio de Oliveira e “No meio da tarde”, do poeta Paulo Nunes. Ambos são apresentados por Dário Ferreira Sousa Neto. Em “Memórias noturnas: uma análise de dois poemas”, Sousa Neto avalia a poética que cada um dos textos sugere. Para finalizar, o tópico *Novos contos*: *um é pouco, dois é bom, três é melhor* traz três contos de Roque Antonio de Soares Junior: “Ana”, “De extrato artificial de vida, na antessala do mundo” e “Olhos de mosca”. O contista mineiro proporcionou a Cris Torres uma leitura ao mesmo tempo crítica e sensível, que resultou no ensaio “Todo o mais já não espera: a escrita feita a carvão de Roque Antonio de Soares Junior”.

Boa leitura a todos.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. "Carta a Alceu Amoroso Lima". In: _____. *Macunaíma*. Edición crítica, Telê Porto Ancona Lopez. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

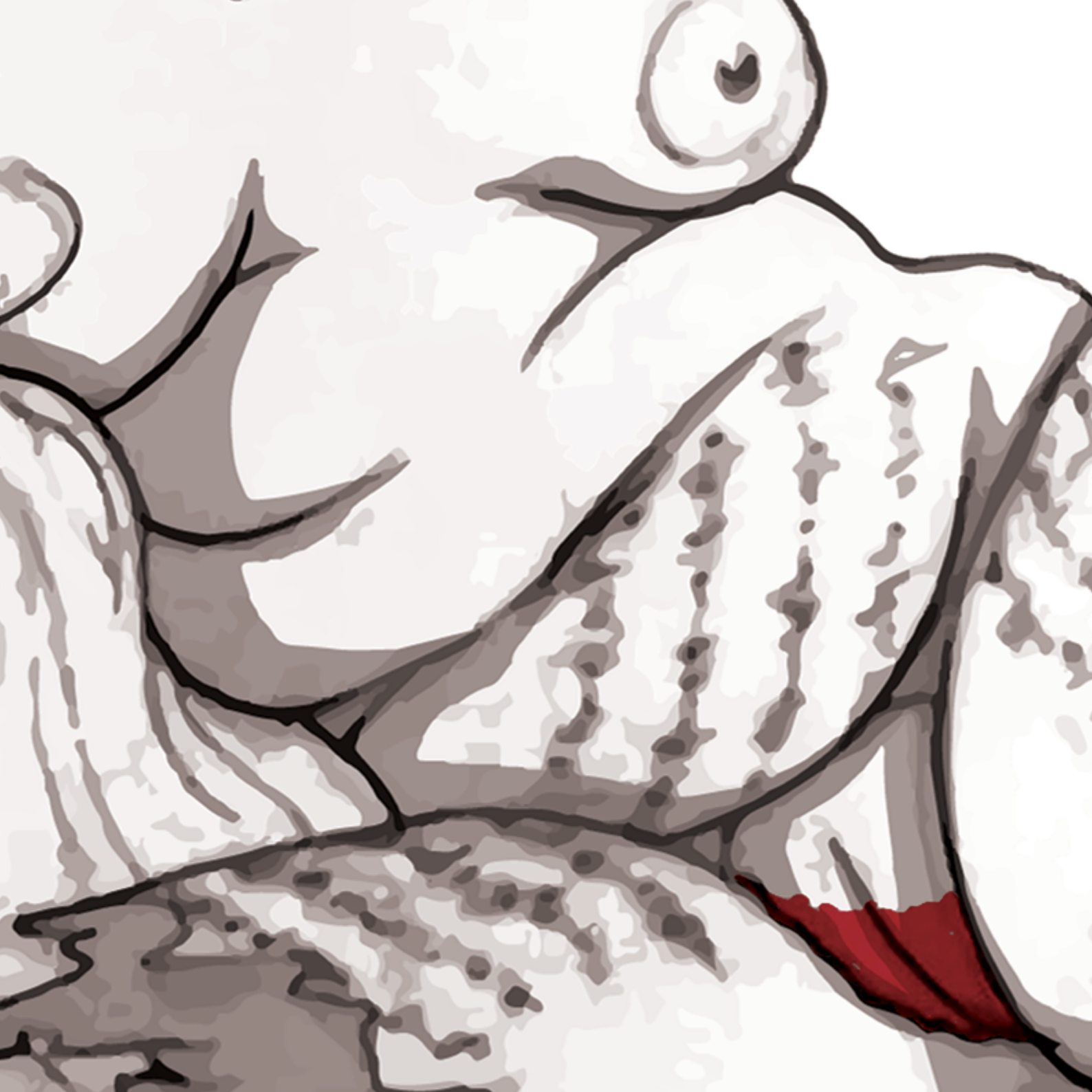
BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

FREUD, Sigmund. *Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos, (1901-1905)*. In: Edição Standard das Obras completas de Sigmund Freud. v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador: aventuras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

PINARD, Ernest. "Requisitório do Sr. Advogado Imperial". In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

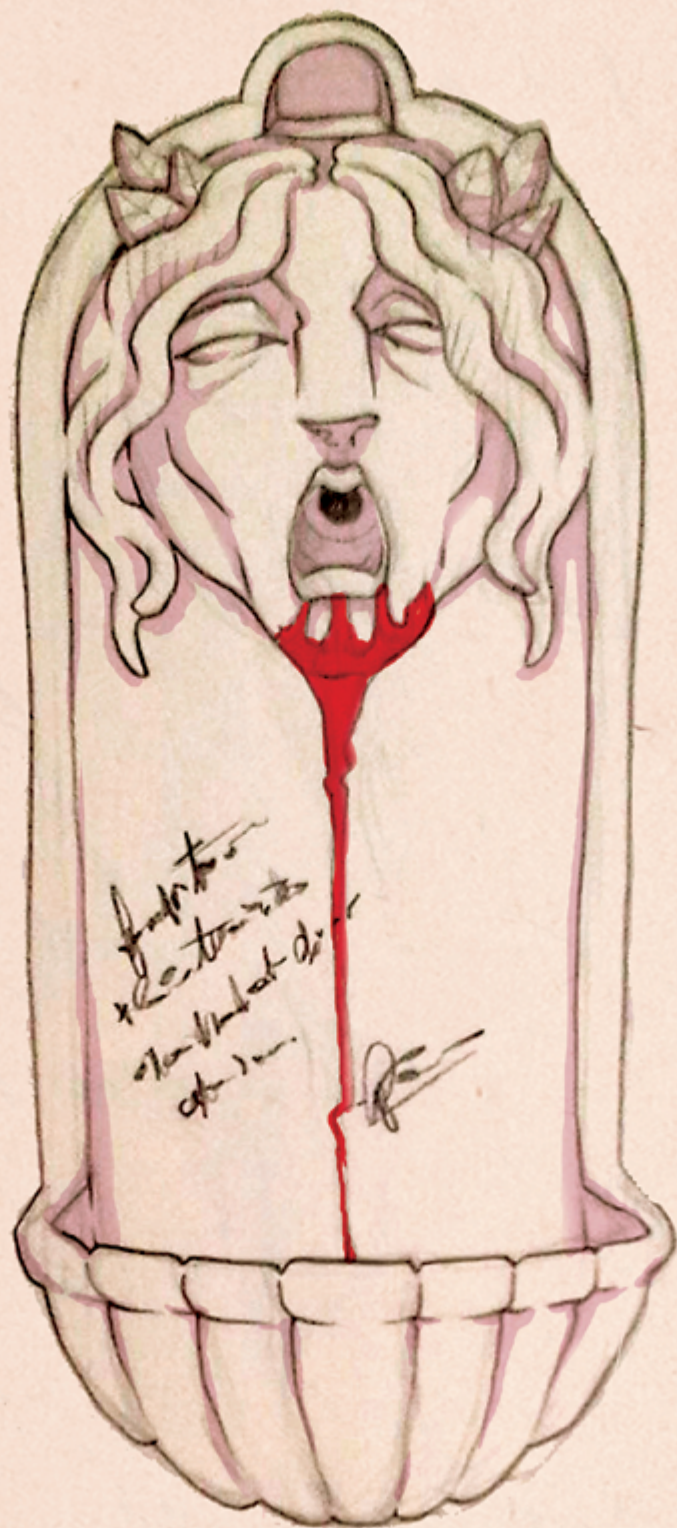
WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.



dossiê

literatura e Sexo:

questões estéticas
e/ou morais



no claustro das ambições:

o papel do amor freirático na poesia
satírica de gregório de matos

*Felipe Lima da Silva**

Resumo

Este artigo pretende abordar a poesia freirática atribuída a Gregório de Matos e Guerra no que se refere ao complexo jogo de interesses que está em questão entre as freiras e seus amantes – religiosos e seculares. Serão enfocados, mais especificamente, alguns aspectos do gênero satírico presentes na produção da poesia freirática, servindo de instrumento de ataque a uma série de valores da sociedade seiscentista. No curso da análise, caberá discutir ainda os procedimentos retórico-poéticos que fazem da sátira um aparelho de correção moral do período em questão, bem como se acentuará a

* Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. É bolsista de mestrado da Capes. E-mail para contato: felipe.limazf@gmail.com

produção de metáforas que se realiza nas linhas dos poemas freiráticos, funcionando como “metonímias” do amor proibido.

Palavras-chave:

Gregório de Matos; Freira; Amor; Sociedade.

Abstract

This paper approaches the “nun lovers” poems attributed to Gregório de Matos Guerra regarding the complex game of interests going on between the nuns and their lovers – religious and seculars. It will be addressed, more precisely, by focusing some aspects of the satiric genre presented in these poems and used to criticize some values from the 16th century society. Through the analysis, the rhetorical and poetical procedures which make satyr a moral correction’s device will be discussed as well as the construction of metaphors as they function as metonyms for the forbidden love.

Keywords:

Gregório de Matos; Nun; Love; Society.

A mesma dor que atormenta os amantes, se não basta para fazer com que digam seus afetos, transforma-se em ambição amorosa de demonstrá-los; e, se os ânimos honestos contentam-se em não se manifestar, com grande esforço conseguem cobrir-se inteiramente com o manto que há de encobrir tantos anseios (ACCETTO, 2001, p. 57).

Nas representações textuais de ordem poética do século XVII, atribuídas a Gregório de Matos¹, que glosam sobre a temática das freiras e suas relações amorosas com

homens seculares e eclesiásticos, é visível a proeminência da acidez da *persona* satírica na censura feita aos costumes e à conduta moral. Este artigo tenciona fazer um exame da temática dos amores freiráticos, expondo a configuração da *persona* satírica e a conduta das freiras que se desviavam do ideário contrarreformista da vida no claustro, bem como buscará destacar o complexo jogo de interesses que está em questão nos poemas dessa ordem, refletindo, em linha d’água, a labiríntica esquematização da conduta moralizante da sociedade colonial ibérica.

Para melhor contextualizar o tema em questão, cabe, inicialmente, enfocar algumas das prescrições substanciais da situação material da sátira. É fundamental, para a compreensão desse gênero poético, atentar para o posicionamento da *persona* que se configura sob a chave de uma série de protocolos e lugares-comuns, evidenciando as encenações de estamentos, grupos e indivíduos do império. Reajustando os *topoi* de uma cadeia de discursos formalizados, a sátira os transmuta em matéria ficcional transvestida pelos princípios éticos e retórico-poéticos para acentuar a conduta da política católica. Nesse caso, ela funciona como um instrumento de correção moral cujo poder de alcance pode, sob algumas condições, assemelhar-se ao pragmatismo moralizante dos sermões sacros; no entanto, coloca indiretamente em cena a referência de cada discurso que recicla, “citando seu sentido como interpretação prescritiva da significação das deformações cômicas” (HANSEN, 2008, p. 544).

A *forma mentis* pós-tridentina recicla as tópicas elementares da preceptiva antiga, possibilitando às representações, dramatizar as opiniões ou as interpretações institucionais e informais por meio de formas protocolares que orientam o processo de “criação” tanto quanto o de “recepção”. É oportuno assinalar que o século XVII não

reconhece, no bojo dos preceitos poéticos que lhe servem de paradigma, as concepções oitocentistas cunhadas na matriz da *atrabílis* romântica que pressupõe como elementar para a criação poética o critério da “originalidade”, da “autoria” e da “novidade estética”, assim como refuta por condenações as produções codificadas na chave da *emulatio* de modelos precedentes, que categoriza tais textos sob o signo de “plágio”. Pensando com Adolfo Hansen (2002, p. 48), essas práticas textuais são antes o resultado de um “cálculo racional de estruturas incongruentes recebidas como ausência de estrutura se o leitor não observa que resultam de uma técnica aplicada”. Além disso, tais práticas não manifestam qualquer sinal de sinceridade psicológica, mas pressupõem absoluta sinceridade estilística a partir de moldes desenhados pelas autoridades retórico-poéticas.

É nesse contexto que podemos afirmar que um dos mais representativos exemplos de que a Península Ibérica, no século XVII, retomou as formas artificiosas da Antiguidade é dado pela evidente tributação da conceitualização aristotélica em torno da metáfora², em suas práticas de representação, que se reconhecem como textos subordinados aos modelos formais normatizados segundo um complexo preceptivo definidor de gêneros e matéria poética. Nesse ponto, a eminente figura de elocução tornou-se a peça-chave para as mais variadas produções agudas que buscam por meio de doses exatas de decoro e de verossimilhança engendrar calculados efeitos agudos em seus textos e discursos.

Assim sendo, na reciclagem das orientações retórico-poéticas clássicas, permanece como prioridade a natureza didática da arte que deve ser sempre conduzida a fim dos três objetivos básicos de todo gênero epidítico: *movere, docere e delectare*. Agudamente, as figuras de elocução servem, neste sentido, como amplificadoras dos propósitos do orador e do poeta, pois acentuam o

caráter persuasivo da eloquência que “se insinua melhor no espírito pela parte que menos pensa”(QUINTILIANO, 1944, p. 136, v. 2). A sátira participa dessa categoria como poesia “inventada [que] se inclui numa jurisprudência de ‘bons usos’ da linguagem, fundamentados nas autoridades retóricas e poéticas do costume anônimo”(HANSEN, 2008, p. 545).

Adolfo Hansen (2008, p. 545) reitera nos textos satíricos duas funções que simultaneamente operam e se caracterizam como peças-chave no circuito de recepção do gênero: aquela que faz da sátira um texto de natureza *mimética* ou *representativa* e a função *judicativa* ou *avaliativa*. Além disso, especificam-se os destinatários que são delimitados pela encenação das representações e por critérios construtivos da perspectiva que devem ser avaliados, uma espécie de esboço de tipificações que compreende a variedade da personalidade humana e a descreve por meio de um cânone normativo que regula, em termos retórico-poéticos, os erros e a conduta social (cf. HODGART, 1969).

Nesse prisma, a dupla funcionalidade fornece duas matrizes de destinatários nitidamente desenhados segundo os graus de decoro e de verossimilhança: o *discreto*, que apresenta os contornos do tipo intelectual conhecedor dos preceitos aplicados na sátira e o *vulgar*, o ignorante que não identifica nas sátiras as sutilezas da elegância metafórica; antes, e, sobretudo, recepciona o poema pelo viés do ridículo, o que o torna por vezes matéria poética para a maledicência satírica. Isto posto, as congruências semânticas que partem das agudezas ridículas ou maledicentes constroem os retratos dos tipos satirizados, sobrelevando a superioridade do juízo intelectual do destinatário *discreto*, plasmado como o erudito capaz de dominar as artes da memória que lhe permitem distinguir e operar distinções dialético-retóricas a partir dos poemas. Em paralelo a isso, ao destinatário

vulgar redirecionam-se os efeitos da sátira, acusando-o de carecer de virtudes, assim como para este destinatário a sátira funciona como fórmula de divertimento referta de vulgaridades sem decoro aparente do juízo (cf. HANSEN, 2008, p. 545).

Um ponto fulcral ainda a destacar é o fato de que as descrições satíricas de tipos não traçam um perfil definido, *a priori*, pelos parâmetros psicológicos de uma realidade empírica, mas corroboram para os aspectos mais acentuados de *tipos* que constituem caricaturas, segundo “as regras de um estilo engenhoso que dá prazer e que evacua toda psicologia” (HANSEN, 2004, p. 55). Sintetizando: a sátira esboça rascunhos caricaturais nos quais o destinatário pode reconhecer o apelo que esta faz por meio de uma mistura “estilística” que se evidencia em condições teatrais, como ato interlocutório entre um eu – tipificado e estereotipado – e um outro, desenhado, *a priori*, pelas convenções de recepção pertinentes à esfera da arte cenográfica e oralizada circunscritas na sátira.

Antes de passarmos ao exame da poesia satírica atribuída a Gregório de Matos, consideremos, ainda, que a sátira não se configura como uma unidade prescritiva rígida como os outros gêneros: ela é uma mistura de oposições variadas de “alto e baixo, grave e livre, trágico e cômico, sério e burlesco” (HANSEN, 2004, p. 292). Evidencia-se, por conseguinte, seu caráter didático que, como toda arte prescrita desde Aristóteles, e acentuada por Horácio e o corpo eclesiástico, deve apresentar uma utilidade. Logo, figura-se como um cálculo cenográfico preciso, uma “prática poética de intervenção, por meio do qual se produz um rosto anônimo em que alguém se reconhece” (OLIVEIRA, 2003, p. 38).

As considerações precedentes demonstram como, em linhas gerais, a sátira caracteriza-se como um gênero que pode mesclar os mais variados aspectos da feiura,

seja física ou moral, transportando o visualismo das deformações físicas para acentuar com metáforas e alegorias a feiura moral. “Sensivelmente, a deformidade é feia, moralmente, viciosa e, intelectualmente, errada” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 402, vol. 5), logo as convenções poéticas da sátira agem para curar as feridas da alma que são consequências das más ações mundanas. Assim sendo, o cômico serve como dispositivo social que reestabelece a ordem por meio do ridículo: “o cômico deforma as paixões, mas as deforma proporcionalmente” (CARVALHO, 2007, p. 353).

Abra-se um parêntese para abordar, ainda que de passagem, a noção de decoro, que, na sátira, é instável. Embora se estabeleça nas prescrições poéticas antigas, o decoro deve estar presente de alguma maneira nas sátiras agudas, mostrando-se oscilante de acordo com a finalidade de cada poema satírico:

O decoro satírico praticamente é assim definido na realização poética individual de cada poema, pois a finalidade é a instância de definição do decoro, do estilo misto da sátira. [...] a diferença da contrafação da sátira apresenta-se no léxico maledicente, chulo ou obsceno (CARVALHO, 2007, p. 357).

Passemos agora ao exame da codificação da *persona* satírica na poesia freirática atribuída a Gregório de Matos que – por meio de denúncias, declarações de afeto, metáforas amorosas, metonímias do desejo libidinoso – plasma as evidências indiretas as quais operam no eixo do jogo de interesses que se encobre nas linhas do poema, refletindo, por sua vez, o xadrez social da corte seiscentista.

Em 1677 era fundado, em Salvador, o Convento de Santa Clara do Desterro que inaugurou com a oferta

de 50 vagas para freiras de véu preto – destinadas a mulheres representativas na sociedade, filhas de pessoas importantes na corte –, e 25 para as de véu branco, aquelas que ficariam incumbidas das tarefas manuais, como a limpeza do convento e a cozinha, definidas como afazeres próprios de pessoas de condição inferior. Registra-se que nenhuma das 25 vagas de véu branco, destinadas às mulheres sem importância social, foi solicitada, ao passo que todas as 50 vagas de véu preto, dirigidas às moças de importância econômica e social, foram preenchidas imediatamente. E mais: data-se que em 12 de agosto de 1688, o Senado da Câmara de Salvador encaminhou uma carta ao rei, pedindo-lhe que convertesse as 25 vagas para mulheres de véu branco – ainda não preenchidas – em vagas de véu preto.

O motivo disso é a primeira peça desse jogo de interesses no xadrez da corte colonial: na época em foco, apenas o primogênito era considerado o verdadeiro herdeiro de uma família; com isso, as moças, mesmo quando mais velhas do que os rapazes, se não estivessem prometidas em casamento a alguém de sua classe ou de classe superior, eram recolhidas aos mosteiros, para então levarem uma vida segura, em termos econômicos. A propósito, Mary Del Priori (2009, p. 109) nos esclarece que o sacramento do matrimônio funcionava tanto para justificar a “instalação de um aparelho burocrático e afirmar o poder da Igreja no Novo Mundo, quanto para difundir as benesses dessa falsa relação igualitária, no interior da qual o equilíbrio residia na dominação masculina e na consentida submissão feminina”.

Assim, pode-se compreender que a *forma mentis* dominante da sociedade ibérica facultava primordialmente o padrão de relação familiares e afetivas herdado de tradições consolidadas na Europa poucos séculos antes,

sobretudo por ordem e empenho da Igreja Católica. Em linhas gerais, cabia às jovens moças constituírem, cedo, uma família com um rapaz de tradição e considerado, pelos olhares da corte, “de boa linhagem”; ou, por outro lado, para atender aos valores tridentinos, caso não ocorresse o casamento, ficavam reclusas ao claustro para ter, a partir de então, uma vida devotada nos conventos.

As observações anteriores configuram um aspecto vital do problema em foco, marcado pelo acordo com os protocolos da sociedade de corte do *Ancien Régime*. Trata-se, mais especificamente, do jogo de interesses como resultado do desejo de permanência dos nobres nos cargos e estamentos que ocupavam na hierarquia social, posto que qualquer mudança de conduta, perda de honra, de estabilidade, significavam a promoção de outra pessoa e, conseqüentemente, “o recuo de algum outro, de modo que tais ambições geravam um tipo de batalha que, excetuando ações de guerra a serviço do rei, era o único ainda possível para a nobreza cortesã, ou seja, a batalha pela posição dentro da hierarquia” (ELIAS, 2001, p. 108).

Desta forma, os pais temiam possíveis casamentos indesejados entre a filha e alguém de classe inferior, pois nesse caso ficariam subordinados às críticas da opinião pública que tinham o poder sobre um indivíduo particular de decidir constantemente “as questões de vida ou morte, sem recorrer a nenhum outro meio além da perda de *status*, da exclusão, do boicote” (ELIAS, 2001, p. 112). A esse respeito, lembra Adolfo Hansen acerca de um romance satírico atribuído a Gregório de Matos, no qual a *persona* satírica registra, indiretamente, o juízo quanto ao costume paterno de encerrar as filhas no convento, que oscila mais para a avareza da família que, querendo resguardar as filhas, terminam expondo-as às situações de pecado:

Mas que o pai, que a filha tem
Única, a não vá casar,
Por não se desapossar,
Se dote lhe pede alguém:
que faça com tal desdém,
que a filha ande às furtadelas
buscando pelas janelas
alguém, que traz cabeleira!
Boa asneira! (*apud* HANSEN, 2008, p. 557).

Notemos, brevemente, que, no período seiscentista, a vida nos conventos denotava características peculiares, refletindo contradições internas da sociedade de então. O claustro funcionava como uma espécie de topos entre os atos sagrados e as ações profanas, assim como servia de lugar-comum para depositar as esperanças e os receios da família, enquanto, igualmente, era recinto para os desejos e a vanitas das moças enclausuradas.

Digno de nota se afigura que o tema da vanitas foi amplamente debatido: dos poemas satíricos aos sermões eclesiásticos, teve como combatente o próprio jesuíta Antônio Vieira que, em seu “Sermão do demônio mudo”(1651), pregou às freiras do convento de Odivelas, incitando-as a jogar fora o espelho: “quem sacrifica o espelho”, explicava Vieira, “não só sacrifica a vista, senão também os olhos, com que se vê, e sem os quais se não pode ver. E esta é a maior mortificação, ou rigor da natureza neste sacrifício”(VIEIRA, 2015, p. 158).

Na sátira, a tópica foi representada por meio dos desejos e da vaidade das freiras que mais queriam viver mundanamente em um recinto guardado por paredes sagradas. Registra-se que no final da década de 1770, quatrocentas escravas asseguravam o ócio das 75 freiras do convento do Desterro em Salvador: o que em dados aritméticos renderia, em média, cinco escravas

para cada freira (cf. ARAÚJO, 2008, p. 263). À vista disso, é possível concluir, retomando as coordenadas do jogo social do xadrez seiscentista, que movidos pela culpa de impor uma vida monástica às filhas por causa de seus interesses, os pais alimentavam as vontades destas, proporcionando às suas vidas em reclusão um conforto material da vida secular.

Ao lado da tópica da vanitas, repousa a cultura dos sentidos humanos que, segundo Ana Hatherly (1997, p. 176), está “intimamente ligada à extrema sensualidade que a sensibilidade da época exige”. Com efeito, os cinco sentidos caracterizavam a ideia de “confinamento” para o homem que ficava preso ao mundo e às suas sensações, à medida que o ideal da conduta moral e religiosa exigia que o cristão se desprendesse dele. Assim como havia uma apelação para as satisfações dos apetites, criou-se uma ligação entre os sentidos e os vícios, dos quais se destaca o pecado da gula, um dos mais representados e criticados na literatura e nas artes (cf. HATHERLY, 1997, p. 176).

No âmbito da questão da gula, é visível a presença eminente do açúcar, devido à importância que assumiu na cultura portuguesa em consequência do incremento das plantações da cana açucareira, sobretudo no Brasil. O ingrediente tornou-se veículo de extremo prazer, através das inúmeras doçarias a que deu origem, as quais, juntamente com o chocolate e o tabaco, estiveram no centro da sensualidade gustativa do período colonial, ajudados pelas especiarias, já introduzidas no século XVI.

Em certa medida, encontra-se na ornamentação da poesia satírica atribuída a Gregório de Matos uma inversão obscena de tais doçarias. Cabe lembrar que, na sátira, a obscenidade é uma “técnica moral e política de afetar a vontade com a monstruosidade exemplar”(HANSEN,

2004, p. 389). Além disso, não se pode esquecer que, na situação material do gênero poético em questão, a recepção dava-se por meio da leitura em voz alta dos poemas que circulavam anonimamente em folhas volantes. De acordo com a tradição do gênero, havia uma simbiose entre oralidade e escrita nos poemas satíricos. Segundo James Amado (1990, p. 21, v. 1), “no caso do Brasil Colônia, onde a imprensa era proibida pela coroa portuguesa, a poesia saía às ruas e era uma festa para os marginalizados do rígido sistema”.

Sintetizando os elementos principais mencionados anteriormente, depreende-se que, no âmbito de tal prática poética e de sua recepção, a obscenidade transforma-se em um dispositivo de efeito agudíssimo e mordaz. Neste ponto, o discurso obsceno irrompe para materializar os interesses da *persona* satírica, em muitos casos, vestindo-se de metáforas elegantes de doces para destilar o amor do freirático:

O que enfim venho dizer,
é, que se à minha ventura
negais comer da doçura,
doces não hei de troca fazer,
mais que a palos me moais,
e se comigo apertais,
que os vossos doces almoce,
é fazer-me a boca doce,
quando a mim é por demais (MATOS, 2013, p. 187, vol. 2).

Quando bem engendrada, a doce metáfora dispara faíscas de ambiguidade:

[...] o vosso doce a todos diz, comei-me,
De cheiroso, perfeito, e asseado,
E eu por gosto lhe dar, comi, e fartei-me (MATOS, 2013, p. 188, vol. 2).

Na oscilação dos interesses, o léxico do poema também se reveste de ira e maledicência, irrompendo com o discurso obsceno que, desta vez, não atua mais por meio de metáforas alimentares, que, por operações analógicas, derivam do universo de significados da doçaria. Agora, a verbosidade poética é pautada em objetos e animais que tenham a potência visual de revelar uma semântica agressiva. Com efeito, a *persona* lança mão de um prolongamento de analogias que, segundo Chaïm Perelman (2009, p. 150), caracteriza-se como um procedimento fundamental para o encarecimento da argumentação. À guisa de ilustração, destaca-se o seguinte poema em que o eu satírico deseja que a freira que o rejeita seja estuprada por um índio “cobé” e tenha um filho mestiço:

[...] praza ao demo, que um cobé
vos plante tal mangará,
que parais um Paiaia
mais negro que um Guiné. (MATOS, 2013, p. 192, vol. 2).

A respeito do discurso obsceno, já apontamos que este funciona como uma das convenções da sátira, que é tão padronizada que seus termos são antes peças de um código, como *topoi* do insulto do gênero (cf. HANSEN, 2004, p. 390). A convenção de tempo, lugar e imaginário é dada pela instância da sátira que se condensa na rubrica de gênero que “agride com a maledicência sarcástica e obscena, representa o horror dos vícios fortes” (CARVALHO, 2007, p. 354).

Quando tomada pela ira contra a freira que prefere a amizade de eclesiásticos, desdenhando, por outro lado, o amor dos seculares, a *persona* satírica constrói os discursos mais violentos contra o seu adversário:

Mas o Frade malcriado,
o vilão, o malhadeiro

nos modos é muito grosseiro,
 Nos gostos mui depadravo:
 brama, qual lobo esfaimado,
 porque a Freira se destape,
 e quer, porque nada escape,
 levar logo a causa ao cabo,
 e fede como o diabo
 ao budum do trape-zape. (MATOS, 2013, p.
 175, vol. 2).

As razões precedentes nos permitem diagramar o fundamental equilíbrio que pauta as relações da classe dos amores freiráticos. Como se pode perceber, há uma oscilação entre o leve tom sardônico que se mostra pelas metáforas dos doces e o choque agressivo com o discurso obsceno que põe em cena toda a face da maledicência. Na clave de uma breve sondagem acerca das inconveniências que fazem rir sem dor dos ridículos ao retrato deformado e caricatural injurioso das agudezas satíricas, destacam-se as palavras do renomado preceptista Emanuele Tesauro (1992, p. 47):

[...] a forma do Ridículo Urbano consiste em uma tal maneira de representá-lo que, se o Mote é Mordaz, que pareça inocente; e se é obsceno, que pareça modesto: podendo-se de tal maneira chamar verdadeiramente deformitas minime noxia (deformidade com mínimo prejuízo). E é isso que ele [Aristóteles] recorda ao seu grande Discípulo: que nas facécias se procure não nomear as coisas sujas, com Vocábulos sujos; mas que se representem como um Enigma [...] Ora essa artificiosa destreza consiste em cobrir o Mote maledicente, obsceno; com véu modesto, não o deixando nu nos termos próprios, mas figurado e arguto, com a metáfora.

Digno de nota é o fato de que em 18 de março de 1690, o rei D. Pedro II enviou uma carta ao vice-rei do Estado do Brasil, Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, solicitando que se tomassem remediações em relação aos relacionamentos freiráticos, que passavam, visivelmente, a ser um problema de natureza desmoralizante para a figura da Igreja. Como medida, foi solicitado que “se reformem as grades dos conventos das freiras, pondo-se em distância de seis palmos de grossura e tapando-se em redor dos locutórios de pedra e cal”, assinalando “o grande cuidado que deve pôr para que se evitem todas as amizades ilícitas escandalosas com as religiosas desse convento [...] para que elas vivam sem inquietação alguma espiritual causada por pessoas seculares ou eclesiásticas”(ACCIOLI, 1925, vol. II, p. 258). Sabe-se que, após as imposições de certas leis, os amores freiráticos permaneceram, apenas diminuindo gradualmente até perder o foco e a atenção dos governantes no final do século XVIII. Nesse intermédio, foram amplamente aludidos e satirizados sob a rubrica metafórica de “pecados de pedra e cal”.

A prática satírica adota muitas vozes como meio de ferir a *persona* desviante da cena da virtude, e com isso promove deleite ao ouvinte ou leitor, ao mesmo tempo que corrige contra o vício que postula na *persona* excluída. No tabuleiro dos interesses dos amores freiráticos, a *persona*, que sempre assume a voz masculina, ora condena a freira que prefere os amantes eclesiásticos aos seculares, ora se refere aos contínuos petítórios que as freiras discretas exigem de seus amantes. Na busca pela definição do “amor freirático”, Adolfo Hansen chega à seguinte conclusão: é um “amor político, uma relação erótica excludente, pois não entram no “convento conversativo” os tipos e os modos vulgares da “gente baixa”, dos “sujos de sangue” e dos ofícios mecânicos”(HANSEN, 2008, p. 588; grifos nossos).

Como amor político entenda-se amor de interesses que se move pela busca de propósitos que devem ser atingidos, uma vez que a sociedade ibérica seiscentista demanda um determinado “cálculo da estratégia no convívio com as pessoas” (ELIAS, 2001, p. 122). Revela-se, nas sátiras, muitas vezes, na voz da *persona* do freirático “intencionalmente” para atingir a figura da freira que faz pouco de sua fome:

Rogo ao demo, que vos tome,
 Por deixar morrer à fome
 um pobre faminto velho:
 rogo ao demo, que ao seu relho
 vos prenda com força tanta,
 o que a espinha muita, ou pouca, que me
 [tirastes da boca,
 se vos crave na garganta (MATOS, 2013, p. 191, vol. 2).

Nos poemas freiráticos não há espaço para o mesmo amor que se conjuga e se evidencia na clave poética do petrarquismo, pois, aqui, o sentimento amoroso é configurado sob a orientação da (i)lógica do Eros, o amor erótico movido no bojo das paixões e dos interesses, que, especialmente nas mãos das freiras – sempre movidas pelo cálculo – torna-se uma arma poderosa contra os freiráticos, que ficam subordinados às vontades daquelas, visto ser – de acordo com as mesmas tópicas da sátira de frei Lucas de Santa Catarina que circulava na Bahia – um “louco de Cupido” que caça “harpías” (*apud* HANSEN, 2008, p. 560). Em muitos casos, o desejo de freiráticos religiosos fica totalmente explícito:

Em chegando à grade um Frade
 sem mais carinho, nem graça,
 o braço logo arregança,
 e o trespassa pela grade:
 e é tal a qualidade

de qualquer Frade faminto,
 que em um átimo sucinto
 se vê a Freira coitada
 como um figo apolegada,
 e molhada como um pinto (MATOS, 2013, p. 174, vol. 2).

Dialeticamente oposto é o sentimento da freira, que, no jogo de vantagens que está inserida, conspira com as outras em detrimento do freirático. Na sátira atribuída a Gregório de Matos, o imaginário masculino da traição, que faz do freirático um “corno”, é uma tópica recorrente que se põe no quadro dos temas que mereceram uma formulação irônica de sentença moral. A sátira é, por excelência, antipretarquista, visto que a figura da mulher³ é plasmada como uma “sanguessuga” dos bens que possui o freirático:

[a freira] acaba de falar convosco, e vai logo dentro coçar-se com a mana, se não tem mais meia dúzia de amantes, que muitas vezes vós os sustentais à vossa custa; que as freiras são primorosas com uns, com as despesas dos outros (*apud* HANSEN, 2008, p. 562).

Reiteremos: o gênero poético aqui em foco é uma autêntica máquina de correção moral que joga com as tipificações para recolocar em cena papéis que são intrínsecos à sociedade de corte. No caso da sátira baiana do século XVII, isso fica ainda mais evidente nas etapas que aqui percorremos, dado o posicionamento que assume a *persona* satírica masculina contra as mais variadas faces da mulher, que, por vezes, “constituem uma subcultura infraprivilegiada em quase todas as sociedades” (HODGART, 1969, p. 79). Além disso, não se trata de uma “inovação”, menos de “criação artística”, mas de produção artificiosa que joga com opostos de uma “inverossimilhança verossímil” para construir

“desproporções proporcionadas” que configurem não indiretas, e sim práticas textuais que reproduzam, na situação particular de sua ocorrência, uma jurisprudência dos signos partilhada de maneira coletiva como memória da esfera social de “bons usos”.

Assim sendo, compreende-se que a sátira produz personificações anônimas de uma gama de caracteres que são inerentes a qualquer pessoa, principalmente aos residentes de uma Corte em que – como assinalou Torquato Accetto, em 1641 – predomina a rubrica da “dissimulação honesta”, na qual se revelam eficazes as técnicas de encobrimento da verdade de maneira que “concede-se às vezes mudar de manto para vestir-se conforme a estação da fortuna, não com a intenção de causar dano, mas de não sofrê-lo”(ACCETTO, 2001, p. 19). Tais técnicas são necessárias para a permanência do aspecto do “moralmente virtuoso”, premissa básica dos estamentos sociais da hierarquia ibérica.

Para concluir, realcemos que a etiqueta ou dispositivo discursivo Gregório de Matos (cf. HANSEN, 2004, p. 31) – que mais caracteriza uma espécie de assinatura do que uma subjetividade empírica esboçada pela formulação psicológica da autoria – produz um retrato da sociedade do século XVII por meio da codificação dos poemas satíricos, à medida que compreendemos no *corpus* da poesia freirática os múltiplos papéis assumidos pela *persona*. Isso significa dizer que, o ajuste da temática com os componentes que enformam o gênero satírico deve ser tomado como instância inteiramente pertinente, uma vez que no intervalo dessa relação encontra-se uma intensa natureza pragmática; em outras palavras, forma e conteúdo se relacionam não para acentuar uma “sinceridade psicológica”, mas para realçar uma “sinceridade estilística”, que garanta a produção dos efeitos corrosivos dos quais a sátira se utiliza para atingir a moralização dos costumes. Na clave dos poemas freiráticos, o jogo

de interesses é denunciado em linha d’água, à medida que somos capazes de perceber as múltiplas faces que se concentram na *máscara* satírica que ora joga com o ridículo, ora joga com a maledicência para se referir a uma *moralidade* que se evidencia mais como uma cena fictícia entre outras que não levam às providências para impedir os “sussurros” amorosos, que rasgam os silêncios dos corredores do claustro, oriundos dos amores freiráticos ocorridos na penumbra do mesmo recinto sagrado.

Referências bibliográficas

ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Tradução de Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ACCIOLI, Ignacio. *Memórias históricas e políticas da província da Bahia*. Edição anotada por Braz do Amaral. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1925, 6. v.

AMADO, James. A foto proibida há 300 anos. In: MATOS, Gregório de. *Obra poética completa* (Crônica do viver baiano seiscentista). Rio de Janeiro: Record, 1990, v. 1.

ARAÚJO, Emanuel. 716 poemas à procura de um autor. In: MATOS, Gregório. *Obra poética completa* (Crônica do viver baiano seiscentista). Rio de Janeiro: Record, 1990, v. 2.

_____. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; EdUSP; Fapesp, 2007.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 2. ed. São Paulo:

UNESP, 2009

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais*: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Apresentação, edição, notas e glossário João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, v. 5.

HANSEN, João Adolfo. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. *Ellipsis*, California, Stanford University, v. 12, p. 91-117, 2014. Disponível: <<http://www.apsa.us/wp-content/ellipsis/12hansen.pdf>>.

_____. Pedra e cal: o amor freirático na sátira luso-brasileira do século XVII. *Destiempos*. México, Distrito Federal, n. 14, p. 554-565, mar./abr. 2008.

_____. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. rev. São Paulo: AteliêEditorial; Campinas: UNICAMP, 2004.

_____. Fênix renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Poesia seiscentista*: Fênix renascida & Postilhão de Apolo. São Paulo: Hedra, 2002, p. 19-75.

HATHERLY, Ana. *O ladrão cristalino*: aspectos do imaginário barroco. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.

MATOS, Gregório. *Poemas atribuídos*: Códice Asensio-Cunha. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, v. 2.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Breves anotações sobre a musa praguejadora da “Época Gregório de Matos”. In: ROCHA,

Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____. Configuração do corpo feminino na poesia de Gregório de Matos. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs.). *Literatura brasileira em foco IV*: o eu e o outro. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2011.

PERELMAN, Chaïm. Analogie et métaphore. In: _____. *L’empire rhétorique: rhétorique et argumentation*. Paris: Vrin, 2009, p. 145-159.

QUINTILIANO. *Instituições oratórias*. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1944, v. 2.

SOEIRO, Susan A. The social and economic role of the convent: women and nuns in Colonial Bahia, 1677-1800. *Hispanic American Historical Review*, v. 54, n. 2, p. 209-32, 1974.

TESAURO, Emanuele. *Tratado dos ridículos*. Campinas: IEL-CEDAE-Unicamp, 1992.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa do Padre Antônio Vieira*: sermões da Quaresma. Direção de José Eduardo Franco e Pedro Calafate. 1. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015, Tomo II, v. III.

Notas

1 Sobre a questão da autoria desses poemas, consultar: ARAÚJO (1990); OLIVEIRA (2003) e HANSEN (2014).

2 Para um detalhado exame das operações analógicas engendradas sob a rubrica “Metáfora”, consultar o interessante capítulo de PERELMAN, 2009.

3 Para um detalhado estudo do papel da mulher no Brasil colônia e na sátira atribuída a Gregório de Matos, consultar, respectivamente, DEL PRIORE, 2009; SOEIRO, 1974; OLIVEIRA, 2011.



o amor, o instinto e a morte:

experiências de excesso em
noite na taverna, de álvares de azevedo

Tereza Cristina Mauro*

Resumo

O presente artigo visa delinear as manifestações do excesso na novela *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852), verificadas em sua obra e na consolidação do horror no Romantismo europeu como alternativa para abarcar a natureza humana em sua complexidade. Com base nos pressupostos lançados pelos narradores na abertura da novela, busca-se atrelar suas condutas excessivas ao anseio em desvendar a origem e o destino humanos através das tentativas de ultrapassagem dos limites da vida empírica. Ao tomar como exemplo as narrativas de Solfieri, Bertram e

* Mestra em Letras pelo programa de Literatura Brasileira da FFLCH-USP (2014) e autora de *Entre a Descrença e a Sedução: Releituras do Mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015. E-mail para contato: cristinamauro@bol.com.br.

Johann, espera-se identificar ao menos três momentos dessa extrapolação dos limites vitais: a experiência erótica vinculada à profanação do corpo feminino, a exacerbação dos instintos animais e a proximidade com a morte. Uma análise dessa envergadura contribuiria para esclarecer certos procedimentos recorrentes na obra azevediana, tais como: a *binomia* norteadora de sua poética, a encarnação do homem fatal e a relação entre a intangibilidade da figura feminina e a ausência do ideal artístico.

Palavras-chave:

Romantismo; Excesso; Álvares de Azevedo; *Noite na Taverna*.

Abstract

This article aims to describe the manifestations of excess in the novel *Noite na Taverna* by Álvares de Azevedo (1831-1852), which are perceived in his work and in the consolidation of horror in European Romanticism as a way to comprehend the human nature in its complexity. Focused on the conjectures introduced by the narrators in the opening of the novel, this article seeks to associate their excessive behavior with their aspiration to discover the origin and the destiny of humanity in their attempts of exceeding the limits of empirical life. Taking as an example the narratives of Solfieri, Bertram and Johann, we expect to identify at least three moments of extrapolation of vital limits: the erotic experience linked to the violation of the female body, the exacerbation of animal instincts, and the proximity to death. This analysis can help to clarify certain recurring procedures in Azevedo's work such as the dualism of his poetry, the personification of the fatal man, and the relationship between the intangibility of the female figure and the absence of the artistic ideal.

Keywords:

Romanticism; Excess; Álvares de Azevedo; *Noite na Taverna*.

*Vida, ó mádido sonho, de teus gozos
Quais mais fortes, mais longos, mais formosos?!*

Álvares de Azevedo, O Conde Lopo, Canto II.¹

Introdução

A novela *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852), é composta por cinco narrativas em primeira pessoa, cuja autoria é de homens reunidos no espaço de uma taverna após uma orgia. Há um diálogo inicial entre eles acerca da apreensão do sentido da vida que dá vazão às narrativas que se seguem. Ao final, o próprio espaço da taverna converte-se em palco para o desfecho.

O que unifica essas narrativas é o fato de todas serem permeadas por cenas horripilantes, que abarcam assassinatos, profanações, canibalismo, incesto, etc. Cabe salientar de que modo esses acontecimentos fatais projetam os narradores para fora dos limites da vida, indicando o excesso.

Para tanto, a análise das manifestações do excesso nesta novela foi dividida em três partes: uma destinada às manifestações eróticas aliadas à profanação da beleza; outra, à exacerbação dos instintos animais; e a última, à relação entre o amor e a morte iminente. Essa divisão em categorias é fruto da necessidade em organizar a matéria, o que não exclui o fato de as mesmas estarem intrinsecamente relacionadas entre si e ocorrerem em uma mesma narrativa.

Em conjunto, essas categorias revelam a opção dos narradores por uma existência à margem, na tentativa de experimentar seus limites humanos ao máximo e de permanecer fora das regras de “boa conduta”. Além disso, o próprio processo de composição das narrativas é aberto, levando em conta intervenções de toda ordem. Convém, portanto, compreender o excesso tanto dentro da temática, como da opção formal.

Noite na Taverna reflete em um sentido mais amplo a consolidação do horror no Romantismo europeu ao mesmo tempo em que evidencia um dos aspectos essenciais da concepção literária de Álvares de Azevedo: a negação da literatura como um veículo de afirmação moral. Tal atitude distancia-se tanto dos pressupostos da geração romântica brasileira anterior – empenhada na construção da identidade nacional –, como da concepção amorosa presente nos romances nacionais da época, que tiveram em José de Alencar um de seus principais expoentes.

De acordo com Cilaine Alves Cunha (2006), a preferência dos escritores românticos pelo horror designa um anseio em captar a essência da natureza humana, abarcando suas contradições e sua irracionalidade. A autora salienta, ainda, que essa tendência tem raízes na eclosão do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*, em 1770, na Alemanha, e nas cenas de terror e alienação do trabalho advindas das duas Grandes Revoluções.

Diante dessa perspectiva, as narrativas de *Noite na Taverna* permitem entrever o choque com a moral burguesa da época, pela penetração nos âmbitos mais sombrios da existência humana. Segundo Georges Bataille, o fato de a literatura ser livre e inorgânica lhe confere a possibilidade de dizer tudo, na medida em que “só a literatura podia pôr a nu o jogo da transgressão da lei – sem o qual a lei não teria finalidade – independentemente

duma ordem a criar. A literatura não pode assumir o papel de ordenar a necessidade coletiva” (BATAILLE, 1957, p. 27-28).

O próprio Álvares de Azevedo ressalta, em seu prefácio a *O Conde Lopo*, a importância de se apreciar o belo da imaginação do artista em uma obra, sem tomar em consideração os valores morais; para ele

O imoral pode ser belo – As visões nuas do juízo derradeiro de Miguel Ângelo – Antony, Ângela, Teresa, quase todo o teatro enfim, quase todas as obras de Alexandre Dumas são imorais. – Àquela alma de poeta quem negará contudo glórias e louros? Quem poderá não achar belas essas páginas do romancista-rei do século? (AZEVEDO, 2002, p. 372).

A partir desses pressupostos, nota-se que a necrofilia, os assassinatos, o canibalismo, o incesto, etc. presentes em *Noite na Taverna* não são apenas excessivos em si, como também são produto de uma concepção literária igualmente excessiva por romper os limites da moral coletiva. Há aqui um anseio em descobrir, por meio da arte, algo que se sobrepõe à realidade empírica, fundamental, conforme será verificado mais adiante, para situar o excesso nesta série de narrativas.

O próprio espaço da taverna, bem como os locais nos quais se passam as narrativas têm na noite a sua atmosfera ideal. Antonio Candido destaca que nas obras do poeta paulista a noite é concebida “como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma” (CANDIDO, 1987, p. 18).

Ao fazer surgir com força o inconsciente do indivíduo, a noite termina por situá-lo no domínio do excesso, aqui

tomado como a exacerbação do mal, ou até mesmo do grotesco, mas que ao mesmo tempo busca projetar-se para o sublime – entendido aqui como a extrapolação dos limites humanos –, evidência da mescla estilística operada por Álvares de Azevedo.

Pressupostos do excesso: “*Job Stern*”

A série de narrativas de *Noite na Taverna* é aberta por um diálogo inicial entre os convivas da orgia, intitulado “*Job Stern – Uma noite do século*”. De acordo com Cunha (2006), *Job Stern* designaria o nome do narrador onisciente, cuja função seria apenas a de conferir unidade à novela, visto que as narrativas são construídas pelos próprios convivas, que transitam entre o presente da enunciação e as lembranças do passado. A autora demonstra que o nome *Job Stern* revela “uma consciência narrativa modelada pela fusão da resignação crente de Jó com o espírito irônico de Sterne” (CUNHA, 2006, p. 204).

O diálogo de certo modo confirma essa alternância pela contraposição entre a crença na imortalidade da alma, levantada por um dos convivas, e a transformação desse ideal em podridão, estabelecida por Solfieri. A fim de defender este ponto de vista, ele compara a beleza da alma à virgem morta, ambas fadadas à decomposição, além de criticar a impressão de que a morte seria apenas um sono. Essas ideias antecipam alguns elementos que aparecerão nas narrativas.

Em seguida, Archibald contraria o materialismo dessa visão, acenando ao espiritualismo. Entretanto, Solfieri torna ainda mais explícita a sua descrença:

No outro tempo o sonho da minha cabeceira era o espírito puro ajoelhado no seu manó argênteo, num oceano de aromas e luzes!

Ilusões! A realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios, e a mulher seminua trêmula e palpitante sobre os joelhos (AZEVEDO, 2006, p.103).

Desse modo, a alusão à virgindade eterna pode ser relacionada a um tempo anterior no qual o ideal de pureza banhava os sonhos dos Solfieri; porém, no momento presente, essa virgindade pertence apenas à lua, configurando-se como uma ilusão inalcançável. Restaria, portanto, vivenciar a “febre do libertino”, diante de um ideal ausente.

A crença em Deus também é posta em questão, pela utopia do bem absoluto e pela rejeição ao fanatismo. Outras correntes filosóficas e religiosas são mencionadas, mas preteridas pelo epicurismo: “A verdadeira filosofia é o epicurismo. Hume bem o disse: o fim do homem é o prazer. Daí vede que é o elemento sensível quem domina” (*Ibidem*, p.104).

Nesse sentido, essas concepções poderiam inclusive ser estendidas a aspectos gerais da obra de Azevedo. O rigor das convenções sociais desencadeia em sua obra uma tentativa de libertação, tanto pela extrema idealização amorosa, afinada ao amor romântico, como pelo satanismo implícito na rejeição à ordem, examinado, por exemplo, em *Noite na Taverna*, na qual Karin Volo-buef observa

[...] o triunfo do eu da subjetividade romântica sobre todas as limitações morais, ditames de conduta, regras de convivência, inclusive códigos legais. Mas justamente na medida em que fere todos esses códigos e padrões aceitos, *Noite na taverna* é essencialmente uma negação da sociedade, um grito de repúdio às estruturas sociais, às convenções, às

instituições. [...]. Azevedo concentra-se, dessa forma, na face oculta, nas entranhas mais sórdidas e normalmente reprimidas da sociedade. (VOLOBUEF, 2001, s/p)

Ao encarnar um misto de ser angélico e demoníaco no século XIX, os personagens azevedianos refletem, em certo sentido, a cisão experimentada pelo indivíduo romântico em virtude da ruptura com a autoridade e com as crenças. Segundo Octavio Paz, “A morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem” (PAZ, 1993, p. 372)².

Por esse prisma, é possível identificar naquele embate anterior de crenças e correntes filosóficas a manifestação do anseio de desvendar a origem e o destino humanos, uma vez constatada a ausência de Deus por parte dos narradores. Assim, a opção pelo excesso na experimentação exaustiva dos sentidos consistiria em uma tentativa de responder a essas questões. O excesso em *Noite na Taverna* seria produto tanto da dúvida encarnada na aderência às mais variadas vertentes filosóficas, quanto da necessidade de apreender a própria existência.

Camille Dumoulié (2007) afirma que o excesso se apresenta por um movimento de saída das convenções humanas, compreendendo tanto um julgamento afetivo (o êxtase do santo rumo ao sagrado) como um julgamento de valor (o criminoso que se exclui da sociedade). Isso justificaria a tentativa de se atingir a esfera sublime por meio do mal em *Noite na Taverna*. Mais à frente, Dumoulié (2007) mostra que, no limite, o excesso entrevisto na acumulação de significados atesta o vazio. Nesse sentido, a proliferação de signos relativos à morte, ao ceticismo e à profanação ao longo desta

novela estaria encobrindo a ausência de crenças revelada pelos próprios personagens.

O excesso configura-se, dessa forma, como uma experiência de perda dos limites, corroborada pela noção de erotismo esboçada pelos convivas. Para Bataille (2009), o erotismo implica o desfalecimento, a dissolução relativa do ser, daí a origem da expressão “vida dissoluta”. Ao fazer um levantamento dos “paraísos artificiais” presentes na obra de Álvares de Azevedo, Jamil Almansur Haddad (1960) destaca o fumo, a bebida e o amor como fontes de arrebatamento dos sentidos. Essa presença é bastante clara em algumas passagens deste diálogo:

Oh! vazio! meu copo está vazio! Olá taverneira, não vês que as garrafas estão esgotadas! Não sabes, desgraçada, que os lábios da garrafa são como os da mulher: só valem beijos enquanto o fogo do vinho ou o fogo do amor os borrija de lava? [...]

– O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda nos cachimbos! Após os vapores do vinho os vapores da fumaça! [...] O fumo é a imagem do idealismo, é o transunto de tudo quanto há de vaporoso naquele espiritualismo que nos fala da imortalidade da alma! (AZEVEDO, 2006, p.102).

Os personagens passam, por conseguinte, a conceber a fruição dos sentidos como seu principal objetivo de vida, em consonância com certa vertente do pensamento do Antigo Regime europeu do século XVIII que via na acumulação ilimitada de prazeres a verdadeira fonte de felicidade.

A profanação da beleza feminina

Antes de atentar à profanação da mulher em *Noite na Taverna*, é necessário identificar as origens do comportamento destrutivo dos narradores. A atitude dos mesmos guarda profundas ligações com a dos homens fatais que predominaram na literatura europeia na metade inicial do século XIX. De acordo com Mario Praz,

Eles [os homens fatais] disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrasam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles [...]; destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita. O relacionamento deles com a amada é o de um pesadelo demoníaco com a sua vítima (PRAZ, 1996, p. 87).

Esse anseio em alcançar a esfera sublime por meio da paixão desenfreada e viciosa conduz os narradores ao fracasso, na medida em que os coloca como portadores de uma maldição que se estende às mulheres. Todas elas são designadas como estátuas, espelhos de pureza, e todas acabam sendo arruinadas. Há apenas uma exceção: Ângela, a mulher que inicia Bertram na vida libertina. Isso esclarece de certo modo o sentido que a profanação adquire nesta novela. Ao contrário das outras, aquela personagem é morena, distanciando-se da brancura da estátua, e encarna a mulher fatal. Em outras palavras, por não ser pura, não pode ser conspurcada.

Ao colocar em cena mulheres passivas, as narrativas de *Noite na Taverna* apontam, sobretudo, para a ampla relevância do tema do homem fatal na obra de Álvares de Azevedo. Uma representação dessa espécie reverbera, de certo modo, o motivo da perseguida, presente em romances da segunda metade do século XVIII, como *Justine*, do Marquês de Sade, e *Clarissa*, de Richardson. Tais romances organizavam-se em torno do que Mário

Praz denominou de *axioma de Sade*: “prosperidade do vício e infelicidade da virtude”. Para o autor, “um requisito do prazer sádico é a existência da virtude”, pois “Sem os Lovelace e Valmont as Clarissa e Madame de Tourvel não se coroarão da auréola de santas; sem Justine para oprimir e torturar, nenhum divertimento sádico seria possível.” (PRAZ, 1996, p. 111).

Na narrativa inicial, Solfieri tem a visão de uma mulher na janela, tomada como a representação do sublime. De início, tem destaque a sua descrição como estátua, cujo estado de quietude exprime a nobreza da alma, segundo Cunha (2006). O canto dessa mulher é concebido como uma mescla de tristeza frenética e loucura, direcionando-a a uma esfera acima dos limites da existência.

Toda essa pureza parece contrastar, a princípio, com a atmosfera de Roma, tida por Solfieri como “a cidade do fanatismo e da perdição”, onde o amor e o sacrilégio são indissociáveis, numa clara antecipação do que ocorrerá mais à frente. A noite romana e o labirinto das ruas pelas quais o narrador persegue a mulher o conduzem à perda de si e à irrupção do inconsciente pelo embaraçamento de suas percepções.

Esse movimento introduz o fantástico, perceptível na atitude hesitante de Solfieri ao encontrar-se num cemitério³, após perder a mulher de vista: “Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me à sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão – as urzes, as cicutas do campo santo estavam quebradas” (AZEVEDO, 2006, p.107). Nesta passagem, um tanto obscura, há a insinuação de que a moça teria se envenenado. Segue-se a isso o delírio febril do narrador com a imagem evanescente e o cantar sublime da moça, o que o direciona ao universo etéreo ao qual ela pertenceria.

Após um ano, Solfieri retorna a Roma sem ter encontrado satisfação em outros amores, visto que já estava impregnado da ânsia idealizante oriunda de seu devaneio. Há uma nova projeção no mistério noturno, ligada à sua hesitação e à embriaguez dos sentidos: “Não sei se a noite era límpida ou negra – sei apenas que a cabeça me esquentava de embriaguez” (*Ibidem*, p.107).

Como na noite do ano anterior, Solfieri volta a caminhar sem a percepção de si até entrar em uma igreja na qual encontra uma moça deitada num caixão entreaberto, cuja fisionomia recorda a da outra. Novamente ele hesita: “Era o anjo do cemitério? – Cerrei as portas da igreja que, ignoro por que, eu achava aberta” (*Ibidem*, p.108).

A proliferação de expressões de dúvida – “não sei se”, “sei apenas”, “ignoro por que” – associada à possibilidade de esta jovem ser a mesma que Solfieri encontrara há um ano, o insere no domínio do fantástico, numa clara retomada de figuras como a *Branca de Neve* ou a *Bela Adormecida*.

No ensaio “Amor e Medo”, Mário de Andrade faz um breve inventário da imagem da amada adormecida em Álvares de Azevedo, recorrente tanto em sua poesia como em sua prosa. Com relação à *Noite na Taverna*, Andrade afirma o seguinte:

De fato Solfieri [...] quando rouba o cadáver da igreja e quer saciar-se nele, na verdade está possuindo uma bela adormecida, pois que a moça fora apenas tomada dum sono cataléptico [...]. É o clímax do sequestro: o medo de amor inventa a ideia de possuir a bela adormecida (ANDRADE, 2002, p. 250).

O que o autor enxerga apenas como a manifestação do medo de amar sinalizaria na verdade o próprio excesso,

pois, ao possuir aquilo que ainda acreditava ser uma defunta, Solfieri operaria a quebra do limite sagrado entre a vida e a morte.

Ao tomar a suposta defunta em seus braços e despi-la, Solfieri se detém para admirá-la: “Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos” (AZEVEDO, 2006, p.108).

A descrição da mulher acaba por transformá-la em estátua, visto que ela “era” uma; sua perfeição e pureza, associadas ao fato de ela estar numa igreja, colocam-na na dimensão do sagrado, conferindo ao ato do narrador um caráter de sacrilégio. A escolha lexical atribui, inclusive, um valor artístico a essa moça. No tocante a essa concepção, Cunha salienta que

[...] o motivo da atração exercida pelas estátuas de mármore deriva, em geral, de seu estado de quietude, que propicia explorar a contradição em toda sua potencialidade, numa convicção voltada para representar a beleza por meio da interrupção de sua perfeição. A contradição na imagem do belamente horrível ou do horivelmente sublime supõe tanto o horror que desperta aversão, quanto o deleite proporcionado pelas reflexões que tal imagem desencadeia (CUNHA, 2006, p.188).

Essa junção entre o belo e o horrível concretiza-se na posse da suposta defunta:

O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. [...] Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu

amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados [...] – apertou-me em seus braços – um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados... Não era já a morte – era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 2006, p.108).

A possibilidade de uma morta voltar à vida é testada aqui pelo ato sexual, revelando o excesso. A catalepsia adquire nesse contexto uma conotação de feitiço. Tal como a Branca de Neve ao morder a maçã, a “donzela pálida” fora tomada por um sono de morte, quebrado não por um beijo, mas pelo ato sexual. Esse deslocamento no desfecho é produto de uma concepção literária pela via da transgressão.

Nesse sentido, o ato sexual com a “defunta” reflete não apenas a tentativa de ultrapassagem de um limite sagrado, mas também a superação de um limite interno do próprio horror. Bataille (2009) concebe o horror como o princípio do desejo. Para o autor:

Se o experimentamos [o horror], já sabemos que se trata então de responder à vontade inscrita em nós mesmos de exceder os limites. Queremos excedê-los, e o horror experimentado significa o excesso ao qual devemos chegar; ao qual, se não houvesse o horror prévio, não teríamos podido chegar. (BATAILLE, 2009, p. 150).⁴

A sensação de terror experimentada por Solfieri quando a “defunta” acorda em seus braços e o aperta lhe oferece um instante de penetração na esfera sublime

tão almejada pelos convivas, seguido do retorno à estabilidade do mundo empírico. A obsessão pela morte permitiria inscrever *Noite na Taverna* na tradição do *Roman noir*, ou romance das trevas, em voga na Europa no final do século XVIII e início do XIX e nos Estados Unidos com os contos de Edgar Allan Poe. Para Walnice Nogueira Galvão, sobressai, nesses romances e contos, “a preocupação dos românticos com a morte. Nota-se a deleitação, o embelezamento, a idealização da morte e da putrefação: a imaginação vê no corpo vivo e belo o futuro cadáver”. (GALVÃO, 2013, p. 75).

Essa aspiração a uma beleza angustiante se coaduna com a sensibilidade do período romântico, calcada na filosofia do belo horrível, como havia salientado Cunha (2006). Na dimensão estritamente artística, essa categoria tão particular do belo desafia os limites do gosto comum, desencadeando o excesso. Mario Praz localiza o apogeu dessa estética do horrível justamente no final do século XVIII:

A descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza: o horrível, na categoria do belo, terminou por se tornar um dos elementos próprios do belo: do belamente horrível se passou, em graus insensíveis, ao horrivelmente belo (PRAZ, 1996, p.45).

Uma das primeiras teorizações a respeito dessa união do belo com o horrível foi exposta durante o próprio Romantismo por Victor Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*, datado de 1827. O autor destaca a mescla entre o grotesco e o sublime como um procedimento artístico inerente a esse período, mais adequado à complexidade do gênio moderno. De acordo com Hugo, “[...] o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para

o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (HUGO, 2007, p. 33). Essa “harmonia de contrários” de que fala Hugo foi formulada por Álvares de Azevedo como um dos parâmetros fundamentais de sua criação artística⁵.

Voltando à cena entre Solfieri e a cataléptica, nota-se que ela se inicia pelo sublime, na menção à perfeição da estátua, passa pelo grotesco, com o horror do ato sexual com um cadáver, e parte novamente ao sublime, pelo arrebatamento dos sentidos oriundo do terror em despertar uma “defunta”.

A narrativa tem continuidade quando Solfieri leva a mulher desmaiada para a sua casa, onde passa dois dias e duas noites num delírio frenético e depois morre. Ele paga um escultor para fazer uma estátua de cera dessa virgem e enterra seu corpo sob as lajes do próprio quarto, estendendo seu leito sobre esse túmulo improvisado. A construção da estátua pode ser interpretada como uma tentativa de projeção do gozo *ad infinitum* – tanto o sexual, como o artístico – vivido no contato com a cataléptica.

Não só do gozo, mas também do horror. A ruína dessa mulher é observada tanto em sua loucura após o ato sexual, quanto em seu atual estado de podridão, explicitado, já no presente da novela, pela grinalda de flores que Solfieri traz no pescoço: “– Vedes-la? murcha e seca como o crânio dela!” (AZEVEDO, 2006, p.111). Essa fala termina por reiterar a putrefação da mulher amada, o que, reforçado pela proximidade de seu cadáver, enterado embaixo da cama de Solfieri, revela a atração mórbida pela morte tão ao gosto do *Roman noir* europeu, tal como foi exposto por Galvão (2013).

O auge da profanação feminina ocorre no último relato, o de Johann. A narrativa tem início num bilhar

parisiense com a troca de ofensas entre ele e seu adversário, Arthur, o que leva ambos a bater-se em duelo. Com a morte deste último, Johann aproveita-se da posse de um bilhete no qual Arthur marcara um encontro com sua amada e faz sexo com ela em seu lugar. Em busca por vingança pela ofensa, o irmão da moça luta com ele e é morto. Ao descobrir que assassinara o seu irmão, Johann conclui que desonrou a própria irmã.

O incesto corresponde à profanação de um limite sagrado tanto por seu sentido de perturbação à ordem coletiva, como pelo horror derivado do caráter não humano do ato, segundo Bataille (2009). Neste relato, importa não apenas o incesto em si como a maneira pela qual ele ocorre. Diante disso, é significativa a retomada do aspecto do mito de Édipo que diz respeito à cegueira.

É sabido que Édipo matara o pai e casara-se com a mãe sem saber quem eles eram. O caso de Johann é semelhante já que ele apenas descobriu a identidade dos irmãos após praticar os delitos. A cegueira está presente no momento da posse da irmã: “Fui à entrevista. Era no escuro. Tinha no dedo o anel que trouxera do morto... Senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão: subi – A porta fechou-se” (AZEVEDO, 2006, p.163).

O comportamento de Édipo é marcado pela *hybris* (ou excesso) – decorrente de sua cólera e do incesto – que residia justamente no fato de não saber. Aqui, o excesso de Johann revela o mal como algo inerente à sua conduta, uma vez que o incesto não fora intencional. Encarnação do homem fatal como os outros convivas, ele carrega uma tendência à destruição, oriunda de um anseio, algumas vezes inconsciente, em exceder os limites.

O ato sexual leva a mulher novamente à ruína: “Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro – era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que essas duas crianças

levavam as noites em beijos infantis e em sonhos puros!” (AZEVEDO, 2006, p.163). Nesta passagem, a profanação da figura feminina não só é evidente como se estende ao domínio artístico, pois, como é sabido, a peça *Romeu e Julieta* é tida como um dos modelos principais do amor romântico durante o século XIX.

Sob esse ponto de vista, o ato de Johann revela o anseio dos personagens de *Noite na Taverna* por viver o amor segundo seu prazer mais imediato, fazendo uso da mentira e da profanação, em uma vertente bem diversa do amor idealizado à moda de *Romeu e Julieta*, presente em alguns dos principais romances brasileiros da época e inclusive na primeira parte de *Lira dos Vinte Anos*, do próprio Álvares de Azevedo.

A metamorfose do homem em animal

A exacerbação dos instintos animais se sobressai em *Noite na Taverna* na medida em que transparece a opção pelo elemento sensível como fonte de conhecimento, explícita no diálogo de abertura. Antonio Candido (1987) concebe esta novela como uma pesquisa das fronteiras dúbias entre o homem e o animal, destacadas no prólogo de Álvares de Azevedo a *Macário*: “É difícil marcar o lugar onde para o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto – onde a paixão se torna ferocidade” (AZEVEDO, 2006, p.18).

A animalidade, reconhecida como algo intrínseco ao ser humano, deixa de ser representada de modo velado para relacionar-se abertamente com a dimensão espiritual da existência nesta novela. Isso é reflexo da já mencionada desconstrução do papel edificante da literatura, operada pelo poeta paulista de forma plena aqui. Segundo Candido, as experiências-limite vivenciadas pelos narradores de *Noite na Taverna* funcionam como um meio de “mostrar os abismos virtuais e as desarmonias

da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções” (CANDIDO, 1987, p. 17).

Essa tendência se coaduna com a mescla entre o grotesco e o sublime exposta por Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*. O autor sublinha que “o primeiro destes dois tipos representa a fera humana, o segundo a alma” (HUGO, 2007, p. 47).

A explicitação da esfera brutal do homem nesta novela funciona como um meio de saída dos limites humanos, dada a liberdade desfrutada pelos animais, “os únicos verdadeiramente *outlaws*”, para usar a expressão de Bataille (1929). O autor define essa obsessão pela metamorfose como uma violenta necessidade:

Há, assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um condenado, e há uma porta, e, se ela for entreaberta, o animal sai rua a fora, como o condenado ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta, sem nenhuma preocupação em provocar a admiração poética do morto. É neste sentido que se vê um homem como uma prisão de aparência burocrática (*Ibidem*, 1929, s/p).

Essa metamorfose também responde à tentativa por parte dos convivas em penetrar o “segredo da sua humanidade” (CANDIDO, 1987, p. 16) a partir da experimentação ilimitada das suas sensações corporais na ânsia de sair de si.

O momento culminante da irrupção da animalidade se dá na descrição da cena de antropofagia na narrativa de Bertram. Cabe destacar brevemente o percurso de sua história para situarmos essa cena dentro da mesma. Logo no início, Bertram é inserido na libertinagem

por Ângela, que assassinara o marido e o filho para fugir com ele, marcando-o com uma nódoa de maldição. Após ser abandonado por ela, Bertram desonra uma virgem e, saciado da vida, tenta o suicídio. Acolhido em um navio, mantém relações sexuais com a mulher do comandante. A embarcação fica à deriva após o ataque de piratas, conduzindo-o à antropofagia.

A situação de isolamento total vivida por Bertram, o comandante e a mulher deste em meio à imensidade do oceano e à iminência da morte cria uma atmosfera propícia à manifestação dos instintos animais, intimamente relacionada à descrença nesta narrativa. A descrição da antropofagia é sistematicamente adiada com a finalidade de prolongar o horror e a tensão ao máximo.

Esse adiamento extrapola os limites da narrativa, marcando uma quebra na ilusão ficcional pela volta ao presente da enunciação no momento em que um velho entra abruptamente na taverna. Seu breve diálogo com os convivas mostra-se muito relevante dentro do contexto da novela como um todo, pois, como aqueles, ele simboliza a transformação do homem dotado de inspiração poética em um ser marcado pelo ceticismo. Ao mostrar o crânio de um poeta louco aos convivas, ele associa o ato da criação poética à insanidade, fazendo menção a autores célebres da literatura europeia: "Na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron havia uma sombra da doença do Hamlet: quem sabe?" (AZEVEDO, 2006, p.124). A alusão ao personagem shakespeariano guarda profundas relações com o diálogo de abertura da novela (*Job Stern*), pois sua frase mais conhecida, "*To be or not to be, that is the question*", ou, mais precisamente, a dúvida que ele encarna, é sinônimo da doença que conduz os narradores desta novela ao ceticismo e, não raro, à loucura. Nesta perspectiva, o fazer artístico é interpretado como uma tentativa de desvendar a origem e o destino humanos, o que motiva

a insanidade dos poetas, uma vez constatado o fracasso permanente dessa busca.

Após a saída do velho, Bertram retoma sua narrativa, justificando pela via da animalidade o que ocorrerá mais à frente:

Eu vos dizia que ia passar-se uma coisa horrível: não haviam [sic] mais alimentos, e no homem despertava a voz do instinto, das entranhas que tinham fome, que pediam seu cevo como o cão do matadouro, fosse embora sangue.

A fome! a sede! tudo quanto de mais horrível (*Ibidem*, 2006, p.124).

As necessidades vitais funcionam como a porta entreaberta de que fala Bataille, ao libertar a esfera animal do homem, cuja única lei é a da sobrevivência. Sob esse aspecto, Bertram faz mais uma digressão acerca da visão idealizada do homem como detentor do amor e da natureza que desemboca no lodo: "Tudo isso é belo, sim – mas é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções. – Tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos – a fome e a sede" (*Ibidem*, 2006, p.125). Note-se como a esfera animal revela-se imperiosa, sobrepondo-se inclusive aos sentimentos mais elevados inerentes a concepções sociais e literárias idealizadas. Daí a afirmação de Bertram de que a realidade é a matéria, reverberando a discussão do diálogo de abertura da novela.

A cena da antropofagia propriamente dita inicia-se quando Bertram e o comandante tiram a sorte para decidir quem morreria para saciar a fome dos demais e este último perde. Apesar dos apelos do comandante para que o deixassem viver, Bertram sobrepõe seus instintos

à gratidão devida a ele: “Eu ri-me do velho. – Tinha as entranhas em fogo. Morrer hoje, amanhã, ou depois – tudo me era indiferente, mas hoje eu tinha fome e ri-me porque tinha fome” (*Ibidem*, 2006, p.126).

O instinto mais uma vez instaura a urgência, evidente na repetição da expressão “tinha fome”. A liberação da esfera animal incorre na anulação da consciência de Bertram como homem ao desconsiderar o passado e o futuro na realização de seus instintos. No limite, essa indiferença converte-se em sarcasmo diante do comandante. Essa construção do raciocínio de Bertram revela um “interesse pela psicologia anormal, pelo crime e pela mentalidade do criminoso” (GALVÃO, 2013, p. 71), observado por Walnice Galvão ao discorrer sobre o *Roman noir* europeu, daí a importância de as narrativas de *Noite na Taverna* serem em primeira pessoa. Tal movimento revela, no plano extranarrativo, uma simpatia de Álvares de Azevedo pelo mundo de crimes que ele constrói, apenas na medida em que tais crimes carregam um sentido de crítica às convenções morais e à uniformização da sociedade pós-Revolução Industrial, fundada na supremacia da razão tanto na esfera da produção mercantil, como na das relações humanas, denunciada aqui como artificial.

Após matar o comandante, Bertram come sua carne junto com a mulher. Passados dois dias sem alimento, eles decidem morrer juntos e fazem amor. Após o ato, ela é tomada pela loucura. Destaque-se a atitude de Bertram nesse momento:

Tinha febre no cérebro – o meu estômago tinha fome. Tinha fome como a fera.

Apertei-a [a mulher] nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo: apertei-a convulsivo – sufoquei-a. Ela era ainda tão bela! (AZEVEDO, 2006, p.127- 128).

A nova repetição do epíteto “tinha fome” desencadeia mais uma vez a perda da consciência de Bertram, levando-o a matar a mulher em seu delírio. Essa repetição atribui ainda uma grande intensidade ao instinto, como se nada, naquele momento, fosse superior ao mesmo.

Transparece aqui a noção de beleza atormentada arrolada por Mario Praz (1996), na medida em que a morte da mulher pelas mãos de seu amante veicula a proximidade entre a dor e a volúpia, carregando de ironia a constatação de Bertram acerca de sua beleza. Mais ainda: há aqui e em *Noite na Taverna* de modo geral uma nota acentuada de sadismo, a exemplo de alguns dos romances europeus da segunda metade do século XVIII, nos quais predomina a figura da mulher perseguida. De acordo com Eliane Robert Moraes, as obras do Marquês de Sade representam

não só o discurso excessivo, exaustivo, ríginoso sobre a crueldade, mas, acima de tudo, a apologia daquilo que confere ao crime seu caráter mais particular, mais individual: o gosto. Não há libertinagem que não reivindique o prazer, absolutamente pessoal, da crueldade (MORAES, 2011, p.73).

O percurso da narrativa mostra a transformação da mulher do comandante, a princípio pura e capaz de inspirar pensamentos poéticos, em uma mulher desvairada e consumida pela fome. Quanto mais virtuosa a mulher, maior o prazer em colocá-la à prova, até os limites de sua destruição física e moral. Sua morte pelas mãos do amante que a enaltecera poeticamente traz à tona esse gosto pela crueldade, exacerbado pela segunda tentativa de antropofagia, que, no entanto, não se concretiza:

De repente senti-me só. Uma onda me arrebatara o cadáver. Eu a vi boiar pálida como suas

roupas brancas, seminua, com os cabelos banhados de água: eu vi-a erguer-se na espuma das vagas, desaparecer, e boiar de novo: depois não a distingui mais – era como a espuma das vagas, como um lençol lançado nas águas (AZEVEDO, 2006, p.128).

A natureza atua como uma força superior que impede a corrupção definitiva do corpo feminino por Bertram. Tanto a descrição da brancura da mulher como a sua fusão com a espuma das vagas a transpõe à esfera do inatingível.

Em *Noite na Taverna*, o prazer da destruição é autorizado ou, até mesmo, naturalizado pela libertação dos instintos animais, responsável pela anulação temporária da consciência humana, o que certamente aponta para o caráter contraditório das convenções sociais.

Amor e morte

Conforme foi visto, em *Noite na Taverna* a presença da morte é constante. Necrofilia, assassinatos, suicídios, tudo isso reivindica essa presença, insinuada desde o diálogo de abertura pelo anseio em apreender a fatalidade humana. Neste momento, julga-se fundamental a análise de passagens nas quais a experiência de morte aparece aliada ao amor e ao erotismo.

Ao longo das narrativas, os narradores tocam a todo o momento essa fronteira entre a vida e a morte, até que, na transposição final para o presente da novela, intitulada *Último Beijo de Amor*, a morte concretiza-se de fato, como veremos. Amor e morte vinculam-se intimamente em todas as narrativas.

Bataille relativiza a noção de erotismo como mera afirmação da vida diante da morte, pois ambas as

experiências revelam a perda da individualidade do ser, ainda que no sexo ela seja apenas temporária: “Há, na passagem da atitude normal ao desejo, uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 2009, p. 23)⁶.

As cenas eróticas entre Bertram e a mulher do comandante ocorrem precisamente nesses momentos em que a morte parece mais próxima:

Era um himeneu terrível aquele que se consumava entre um descrido e uma mulher pálida que enlouquecia: o tálamo era o Oceano, a espuma das vagas era a seda que nos alcatifava o leito. Em meio daquele concerto de uivos que nos ia ao pé, os gemidos nos sufocavam: e nós rolávamos abraçados – atados a um cabo da jangada – por sobre as tábuas... (AZEVEDO, 2006, p. 122).

O sexo assume uma posição dúbia diante da morte: ao mesmo tempo em que a desafia, ele reivindica sua presença para intensificar o delírio amoroso a ponto de romper os limites vitais. Encarnação do mal, Bertram inocula a morte na mulher do comandante através do ato sexual. Bataille salienta que

[...] o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu que só conhece o desmaio ao exceder-se, ao ultrapassar-se no abraço em que se perde a solidão do ser. Quer se trate do erotismo puro (do amor-paixão) ou da sensualidade dos corpos, a intensidade é maior na medida em que transparecem a destruição, a morte do ser (BATAILLE, 1957, p. 15).

Vale lembrar o que o ato sexual aí descrito ocorre às escondidas, uma vez que a mulher era comprometida. Nesse sentido, a proximidade com a morte e a ausência de fronteira entre a jangada e o oceano, transmitindo a impressão de que o sexo ocorre em um espaço abstrato entre a vida e o aniquilamento total, não apenas torna o ato mais excitante, como também propicia a libertação temporária de quaisquer implicações morais.

No momento extremo em que Bertram e a mulher estão arruinados física e mentalmente em meio ao oceano pela falta de alimento, o amor ressurge como maneira de apreender a existência:

Então ela propôs-me morrer comigo. – Eu disse-lhe que sim. Esse dia foi a última agonia do amor que nos queimava – gastamo-lo em convulsões para sentir ainda o mel fresco da voluptuosidade banhar-nos os lábios... Era o gozo febril que podem ter duas criaturas em delírio de morte. Quando soltei-me dos braços dela a fraqueza a fazia desvairar (AZEVEDO, 2006, p.127).

Antes de iniciarem o ato sexual, ambos já estavam situados na fronteira entre a vida e a morte. Desse modo, ao invés de promover a afirmação vital, como seria previsto, o gozo desta vez pende para a morte. Isso é verificado no desvairio sofrido pela mulher. O mal operado por Bertram ao aniquilá-la completamente pode ser evidenciado, com algumas variantes, em todas as outras narrativas.

A morte também pode ser interpretada como a única solução para a dúvida que assalta os convivas. É em *Último Beijo de Amor* que ela se consolida.

De volta ao presente da novela, após Johann ter contado sua história, sua irmã, Giórgia, adentra o espaço

da taverna e o assassina. Em seguida, ela acorda Arnold e temos a revelação de que ele é, na verdade, Arthur, sobrevivente do duelo com Johann e amado por Giórgia. O diálogo entre ambos indica que esse encontro na taverna ocorre cinco anos após o episódio do incesto. Enquanto ela fora lançada à prostituição, Arthur entregara-se à vida libertina. Ambos cometem suicídio ao chegarem à conclusão de que somente na morte poderiam viver seu amor.

É bastante peculiar o modo como Giórgia entra na taverna:

Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. [...]. Mas agora, com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes – o anjo perdido da loucura (*Ibidem*, 2006, p.166).

Nesta passagem fica evidente a impressão de que Giórgia encarnaria a própria figura da morte, até porque seu objetivo é obter vingança. Cunha (2006) havia destacado que a transmutação de Giórgia a virgem em Giórgia a prostituta designa a degradação moral e artística, tal como as figuras femininas arruinadas nas outras narrativas:

Ao unificar o passado das lembranças com o presente da enunciação, Giórgia torna-se representante de todas as belas virgens maculadas, alcançando ao fim e ao cabo confirmar a impossibilidade de acesso a uma realidade social e artística utópicas (*Ibidem*, 2006, p.199).

Diante disso, esse retorno ao presente da novela realiza um movimento de deslocamento, uma vez que o horror adquire autonomia ao migrar do plano dos relatos para o

cenário da taverna. Tomando em conjunto essa parte final e o diálogo de abertura da novela, vemos que a morte personificada em Giórgia responde, de certo modo, àquelas expectativas dos narradores em obter respostas quando aderiram a uma postura transgressora que teve justamente na figura feminina a sua principal vítima.

Considerações finais

Em *Noite na Taverna*, o excesso configura-se como uma experiência de ultrapassagem de limites, conforme foi salientado. Na dimensão externa da obra, essa experiência se faz presente na desmistificação do caráter edificante da literatura, a partir da construção de um mundo paralelo no espaço de uma taverna, onde a individualidade exacerbada tão ao gosto do Romantismo desemboca nos mais variados tipos de crime que contestam as convenções sociais. A estrutura desta obra obedece ao movimento de quebra dos limites da ilusão ficcional ao promover a constante interpenetração entre as narrativas e o presente da enunciação.

No plano interno, a ânsia em apreender o sentido da vida atua como propulsora da desmedida no comportamento dos narradores, que resvala ora na profanação da figura feminina, ora na exacerbação dos instintos animais, ou ainda, na proximidade com a morte.

Um aspecto que se sobressai ao longo dessas experiências é o da impressão negativa que todos têm da saciedade, muitas vezes associada ao tédio. A oscilação circular entre o amor, o vinho e a fumaça do charuto mostra que eles não querem se saciar, mas sim prolongar o desejo infinitamente, daí sua errância pela vida em busca de um ideal que lhes propiciasse essa sensação. A única saída reside na morte que adentra a taverna no final da novela.

Dentro dessa perspectiva, *Noite na Taverna* constrói-se como novela do excesso, tanto pela multiplicação vertiginosa de crimes, como pela tentativa de projeção dos mesmos na dimensão sublime da existência.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Vagner Camilo (DLCV – FFLCH – USP) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de mestrado concedida entre os anos de 2012 e 2014.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. Amor e Medo. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 221- 252.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. *Macário / Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Trad. Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.

_____. Emily Brontë. In: *A literatura e o Mal*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1957, p.13 - 35.

_____. *Metamorfose* (Dicionário crítico). Trad. Eduardo Jorge, Érica Zíngano e Marcela Vieira. In: *Revista Documents*, 1929.

CANDIDO, Antonio. A Educação pela Noite. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.10- 22.

CUNHA, Cilaine Alves. Posfácio: Intersecção de *Macário e Noite na taverna*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na Taverna*. São Paulo: Globo, 2006, p. 171 – 206.

DUMOULIÉ, Camille Marc. Tudo o que é excessivo é insignificante. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 169, p. 11- 30, abr.- jun. 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. In: *Teresa - revista de Literatura Brasileira (USP)*, São Paulo: Ed. 34, nº 12-13, p. 65- 78, 2013.

HADDAD, Jamil Almansur. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MORAES, Eliane Robert. Um mito noturno. In: _____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 69 - 74.

PAZ, Octavio *Los Hijos del limo*. In: _____. *Obras completas*. Edición del autor. Ciudad de México: Fondo de Cultura económica, 1993. Vol. 1 (“La casa de la presencia”).

PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro. Palestra apresentada na mesa redonda “Pontos de contato entre o Romantismo alemão e o Romantismo brasileiro”.

In: Simpósio *O ser romântico: Reflexões sobre o Romantismo no Brasil e na Alemanha*. Rio de Janeiro: UERJ/UFRJ, 2001, s/p.

Notas

1 AZEVEDO, Álvares de. *O Conde Lopo*. In: *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 418.

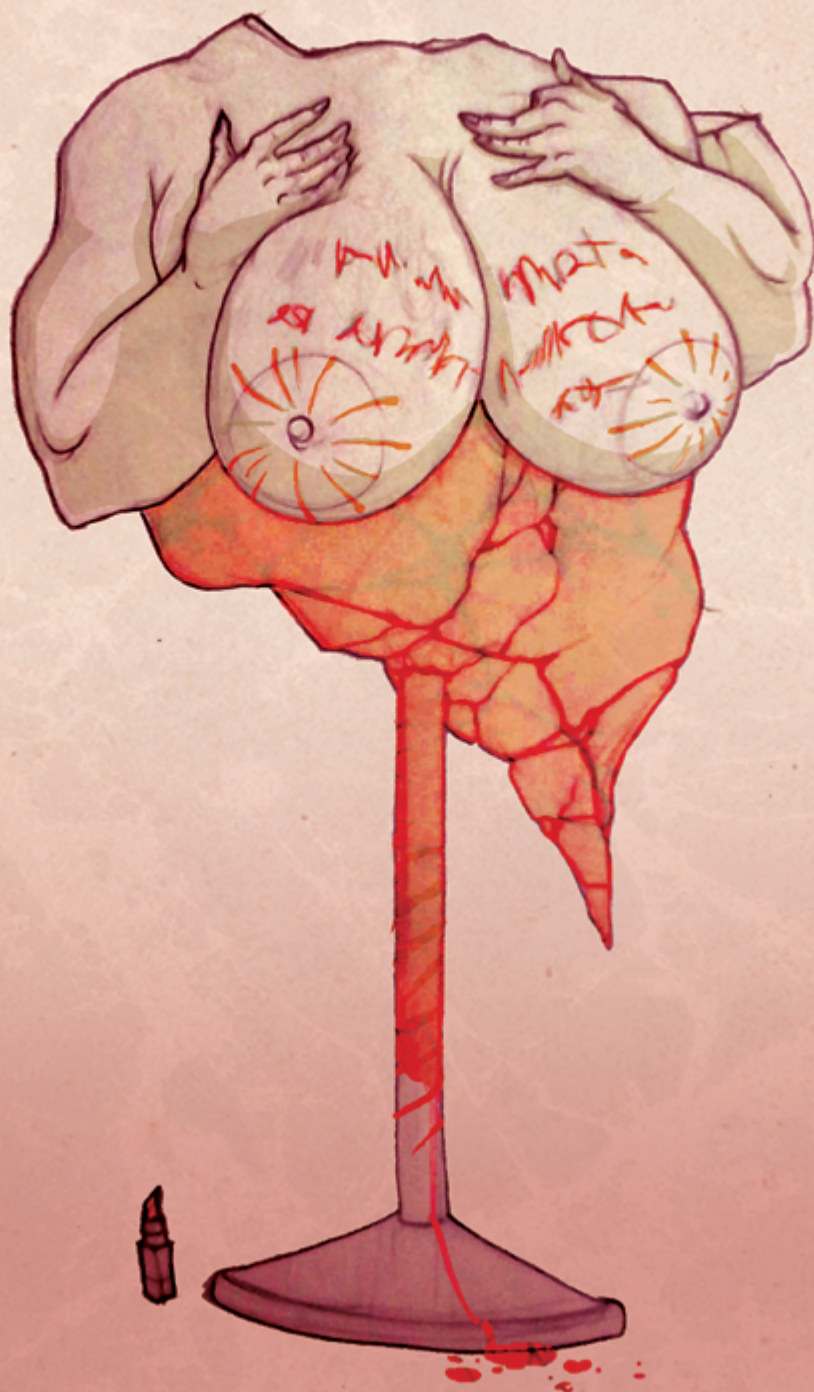
2 Ao citar, traduzi. No original: “La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen.”

3 Tzvetan Todorov define a hesitação como algo inerente ao fantástico: “Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2008, p. 36).

4 Ao citar, traduzi. No original: “Si lo experimentamos, ya sabemos que se trata entonces de responder a la voluntad inscrita en nosotros de exceder los límites. Queremos excederlos, y el horror experimentado significa el exceso al cual debemos llegar; al cual, si no hubiese el horror previo, no habríamos podido llegar”.

5 Esta formulação é a base do conceito de *binomia* cunhado pelo poeta paulista em seu “Prefácio à Segunda Parte da *Lira dos Vinte Anos*”, segundo o qual “a face bela e pura da poesia sucede-se o grotesco e a materialidade humana. Cf. AZEVEDO, 2002, p.139- 140.

6 Ao citar, traduzi. No original: “Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas”.



de perseguidas a fatais:

personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira

Júlio França*

Daniel Augusto P. Silva**

*Júlio França é doutor em Literatura Comparada pela UFF e Professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. É líder do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). Os trabalhos de sua atual pesquisa sobre o medo como prazer estético podem ser encontrados no site <http://sobreomedo.wordpress.com>. E-mail para contato: julfranca@gmail.com;

**Daniel Augusto P. Silva é graduando em Letras (Português/Francês) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista de Iniciação Científica (FAPERJ) sob orientação do Prof. Dr. Júlio França e membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). E-mail para contato: daniel.augustopsilva@gmail.com.

Resumo

As temáticas sexuais e a figura feminina são sistematicamente exploradas pelas narrativas de horror. Desde a literatura gótica no século XVIII, a mulher é retratada em situações associadas à morte e ao medo. Nessas histórias, é recorrente o *tópos* da *damsel in distress*, isto é, a presença de uma personagem feminina que é vítima dos mais diversos tipos de violência, física e/ou psicológica. Já no século XIX, as representações da mulher na literatura se tornam mais diversificadas. No Romantismo, ganha força a *femme fatale* e o sexo é encarado como conflito entre alma e corpo. Se durante a

literatura romântica tal mulher é idealizada e constitui uma ameaça emocional, no *fin-de-siècle* ela representa um perigo eminentemente físico. No final do XIX, ela encarna a busca por independência e a contestação do domínio masculino. Este trabalho pretende apresentar um panorama dessa transformação na literatura do medo brasileira, tomando como demonstração as seguintes obras: *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo; *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães; “Palestra a horas mortas” (1898), de Medeiros e Albuquerque; “O bebê de tarlatana rosa” (1910), de João do Rio; e “Noites brancas” (1920), de Gastão Cruls.

Palavras-chave:

Literatura gótica; Literatura do medo; Sadismo; Perversões sexuais; Sexualidade.

Abstract

Sexual themes and the female figure are systematically exploited by the horror literature. Since the Gothic fiction in the eighteenth century, women are represented in frightening and deadly situations. The Damsel in Distress – a female character who is the victim of various types of violence – is a common *tópos* in these stories. In the nineteenth century, women’s representation in the literature become more diversified. In Romanticism, the *Femme Fatale* appears more frequently, and sex is seen as a conflict between soul and body. If during the Romantic literature woman is idealized and perceived as an emotional threat, in the *fin-de-siècle* narratives she represents a physical danger. In the late nineteenth, she embodies the search for independence, and challenges male domination as well. Therefore this paper aims at presenting an overview of this transformation in the Brazilian literature of fear from Álvares de Azevedo’s *Noite na Taverna* (1855),

Bernardo Guimarães’s *A Ilha Maldita* (1879), Medeiros e Albuquerque’s “Palestra a horas mortas” (1898), João do Rio’s “O bebê de tarlatana rosa” (1910) and Gastão Cruls’s “Noites brancas” (1920).

Keywords:

Gothic literature; Fear literature; Sadism; Sexual perversions; Sexuality.

1. A perigosa natureza feminina

“Musa”, “anjo”, “Vênus”, “demônio”, “vampira”: essas denominações foram sistematicamente utilizadas por diversos autores, ao longo da história da literatura, para caracterizar personagens femininas. Mais que demonstrar o papel central da mulher na ficção, tais palavras revelam um tratamento ambíguo e, de certa forma, hipócrita: mesmo quando denotam devoção e respeito, apontam para uma disparidade de forças, para uma possível subordinação do homem, contrariando crenças e práticas históricas de subjugação do sexo feminino. De uma maneira ou de outra, postas em pedestais ou na lama, as heroínas representam, invariavelmente, uma ameaça.

Se em alguns momentos essas personagens aterrorizam por despertar e magnificar os desejos masculinos – inclusive os tidos como tabus –, em outros, o perigo está na volúpia sentida por elas e na incapacidade de controlar os próprios anseios. A despeito das diferenças, essas duas situações têm em comum o medo gerado pela sexualidade feminina. Não por acaso, portanto, a mulher aparece como elemento central das narrativas ficcionais que tematizam sexo e horror.

Uma das mais significativas fontes de ansiedade e medo para a sociedade finissecular foi a “nova mulher”. A demanda feminina por independência econômica,

social, política e sexual foi vista como uma ameaça à divisão convencional dos papéis sociais dos sexos.

A perda de códigos morais, estéticos e sexuais associados à decadência *fin-de-siècle*, e o espectro da homossexualidade – como narcisista, sensualmente indulgente, antinatural e perversa – constituíram uma forma de desvio que sinalizou a erupção de padrões comportamentais mais conservadores. A manifestação mais invasiva e biológica da ameaça sexual foi percebida na forma de doenças venéreas: estima-se que a sífilis tenha atingido proporções epidêmicas na década de 1890. Embora fosse relacionada à imoralidade de certos grupos e comportamentos desviantes, a ameaça de doença venérea foi particularmente intensa como resultado de sua capacidade de cruzar fronteiras que separavam a saudável e respeitável vida doméstica da classe média vitoriana dos mundos noturnos de corrupção moral e depravação sexual. (BOTTING, 2014, p. 131)¹.

Camille Paglia (1992) refletiu especialmente sobre tais temas e ressaltou o papel ocupado pela natureza nessa relação. Em *Personas sexuais*, a autora aponta para como, apesar da influência do cristianismo e do aparato civilizatório engendrado pelo ser humano, o sexo e a natureza são duas forças pagãs que persistiram na ficção. Todas as produções humanas, enquanto artefatos culturais, seriam formas de impedir que a humanidade sucumbisse, internamente, aos instintos sexuais e, externamente, à natureza. Assim, haveria uma busca constante pela racionalidade apolínea em detrimento dos impulsos dionisíacos, que, por sua intensidade, seriam capazes de lançar o homem a um estado de caos e de barbárie.

Nessa perspectiva, o coito é encarado como o ponto de contato primordial entre o ser humano e o animal. Por ser um ato que arremessa o homem ao limiar da animalidade, ele é potencialmente capaz de atentar tanto contra o livre-arbítrio quanto contra as normas da moralidade. Essa submissão imposta pela natureza impregnaria a humanidade com um sentimento de medo em relação ao sexo. O erotismo surgiria, então, como um “reino tocaiado por fantasmas (...), o lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado” (PAGLIA, 2012, p. 15).

A tensão entre atração e repulsa relacionada ao sexo tem sido figurada, na literatura, exatamente pela imagem feminina. Ao mesmo tempo em que anseia por se entregar a sua libido, “o homem, justificadamente, teme ser devorado pela mulher, que é a procuradora da natureza” (*Ibidem*, p. 26). Por esse motivo, existiria uma associação entre o apolinismo, que tenta combater o arrebatamento das forças naturais – por extensão, a mulher –, e a visão masculina.

Paglia defende que o corpo feminino, pela invisibilidade do aparelho reprodutor, ofereceria um mistério à racionalidade apolínea. Além disso, as formas da mulher, cultuadas desde os ritos pagãos pela fertilidade e por sua associação com os ciclos da natureza, formariam um local sagrado: “o corpo feminino é o protótipo de todos os espaços sagrados, do santuário na caverna ao templo e à igreja” (*Ibidem*, p. 33).

Apesar desse caráter respeitável da materialidade feminina, a autora lembra que “tudo que é sagrado e inviolável provoca profanação e violação. Todo crime que *pode* ser cometido, *será*. (...) sexo é poder, e todo poder é inerentemente agressivo.” (*Ibidem*). Ao relacionar comportamentos violentos à natureza, Paglia se alinha a uma tradição estabelecida por Sade (1999), para quem

a crueldade seria necessária para a plena realização dos instintos sexuais. Não por acaso, portanto, “há erotismo latente em toda a tradição do ‘romance de terror’, que começou no gótico de fins do século XVIII e terminou no moderno cinema de horror” (PAGLIA, 2012, p. 252).

Tal hostilidade se realiza na literatura, especialmente naquela que se baseia no medo enquanto efeito de recepção, por meio de figuras arquetípicas como a *damsel in distress* e a *femme fatale*, constantemente envolvidas em situações de violência. Suas existências, e os desejos que despertam, colocam em perigo toda ordem e civilização estabelecidas. Apesar da diferença na forma como lidam com a volúpia, tais personagens encarnam a ameaça existente nas forças dionisíacas e na sexualidade feminina.

2. Os infortúnios da virtude ou A mulher perseguida

Tanto na literatura quanto no cinema de horror, é frequente a existência de heroínas que são atormentadas, perseguidas, feridas e, por vezes, assassinadas, seja por monstros sobrenaturais, *serial killers* ou mesmo por vilões menos espetaculares. O próprio desenvolvimento de tais narrativas, aliás, está geralmente centrado nesse confronto, e costuma ter como foco os abusos sofridos pelas representantes femininas. A figura da mulher perseguida surge, então, como *tópos* dessa ficção ligada não apenas à tradição dos romances góticos do século XVIII, mas também aos romances de cavalaria medieval e mesmo à mitologia clássica.

O tema da mulher perseguida, existente desde as primeiras manifestações literárias (cf. PRAZ, 1951, p. 96), foi reformulado e consolidado na origem do romance moderno. Ao contar a história de Clarissa, em livro homônimo publicado em 1748, Richardson (1689-1761) estabeleceu o perfil da heroína perseguida. Marcado por

concepções moralistas, o enredo traz o relacionamento entre Clarissa e Lovelace, que tenta, de inúmeras formas, desvirtuar a donzela. Para Ian Watt (2010, p. 245), essas investidas violentas refletiriam um pensamento característico do período: “o sadismo é a consequência extrema da concepção do papel masculino no século XVIII e atribui à mulher um único papel possível: o de presa”.

O que se observa na mulher perseguida construída por Richardson, e rapidamente difundida na literatura, é uma concepção sexual baseada na violência e na desigualdade de forças, na qual “o complemento do macho sádico e sexuado é a fêmea masoquista e assexuada” (*Ibidem*). Personagens como Clarissa seriam construídas “não como símbolo[s] de paixão insaciável ou como fertilidade abundante” (FIEDLER, 1960, p. 34), mas sim como sexualmente ascéticas.

Nesse sentido, a figura feminina surge em uma versão apolínea, em que os ideais mais protegidos e atacados são os de pureza e virgindade: “fugindo por duzentos anos de ficção, caçada por pais e amantes, irmãos e noivos, (...) a manutenção de sua pureza depende não somente de sua própria beatitude, mas sim do homem que tenta destruí-la” (*Ibidem*, p. 34-35). Como ocorre em *Clarissa*, para quem “o intercuro sexual significa a morte (...) uma espécie de aniquilamento” (WATT, 2010, p. 246), a violência sexual é o principal meio de dominação disposto pelos personagens masculinos, que entendem suas amantes como “passivas sofredoras” (*Ibidem*).

Semelhante ideário também se fez presente na literatura gótica. A apropriação e o estabelecimento da mulher perseguida como um personagem arquetípico do Gótico ocorreram exatamente por meio da relação entre medo e coito. É comum que nesses romances a causa ou o resultado da perseguição se deem a partir de

um tabu sexual, como adultérios, incestos e estupro. Com tal configuração, a narrativa ganha contornos de um terror sexual, em que as questões sexuais se tornam essenciais para causar temor e repulsa.

A estrutura fundamental das histórias góticas setecentistas se baseia na perseguição de donzelas, muitas vezes órfãs ou com origem indeterminada, que se encontram enclausuradas em espaços opressivos, como castelos, catedrais e florestas. Nesses contextos, elas são assombradas por mistérios e eventos do passado que vão progressivamente sendo revelados pelo enredo. Além da perseguição física a essas mulheres, há uma série de assédios psicológicos, que estabelecem uma atmosfera de horror em todos os lugares, especialmente nos domésticos:

O mundo, em geral, apresenta os maiores terrores para as jovens heroínas. Mais que as ameaças imaginárias de poderes sobrenaturais, são as histórias de perseguição e de perseguição por homens nobres, cortesãs e bandidos contratados que constituem as principais instâncias de medo. (...) No entanto, o romance sugere que não há refúgio no segredo, em recintos escondidos ou na própria domesticidade. O mundo exterior invade o privado, a esfera doméstica, transformando um refúgio em um lugar de tenebrosa ameaça. (BOTTING, 1996, p. 38).

O castelo de Otranto (1764), de Horace Walpole, reconhecido pela crítica como marco inicial e como um dos definidores das características da literatura gótica, apresenta uma estrutura bastante próxima à descrita por Botting. A perseguição à mulher é representada sobretudo por Isabela, obrigada a fugir pelo labiríntico castelo para evitar um casamento forçado com Manfredo,

pai do seu noivo recém-morto. Na ávida procura pela moça – praticamente caçada – e nos diversos arranjos políticos que a utilizam como espécie de “moeda de troca”, é explicitado um ideal de feminilidade baseado na obediência e na sujeição à autoridade patriarcal.

Os horrores impostos às personagens femininas são muitas vezes desencadeados a partir da negação, por parte delas, de tais valores de submissão. Ao se qualificarem como obstáculos para a realização dos desejos de Manfredo, Isabela, Hipólita e Matilda sofrem ameaças e violência psicológica. O terror é desenvolvido ficcionalmente por meio de um risco ao pleno poder masculino, que se apresenta, então, como desmedido e tendendo a excessos. É essencial notar, ainda, que os heróis desse gênero, como ocorre com Teodoro, na obra de Walpole, enfrentam os agentes do medo para proteger as puras donzelas e assim restabelecer uma ordem equilibrada.

A questão da virtude, aliás, é constantemente ressaltada por essas heroínas, tanto no romance gótico quanto posteriormente. A esse respeito, Maurício Menon (2007, p. 101) aponta: “Se há uma figura recorrente em boa parte da literatura gótica essa é a da heroína frágil e perseguida. Encarnação da virtude e da bondade, ela (...) servirá como um dos meios pelo qual se projeta o maniqueísmo presente em boa parcela das obras do gênero”. Ao representarem valores morais sólidos, ligados ao recato e à cristandade, elas se opõem ao comportamento do vilão e geram uma identificação com o leitor, que, então, é lançado “no mundo de medo e de mal não merecido da vítima” (KEECH, 1974, p. 136)

Incontáveis são as obras góticas que apresentam heroínas que se inserem na categoria de mulher perseguida. É possível citar, por exemplo, Emily, em *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; Antônia, em *O monge*

(1796), de Matthew Lewis; ou Mina, em *Drácula* (1897), de Bram Stoker. A presença desse tipo de personagem feminina configura uma característica da própria ficção gótica, que, por sua vez, expõe uma posição dúbia, ao mesmo tempo de atração e de aversão em relação aos atos violentos cometidos contra as mulheres:

Apresentando, e até apreciando, o poder masculino arbitrário na perseguição de mulheres, abusos como casamentos forçados, raptos, sequestro de bens, ameaças de estupro, assassinato ou aprisionamento continuam questões recorrentes, aparentes e repugnantes na ficção gótica. Prazer e medo acompanham histórias de mulheres sendo perseguidas ao longo de corredores escuros, e as narrativas raramente endossam uma inequívoca mensagem emancipatória. Às vezes, parecendo aceitar as fantasias de homens salivando em cima de imagens de uma feminilidade indefesa e vulnerável – reproduzindo, assim, a posição dos vilões –, essas narrativas também revelam uma série de injustiças infligidas a mulheres. (BOTTING, 2014, p. 11).

Semelhante ambiguidade moral também se faz presente na obra de Sade (1740-1814), apontado por Mario Praz (1951) como um dos principais autores a explorar o tema da mulher perseguida. Ao buscar construir uma imagem de homem de letras, o Marquês tenta justificar, principalmente em relação às mulheres, as transgressões sexuais de seus enredos. Em *Notas sobre romance*, ele expõe um suposto objetivo edificante que existiria em sua literatura: “Nunca, repito, nunca pintarei o crime senão com as cores do inferno; quero que o vejam a nu, que o temam, que o detestem, e não conheço outro modo de fazê-lo senão mostrando-o com todo horror que o caracteriza” (SADE, 2002, p. 55-56).

Sade afirma construir narrativas cruéis, nas quais donzelas são enganadas por homens, com o objetivo de alertar suas leitoras, e, assim, “impedi-las de se tornarem vítimas” no mundo real, descrevendo os personagens masculinos “de um modo tão assustador, que certamente não inspirarão nem pena, nem amor.” (*Ibidem*). É preciso lembrar, porém, que o Marquês também retratou mulheres quase tão perversas quanto as figuras masculinas, como é o caso, por exemplo, de Juliette e Madame de Saint-Ange. De todo modo, junto a toda essa argumentação, cínica ou não, em prol da moralidade de sua obra, o *divin Marquis* apresenta um elogio a Richardson por ter feito de *Clarissa* um romance em que não há o triunfo da virtude, mas sim a exploração do “vício e agitações da paixão” (*Ibidem*, p. 41).

Praz, tomando como exemplo Diderot, Laclos e, sobretudo, Sade, aponta que os “imitadores franceses [de Richardson] procuraram no tema da mulher perseguida uma desculpa para situações de intensa sensualidade” (PRAZ, 1951, p. 97). É o que ocorre, por exemplo, em *Justine, ou Les malheurs de la vertu* (1791), em que a personagem principal, uma menina de quase 15 anos, é submetida a incontáveis episódios de torturas sexuais. Justine ao ser “desarrazoadamente ligada à virtude (e, em particular, à sua virgindade) atrai nada além de desgraças, enquanto é explorada e abusada fisicamente e sexualmente por praticamente todos que encontra” (PHILLIPS, 2005, p. 91).

O Marquês de Sade, ao apresentar a história da perseguição de Justine, trouxe ao tema da mulher perseguida uma carga sexual e de crueldade ainda mais forte. Tal como a tradição da literatura gótica, a obra de Sade, também qualificada como “terror sexual” (cf. ALEXANDRIAN, 1993), utilizou-se desse *tópos* de maneira recorrente para construir narrativas em que a violência, o prazer sexual e a repulsa gozam de papel importante.

3. A grande ameaça ou a mulher fatal

A literatura de horror tem na mulher fatal um dos seus mais representativos *tópos*. Dotada de uma sexualidade incontrolável e irascível, essa personagem é construída frequentemente como o principal agente do medo. Ao contrário da donzela perseguida – frágil e preocupada com sua pureza –, a *femme fatale* representa um perigo exatamente por sua independência e determinação de realizar seus desejos sexuais. Ao transgredir as normas sociais, que historicamente pregaram uma sexualidade feminina comedida e controlada, tal figura se apresenta como uma tentação e uma ameaça ao homem. Capaz de levá-lo ao êxtase, mas também ao esgotamento e à morte, ela foi, diversas vezes, identificada literariamente com o próprio Diabo.

Em virtude de seus instintos aflorados, a mulher fatal é apontada por Camille Paglia (1992, p. 24) como uma extensão da própria natureza feminina: “A *femme fatale* é uma das mais mesmerizantes personas sexuais. Não é ficção, mas uma extrapolação de realidades biológicas, na mulher, que continuam sendo constantes”. A autora entende que, por causa da já mencionada invisibilidade do aparelho reprodutor feminino, haveria um mistério ameaçador em torno da mulher, de tal forma que surgiriam mitos como o da *vagina dentata* – narrativas comuns a diversas tradições orais que alertam para os riscos de emasculação ou castração envolvidos em cópulas com mulheres desconhecidas. Nesse sentido, a manifestação de uma sexualidade feminina intensa configurar-se-ia como uma ameaça ao homem, sujeito a “uma espécie de drenagem de energia” e à “castração física e espiritual” (*Ibidem*).

A mulher, mais que qualquer outra personagem, representaria o poder das forças naturais e sua capacidade de destruição de um mundo racional e previamente

organizado. Por essas características, ela não apenas é construída como um monstro nas narrativas, mas também é frequentemente punida ao término das histórias. Na tradição literária ocidental, verifica-se, então, que o sexo, especialmente o da mulher, seduz e, principalmente, horroriza:

Os arquétipos daimônicos da mulher, que enchem a mitologia mundial, representam a incontrolável proximidade da natureza. (...) A imagem básica é da *femme fatale*, a mulher fatal para o homem. Quanto mais se repele a natureza no Ocidente, mais a *femme fatale* aparece, como um retorno do oprimido. É o espectro da consciência de culpa do Ocidente em relação à natureza. (*Ibidem*).

Muitas vezes, o horror gerado pela mulher fatal é transfigurado em representações monstruosas, como vampiras, sereias ou medusas. Mesmo quando não é fisicamente repugnante, ela é compreendida como vetor de diversos perigos escondidos sob uma imagem atraente. Nesse sentido, “ela pode aparecer como mãe medusina ou frígida ninfa (...). Sua fria inatingibilidade convida, encanta e destrói. Não é uma neurótica, mas, se isso faz alguma diferença, uma psicopata” (*Ibidem*, p. 25). Por esse misto de atração e horror, Mario Praz (1951, p. 189) defende que “esse tipo foi produzido tão frequentemente, mesmo na Antiguidade clássica, que se tornou quase uma obsessão”.

Para o crítico italiano, o *tópos* da mulher fatal, porém, ainda não estaria firmado até por volta da metade do século XIX. Em sua visão, um tipo seria uma informação cognitiva que, após ser introduzida e estimulada com frequência, acabaria por se consolidar mecanicamente. Ele apresenta, então, a ideia de que durante a primeira fase “do Romantismo, até por volta da metade do

século XIX, nós conhecemos várias Mulheres Fatais na literatura, mas não há um tipo estabelecido (...) como há do Herói Byroniano” (*Ibidem*, p. 191).

Para que houvesse essa fixação, seria necessário que uma “figura tivesse criado uma profunda impressão na mente popular” (*Ibidem*). A personagem que contribuiria para esse processo, com características mais tardes fixadas no tipo da mulher fatal, seria a Cleópatra de Théophile Gautier em *Une nuit de Cléopâtre* (1838). Ao descrever o enredo da obra, o ensaísta destaca que um jovem, Meïamoun, se apaixona por essa mulher em virtude de seu caráter inalcançável e que busca a todo custo o conhecimento do corpo dela, acima de todas as coisas, enquanto Cleópatra, “como um louva-Deus, mata o macho que ama” (*Ibidem*, p. 205).

Ao apontar essa relação entre os amantes, Praz destaca os aspectos gerais tanto da mulher fatal quanto do homem que se apaixona por ela:

Em acordo com essa concepção de Mulher Fatal, o amante é usualmente um jovem, e mantém uma atitude passiva; ele é obscuro e inferior tanto em condição quanto em exuberância física se comparado à mulher, que fica na mesma situação com ele que a aranha fêmea e o louva-Deus, etc., em relação aos seus respectivos machos: o canibalismo sexual é o seu monopólio. (*Ibidem*, p. 205-206)

Nesse trecho, observa-se que o papel de dominador não cabe ao homem, mas sim à mulher. A *femme fatale* seduz o parceiro masculino para matá-lo. Não é sem razão, portanto, que tal personagem surja como agente do medo nas narrativas de horror e que esteja bastante ligada “à lenda do vampiro, uma figura de Mulher Fatal (...), um arquétipo que une em si todas as formas de

sedução, todos os vícios e todos os prazeres” (*Ibidem*, p. 209-210). Ao homem, horrorizado com o poder dessa mulher, restaria o papel de vítima:

O seguinte ponto deve ser enfatizado: a função da flama que atrai e queima é exercida, na primeira metade do século [XIX] pelo Homem Fatal (o herói Byroniano), na segunda metade, pela Mulher Fatal; a mariposa destinada ao sacrifício é, no primeiro caso, a mulher; no segundo, o homem. (...) O homem, que no início tende ao sadismo, inclina-se, no final do século, ao masoquismo. (*Ibidem*, p. 206)

De fato, há uma mudança na representação da personagem feminina nesse período, também indicada por outros autores. Dottin-Orsini (1996, p. 13), por exemplo, escreve que “A literatura da segunda metade do século XIX mostra claramente que a mulher mete medo, que é cruel, que pode matar. Com efeito, não se fala mais de Anjo, Musa ou Madona (...)”. A mesma transformação é exposta por Nunes (2000, p. 87), para quem “a segunda metade do século XIX é apontada como o momento em que a imagem como uma espécie de ‘anti-Madona’ ganha força”.

Nesse momento, a visão de que a mulher teria uma sexualidade excessiva é representada na *femme fatale*, que surge como “um perigo virtual para a espécie e para a ordem social” (*Ibidem*, p. 12). O transbordamento sexual feminino seria capaz de “suscitar medo e horror” (*Ibidem*, p. 83) no homem, pois ele não conseguiria lidar com tal independência. Vendo-se ameaçados e atraídos por um comportamento sexual que foge aos padrões morais e sociais da época, os personagens masculinos não se limitariam a uma postura passiva frente à mulher fatal e tentariam, então, controlá-la e combater o desejo que sentem. Muitas vezes, eles assumem o papel de

agentes do medo e se tornam mais monstruosos que a *femme fatale* que temem:

Desse ponto de vista, o onipotente sonho de suprimir a mulher pode ser tomado como o de suprimir 'magicamente' o problema, ou seja, o desejo masculino, que a cria e pune ao mesmo tempo. Matando-a, o amante da mulher fatal apaga seu desejo com a imagem do seu desejo – mas a história acaba. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 357)

No final do século XIX, essa personagem é retratada pela literatura com maior frequência e ganha aspectos cada vez mais aterrorizadores, em que são ressaltados tanto o seu poder de destruição quanto a violência da visão masculina. Dottin-Orsini aponta que essa literatura *fin-de-siècle* teve como característica a misoginia dos escritores. Estes, acreditando que a mulher seria naturalmente inclinada à crueldade, temem-na e povoaram suas obras de *femmes fatales*, sob as mais diversas formas monstruosas, em um equilíbrio tênue entre o sedutor e o repulsivo.

De qualquer maneira, no final do século, a Musa sofre estranhas metamorfoses. Vulgar para os naturalistas, ela bate nas coxas, tem suas regas (ou cólicas) e, se acontece dar à luz, é no horror e na sãnie; hierática para os simbolistas, assassina com um sorriso, arrasta a saia no sangue, possui impassíveis olhos de pedra preciosos. Seja como for, é perigosa. (*Ibidem*, p. 15)

Dottin-Orsini entende que as concepções científicas do período trouxeram mais vigor a essa misoginia e, na literatura, teriam marcado a "própria base da expressão artística" (*Ibidem*, p. 20). É preciso destacar que houve no final do XIX uma grande preocupação de médicos e

cientistas com o corpo feminino e sua sexualidade, já que a mulher seria responsável pela saúde e pelo desenvolvimento da prole – por extensão, da própria Nação. Assim, a tendência dos escritores, em especial os naturalistas, em revelar o fisiologismo humano e seus aspectos instintivos representaria, face ao feminino, "fascinação e repulsa, adoração submissa e ódio agudo (poderíamos dizer *histérico?*), desejo de aconchego e terror incontrolável" (*Ibidem*, p. 22).

Uma parcela desse horror se devia ao fato de a *femme fatale* expressar uma "Nova Mulher" (cf. BOTTING, 2014, p. 131), cheia de desejos sexuais e aspirações de independência, que romperia com os ideais positivistas e cientificistas da sociedade. Assim, "enquanto a ciência divulgava grandes poderes unificadores, o horror era outra forma de reunificação cultural, uma resposta sobre as figuras sexuais que ameaçavam a sociedade" (*Ibidem*). Nesse cenário finissecular, marcado pelo sadismo e pelo satanismo (cf. MUCCI, 1990), a tradição gótica, com sua linguagem artística especializada em expressar e representar terrores, voltou à cena.

A *femme fatale* aparece na ficção de horror para nos lembrar o quanto a sexualidade pode ser atraente e assustadora. O horror do homem de se ver reduzido a mero instrumento descartável para a satisfação de desejos sexuais fez da mulher fatal uma monstruosidade em potencial. No entanto, seus maiores crimes parecem estar na independência sexual que representa e na incapacidade masculina de controlar a própria volúpia. Desse modo, o horror se mistura ao sexo na literatura tanto por meio da aflorada e intimidadora sexualidade de tal figura quanto pelas violentas respostas dos personagens masculinos que não conseguem domar sua imensa atração por essa mulher.

4. De ameaça à alma a ameaça ao corpo

A literatura do medo brasileira (cf. FRANÇA, 2011), como a ficção de horror universal, também foi pródiga em explorar as figuras tanto da mulher perseguida quanto da *femme fatale*. Mais que simplesmente retratadas nas obras brasileiras, essas personagens se modificaram e adquiriram outras características ao longo do tempo. A partir da análise da produção literária nacional da metade do século XIX até as primeiras décadas do XX, é possível apontar que a mulher fatal ganhou cada vez mais espaço na nossa ficção e que seu perfil passou por sensíveis transformações. A personagem feminina, de ameaça à alma e aos valores morais do homem, passa a ser progressivamente um risco ao próprio corpo e à saúde física masculina.

Uma das primeiras obras a apresentar esses *tópoi* femininos em molduras góticas é *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852). Publicados postumamente em 1855, os contos do livro giram em torno das trágicas relações dos personagens com diversas mulheres, em histórias que incluem inúmeras transgressões de ordem sexual, como necrofilia, adultério, estupro e incesto. Os protagonistas masculinos oscilam entre os ímpetos de adoração e de profanação das mulheres, sobretudo no que diz respeito às jovens mais virtuosas e puras, de tal modo que o tipo mais delineado em suas páginas é o da mulher perseguida.

Com efeito, grande parte das tramas e do comportamento dos personagens masculinos pode ser descrita como sádica (cf. FRANÇA; SILVA, 2015), pois boa parte dos prazeres descritos é gerada por meio da dominação e da submissão do outro – sejam elas consentidas ou não –, além do deleite existente na corrupção física e moral das mulheres. Nesse sentido, pode-se dizer que “o homem é o fator de *transformação* da mulher: ao macular o que antes era puro, ao perverter o que era inocente, ele leva a mulher (...) a passar de anjo para

‘perdida’. Depois da desgraça, (...) seu único destino é a rua ou a morte” (VOLOBUEF, 2005, p. 141).

Concebidas no espírito da mulher perseguida, as representantes do sexo feminino de *Noite na taverna* são frequentemente descritas como puras, virgens e belas, não raro assumindo o aspecto de estátuas, o que ressalta seus traços passivos e suas sujeições aos desejos masculinos. Em “Solfieri”, por exemplo, ao horror necrófilo da relação sexual com o suposto cadáver de uma mulher seguem-se os crimes de sequestro e de cárcere privado da jovem:

Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despi à **noiva**. Era uma **forma puríssima**. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma **estátua tão perfeita**. (...) O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão do meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. (...) Não era já a morte – era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo **algo de horrível**. (...) Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 2000, p. 569. Grifos nossos.)

As relações sexuais na obra de Álvares de Azevedo são recorrentemente encerradas e contaminadas pela morte e pelo medo. As mulheres, enquanto representantes da sexualidade e instigadoras do desejo masculino, surgem como ameaças à alma e à estabilidade emocional dos protagonistas, que, consumidos pela volúpia, tomam atitudes violentas e acabam também em desgraça. No entanto, apesar da predominância do *tópos* da mulher perseguida na obra, é Ângela, caracteristicamente uma *femme fatale*, a personagem que mais explícita esse perigo feminino.

Trata-se de uma mulher independente e sedutora, capaz de matar o marido e o próprio filho para poder viver com Bertram. Sua autonomia é tanta que o narrador destaca que ela frequentemente se vestia como homem e se comportava como “todos os moços libertinos” (*Ibidem*, p. 572). Como aponta Volobeuf (2005, p. 141), as atitudes de Ângela – beber “como uma Inglesa”, fumar “como uma Sultana”, montar a cavalo “como um árabe” e atirar “como um espanhol” (AZEVEDO, 2000, p. 172) – aproximam-na de valores masculinos, o que poderia justificar o fato de ser a única personagem feminina do livro a não ser arruinada. Ao fazer o que for preciso para a realização dos seus desejos e ao abandonar Bertram ao final sem explicações, Ângela cumpre seu papel de fatal ameaça à alma do protagonista:

– Sabeis, **uma mulher levou-me à perdição**. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo, e na doidice dos abraços convulsos com que ela apertava o seio! Foi ela, vós o sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida – e depois, **depois sentir-me só e abandonado no mundo (...)** (*Ibidem*, p. 571. Grifos nossos)

Se em *Noite na taverna* (1855) há a predominância da mulher perseguida, o que se constata em *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães (1825-1884), é uma hibridez entre esse tipo de personagem feminina e o da *femme fatale*. Tal duplicidade está na base da construção da própria figura de Regina, a protagonista, que é caracterizada muitas vezes tanto como uma sereia perigosa quanto como fada e anjo. Na visão de Menon (2011, p. 4), ela seria “uma personagem oscilante (...)

um ser híbrido, embora muito mais próximo da sereia ou da ondina que de qualquer outra criatura”. Ao retratar esses dois perfis de mulher na heroína e enfatizar o último, o livro pode ser tomado como um ponto de transição para a prevalência da mulher fatal na nossa ficção de medo.

Regina, órfã e estrangeira de origem incerta, apresenta desde criança uma atração pelo mar e por uma ilha da região, descrita como de difícil acesso e como local de desgraças, em que viveria uma sereia perigosa ou o “próprio Satanás” (GUIMARÃES, 1930, p. 5). Ao contrário dos outros habitantes da vila, a protagonista faz constantes incursões ao lugar, onde se sente bem e protegida dos “perigos da terra” (*Ibidem*, p. 17). Esse seu comportamento independente e fora das normas sociais da época (cf. MENON, 2011), aliado a suas constantes recusas às investidas amorosas de três irmãos, os vilões da narrativa de Guimarães, rendem-lhe uma descrição antitética: “(...) aquela não é uma mulher; é uma fada, um anjo, uma sereia, um demônio, um misto monstruoso de tudo quanto há de formoso, celeste e adorável, e de tudo quanto há de abominável e infernal” (GUIMARÃES, 1930, p. 40).

A moça, na verdade, é mais fatal por sua grande beleza e seu efeito sobre os homens do que por um comportamento lascivo ou desregrado. Na verdade, Regina mantém-se em boa parte da história como uma mulher íntegra para os padrões morais da época, que sofre com o assédio dos irmãos. Estes, aliás, como aponta França (2012, p. 192), representam monstruosidades humanas mais aterradoras do que a caracterização de Regina como um monstro sobrenatural, uma sereia.

Os três rapazes, após seguidas tentativas de conquistá-la, acabam por matar o marido escolhido por Regina. Ela, então, jura se vingar e, adquirindo mais

marcadamente o aspecto de uma *femme fatale*, atrai-os, um por um, até a ilha, onde assassina os dois primeiros. Ao se preparar para matar o último irmão, Ricardo, por quem acabará se apaixonando, a personagem passa por uma transformação:

Aqui Regina calou-se; levantou-se pálida, hirta, convulsa. Sua formosura até ali tão meiga e insinuante tomara de súbito um aspecto sinistro e formidável; voltara-lhe aos olhos aquele lampejo altivo e fulminante que esmagava seus adoradores, aniquilando de um golpe todas as suas esperanças, agora, porém, torvo e feroz como nunca. **A língua, rubra e trêmula como a da serpente, lambia-lhe a miúdo os lábios secos e descorados; a peçonha do ódio vibrava-lhe todos os músculos, e a fada encantadora se transformava em um momento em anjo réprobo precipitado pela cólera celeste das alturas do empíreo na mansão da dor e do eterno desespero.** (GUIMARÃES, 1930, p. 102. Grifos nossos.)

Por seu caráter duplo ao longo narrativa (fada, anjo, se-reia, diabo) e pela alternância entre ser perseguida e se vingar dos abusadores, Regina acaba sendo tanto uma ameaça aos valores patriarcais quanto à vida dos homens que atrai. Trata-se, portanto, de uma protagonista que adquire cada vez mais independência ao longo da narrativa e que passa a se utilizar de seus atributos físicos para seduzir e assassinar. Assim, é possível entender tais aspectos de *A ilha maldita* como uma passagem em direção ao domínio da *femme fatale* e o da ameaça corporal ao homem que se instala no *fin-de-siècle*.

“Palestra a horas mortas”, conto de Medeiros e Albuquerque (1867-1934) publicado em 1898 na coletânea

Mãe Tapuia, é um bom exemplo de narrativa em que uma personagem feminina revela-se como um perigo à saúde do protagonista. Como em *Noite na taverna*, a trama se desenrola a partir de uma narrativa-moldura: um encontro de estudantes, em uma noite chuvosa, que bebem e resolvem contar causos. O enredo se baseia na narração de Caldas, que apresenta a história do falecido Lucas, um estudante de Medicina descrito como “um romântico, um sonhador de ideias” (ALBUQUERQUE, s.d., p. 161).

Lucas se apaixona, em um baile, por Virgínia Barros, uma moça magra, bela e com a face marcada por uma “densa camada de tristeza” (*Ibidem*, p. 163), que dançava “freneticamente polkas e quadrilhas” com uma “vibração doentia dos nervos excitados pela música” (*Ibidem*). Virgínia também se sente atraída pelo rapaz, a quem logo revela ter pouco tempo de vida em virtude de uma tuberculose.

À medida que se aproxima o momento da morte, há um incremento da tensão sexual entre as personagens. A narrativa torna-se erotizada e tanto a moléstia quanto o definhamento da personagem são descritos de forma a ressaltar a excitação de Virgínia.

Uma tarde, entre a crítica de uma festa e uma anedota graciosa, expôs ao Lucas a sua vontade. Sorrindo, com o sorriso desolador de uma ironia de mártir resignada, contou-lhe de outra vez, um pensamento fantástico que lhe acudira: – Ela parecia uma mina. Por uma das galerias – a dos pulmões – mineiros atívis-simos trabalhavam incessantemente. Breve estaria morta. Novas turmas de operários, os vermes, se abateriam sobre o seu corpo. **Que alegria – como nas minas de carvão ou gesso – quando as duas turmas de mineiros se**

encontrassem, uma seguindo de dentro para fora, outra de fora para dentro. Aleluia! Aleluia! A sua carcaça podre vibraria com a festa dos vermes tripudiando sobre as carnes decompostas! (*Ibidem*, p. 170-171. Grifos nossos)

Virgínia passa a ter um grande interesse pelo micróbio da tuberculose, que deixaria seu “pulmão (...) como um queijo vermelho e sangrento” (*Ibidem*, p. 170), além de sentir uma “volúpia, (...) [um] apetite excitado por cada dia de espera, o dos vermes que a tinham de devorar!” (*Ibidem*, p. 168). Ela, então, se esforça para convencer Lucas a lhe mostrar o sangue infectado em um microscópio para conhecer os micro-organismos que a matariam.

O rapaz tenta resistir aos impulsos mórbidos da mulher, mas esta persiste no desejo de tal maneira que ele acaba por ceder. Seu efeito sobre Lucas é tão intenso que, além de o obrigar a mostrar-lhe o verme, leva o rapaz a duvidar da utilidade dos seus estudos, da própria ciência. Ao observar o micróbio no microscópio, Virgínia se decepciona ao constatar que morreria por algo tão pequeno e passa a delirar em febre intensa. Nesse momento, Lucas decide que deveria morrer da mesma forma que sua amada:

Nisto, uma nova onda de sangue ressumou aos lábios da moça. Ele –como a primeira coisa que encontrou à mão –tomou do copo de cristal posto à cabeceira e aparou aí a hemoptise. Era um líquido puro, de uma cor sonora e triunfal, um vermelho cantante, de saúde e mocidade. Com o copo em punho, cheio de sangue, teve de súbito uma ideia: –bebeu-o! Morreria da mesma morte que ela, roído dos mesmos vermes... (*Ibidem*, p. 177).

Virgínia morre logo em seguida e, em menos de uma semana após a repulsiva cena, Lucas tem o mesmo fim. A partir desse desfecho, é possível levantar a hipótese de que “Palestra a horas mortas” apresenta certos aspectos de vampirismo, entrevistados tanto no final com a ingestão do sangue contaminado quanto no comportamento da moça, que, além de fazer o protagonista perder a crença na Ciência, seduz, domina e o atrai para a realização de um desejo mórbido e erotizado. Nesse conto do fim do século, observa-se, portanto, que a personagem feminina e a relação amorosa são construídas como um ameaça física ao homem.

A associação entre sexo, mulher e doença também está presente nos dois outros contos objetos de nossa análise. O primeiro deles é “O bebê de tarlatana rosa”, publicado em *Dentro da noite* (1910), por João do Rio (1881-1921). Construído também como uma narrativa em moldura, sua narrativa principal é a de Heitor, que conta a alguns conhecidos uma história que lhe ocorreu em um Carnaval. Antes de iniciar propriamente a narração, o protagonista descreve o período da festividade como de excessos, de “desejo, quase doentio (...) infiltrado pelo ambiente”, de “ânsia e do espasmo” em “quatro dias paranoicos” em que tudo seria possível (RIO, 2002, p. 121).

O protagonista narra que, num dia de Carnaval, saiu com amigos para festejar em um clima de libertinagem: “Não havia o que temer e a gente conseguia realizar o maior desejo: acanhar-se, enlamear-se bem” (*Ibidem*, p. 121-122). A busca por degradação acaba sendo bem-sucedida quando Heitor se encontra com uma mulher² fantasiada de bebê de tarlatana rosa, descrita como bonita, agradável e detentora de um “rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só postiça trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso” (*Ibidem*, p. 122).

Nesse primeiro encontro, nada acontece além de uma “apalpada” e um “beliscão”, e ambos se separam. No entanto, acabam por se reencontrar na terça-feira de Carnaval, quando Heitor reflete seu estado espírito da seguinte forma: “Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida” (*Ibidem*, p. 123). Ele se aproxima dela até ser puxado e os dois se beijam de maneira intensa. Quando Heitor toca em seu nariz, tido como parte da fantasia, e pede a ela para que o retire, a mulher se nega. Nesse momento, a narrativa é impregnada pelo horror e pela repulsa:

(...) Mas abraçando-me, beijando-me, o bebê de tarlatana rosa parecia uma possessa tendo pressa. De novo os seus lábios aproximaram-se da minha boca. Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne...

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa, emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beíço mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. (...) (*Ibidem*, p. 126)

A mulher desconhecida sob a fantasia do bebê sofria, muito provavelmente, de sífilis e tinha apenas o Carnaval para sair e dar vazão aos seus desejos. Semelhante

ocorrência se dá em “Noites brancas” (1920), conto de Gastão Cruls (1888-1959), em que é narrada a história de Carlos, o jovem protagonista, que passa uma temporada de convalescença na fazenda de um amigo do seu pai, onde recebe, em uma noite, um bilhete misterioso e tentador, em que se lia: “Carlos – Se tu queres conhecer a volúpia dos meus beijos, deixa a tua porta aberta e, esta noite, quando todos dormirem, no mistério da treva do silêncio, eu te virei proporcionar o mais lindo sonho de amor” (CRULS, 1951, p. 59).

O personagem tenta descobrir, dentre as mulheres da casa (a esposa do coronel e suas duas filhas), quem seria a remetente da mensagem. Apesar de resistir inicialmente, por respeito à família que o acolhia, o rapaz cede aos impulsos – muito influenciado pela natureza luxuriosa do local – e deixa a porta aberta para a mulher desconhecida. Os encontros sexuais passam a ocorrer na madrugada e, de tão intensos, Carlos classifica a sua amante como um “vampiro luxurioso e insaciável, que todas as noites o possuía furiosamente, a arder na febre de mil desejos” (*Ibidem*, p. 68). O sexo, no entanto, se lhe dava prazer, também lhe incutia horror: “A princípio, as suas visitas foram rápidas e Carlos, trespassado de pasma e medo, mal soubera corresponder ao ímpeto com que ela, estuante de gozo se lhe arrojava entre os braços” (*Ibidem*, p. 68-69). A *femme fatale* desaparecia sempre antes que o sol surgisse e que sua identidade fosse revelada, sendo caracterizada pelo narrador como uma “sombra fugidia e evanescente” que rapidamente era “restituída ao mistério da treva e do silêncio...” (*Ibidem*, p. 69).

Os encontros noturnos se sucedem até que, certa noite, a amante misteriosa não aparece. Na manhã seguinte, em meio a uma agitação incomum na fazenda, o coronel revela a Carlos que havia uma outra mulher na casa: a irmã de sua esposa, que se mantinha isolada e

incógnita dos demais moradores. A mulher, que sofria de lepra, havia se suicidado naquela madrugada. O final do conto é bastante ilustrativo dessa visão que encara o sexo e a mulher como uma ameaça física, instauradores de horror: "(...) Carlos sentia pela primeira vez na boca o travo daqueles beijos, que se muito o fizeram gozar, mais ainda o fariam sofrer" (*Ibidem*, p. 71).

Nosso objetivo com essas demonstrações é sugerir que haja, na literatura do medo brasileira, uma transformação no papel das personagens femininas – do arquétipo da *damsel in distress* à *femme fatale*. Destacamos que, se no início do século XIX, a personagem feminina foi tida como uma ameaça **psicológica** ao equilíbrio masculino, a partir do *fin-de-siècle* ela se torna um risco **físico**, explicitada em uma ficção obcecada por questões corporais, sexuais e sanitárias. Nesse contexto, a ênfase não está mais propriamente nas ações das heroínas, mas em suas características físicas e higiênicas. O horror aparece, então, como forma de alertar para o perigo inerente do sexo – e, por extensão, da mulher. Ela é, mais que nunca, uma tentação perigosa a ser temida e, consequentemente, controlada.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Medeiros e. "Palestra a horas mortas". In: *Mãe Tapuia*. Rio de Janeiro: F. Briguet & CIA, s.d. pp. 157-178.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- AZEVEDO, Álvares de. "A noite na taverna". In: *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. pp. 564-608.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- _____. *Gothic*. 2nd ed. London: Routledge, 2014.
- CRULS, Gastão. "Noites brancas". In: *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. pp. 59-71.
- DOTTIN-ORSINI, MIREILLE. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.
- FRANÇA, Julio. "As relações entre 'monstruosidade' e 'medo artístico': anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira". In: RODRIGUEZ, Benito Martinez, org. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba: ABRALIC, 2011.
- _____. "Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil". In: GARCIA, Flávio, BATALHA, Maria Cristina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.
- _____. SILVA, D. Pesadelos dionisíacos: natureza, sexo e medo na literatura do medo. In: _____. *Círculos de giz*. Revista Multidisciplinar de Artes e Humanidades. [No prelo]
- GUIMARÃES, Bernardo. *A ilha maldita*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1930.
- KEECH, James. The survival of the Gothic. In: *Studies in the Novel*, v. 06, 1974. Disponível em: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/keech.html>. Acesso em: 10 fev. 2015.

MENON, Mauricio César. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira; de 1843 a 1932*. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, 2007.

_____. O canto da sereia em terra brasileira: o caso de “A Ilha Maldita” de Bernardo Guimarães. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0201_1.pdf. Acesso em: 05 jan. 2015.

MUCCI, Latuf Isaías. *Ruína & simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PHILLIPS, John. *The Marquis de Sade: a Very Short Introduction*. Oxford: University Press, 2005.

PRAZ, Mario. *The Romantic agony*. New York: Oxford University Press, 1951.

RIO, João do. O bebê de tarlatana rosa. In: *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002, pp. 120-127.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. Notas sobre o romance. In: *Os crimes do amor e A arte de escrever ao gosto do público*. Tradução de Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2002. pp. 27-56.

VOLOBUEF, Karin. Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia. In: _____. *Organon* (UFRGS), v. 38/39, 2005, pp. 113-13.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Notas

1 Todas as citações de obras em língua inglesa foram por nós traduzidas.

2 Não descartamos a possibilidade de a personagem do “Bebê” ser, na realidade, um homem. Contudo, como a ambiguidade irredutível do conto suporta ambas as leituras, consideramos, para os objetivos desse ensaio, que a personagem seja uma mulher.



estatuária do desejo:

a escrita erótica e o jogo da imitação em *lucíola*

Geovanina Maniçoba Ferraz*

Resumo

Lucíola, romance de José de Alencar, publicado em 1862, trata do breve envolvimento de um jovem provinciano com uma bela cortesã. O desejo libidinoso, mesmo quando negado, ocupa posição central na trama, movendo personagens e narrativa até a morte prematura da protagonista. Inclusive esse desfecho, com sua carga de purificação e punição, ocorre por complicações do aborto e, portanto, como consequência do sexo, numa alegoria máxima entre Eros e Tânatos. O narrador reconhece a imoralidade de seu texto, mas afirma que não vai se esconder na hipocrisia das reticências. É

* Geovanina Maniçoba Ferraz é mestranda em Literatura Brasileira pela USP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Eliane Robert Moraes, bolsista inicialmente CAPES e atualmente CNPQ, especialista em Literatura pela PUC-SP e graduada em medicina pela UFPE. E-mail para contato: ninaferraz21@gmail.com

possível perceber aí uma preocupação com a maneira de mostrar os signos lascivos. A análise de três cenas de forte conotação erótica e as suas relações com outras passagens do romance pretende contribuir para a compreensão desse processo de representação.

Palavras-chave:

Alencar; *Lucíola*; Narrador, Sexo, Erótico, Estatuária

Abstract

Lucíola, published in 1862, deals with the brief involvement of a young provincial man with a beautiful courtesan. The desire, even when denied, takes a central role in the plot, moving characters and narrative towards the premature death of the protagonist. This outcome is due to complications of abortion, a consequence of sex, somehow engaging an allegory between Eros and Thanatos. The narrator admits the immorality of his text, but says he will not hide himself on the hypocrisy of ellipsis. It's impossible to recognize in the book some concern towards the way you show lust through words. The analysis of three erotic scenes and its relations with other passages of the novel aims to contribute to the understanding of this process of representation.

Keywords:

Alencar; *Lucíola*; Narrator, Sex, Erotic, Statuary

A busca por uma voz

Pensar em *Lucíola* pelo seu viés erótico e em Alencar como um escritor que explora o erotismo na ficção brasileira parece uma tarefa instigante. A imagem do autor é marcada por uma obra monumental em pioneirismo, volume, abrangência e importância, mas não deixa de

se configurar como uma figura paterna rebaixada. A recepção da sua obra e, até hoje, a interpretação do seu legado muitas vezes suscitaram polêmicas. A crítica nunca lhe negou importância, mas nem sempre lhe foi ou é gentil. Afrânio Coutinho e Raquel de Queiroz reputaram pai da literatura brasileira (COUTINHO, 1965, p. 1); Alfredo Bosi (1972, p. 149-55), contudo, embora assegure a destreza do escritor, observa que já houve quem o tachasse de “pouco vernáculo” e quem observasse infantilismo em suas construções. Marcelo Pelloggio (2009, p. 5) afirma que considera o tratamento da crítica à extensa e variada obra alencariana, em geral, repetitivo, superficial e equivocado. Os preceitos do Romantismo traçados ainda no século XVIII e os documentos críticos gerados no calor do antagonismo entre românticos e realistas no Brasil formam o arcabouço teórico que emoldura, mas também acaba algumas vezes por enrijecer essas leituras.

A crítica ao romance *Lucíola* (1862) também tem uma trajetória acidentada. O Conselheiro Lafayette, contemporâneo de Alencar, chamou a protagonista do romance, Lúcia, de “monstrengo moral” (*apud* BOSI, 1972, p. 149). Artur da Mota, num texto escrito em 1921, descreve a personagem como uma “rameira esquisita, tipo de mulher inconsequente e abstrusa, que assume atitudes extremas de bacante devassa e de amorosa donzela”. Afirmava que “a psicologia de Lúcia é falsa, pois não se compreende a dualidade desse caráter incongruente” (MOTA, 1965, p. 141-3).

Contudo, em seu célebre artigo “Os três Alencares”, Antonio Candido (1955, p. 11) afirma que o “processo psíquico” por que passa Lúcia na história é “admiravelmente traçado por Alencar, no mais profundo de seus romances”. Moreira Leite (1979, p. 55) também afirma que em *Lucíola* “o conflito é mais profundo e revela as duas imagens contraditórias da mulher do século XIX:

de um lado, a noiva e esposa; de outro, a amante”.

Bosi também empreende outra análise incontornável do romance. O autor descreve, no livro *Dialética da colonização*, o que considera um “complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar” (BOSI, 1992). Em sua análise, ele explica a heroína da segunda metade do livro, a mulher que abdica do luxo, do convívio social, do sexo e até da própria vida em nome do amor.

Essas mudanças radicais na recepção da obra, contudo, não mudaram um aspecto: as leituras do romance em geral estão focadas na compreensão da “figura feminina”, isto é, no entendimento dos conflitos da mulher no texto. Mas Alencar também estava interessado na forma de dizer¹ a história, não somente na história em si. Uma questão central para ele era encontrar o tom e o léxico ideais para contar cada trama em sua especificidade. No posfácio de *Iracema*, afirmou ter buscado imprimir no livro não apenas a história da índia, mas também “a rude toada dos antigos filhos do Ceará” (ALENCAR, acervo digital, não paginado). Em *Senhora*, Alencar avisa ao leitor que a senhora GM é a verdadeira autora do livro, por isso o estilo rebuscado apresenta “exuberâncias de linguagem”, “afoutezas de imaginação”, “ilusões e entusiasmos” que a pena “sóbria e refletida” do escritor seria incapaz de registrar (ALENCAR, 1997, p. 17).

Apesar dessa atenção desfocada da trama que Alencar afirmava em seus textos críticos, o foco de seus intérpretes recaiu sobre os temas das suas histórias e o consagrou como exímio pintor de nossas paisagens, criador de “perfis de mulher firmes e claros” (BOSI, 1972, p. 153). Reconhecer a importância do legado do autor no plano figurativo (criação de mitos e lendas nacionais, exaltação do passado e da cor local ou pintar os costumes da corte carioca (FARIA, 1987, p. 73), contudo, não implica

em negligenciar o seu trabalho no plano da enunciação. Valéria De Marco já havia apontado que

Lucíola tem o objetivo de construir uma reflexão sobre as formas de narrar as paixões e quer discutir os problemas enfrentados pelo escritor ao tentar representar a complexidade e a multiplicidade do real [...], partilhar com o leitor as dificuldades de apreensão e explicação da realidade. (DE MARCO, 1986, p. 154)

A preocupação com a forma de dizer é desafio de todo escritor, mas nem todo livro convoca de maneira explícita e reiterada o leitor para essa reflexão. Traçando o retrato da moça a partir da perspectiva de seu amante, expondo as dúvidas do narrador, fazendo o contraponto entre as opiniões das personagens elançando mão de uma série de outros artifícios de narração, Alencar convoca o leitor a refletir sobre a dificuldade de apreender o real e sobre as formas de narrar. Ao comparar a obra do escritor cearense com a do francês Dumas Filho, uma vez que há várias semelhanças (heroína morta no início da narrativa, narrador em primeira pessoa e homem, além do tema da cortesã regenerada), Valéria de Marco (1986, p. 154) faz a seguinte constatação: “Enquanto *A dama das camélias* dirige as atenções do leitor para a estória [...], *Lucíola* convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto, sobre a possibilidade de o romance representar o processo de conhecimento da realidade”. Responder a esse chamado, buscar compreender a estrutura do texto, não é apenas evitar uma leitura “de conteúdo”, focada nos entrechos e no enredo; mas sobretudo “realizar uma leitura comprometida com a forma literária” (MORAES, 2013, p. 17).

Além do desafio que o narrador se coloca de traçar o perfil da mulher (já bem estudado pela crítica), outra

questão em *Lucíola* é como dizer o sexo. Sexo é o que move a trama e as personagens, o que leva a heroína à morte (não ocasionada pelo suicídio ou pela tuberculose, como no caso de outras heroínas românticas) – Lúcia morre por complicações do aborto, portanto em consequência do sexo, ensejando uma alegoria extrema da relação entre Eros e Tânatos.

Mesmo quando há a negação do desejo, há uma sexualização da experiência e as atitudes das personagens estão pautadas pela sua influência. Os protagonistas (Paulo e Lúcia) se amam e se ferem na pulsação de um desejo que lhes chega engolfado de incompreensões, interdições, inibições, medos, crueldades e mistérios. A moça agencia o corpo por dinheiro aos 14 anos, para ajudar a família doente, e se transforma na mais bela cortesã do Rio de Janeiro. O rapaz, ao descobrir quem ela é, vai diversas vezes à sua casa em busca de sexo, cobra que se comporte como prostituta e vê surgir diante de si a mais bela e lasciva das bacantes. Noutro momento, depois de fazer sexo sob o que pareciam juras de amor e fidelidade, confessa à Senhora GM e ao leitor: “Acordei e fui escrever. Depois da noite que passara, talvez suponha que fiz versos. Pois engana-se: fiz contos.” E então conclui: o dinheiro era pouco, mas podia custear o que chamou de seu “último e esplêndido banquete às extravagâncias da juventude” (ALENCAR, 2011, p. 67).

O narrador afirma que seu livro é imoral, que portanto não vai se esconder na hipocrisia das reticências, que vai buscar uma forma de dizer (ALENCAR, 2011, p. 55). É possível perceber aí uma preocupação com a maneira de representar os signos lascivos. Isto posto, o desafio de como representar em palavras a cena lúbrica é o ponto de partida desta análise. Como o erótico é representado no livro? Como se dá a escolha do léxico nesses trechos? Como se dá a construção das imagens? A análise de três cenas de forte erotismo e as suas relações

com outras passagens do romance pretende contribuir para a compreensão desse processo de representação.

O pé na nuvem: demarcação de extremos, aproximação de opostos

Cena 1

Depois que Paulo conheceu Lúcia, decorreu um tempo em que ele nem pensava nela, distraído com as novidades da corte. Mas, certo dia, enfasiado em ter o que fazer, lembrando-se da moça, acha em que “empregar a manhã”, decide visitá-la. Confessa à GM que tinha apenas “sede de prazer”, mas, quando ficou sozinho com Lúcia, se enredou numa conversa amena e saiu sem ter arriscado nenhum “gesto ou palavra duvidosa”. Já na rua, começou a se sentir ridículo por não ter tomado uma atitude mais incisiva. (ALENCAR, 2011, p. 28-32). Quando retorna no dia seguinte, vem decidido, e diz:

Acabemos com isso, Lúcia. Sabes o que me traz à tua casa: se te desagradar por qualquer motivo, dize francamente, que eu tomo o meu chapéu e não te aborrecerei mais. Se pensas que valho tanto como os outros, não percas o tempo a fingir o que não és. Esta comédia de amor pode divertir os mocinhos de 18 anos e os velhos de 50; mas afianço-te que não lhe acho a menor graça [...]. Incomodava-me essa ideia de pensares que estava disposto a fazer-te a corte. Seria soberanamente ridículo para nós ambos. (ALENCAR, 2011, p. 36)

Ela, que o recebera neste dia com as mesmas roupas, joias, penteado, leque e chapéu que usara no dia em que eles se viram pela primeira vez, cai do alto de sua fantasia de romance, se fere com as palavras do moço e se transfigura na cortesã.

Era outra mulher.

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes das narinas que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.

À suave fluidez do gesto meigo sucedeu a veemência e a energia dos movimentos. O talhe perdera a ligeira flexão que de ordinário o curvava, como uma haste delicada ao soprar das auras; e agora arqueava enfunando a rijã carnação de um colo soberbo, e traíndo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso. Às vezes um tremor espasmódico percorria-lhe todo o corpo, e as espáduas se conchegavam como se um frio de gelo a invadira de súbito; mas breve sucedia a reação, e o sangue abrasando-lhe as veias, dava à branca epiderme reflexos de nácar e às formas uma exuberância de seiva e de vida, que realçavam a radiante beleza.

Era uma transfiguração completa.

Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes. À mais leve resistência dobrava-se sobre si mesma como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o

penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato da pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (ALENCAR, 2011, p. 37-8)

Paulo saiu sem pagar pelo sexo, mas colocou a mão na carteira duas vezes, ao que Lúcia retrucou com olhar indignado.

Na análise do léxico empregado nesse trecho, observa-se um enfoque nas palavras que desenhavam o que Paulo vê; há uma profusão de vocábulos da ordem da descrição física que podem esculpir uma estátua: *rosto, lábios, narinas, pupila, talhe, carnação, colo, espáduas, sangue tingindo, epiderme, veias, forma, mão, dentes, tranças, cabelos, ombros, pele*. Além da nomeação detalhada das partes corporais, vale observar a presença do próprio significante *corpo*, que se refere ao de Lúcia, não ao de Paulo, o que ocorre também na passagem 2 e não ocorre na 3 (cenas transcritas a seguir).

Para articular e conferir atitude a essa imagem compa-
recem as palavras *gesto, movimentos, arquear, dobrar-se, ondulações, tremor*.

Ainda para construir essa visão exterior, o narrador fala dos laços, das vestes, do cadarço, do penteador que prende os cabelos e dos tecidos que recobrem seu corpo: *seda, veludo, rendas e cambraias*.

Além da visualidade do que é descrito, o sentido da audição também é convocado: a respiração da mulher

é descrita como um som “curto e sibilante” num contraste com o silêncio de sua pupila que emanava “fogos surdos”.

Cena 2

A segunda situação erótica do livro ocorre na casa de Sá e também se desenrola numa atmosfera que mistura prazer e dor. Da primeira vez, Lúcia sofria e Paulo não entendia o que se passava. Agora sofrem a menina e o rapaz. A sala tem paredes cobertas com um papel ave-ludado decor escarlate, uma profusão de espelhos, tapetes felpudos, aromas de flores, frutas e muito vinho. Duas ordens de quadros nas paredes representam “os mistérios de Lesbos”. Em cadeiras confortáveis medidas cada uma “para dois corpos”, quatro homens e três prostitutas esperam a madrugada para “imolar a razão no fundo das garrafas”. O anfitrião promete que às duas horas eles entrarão solenes no reinado “das trevas e da loucura” (ALENCAR, 2011, p. 52-3).

Paulo não foi avisado que está para acontecer. Lúcia está visivelmente perturbada. O Sr. Couto, o homem que a seduzira ainda menina, era um dos convidados. O Sr. Rochinha, a chama de Lúcifer. Sá lhe atinge com frases que insinuam e menosprezam o amor dela por Paulo. As mulheres chegam a afirmar, mais adiante, que se sentem superiores a ela.

Nesse clima de despeito e julgamento, em que Lúcia se encontra acuada, o diálogo dos amantes é recheado de ironia. Lúcia retoma em sua fala as frases que Paulo lhe dissera no encontro anterior e ele percebe: “Se te ofendi, perdoa-me” (ALENCAR, 2011, p. 57). Mas ela teima no tom ressentido e ofensivo. Quando Sá anuncia que Lúcia reproduzirá, em estátua viva, as cenas dos quadros, Paulo pede que ela não o faça, ao que ela responde: “É preciso pagar a conta da ceia!” (ALENCAR, 2011,

p. 60). Paulo suplica que não e ela vacila. Em seguida, Sá fala que Lúcia já dançara nua para eles antes, mas se intimida por desejar ver Paulo apaixonado. Atordoado pela reafirmação de que não seria a primeira vez que ela ficaria nua diante daqueles homens e pela ideia de ficar enamorado dessa mulher, ele solta uma gargalhada e diz que apaixonar-se por ela é impossível. A transformação que se segue é semelhante à da outra vez:

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois, agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpentes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbilhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso.

Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos, que se sucediam rápidos; porque até as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi. Revoltou-me tanto cinismo; ergui-me da mesa. (ALENCAR, 2011, p. 60)

Estudando esta cena, percebemos que, na sala de Sá, a imagem é mais uma vez dominada pela descrição dos atributos físicos da mulher: *lábios, cabelos, tranças, rins, braços*. A palavra *corpo* reaparece. Também nesse trecho, há referência à seda das roupas e às palavras que mostram o gesto, como *erguer, levantar, salto, agarrar, pousar, requebro*.

Novamente os sentidos da visão e da audição comparecem. Paulo vê ainda uma “divina aparição” como da outra vez. Contudo, aqui o som não é mais o sibilo sutil da cobra, e sim o violento rugido do leão, marca do poder do predador, metamorfoseado na seda da roupa da mulher.

Nessas duas passagens, Lúcia se comporta como cortesã. Os amantes sofrem e não se entendem, o erótico se instaura perturbando os dois. O que está em jogo é a lascívia. Nelas, o predomínio é do físico, o corpo de Lúcia se avulta nas duas passagens. Aparecem detalhes do rosto, da atitude, das roupas, dos movimentos. O que é visto pelo leitor é o exterior, o que a personagem de Paulo vê. O que sobressai são os elementos da visão e da audição, que são os sentidos da distância.

Cena 3

Nessa mesma noite do banquete, depois da dança, eles vão para o jardim. Trocam algumas palavras e Paulo diz “Quero-te para sempre! Quero que sejas minha e minha só”(ALENCAR, 2011, p. 65), ele também diz ao leitor que tinha vergonha do eco das próprias palavras, mas Lúcia parece não se dar conta disso e reage assim:

Lúcia saltou como a gazela prestes a desferir a corrida, quando as baforadas do vento lhe trazem o faro de tigre remoto; estendendo o braço mostrou-me a sala da ceia, donde escapava luz e rumor.

— Mais longe!... Fomos através das árvores até um berço de relva coberto por espesso dossel de jasmineiros em flor.

— Sim! Esqueça tudo, e nem se lembre que já me visse! Seja agora a primeira vez!... Os beijos que lhe guardei, ninguém os teve nunca! Esses, acredite, são puros!

Lúcia tinha razão. Aqueles beijos, não é possível que os gere duas vezes o mesmo lábio, porque onde nascem queimam, como certas plantas vorazes que passam deixando a terra maninha e estéril. Quando ela colocou a sua boca na minha pareceu-me que todo o meu ser se difundia na ardente inspiração; senti fugir-me a vida, como o líquido de um vaso haurido em ávido e longo sorvo.

Havia na fúria amorosa dessa mulher um quer que seja da rapacidade da fera.

Sedenta de gozo, era preciso que o bebesse por todos os poros, de um só trago, num único e imenso beijo, sem pausa, sem intermitência e sem repouso. Era serpente que enlaçava a presa nas suas mil voltas, triturando-lhe o corpo; era vertigem que nos arrebatava a consciência da própria existência, alheava um homem de si e o fazia viver mais anos em uma hora do que em toda a sua vida.

A aspereza e feroz irritabilidade da véspera se dissiparam. O seu amor tinha agora sensações doces e aveludadas, que penetravam os seios d’alma, como se a alma tivera tato para senti-las.

Não fui eu que possuí essa mulher; e sim ela que me possuiu todo, e tanto, que não me resta daquela noite mais do que uma longa sensação de imenso deleite, na qual me sentia afogar num mar de volúpia. (ALENCAR, 2011, p. 66)

Se analisarmos essa cena tendo em mente o ponto de vista de Paulo, podemos ver que nesse momento Lúcia é como se fosse outra pessoa. Ela não se comporta como a cortesã lasciva das passagens anteriores, mas como uma namorada. Afoita, mas namorada. Ela se entrega com fúria, mas com doçura, e lhe entrega beijos que, jura, ninguém jamais os teve.

Aqui, o narrador também se comporta de outra forma. Paulo conta o que se passa de maneira diferente. A descrição é feita mostrando ao leitor o que ele sente e não o que ele vê. Não há menção ao corpo e às suas partes. Não aparecem os termos *olhos*, *cabelos*, *braços*, etc. Não há descrição de roupas ou movimentos. Aqui é a palavra *alma* que se repete, a alma de Paulo. A palavra *corpo* que aparece no trecho não se refere ao corpo de Lúcia e sim ao do homem; e não é um corpo que age no domínio do erotismo, é um corpo de vítima, numa iminência de morte, subjugado pela cobra, símbolo do pecado. Os seios que se insinuam nessas linhas não são os da mulher, nem são seios de corpo, são os da alma.

O estudo do léxico também revela diferenças. Esse trecho apresenta palavras que mapeiam um terreno totalmente diverso das situações 1 e 2. Aqui, elas remetem a algo da ordem do sensorial: *queimar*, *parecer*, *arder*, *sentir*, *vertigem*, *arrebatar*, *alhear*, *sensações*, *doce*, *ave-ludado*, *tato*, *deleite*.

O narrador não descreve o que está diante de seus olhos; ao contrário, mostra ao leitor o que se passava

no interior da personagem. O verbo *sentir* aparece três vezes e o vocábulo *sensação* aparece mais duas vezes. Aqui, o paladar e o tato são os sentidos que predominam são os sentidos da proximidade, do contato, em oposição aos sentidos da visão e da audição, sentidos da distância, que aparecem nas duas ocasiões anteriores.

Nessa passagem ocorre uma viagem para dentro, explorando emoções e sensações, com uma descrição detalhada e imagética do mundo interior da personagem. A palavra literária cria uma exposição vívida da fantasmagoria do desejo e do gozo; é capaz de transformar arrebatamento erótico em visões de plantas, líquidos e feras. Essa capacidade de dar corpo, imagem, ao que é essencialmente da ordem do pensamento e do informe é um atributo valioso da literatura, quando comparada às outras artes, na descrição do erótico. Ou ainda em outras palavras, como disse Eliane Moraes, ao comentar um poema de Verlaine: ao “delírio do corpo” pode corresponder o “delírio da palavra” e esta “seria a dimensão privilegiada da escrita ao representar os atos lúbricos” (MORAES, 2005, p. 75).

Nas três cenas, o sentido referencial (amante e esposa), o léxico (da fisicidade e das sensações) e as imagens construídas (exterior e interior), respectivamente, demarcam e põem em confronto as visões externa e interna, o corpo e a alma, a lascívia e o amor puro, os arquétipos da puta e da santa, da amante e da esposa. De algum modo essa dualidade também situa em dois extremos o corpo da mulher e o olhar do homem. Nesse contexto que parece remeter à discussão do dionisíaco *versus* o apolíneo, a mulher aparece como o excesso e a ameaça ao equilíbrio do homem. O instinto fica colocado como algo que nos arremessa ao animalesco e o intercurso sexual como um perigo, um virtual aniquilamento e como

um estado de suspensão da razão. Paulo chega a se descrever exposto a predadores (cobra e leão) e a falar em vertigem e alheamento.

A figuração das imagens contraditórias da mulher do século XIX (esposa e amante) é de fato um elemento central do livro² e, se retesarmos essa linha de interpretação, vislumbramos o contraste e a aproximação de duas figuras ainda mais extremas: a puta e a santa – o que parece bem produtivo em significação e ainda pode oferecer desafios de interpretação. Embora Paulo deixe entender que Lúcia procurava uma purificação ao se abster do sexo, e que ela desejava uma espécie de absolvição pelo sacrifício (BOSI, 1992), não se trata aqui de restringir a análise ao que acontece no plano do enredo, mas também de perceber um jogo de enunciação: a intertextualidade. A Senhora GM afirma, logo no início do romance, que Lúcia é “musa cristã” (ALENCAR, 2011, p. 19). Podemos aproximar assim a nossa heroína à reputada prostituta da Bíblia, Maria Madalena. Contudo se observarmos a cena 1, no plano da descrição, Lúcia é colocada em aproximação também com outras imagens católicas, especialmente a própria Virgem Maria. Observe:

[...] uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (ALENCAR, 2011, p. 37-8)

Embora a aura de luz seja frequente na representação dos santos e os pés nas nuvens apareçam até nas pinturas do apocalipse, vale ressaltar que a imagem descrita na cena 1, quando pensamos numa figura feminina isolada, remete sobretudo a algumas imagens de Nossa Senhora (Aparecida, da Anunciação, de Fátima e da

Glória). Curiosamente, Maria da Glória é o outro nome de Lúcia. Ela nasceu em 15 de agosto, dia da santa, e chama Nossa Senhora de sua madrinha (ALENCAR, 2011, p. 146). Também é justamente na festa da Glória que ela é apresentada a Paulo e onde começa a ser “desmascarada” por Sá³.

Nossa Senhora da Glória ainda guarda uma outra aproximação curiosa com a nossa personagem, seu nome remete a três verdades de fé professadas pela Igreja: a Dormição, a Assunção e a Glorificação da mãe de Deus, significando que seu corpo morto foi velado e sepultado, e depois subiu ao céu (em corpo e alma) onde finalmente ela foi glorificada como Rainha do Céu e da Terra. O corpo de Maria da Glória/Lúcia também adormece, evoluindo para o que está referido no livro como um “corpo morto” (ALENCAR, 2011, p. 130, 160 e 168). Esse processo, como bem identificou Bosi, tem uma forte conotação de purificação, assunção, glorificação. Lúcia diz: “Tu me purificaste ungindo-me com teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! [...] Fui tua esposa no céu!” (ALENCAR, 2011, p. 169). Segundo o mistério da religião, Nossa Senhora não sobe aos céus por seu poder, ela é “assunta” pela força de Nosso Senhor. Lúcia também parece seguir para algum lugar de anjos além da morte pelas mãos de Paulo. A morte nos seus olhos é descrita por ele como uma luz de sublime êxtase, beleza de anjos e, em seu último sopro, ela balbucia: “Recebe-me Paulo!...”

No trecho destacado acima ele descreveu a mulher evocando a imagem da santa: uma nuvem aos pés, assunta, especialmente bela e envolta em luz. Mas há um contraste na imagem: a “divina aparição”, esse “esplendor” de nossa protagonista, é uma visão dominada pela nudez: sobreposta à imagem da santa está a da bacante.

Essas sobreposições de imagens e de referências podem ser consideradas um procedimento recorrente no autor,

como bem ilustra um artigo de Vagner Camilo (2007, n.p.) publicado na *Revista Novos Estudos CEBRAP*. Evocando leituras de Machado de Assis, Renato Janine Ribeiro e muitos outros comentadores do romance *Iracema*, o crítico mostra as relações entre a protagonista alencariana naquele romance e diversas referências da literatura nacional e universal, desde Moema e Lindoia até Atala e Norma⁴.

Interessante notar que, além destas sobreposições e oposições, ainda podemos observar outra dualidade que aparece nas três circunstâncias. Na cena 1, aparece um contraponto entre as figuras de abismo (de sensualidade) e de elevação, construída pela nuvem aos pés de Lúcia (nuvem de rendas e cambraias). Na 2, contrastam o divino e o satânico. Na 3, a terra maninha e estéril faz contraste com o mar de volúpia. Como esses opostos estão presentes e aproximados em todas as passagens, há uma certa suspensão do maniqueísmo, o texto parece apontar que tanto na visão externa quanto na interna, no corpo e na alma, na luxúria e no amor puro, em todos esses espaços existe um núcleo de ambivalência em que elementos contrários coexistem sem se negarem.

Assim, a demarcação de extremos toma lugar ao lado da aproximação de opostos. As duas situações do enredo (duas cenas de lascívia e uma de encontro idílico), os dois universos do gozo erótico (externo e interno) e os dois conjuntos de léxicos (do corpo e da alma) se misturam nas figuras que produzem. Tanto as imagens do mundo interior e fantasmático quanto aquelas do mundo exterior e da fisicidade têm figuras ambíguas, múltiplas e não conformes. Do mar de volúpia à terra estéril. Do divino ao satânico. Do abismo de sensualidade à figura da bacante assunta nas nuvens. Isso e aquilo. Isso tudo e vice-versa. Esse caráter ambivalente produz o efeito das distâncias que se colam, dos opostos que se afirmam. O texto dá conta de materializar em palavras

a ideia de que mesmo no lugar do extremo, assim como no seu oposto, o contraditório habita.

O rugido da seda: o jogo da imitação

Na cena 2, Lúcia dança imitando figuras de mulher (representadas nos quadros nas paredes da sala de Sá), esculpindo no próprio corpo estátuas de desejo e de gozo: “quadros vivos”, na expressão de Alencar.

A personagem de Paulo entende que, ao dançar nua para vários homens, Lúcia chega ao ponto mais baixo, mais grotesco, sobrepondo essa imagem ao ideal sublime que está na cabeça do moço. Paradoxalmente, essa situação obscena antecede imediatamente à do encontro idílico na relva (cena 3), em que Lúcia se entrega sob juras de amor e fidelidade. Essas cenas ensejam um dos mais caros contrastes do ideário romântico. Nas duas passagens, Paulo e Lúcia vivenciam extremos, são como que arrastados numa torrente de sensualidade e catapultados da orgia para as juras de amor. Essa montanha russa dos sentidos parece ter um efeito de aguçar a tensão erótica. Para o escritor Victor Hugo o contraste entre o grotesco e o sublime é “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece ao contrário que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada” (HUGO, 2007, p. 33).

Também é na cena 2 que ocorre algo como a realização, no enredo, da metáfora da flor com essência de inseto. Paulo disse: “ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo do

torpe inseto que nela dormiu” (ALENCAR, 2011, p. 27). Ele, que via a moça como uma flor, acaba por vê-la como uma figura lasciva no centro de uma orgia, cercada dos insetos que nela dormiram. Assim essa cena, especialmente em confronto com a cena 3, parece ensejar alguns aspectos alegóricos de temas caros ao enredo de *Lucíola*, como o desmascaro e a sobreposição entre pureza e lascívia.

Importante como uma espécie de metáfora do enredo (dança que expõe aparência de flor com essência de inseto), o fragmento 2 também se mostra bastante significativa quando analisada pensando nas estratégias que o autor usa para mostrar a cena. A descrição da dança faz pensar em “quadros vivos”, quadros com o corpo, estátuas de desejo e de gozo. Não se pode deixar de notar que o gesto imitativo, tão caro a todo artista, aparece em primeiro plano. Lúcia não faz uma dança sensual simplesmente, ela reproduz as pinturas das paredes que mostram poses eróticas de mulheres nuas. A mulher do real (ficcional) imita a sua imitação: a mulher imita as figuras de mulher.

Fora desta cena, isso se repete no romance em vários níveis, muitas figuras femininas são copiadas no corpo de Lúcia. Primeiro: a personagem é uma espécie de cópia, um “perfil de mulher” composto de várias imagens decalcadas de estereótipos, como bem notaram os críticos: noiva, amante, santa, puta. Segundo: ela não é capaz de equilibrar com serenidade “o que *realmente quer*” e “o que aprendeu que *pode e deve querer*”. Assim, em seu desespero de mulher, ela somatiza conflitos psicológicos⁵, age de forma díspar, ficando cheia de achaques, volúvel e incompreensível⁶, copiando um quadro muito associado ao feminino, a histeria. Terceiro: ela decalca modelos (de amor) dos livros que não cabem

em sua realidade, como uma Emma Bovary ou como um Quixote sem Sancho e sem Rocinante. Faz leituras projetivas — de *Paul e Virginie* e de *Atala*, e de *A dama das camélias*, embora Paulo não compreenda⁷. Ela sofre por não poder copiar, não poder ser como aquelas mulheres. Quarto: Paulo se diz disposto a reproduzir Lúcia tal qual era quando viva, como se a mulher do texto pudesse ser a cópia da outra⁸.

Nessa espiral de imitação, um quinto aspecto sobressai. O tema da cortesã regenerada também enseja o gesto da cópia, traz uma questão cara ao escritor e ao seu tempo que é a do “aproveitamento” dos modelos e dos temas consagrados da literatura ocidental na formação da brasileira. Essa questão estava dada pelo tema de *Lucíola* e foi insuficientemente explorada pela crítica da época⁹.

A respeito dessa polêmica em torno da importação do romance, Alencar escreveu no prefácio de *Sonhos d’ouro*: “Tachar esses livros de feição estrangeira é não conhecer a sociedade fluminense que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses [...] e jargão erigido de termos franceses [...]”. Assim o escritor imitava, com sua literatura, uma sociedade que imitava outra — o que Schwarz qualificou como “imitar uma imitação” (SCHWARZ, 2012, p. 46). O crítico afirma, ainda, que o escritor não soube trabalhar “a disparidade do enredo e a notação realista”, problema de composição gerado pela inadequação dessa imitação: importar o romance, segundo Schwarz, implicava importar ideias, liberais ou aristocratizantes, incompatíveis com uma sociedade de cultura dependente, que era ainda escravagista e regida pelo favor. Com essa diferença de fundo, ainda segundo o crítico, ao importar entrecos e conflitosse formava um desnível onde alguns escritores tombavam, “tombos de estilo próprio” (SCHWARZ, 2012, p. 41).

Contudo, é preciso considerar que é bem possível que o escritor cearense estivesse atento a essa incompatibilidade entre as realidades das nações centrais e as culturalmente enraizadas na periferia. A frase no parágrafo anterior mostra que Alencar sabia que imitava uma espécie de imitação. E, de todo modo, a percepção dessas diferenças é uma inteligência razoavelmente evidente ainda hoje. Ademais, é no livro que se podem identificar alguns aspectos que parecem apontar para a busca de uma possível solução para este desnível: 1) A imitação do modelo francês em *Lucíola* é construída dentro de um painel de imitações que coloca a questão da cópia no centro de uma discussão mais complexa: não somente o tema, ou as questões de fundo, mas também a forma convoca uma discussão sobre a questão da cópia 2) O autor constrói a narrativa na perspectiva de Paulo, que é afala de um jovem provinciano recém-chegado à corte, procurando se encaixar nessa sociedade impregnada de europeísmos (que ele estaria inclinado a copiar). 3) O papel da audiência é fundamental na construção de todo discurso, e Paulo se dirige a uma senhora da corte, “mulher superior, digna para julgar uma questão de sentimento” (ALENCAR, 2011, p.21). 4) O texto, com sua forma dialogada e referências ao narrador, entre outros detalhes, se autorreferencia, chama a atenção para a forma de narrar, sugerindo que “a confissão do narrador deve ser vista como a espinha dorsal do romance” (DE MARCO, 1986, p. 150). Esses elementos também apontam para uma preocupação com a forma de dizer e podem representar uma estratégia que o autor encontrou para ajustar o tom da narrativa à realidade distinta; e assim mostrar algo mais, algo além do enredo, algo que está impregnado na fala do moço.

Parece possível, portanto, depreender uma relação entre a construção da voz narrativa e o realce dado no texto para a questão da cópia. O livro copia a mulher que copia, na perspectiva do homem que copia, inseridos

numa sociedade que copia. Pensar nesse gesto de cópia (mais no gesto que na cópia) instaura um novo olhar que pode abrir a obra para novas leituras. Tirando o foco analítico da psicologia de Lúcia e o transferindo para o discurso de Paulo, é possível realçar que a fala do moço é o que de fato engendra a “figura feminina” no livro e, então, dar relevo à carnadura discursiva do que Alencar chamou perfil de mulher. Esse novo olhar pode, por exemplo, mobilizar a matéria literária para problematizar a identidade sexual e os papéis de gênero, enquanto constructos discursivos e sociais, e lograr romper com o esquema binário de leitura da obra, o qual trabalha frequentemente na chave da heterossexualidade normativa e que muitas vezes resvala numa compreensão pseudobiológica dos papéis de gênero na sociedade.

Essas questões estão relacionadas com a voz narrativa na sua natureza de voz atribuída a Paulo, como um discurso através do qual se constroem a realidade ficcional, a imagem de Lúcia e a do próprio Paulo. O reverso dessa mesma moeda é pensar essa voz narrativa como um corpo de procedimentos de enunciação, como no caso do foco deste artigo, especificamente tentando compreender os artifícios narrativos e o processo de representação da cena lúbrica.

Tanto a carnadura discursiva do perfil de mulher quanto a questão em torno de como o texto diz o sexo são problematizados no livro. Paralelamente a esses elementos internos ao livro, há vários elementos externos ao romance *Lucíola*, pertencentes a outras obras de Alencar, que apontam para a questão da voz. Já falamos do que o autor escreveu em *Sonhos D’ouro*, mas para este artigo ainda é importante citar pelo menos duas outras referências: *As asas de um anjo – complemento* (ALENCAR, 1858) e *Benção paterna* (ALENCAR, 1872), pois estão diretamente implicadas na análise da imitação aqui empreendida. No primeiro texto, o autor

escreveu: Carolina (de *As asas de um anjo*) e Margarida (de *A dama das camélias*) são a mesma mulher¹⁰. Ele teria dito o mesmo a respeito de Lúcia, que claramente se aproxima ainda mais de Margarida que Carolina, mas *Lucíola* ainda estava por escrever. No outro texto, *Bênção paterna*, Alencar afirma que *Lucíola* é um romance nacional. Ele sabia que copiava os entrecos e o modelo franceses, sabia que sua personagem não era original e ainda assim afirmava que sua obra era “brasileira”. O que é a matéria local que resiste a esse movimento imitativo? Onde o autor reconhece “o nacional” no texto? Como retratar a especificidade de uma sociedade através do retrabalho de um tema comum? Essas questões parecem remeter à voz do narrador. O narrador autodiegético é ao mesmo tempo criatura e criador, é ele quem “cria” a realidade ficcional e a sua própria figura. Quando um escritor dá voz ao amante para fazer um retrato da namorada morta, ele tem que entrar na pele da personagem que narra, entender seus valores e conflitos, para construir um discurso adequado à psicologia da sua criatura. Paulo é pessoa envolvida e local, e poderia, ao descrever um mundo visto pela sua perspectiva, deixar marcas dos seus conflitos e valores da sociedade em que vive na constituição do seu discurso.

Numa outra visada, é possível perceber outro elemento nesse jogo de imitação. Lúcia é uma mulher que, montada como puta, é capaz de empreender essa estatutária do erótico, forjando desejos e gozos que tem e que não tem. Desejo que não tem: Lúcia, para Sá e para os outros homens, copiaria os quadros com facilidade, acostumada que está a fingir desejos e volúpias que não tem; e o faz muito bem, pois arranca aplausos até das mulheres. Desejo que tem: ao mesmo tempo, sob o olhar de Paulo, Lúcia, como um poeta, sofre por

talvez fingir que é fingimento a volúpia que de fato tem. A prostituta se aproxima do poeta.

Se o poeta transforma o real na sua arte, Lúcia faz o movimento contrário: através dela, as telas do pintor retornam ao estatuto de carne. Carne que ceva, como ela disse. O momento da mulher servida sobre a mesa é o auge do banquete de Sá, o ponto alto em que todos giram a chave que abre o reino da treva e da loucura. O momento assume foros de rito dessa religião de libertinos e a prostituta teria um papel de sacerdotisa desse mundo inferior (MORAES, 2015; BATAILLE, 1987).

Múltiplas imagens de mulher estão justapostas, como que aprisionando Lúcia num círculo; a dança da imitação parece alegorizar isso. Esse movimento circular se instaura também na alegoria: Lúcia imita a mulher que está no quadro /quadro que imita o modelo / modelo que em seu ofício faz pose artificial / pose que procura realizar o ideal que está no projeto do artista / artista, que mais que imitar, quer captar a essência do real / real que pode ser o real real ou o real ficcional / “real” que Paulo busca ao esboçar um retrato de mulher/ retrato que é Lúcia/ Maria da Glória / mulher que imita os quadros.

Quadros vivos: as estátuas do gozo

Além da demarcação de extremos com aproximação de opostos e da questão da imitação, observa-se um terceiro elemento na análise dessas cenas: as descrições 1 e 2 são mediadas por elementos da estética clássica. Entre outros marcadores, na primeira, Lúcia é descrita como “a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto”. Na segunda, ela lembra uma virgem grega e suas poses eróticas reproduzem quadros que retratam “os mistérios de Lesbos”.

Vale notar que essa utilização de elementos da estética clássica só aparece na construção das duas primeiras cenas, as “corpóreas”, até porque estas constroem uma imagem externa que convoca esse tipo de referência imagética. Na cena 3, que está no domínio das sensações e do mundo interno de Paulo, essas referências não aparecem.

Também é preciso considerar que a presença de elementos clássicos no livro por si só não deve ser considerada algo singular, pois foi procedimento recorrente nas obras dos autores românticos. Tais elementos constituem um recurso estético que produz vários efeitos. Podem constituir apenas um artifício de estilo, como uma citação erudita, para valorizar a descrição. Também podem representar uma estratégia de autorização do discurso: convocar a tradição é uma forma de se filiar a uma linhagem e fazer parte de um discurso autorizado e estabelecido. Esses elementos clássicos podem também comparecer para aplacar uma possível reação moral ao texto, justamente por filiar aquele imaginário a uma tradição que tem certa chancela para expor o tema. Usando esse artifício, o escritor não precisa dizer, mas consegue francamente sugerir nudez ou masturbação, por exemplo, como na cena da dança sobre a mesa. Todos esses expedientes podem estar acontecendo em *Lucíola*, pois eles não são excludentes.

Contudo, o que torna esse artifício um recurso narrativo digno de um olhar mais atento nesse livro é a enunciação desse procedimento, como uma estratégia de dizer, nas falas de Paulo e de GM.

GM avisa:

[...] se este livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não

falta nem o véu da graça nem a folha da figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no paraíso terrestre. (ALENCAR, 2011, p. 19)

E Paulo diz:

Se a senhora não conhece as odes de Horácio e os Amores de Ovídio, se nunca leu a descrição da festa de Baco e não tem notícia dos mistérios de Adônis ou do rito afrodísio das virgens de Pafos, que em comemoração ao nascimento da deusa iam certos dias do ano banhar-se na espuma do mar e oferecer as primícias do seu amor a quem mais cedo as cobiçava; se ignora tudo isto, rasgue estas folhas, ou antes queime-as, para que sua neta, achando as tiras que ficarem sobre a mesa, não se lembre de fazer delas papelotes.

Se ao contrário apreciou esses trechos admiráveis da literatura clássica, pode continuar a ler, pois não achará imagem, nem palavra que revolte o bom gosto: sensitiva delicada dos espíritos cultos. (ALENCAR, 2011, p. 49)

O enfrentamento do problema do dizer a experiência carnal e a aventura lúbrica ainda é matéria da fala do narrador em outro momento, quando hesita diante da descrição da orgia na casa de Sá. Paulo pensa em substituir as palavras pelas reticências, mas diz considerar a reticência semelhante à hipocrisiaeopta pelo que considerava o caminho da imoralidade: “A minha história é imoral; portanto não admite reticências” (ALENCAR, 2011, p. 55). Nem usa reticências nem fecha a porta “do quarto” para o leitor.

Uma vez problematizado pelo narrador, enunciado pelas personagens e concretizado no texto, esse discurso

excede o contexto em que é formulado, insinua uma possível chave de leitura e adquire estatuto de projeto estético, de como dizer o erótico²¹. A aproximação de imagens antitéticas que se formam exatamente a partir da demarcação temática e lexical de opostos e o uso de referências clássicas – que obedecem a uma lógica interna consistente, coerente e detalhada – apontam para a busca de uma via expressiva que permita fixar em palavras a experiência erótica. Esculpindo esses extremos e essa estética no corpo de Lúcia como um “quadro vivo”, o texto aponta para a criação de uma “estatuária do desejo”.

AGRADECIMENTOS: Agradeço à minha orientadora Eliane Robert Moraes, ao professor João Roberto de Faria, ao colega Ronnie Cardoso e a todos do grupo de estudos da professora Eliane. Obrigada pelas aulas, pela interlocução estimulante e pelas sugestões e críticas.

Referências bibliográficas:

ALENCAR, J. *Lucíola*. São Paulo: Saraiva, 2011.

_____. *As asas de um anjo / Complemento*, 1858. Disponível em: http://pt.wikisource.org/wiki/As_Asas_de_um_Anjo/Complemento. Acesso: mai/2015

_____. *Iracema*, 1ª edição em 1865. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iracema.pdf. Acesso: dez/2013

_____. *Senhora*. São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. *Sonhos d'ouro/ Benção paterna*, 1872. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html>.

Acesso: mai/2015

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3ª edição, 1972.

CAMILO, V. “Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente”. *Novos estudos – CEBRAP*, n. 78. São Paulo, 2007.

CANDIDO, A. “Os três alencares”. In: *ALENCAR, José de. Obras completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, 3ª edição.

COUTINHO, A. “Nota editorial”. In: *ALENCAR, José de. Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965

DE MARCO, V. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FARIA, J. R. “Machado de Assis: singular ocorrência teatral”. *Revista USP*, número 10, jun/jul/ago 1991, 161-166

_____. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GINZBURG, J. *Formas do amor na lírica de Álvares de Azevedo*. 2000. Disponível: [http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2000\)03-Formas.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2000)03-Formas.pdf). Acesso: Mai/2015

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Disponível em: <http://copyright.me/Acervo/livros/HUGO,%20Victor%20-%20Do%20Grotesco%20e%20do%20sublime.pdf>. Acesso em: Mai/2015.

LEITE, D. M. "Lucíola: teoria romântica do amor". In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

MORAES, E. R. *Perversos amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. "Essa sacanagem". *Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo*, Vol. 1, n. 1. 2005.

_____. "Putá, putus, putida". *Revista Mário de Andrade*, São Paulo, número 69, 2015.

_____. "Topografia do risco". *Cadernos Pagu*, Campinas, número 31. 2008.

MOTA, A. "Os romances da cidade". In: *ALENCAR, J., Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

SCHWARZ, R. "A importação do romance e suas contradições em Alencar". In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.

há de matar" (ALENCAR, 2011, p. 110), entre outras falas que revelam o componente psicossomático de suas queixas.

6 Além do discurso de Paulo e de Sá, Cunha diz: "A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende." (IDEM, p. 42).

7 Nos capítulos XV e XVII de *Lucíola*, Paulo e Lúcia comentam esses romances sugerindo uma leitura projetiva das obras citadas.

8 Nos capítulos primeiro e último se concentram as preocupações do narrador com o "perfil de mulher" que está retratando, mas essa questão está colocada em toda a obra.

9 Um exemplo desse debate é a polêmica entre Nabuco e Alencar. Caso o leitor queira saber mais, pode consultar: "A polêmica Alencar – Nabuco", organização e introdução de Afrânio Coutinho.

10 No século XIX se formava uma espécie de "cenário de interlocução" entre os escritores, que se valiam de referências de obras contemporâneas ou anteriores ao seu tempo para dialogar entre si e com os leitores, ao escrever seus romances de tese, estabelecer suas intertextualidades e mesmo desenhar a psicologia de suas protagonistas. Sobre esses diálogos vale consultar o artigo do professor João Roberto Gomes de Faria, "Machado de Assis: singular ocorrência teatral" citado na bibliografia.

11 Eliane Robert Moraes faz uma reflexão semelhante ao comentar o livro *Contos de Escárnio – Textos grotescos* (de Hilda Hilst, 1990), quando a personagem questiona: "É metafísica ou putaria das grossas?" em "Topografia do Risco", 2008, citado na bibliografia.

Notas

1 O sentido do verbo "dizer" aqui é como aparece no dicionário Caldas Aulete, primeira acepção: exprimir por meio de palavras.

2 Remeto o leitor aos excelentes textos de Moreira Leite e Ginzburg, citados na bibliografia

3 Na festa da Glória, os protagonistas se reencontram. Sá faz a apresentação "no tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro" (ALENCAR, 2011, p. 24)

4 Moema (personagem de *Caramuru*, poema épico de 1781, de Santa Rita Durão), Lindoia (de *O Uruguai*, de 1769, de Basílio da Gama), Atala (personagem do romance homônimo de Chateaubriand, 1801), Norma (ópera de Bellini, de 1831).

5 Lúcia diz: "Creio que estou doente, sofro tanto... dessa moléstia do coração que me



o SEXO em quatro atos

no romance *em nome do desejo*,
de João silvério trevisan

Samuel Lima da Silva*

Resumo

O romance *Em nome do desejo* (1983), do paulista João Silvério Trevisan, estratifica o sexo em quatro atos, mais necessariamente instâncias reguladoras do desejo homoerótico dentro da narrativa em questão. No rastro dessa dinâmica narratológica, o presente artigo investiga como se dão os mecanismos de constituição da relação sexual entre os protagonistas, elencando questões como a descoberta do corpo e do gozo, bem como de si mesmo.

* Doutorando em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Bolsista da Capes. E-mail para contato: samuellids@live.com.

Palavras-chave:

Em nome do desejo; João Silvério Trevisan; Sexo; Corpo.

Abstract

The novel *Em nome do desejo* (1983), by João Silvério Trevisan (São Paulo, Brazil), stratifies sex in four acts, more precisely four regulatory instances of homoerotic desire within the narrative at issue. Following this narratological dynamics, this paper inquires how the sexual relationship between the protagonists is structured, by addressing issues such as the discovery of the body and the erotic fruition as well as the discovery of oneself.

Keywords:

Em nome do desejo; João Silvério Trevisan; Sex; Body.

O mundo imaginado e o mundo afanado – Percepções

O romance de João Silvério Trevisan, *Em nome do desejo*, situa o leitor em uma estruturação do sexo que se divide em quatro atos. Antes, contudo, a narrativa constrói situações que servem de prelúdio às respectivas instâncias. Referimo-nos, nesse enquadramento, ao universo particular que o protagonista Tiquinho constrói devido ao seu estado amoroso. As atitudes do personagem são, quase sempre, precedidas de um estado de êxtase emocional, de elevação espiritual, que culminam, na maioria das vezes, num processo de degradação futura, pois o romance acaba por desenvolver uma concepção de que aquilo que se imagina e/ou idealiza dificilmente encontra consumação. No protagonista, esse pós-imagético se dá em vias de desolação.

Concebemos a existência de Tiquinho em duas realidades: a do plano real e a do imaginário, as quais intuitivamente *mundo imaginado* (aquele se projeta como uma válvula de escape do real) e *mundo afanado*, que se dá no pós-imaginário, que é roubado, tirado do protagonista, deixando-o emocionalmente instável. Temos, portanto, um Tiquinho que, situado no primeiro plano, se condiciona a um estado lúdico e farsesco, o que, por sua vez, se esvai rapidamente, seja pelo ambiente em que se encontra ou pela armadilha arquitetada por ele ao fim do romance. Para compreender melhor a perspectiva amorosa do relacionamento entre os protagonistas, buscaremos subsídio na concepção de Barthes acerca do sujeito amoroso e em sua sistematização.

Quando se trata do imaginário de Tiquinho, moldado como um perigoso jogo entre sedução e agonia, a figura barthesiana que trazemos é a do **exílio do imaginário**. Sobre ela o autor escreve que, “decidindo renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê, com tristeza, exilado de seu imaginário” (2003, p. 185). Não há no romance, ao menos por parte do protagonista, a ideia de renunciar à paixão por Abel: é Abel que, do alto de sua inabalável postura, passa a ignorar o amante, suas aproximações e os presentes que oferece. Leiamos um trecho de Barthes acerca do imaginário:

A paixão amorosa é um delírio; mas o delírio não é estranho; todo mundo fala dele, já está domesticado. O que é enigmático é a *perda do delírio* [...].

No luto do real, é a “prova da realidade” que me mostra que o objeto amado cessou de existir. No luto amoroso o objeto não está nem morto nem afastado. Sou eu quem decide que sua imagem deve morrer (e nesta morte, irei talvez ao ponto de escondê-la dele próprio)

(*Ibidem*, p.185-86 – itálico do autor).

Após o conflito final do romance, há a parte da despedida. O que ocorre, na verdade, não é uma separação, mas um espetáculo de dor e perda. Conforme o que escreve Barthes a respeito do delírio amoroso, percebemos precisamente no romance o momento no qual essa perda ocorre, sendo nela que Abel entra em cena, que o romance toma corpo e o estado de imaginação de Tiquinho fica mais intenso. Nela também o delírio de Tiquinho, na mesma proporção que aumenta, perde-se:

— *Tiquinho sonhava com Abel?*

— **Sonhava de olhos abertos.** Imaginava-se perdido na floresta, rodeado por bichos e cobras enormes. Então Abel aparecia pelado como Tarzã e o salvava. Em sinal de gratidão, Tiquinho dava-lhe um beijo muito puro. Abel retribuía. Mas então Tiquinho era acordado pela campainha do Prefeito de Disciplina no fim do estudo (TREVISAN, 1983, p. 150 – grifo nosso).

Para perceber o estado amoroso que engendra o personagem é necessário nos atermos às condições emocionais ligadas ao ambiente em que ele se encontra. No trecho descrito acima, o que se apreende é o estado de elevação imaginária do protagonista que sofre, sendo quase uma paixão doentia, fulminante, principalmente por se dar entre meninos que beiram a adolescência, em pleno despertar do sexo e em ebulição hormonal. Abel, na imaginação eloquente do amado, surge sempre como um herói romântico, sob a perspectiva da salvação, ora na figura de Tarzã, ora na de um anjo redentor de longas asas capaz de levá-lo a outro mundo com distintos significados e sensações.

Entre o mundo imaginado e o afanado, a permanência do protagonista se dá quase completamente no primeiro. Como a narrativa é feita em primeira pessoa, temos acesso somente ao constructo imaginário do protagonista Tiquinho, sendo a presença de Abel Rebebel o fio condutor de toda a trama que se desencadeia. A figura do **incognoscível** surge, assim, como outra determinante no processo de assimilação da estrutura imaginária e situacional que os personagens padecem. Barthes escreve que essa figura se caracteriza por “esforços do sujeito amoroso para compreender e definir o ser amado ‘em si’, como um sujeito com distúrbios de caráter, psicológicos ou neuróticos, independentemente dos dados particulares da relação amorosa” (2003, p. 216). Há uma busca de Tiquinho por não apenas compreender-se, mas principalmente por compreender o amado, como se a partir desta compreensão surgisse algo que o tornasse inseparável de Abel. É por esse esforço, por essa luta, que uma série de equívocos é cometida, levando o convívio de ambos a um desgaste que, pelas contingências, não seria reparável.

A amizade é uma das premissas reguladoras do homoeerotismo na narrativa, sendo ainda um prelúdio da relação amorosa entre os personagens. Reiteramos essa hipótese e ainda a aproximamos do que aqui se discute como a presença do incognoscível, pois uma está intimamente ligada à outra. Se a amizade é o predecessor da trinca homoerótica, a questão da busca pela compreensão, pelo entendimento do corpo, da alma e do coração, vem como uma avalanche para Tiquinho, como um furor que o situa em um universo particular cujos pilares são calcados na estética da dor. O caminho que ambos os personagens percorrem é de espinhos, não só porque estão catalisados em uma relação homoerótica, mas principalmente por estarem imersos em tudo aquilo que agrava as dificuldades das relações homoeróticas: a religião, a juventude e uma época social

conturbada. Por esses fatores, o incognoscível vem munido do pior dos castigos para o sujeito amoroso: o de não encontrar respostas, de não decifrar o enigma de si mesmo e daquilo que se espera do outro.

Franconi realiza um estudo sobre as relações entre erotismo e poder, destacando um fator importante dentro do contexto analítico aqui concebido:

Um homossexualismo não assumido e, conseqüentemente, sem proposta ideológica que o sustente, portanto vivido na clandestinidade, pode atingir dimensões peculiares dentro do jogo pelo poder. Por não se enquadrar numa sociedade enformada de padrões heterossexuais restritos, passa a ser uma ameaça constante ao sistema (1997, p. 98).

O autor, que mobiliza o termo *homossexualismo*, traz a nomenclatura de *clandestinidade* para o campo das relações homossexuais. As *dimensões peculiares* às quais Franconi alude também podem ser exemplificadas pelo romance de Trevisan. Quando pensamos um estudo sobre um romance homoerótico, pensamos um estudo sobre as ideologias que cercam o processo de criação artística do autor, o movimento político no qual este está inserido, suas preocupações, causas, engajamentos – pois a questão do homoerotismo, mesmo em faces literárias, vem sempre precedida de uma carga ideológica intensa. É necessário que se pense o romance como um espaço a ser compreendido, e o texto, como um reduto de vazios a preencher.

A próxima figura a ser destacada dentro do romance é a que Barthes intitula figura **dos óculos escuros**.

Figura deliberativa: o sujeito amoroso se pergunta se não deve declarar ao ser amado que

o ama (não é uma figura de confissão), mas em que medida deve esconder-lhe as “perturbações” (as turbulências) de sua paixão: seus desejos, suas misérias, em suma, seus excessos (em linguagem raciniana: *seu furor*) (2003, p. 151– itálico do autor).

Antes da explicação sobre o porquê da imposição dessa figura barthesiana, iremos nos deter na discussão de um trecho do romance que bem explica a presença desses *óculos* a que o autor se refere. No capítulo “Do mistério da santíssima paixão”, Abel entra no jorro de lembranças relacionadas a Tiquinho. É o protagonista o responsável por apresentar o seminário ao jovem novato, sendo pela parceria estabelecida nesse primeiro contato que a relação entre ambos se desenvolve. Como a figura em exposição é caracterizada pelo ato de *se esconder*, de não dar evidências claras da paixão, o que se nota na narrativa é a forma como a arquitetura do *se esconder* se materializa, se configura.

No início da paixão, ainda em dúvida sobre a verdade desse sentimento, Tiquinho mantinha um diário no qual descrevia detalhadamente o que vinha sentindo, mas, com medo de se revelar demais, passou a evitar que Padre Marinho lesse seus escritos¹. O diário, fonte primária de exposição sentimental, é o ponto de partida para um medo que se apossa do personagem, pondo-o em situação de recolhimento, pois o próprio medo de revelar os sentimentos parece-lhe mais vergonhoso que estar apaixonado.

Nesse mesmo tempo inicial do romance, em uma aula de Português, Tiquinho redige um texto em que, movido pela sua imaginação fértil, descreve Abel. Tal redação é a segunda manifestação amorosa do personagem, novamente assolada pelo medo de ser descoberto pelo colega. O texto descreve Abel como um elegante

toureiro, de corpo perfeito e mãos firmes. O exercício não era para ser lido, mas, em função da beleza texto, o professor lê determinados trechos na sala. Em seguida:

Abel olhou para Tiquinho com um jeito de perplexidade que não escondia a lisonja e a conivência. Enrubescido, Tiquinho desviou o olhar daquele poço negro. Em todo caso, mais tarde Abel veio perguntar-lhe se Pablo não era ele. Tiquinho titubeou, engasgou e soltou um não com todas as inflexões de um sim. Depois virou inesperadamente as costas e se retirou em pânico. Já não sabia por qual terreno adentrava (TREVISAN, 1983, p. 147).

A narrativa é cuidadosa ao demonstrar como personagens com inclinações homoeróticas, vivendo na margem, vivenciam esse momento de flerte. O pânico, o medo, os terrenos inóspitos do coração são elementos que configuram a presença dos óculos escuros que Barthes comenta. No mundo imaginado por Tiquinho, personagem que tem certa dificuldade em dissociar o real do imaginário, é necessário que haja, para além do olhar amoroso, um artifício que o proteja, mesmo que enganosamente, das mazelas e cruezas da vida real. Os óculos escuros são para Tiquinho um escurecimento da realidade opressiva, uma espécie de capa da invisibilidade, como a das narrativas fantásticas, que o protege de ser descoberto.

A penúltima figura barthesiana que utilizaremos será a da **sedução**:

[...] episódio reputado inicial (mas que pode ser reconstruído *a posteriori*) no decorrer do qual o sujeito amoroso é “seduzido” (capturado ou encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *amor à primeira vista*;

nome científico: enamoramento) (Barthes, 2003, p. 301 – itálico do autor).

Embora num primeiro momento pareça curioso trabalharmos a figura da sedução, haja vista que o romance possui esse elemento como expressão pungente dentro da diegese, é necessário que não a tratemos como elemento comum ou superficial, banalizando-a. Em primeiro lugar, sedução e erotismo devem ser entendidos como termos distintos, principalmente no que tange ao literário. Barthes compreende a sedução não apenas como algo inicial, mas também como uma cadeia situacional na qual o sujeito amoroso, desde o primeiro momento em que encontra o amado, torna-se capturado por ele.

Com essa figura chegamos a um ponto determinante da discussão sobre esses dois mundos que Tiquinho permeia, pois é por ela que a imaginação do personagem flui num ritmo extremamente intenso. Desde o primeiro instante, quando Tiquinho viu Abel chegar com as malas ao seminário, o mundo real sofreu transformações, transpondo o personagem, agora embevecido pela paixão recente, para um mundo que seria roubado de si. Uma passagem, em particular, chama a atenção por mostrar o protagonista numa situação imagética. Referimo-nos ao momento em que este flerta com um jovem seminarista no momento de culto, na capela. Tal momento se dá na primeira parte do romance, antes da entrada de Abel, o que nos faz perceber que esse trânsito de Tiquinho pelos seus mundos particulares já existia antes mesmo do seu *enamoramento* por Abel, ou seja, era anterior à *paixão à primeira vista* por aquele que, além de seu amado, é também algoz.

A última inflexão será feita através da figura das **ideias de suicídio**, que, em nossa perspectiva, é uma alegoria do ato final do romance. Trata-se de uma figura ligada à

errância, sobre a qual Barthes esclarece que, “no campo amoroso, a vontade de se suicidar é frequente: um nada a provoca” (*Ibidem*, p. 143). Se o desfecho do plano culminou na expulsão de Abel, há que se perceber, com mais clareza, que a partida de Abel traz Tiquinho de volta ao real de forma abrupta.

Tiquinho, sentindo-se culpado pelo ocorrido, tem vontade de ver o amado para pedir-lhe perdão, o que seria impossível, pois “Abel entrou em regime de incomunicabilidade” (TREVISAN, 1983, p. 220), tendo iniciado uma espécie de quarentena. Esse isolamento acaba por deixar os outros seminaristas em estado de pânico. A ideia de morte surge em meio ao desespero amoroso:

— *Quais eram os planos?*

— **A morte de Abel e seu suicídio simultâneo.**

Tendia mais para o fogo: incendiaria o quarto de Abel e morreria com ele. No final das contas, optou por passar uma noite debaixo da chuva fria de fim do outono. E assim fez, em pé no meio do campo de futebol. Ali, encharcado no desespero, **desejou apanhar uma pneumonia para morrer de amor** – como nos dramas antigos, talvez (*Ibidem*, p. 223 – grifo nosso).

O personagem nada consegue com seu desejo de morte. No dia seguinte, assiste à partida de Abel junto aos pais, ainda imaginando que ele os largaria e correria em sua direção. Abel desaparece da narrativa da mesma forma que entrou. É nesse momento que Tiquinho entra em choque, correndo para o porão e se autoflagelando. Não fala mais uma palavra, vivendo os dias subsequentes em estado catatônico. Esse período de degradação – um período de silêncio, choque, crises de tremores no corpo – é como o retorno de Tiquinho à

realidade: o mundo que conhecera desde os braços de Abel, e que lhe parecera o paraíso, lhe é roubado; ele deve aterrissar de volta a seu mundo normal, com longos corredores, altos muros e metódica rotina.

O sexo em quatro atos

Embora o sexo figure entre as necessidades básicas do ser humano, os indivíduos exercem de diversas formas sua sexualidade, sendo ela uma materialização do desejo, da vontade de adentrar o outro. Nas palavras de Bragato: “o sexo está em nosso cérebro – um cérebro, aliás, por excelência ‘caçador e acasalador’, que desenvolveu ferramentas de corte e sedução para envolver e entreter parceiros sexuais” (2006, p. 91). Em certas passagens do romance de Silvério Trevisan, a sexualidade, normalmente ligada ao desejo homoerótico, prende-se ao florescer da adolescência. Não nos referimos apenas ao sexo entre os protagonistas, mas a uma questão manifesta ao longo do romance, direcionada também aos personagens secundários. Se a *inquisição dos doze* (provavelmente uma orgia praticada entre um grupo de seminaristas) não foi especificada pelo narrador, pois este mesmo não sabia em detalhes o ocorrido, a primeira descrição de como se vivia o sexo no seminário é dada ao leitor pelo narrar da masturbação.

— *E a masturbação: era uma forma corrente de exercitar o gozo na solidão?*

—Podia se falar em verdadeira epidemia, na verdade. Masturbar-se era não apenas “bater punheta”, mas também “matar jacaré” e “tocar bronha”. Naquele tempo, o terror do fogo eterno equiparava-se à impetuosidade com que o magma jorrava dos pequenos corpos ansiosos de santidade e prazer (TREVISAN, 1983, p. 74).

A masturbação no seminário era como uma pandemia, uma maneira de exercitar o pecado que os padres diariamente incitavam os protagonistas a esquecer. É uma parte da narrativa em que podemos perceber como o desejo sexual era extravasado, posto em vias de expulsão. O narrador memorialístico retoma com riqueza de detalhes as formas de masturbação² que os seminaristas praticavam, além dos locais e das maneiras de excitação.

Como anunciado, o interesse do artigo gira em torno da assimilação do tema do sexo, estando este alicerçado em quatro atos. Essas etapas são construídas por meio de instâncias, ou seja, a partir de inflexões do desejo homoerótico na narrativa. Aqui, vamos investigar esses passos da relação sexual na forma narratológica do texto trevisaniano. A *masturbação* é o primeiro dos atos que configuram a concepção de sexo na diegese.

Este primeiro ato está fortemente acrescido de culpa. Os seminaristas, não suportando o peso dos dias, da rotina massacrante, da saudade da família, acabavam por tratar o próprio corpo como uma espécie de redenção, de escapismo. Não por acaso, quase sempre após se masturbarem, iam direto ao confessionário pedir perdão pelo pecado cometido. O medo da ira divina, do sonho com o demônio ou da perda da vida eram todos elementos que assolavam o imaginário não apenas de Tiquinho, mas de todos os seminaristas:

— *O sexo era onipresente, naqueles tempos?*

— **Além de onipresente, o sexo ali era polivalente**, como se viu, mesmo contra a vontade inflexível e, muitas vezes, a ira manifesta de Deus. Os sermões insistiam sobre isso, as palestras regulares do Reitor e do padre espiritual também. A pureza era a virtude que

fertilizava o terreno das outras (*Ibidem*, p. 76 – grifo nosso).

A massificação da disciplina, além de frequente, era abusiva, intrusiva; não apenas os castigos públicos eram temidos, mas também os psicológicos, sendo estes mais temíveis que os primeiros, pois a humilhação detinha um forte poder no processo de construção de identidades que estava em vigor no seminário. Os eleitos deviam evitar o pecado, o que, curiosamente, os fazia se aproximar cada vez mais do pecado original. A masturbação, portanto, era o primeiro contato com o sexo propriamente dito entre os seminaristas. Nesta argumentação sobre o primeiro ato que move o sexo no romance, faz-se necessário rever o que diz Foucault acerca do assunto, especialmente sobre a questão da poluição noturna – comum entre os seminaristas de *Em nome do desejo*:

Uma vez que ela não passa de um fenômeno da natureza, somente o poder que é mais forte do que a natureza pode nos libertar dela: a graça. Por isso, a não-polução é a marca da santidade, selo da mais elevada castidade possível, benefício que não se pode esperar, não adquirir. O homem, por seu lado, deve permanecer em relação a si mesmo em um estado de perpétua vigilância quanto aos menores movimentos que podem se produzir em seu corpo ou em sua alma (FOUCAULT, 2001, p. 115).

A posição analítica do autor esclarece aspectos da perspectiva romanesca, pois, mesmo afirmando se tratar de um fenômeno da natureza humana, ele alia isso à noção de castidade, tão presente no romance de Silvério Trevisan. Quando Tiquinho acorda “ostentando uma enorme mancha na calça do pijama” (TREVISAN, 1983, p. 118), não é um medo banal que o personagem sente, mas

um desespero profundo, somado ao desconhecimento do próprio corpo. Em uma interessante comparação, o personagem olha seu esperma “como Caim teria olhado o sangue do seu irmão” (*Ibidem*, p. 118). Não basta que os personagens estejam em completo processo de castidade, é necessário que eles isolem seus pensamentos e os concentrem, quase por completo, em Deus e nos estudos de formação acadêmica.

Aportamos, portanto, no segundo ato: a ideia de Cristo³, mais necessariamente a imagem de Jesus Cristo que predominava na mente de Tiquinho. É nela que se concentra o segundo movimento que configura a presença do ato sexual no romance, pois através da masturbação vem a culpa e, por esta, o acolhimento em Jesus, como um protetor, um bálsamo. Não são necessárias delongas sobre o poder de imaginação que o personagem possuía, pois o sagrado no romance vem moldado em tons eróticos, mas é preciso ter cuidado na argumentação para não cair na perigosa interpretação de que o autor e/ou o narrador constrói um Deus homossexual. Distante disso, o que consideramos aqui é que, no imaginário de um jovem Tiquinho, Jesus Cristo se presentifica ora como redentor de seus pecados, ora como aprovador de sua relação amorosa.

Durante todo o romance há a associação de Abel com uma entidade de outra dimensão, como se o personagem não houvesse surgido por acaso e sua existência fosse causa de algo pré-estabelecido, prometido. A narração nos evidencia um protagonista em constante dúvida em relação a Jesus. Essas mesmas dúvidas são o que dão forma para o segundo ato em análise. Nas perguntas lançados pelo duplo no espelho, as respostas são dadas pelo Tiquinho adulto, já maduro.

— *Era assim apaixonado o amor de Tiquinho por Jesus?*

— [...] Tiquinho amava com paixão. Mas desconhecia (e inquietava-o) a natureza do amor expresso por Jesus: amai-vos uns aos outros como eu vos amei. Que amor seria esse? Jesus Cristo amaria com a mesma severidade dos velhos superiores? Nesse caso, como permitiria que o apóstolo João recostasse a cabeça em seu peito, se eram proibidos os toques uns aos outros? (*Ibidem*, p. 123).

Através desses e de outros questionamentos a homerotização de um Cristo imaginado pelo personagem se concretiza. Eros exerce influência direta na construção da percepção imagética do Messias, alicerçando o sexo dentro do romance como algo ligado não somente ao corpo, mas também ao espírito. Pode-se compreender a posição do protagonista como o que Dumoulié (1999, p. 283) descreve como *desejo forte*; aquele se desfaz nos atos da carne e vibra com as sensações do delírio. É por meio desse desejo intenso, forte e profundo, que o personagem sorve as delícias do corpo de Abel, de sua pele, de seu suor.

Tiquinho tentava ao máximo, munido por um desejo vigoroso, absorver as mínimas corporificações de Abel. Era deste modo, encantado pela pele do amado, que ele empreendia buscas ao Santíssimo, local onde Abel fazia as orações e onde Tiquinho buscava pequenos pedaços da pele do amante e “ia recolhendo, com incontida euforia, os pedacinhos de Abel” (TREVISAN, 1983, p. 149). Além da busca desenfreada por pequenos pedaços do companheiro, o personagem também supria seu desejo de outras maneiras: quando não roubava sua pele, acordava no meio da noite e “ia até o armário de Abel, onde afundava a cara em sua camisa usada, aspirando longamente aquele cheiro de suor forte que o enchia de delícias” (*Ibidem*, p. 148). O narrador-memorialista descreve, sem espaços para julgamentos, as formas pelas

quais buscava estar mais próximo de Abel, mostrando ao leitor as empreitadas inocentes e eloquentes do jovem apaixonado.

Se com a masturbação e a percepção erótica de Jesus estávamos em um terreno onde a figura de Abel ainda não era fulcral, no terceiro ato há o enquadramento do personagem nessa conjuntura. Isso se dá por meio das visões que Tiquinho tem de Abel. Tais visões podem ser consideradas como prelúdio à relação sexual entre eles, pois é nelas que o protagonista, antes e depois da relação, se ampara.

Bataille (2013, p. 116) aborda a questão da beleza no contexto do erotismo e, dentre outros pontos, argumenta que a beleza é de cunho extremamente subjetivo, variando de acordo com o indivíduo que a aprecia. O autor constrói uma argumentação na qual avalia o contexto do belo sempre condicionado a uma espécie de animalização do indivíduo, como se a visão da beleza humana estivesse interligada à condição animal. Para abordar essa questão, ele utiliza-se do sexo feminino como matéria e afirma que a imagem da mulher não seria catalisadora de desejo se não tivesse em si um aspecto animal. Percebemos, portanto, que a sexualidade humana, para Bataille, está intimamente ligada ao instinto, a uma animalização da qual o homem é fruto, não podendo se esquivar dessas condições.

Bataille demonstra, enfim, que a sexualidade humana é instintiva, associada a uma questão mais animal que filosófica. As reflexões do autor nos aproximam das visões de Tiquinho, pois em um dos passeios comunitários à praia organizados pelos Prefeitos das Disciplinas, o personagem observa o colega, de longe, correr de corpo molhado, como se Abel fosse uma espécie de elemento surreal que pairasse sobre o espaço litorâneo. O olhar que o personagem direciona ao outro é

como uma escapatória ao fato de não tê-lo fisicamente, pois este ato é o que precede a união de fato entre ambos.

Por último, se descortina o derradeiro dos quatro atos configuradores do sexo no romance. Nada mais natural que este corresponda ao sexo propriamente dito, à relação sexual entre os personagens. Após a trinca iniciatória, há o envolvimento amoroso, o desejo em chamas, a fusão dos corpos.

O sexo no romance *Em nome do desejo* é, conforme visto no decorrer deste texto, uma representação do poder masculino. Tiquinho é a representação do *passivo*, e Abel, do *ativo*. Esses papéis são bem delineados na trama, mas acabam por impor ao protagonista uma espécie de tristeza, como se fosse obrigado por toda a eternidade a subjugar-se a Abel:

— *Como se configurava essa dicotomia na cabeça de Tico?*

— **A mesma entre o macho (Abel) e a fêmea (Tiquinho), coisa que o torturava e enchia de ressentimentos.** Por exemplo, temia muito compreensivamente que Abel o deixasse de amar e não o respeitasse mais ao comprovar que seu amigo não passava de um fresquinho (TREVISAN, 1983, p. 194 – grifo nosso).

A divisão dos papéis é exata, sem redomas, deixando clara ao leitor a ideia de poder entre os amantes. Já se nota, partindo dessa narração, que a manifestação estética que o sexo atinge na narrativa não é contemplativa ou pura. Ela surge como pecaminosa, transgressora; trata-se de um sexo proibido, corrosivo, observado a todo instante pelas estátuas de anjos ao longo do seminário.

A despeito da culpa de Tiquinho, a relação sexual ficou-se em sua memória, em seu próprio corpo, feito cicatriz. Não foi apenas por curiosidade que os jovens violaram a regra da castidade e não se tornaram *eleitos*: foi pelo desejo, pela ânsia por algo que já se previa indissolúvel, demasiado forte. As marcas desse passado, não por acaso, pesam no protagonista, fazendo-o regressar ao local não somente da edificação, mas das ruínas do seu relacionamento amoroso. O ato de narrar condicionado ao ato de reviver.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Marcia Valeria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. **Tradução:** Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRAGATO, Marcos. Uma perspectiva evolucionária para o Homoerotismo masculino. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org.). *Leituras do sexo*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 79-112.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. São Paulo: Max Limonad, 1983.

_____. Testamento de Jônatas deixado a David. In: *Testamento de Jônatas deixado a David*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 85-93.

Notas

1 "Ali estavam relatadas as suas alegrias, inquietações e pensamentos sobre Abel" (TREVISAN, 1983, p. 143-44).

2 Não associamos a masturbação com um elemento homoerótico, mas a compreendemos como fator corroborante para a configuração da ideia de sexo que a história concebe.

3 O autor desenvolve narrativa semelhante no conto *Testamento de Jônatas deixado a David*, publicado em 1976, em livro homônimo. Vide referências bibliográficas.



“bem longe de marienbad”:

uma leitura da ausência em conto de caio fernando abreu

Thais Torres de Souza*

Resumo

O conto “Bem longe de Marienbad”, de Caio Fernando Abreu, tematiza a impossibilidade do encontro amoroso. A história é marcada pelo desencontro entre dois amantes cujo contato é estabelecido de maneira quase que exclusivamente intelectual e minimamente corporificada. O presente artigo visa a analisar como a descontinuidade inerente aos sujeitos tematizada por Bataille em *O Erotismo* é posta em evidência na narrativa. Por conta do desejo erótico, o protagonista se dá conta de sua incompletude e solidão ao perceber ser impossível aproximar-se do ser desejante.

* Doutora em Literatura Brasileira pela USP, defendeu a tese “Uma vaga promessa: aspectos do erotismo em contos de Caio Fernando Abreu” em 2014. E-mail para contato: thaisiel@yahoo.com.br

Palavras-chaves:

Caio Fernando Abreu, erotismo, descontinuidade.

Abstract

Caio Fernando Abreu's short story "*Bem longe de Marienbad*" addresses the impossibility of the love encounter, determined by the mismatch between two lovers whose contact is almost exclusively intellectual and minimally embodied. This article aims to analyze how the subject-inherent discontinuity, which Bataille thematizes in *Eroticism*, is underscored in the narrative. As a consequence of the erotic desire, the main character becomes aware of his incompleteness and solitude when he realizes that it is impossible to get close to the desired one.

Keywords:

Caio Fernando Abreu, eroticism, discontinuity.

Considerações iniciais

A literatura de Caio Fernando Abreu apresenta uma profunda intersecção com outras formas de arte. Não raro, os contos do autor gaúcho mencionam filmes, canções, quadros e diversas referências a obras cujos sentidos e formatos influenciam a dinâmica das narrativas e mobilizam significativamente o interesse dos personagens. O conto "*Bem longe de Marienbad*" é um claro exemplo de uma história do autor influenciada pelo hermetismo formal, estético e temático de diversas manifestações artísticas, dentre as quais destacarei, ao longo deste artigo, o filme de Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad*, lançado em 1961.

Pouco conhecido pelos estudiosos de Caio Fernando Abreu, o conto foi produzido durante o ano de 1992,

quando o escritor foi convidado a se tornar um dos residentes da *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs* (MEET). Localizada em Saint-Nazaire, no Oeste da França, há mais de 20 anos a Maison recebe escritores para residir na cidade e compor uma história, publicada em edição bilingue pela Editora Arcane XVII. Além de Caio Fernando Abreu, outros autores como o argentino Ricardo Piglia, o americano John Updike e os brasileiros Luis Fernando Veríssimo, Milton Hatoum e Bernardo Carvalho participaram do projeto.

Na cidade francesa, ele escreveu o conto "*Bem longe de Marienbad*", lançado em 1994, dois anos antes de sua morte. A história também foi compilada no volume *Estranhos estrangeiros*, que o próprio autor organizou, mas cujo lançamento, ocorrido em 1996, não chegou a ver. O livro é composto por três contos que abordam a mesma temática: o deslocamento e a inadequação intrínseca à condição dos exilados.

Embora os protagonistas de "*Bem longe de Marienbad*" sejam estrangeiros vivendo na Europa, o enfoque do texto não são os impedimentos políticos e ideológicos que o tema pode suscitar. A epígrafe do conto é cuidadosamente escolhida e remete a uma condição psíquica que a experiência do exílio metaforiza. Trata-se de um trecho da correspondência entre Camille Claudel e Rodin. Na carta, a artista afirma que "*Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente*".¹

Para usar as palavras de um personagem de outro conto de Caio Fernando Abreu sobre o assunto, não é apenas a condição de exilado que atormenta o sujeito, mas uma identidade psíquica controversa e uma permanente sensação de deslocamento que define alguém que "*não está aqui nem lá, seja onde for*".² Nessa história hermética de desencontros, solidão e desamparo, o contato erótico entre o narrador e o homem desejado

não ocorre, embora essa seja a principal busca do melancólico protagonista. O que se nota é que essa permanente condição de inadequação e deslocamento é o principal empecilho que impede o contato físico entre os sujeitos, restando a eles uma proximidade intelectual que, como postularei aqui, consiste mais em uma barreira entre os corpos do que em uma via que leva ao erotismo.

A frustração do narrador-personagem parece ir ao encontro da “nostalgia da continuidade perdida” de que fala Bataille em *O erotismo* (2013, p. 39). Segundo o filósofo, embora sejamos “seres descontínuos” e “indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível”, o prazer erótico suscita uma esperança por uma continuidade que se sabe ser impossível, mas que, ainda assim, desejamos, mesmo que de forma fundamentalmente angustiada. A citação que se segue evidencia esse jogo estabelecido pelo erotismo:

Mas, no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade a desaparecer: ela apenas é colocada em questão. Ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo. Há busca da continuidade, mas, em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente não desaparecer. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda continuidade de que esse mundo é capaz. (BATAILLE, 2013, p. 42).

Um mundo perturbado por essa possibilidade da realização de um desejo que promoveria tal continuidade perdida é o ambiente em que se passa a história escrita em território francês. Muito embora o próprio personagem pareça estar ciente de que sua constituição

humana incompleta não se modificará, a busca por esse contato introduz uma esperança que o impele ao encontro que, por fim, não ocorre.

Farei um brevíssimo resumo do enredo, certamente reduzindo as diversas interpretações e os amplos significados da obra. Logo no início de “Bem longe de Marienbad”, o protagonista desembarca em uma estação de trem esperando encontrar alguém, que ele identifica como K. Como essa pessoa não está lá, ele se dirige para a rua. Nesse momento, fantasia que K estaria esperando por ele em um táxi, manifestando um desejo por acolhimento que reside não apenas na necessidade de se abrigar em um local quente e aconchegante ou de reencontrar a pessoa que espera, mas no reconhecimento através da língua materna, que ambos não escutam há muito tempo. O que ele mais deseja, por fim, é se comunicar e ser compreendido “naquela língua que ambos conhecemos tão bem e não ouvimos faz tempo” (ABREU, 2006, p. 27)

Mais adiante, o narrador-protagonista se hospeda em um hotel, mas não chega a dormir no local, pois logo decide ir à procura de K. Entra em seu apartamento, revira fotos, documentos, cartões postais e anotações de K. Por fim, descobre um texto escrito por ele que define o motivo e o momento da partida.

Este é o trigésimo dia. O ciclo está completo e não encontrei o Leopardo dos Mares. (...). Sei que o identificaria por aquela tatuagem no braço esquerdo – um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes. (...) Sem ele, não vejo sentido em continuar nesta cidade. Que todos me perdoem, mas escrever agora é recolher vestígios do impossível. Para encontrá-lo, e isso é tudo o que me importa, eu parto. (ABREU, 2006, p. 41)

O narrador vai embora e revela-se que ele possuía a mesma tatuagem que o homem por quem K esperava tinha no braço. “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro”, (ABREU, 2006, p. 43) diz o cartão com a letra de K que o protagonista leva consigo no momento da partida, revelando o desencontro definitivo entre os personagens.

Os labirintos de “Bem longe de Marienbad”

Há inúmeras referências no conto: Fernando Pessoa; Borges; Cortázar; Chet Baker; cantigas populares brasileiras; a canção Marienbad, de Barbara e F. Wertheimer; além de obras cinematográficas como *Cléo das 5 às 7* e, o que mais interessa aqui, o filme *L’année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, lançado em 1961. Sem ignorar que essa profusão de citações é algo significativo na obra de Caio Fernando Abreu, essa análise abordará apenas os pontos de contato entre “Bem longe de Marienbad” e o filme de Resnais, não apenas por conta das limitações deste artigo, mas por avaliar que isso ainda pode gerar discussões interessantes.

O objetivo não é pontuar que a referência existe, já que isso é evidente. O que proponho são algumas questões que me parecem pertinentes para compreender a narrativa. A saber: a busca pela realização do desejo, as impossibilidades inerentes ao encontro erótico-amoroso, as barreiras que se impõem diante dos sujeitos e que impedem tal aproximação.

É preciso não perder de vista que a escolha do autor em citar *L’année dernière à Marienbad* não é ocasional. Os diálogos intertextuais são intencionais e deliberados, não apenas pela semelhança entre o título das obras ou pela maneira como elas se (des)organizariam, mas, sobretudo, pelo fato de abordarem, de um modo ou de outro, um incerto encontro entre duas personagens

sobre as quais nada se sabe e cujos nomes se resumem a letras do alfabeto – K é a pessoa que o narrador procura em “*Bem longe de Marienbad*” e X e A são, respectivamente, o homem e a mulher que protagonizam o segundo longa-metragem lançado por Resnais. Dessa forma, traçar um paralelo entre o conto e o filme parece fundamental para compreender o primeiro.

Bernard Pingaud faz um eficiente resumo do roteiro do filme, indicando que *L’année dernière à Marienbad* gira em torno das dúvidas a respeito de um vago e impreciso encontro entre possíveis amantes.

X encontrou A, no ano anterior, neste mesmo hotel ; eles se amaram, ela aceitou fugir com ele. Mas, no momento final, temendo a reação de M, ela lhe pede que espere. Essa espera acontece e X hoje a procura. Primeiro desencontro: A não reconhece X. Ela se esqueceu. X se surpreende, lembra dos fatos, das datas, menciona as conversas, descreve cenas que ele não poderia ter inventado. Chega a apresentar uma fotografia como prova do que está dizendo. A permanece não se lembrando.³

A breve tentativa de descrição de Pingaud já aponta para a dificuldade de delimitação de um enredo tradicional. Em entrevista mencionada em um documentário de Luc Lagier, o roteirista Alain Robbe-Grillet afirma que a parceria feita com Alain Resnais foi bem sucedida exatamente porque a preocupação de ambos não era propriamente com a história que seria contada, mas com a “encenação do espetáculo”:

Eu reconheço em Resnais algumas coisas que se aproximam das minhas próprias pesquisas. Uma certa rigidez, um certo cerimonial, até mesmo um certo irrealismo, que faz com que

Resnais, que está muito mais preocupado, como eu, em assegurar a encenação do espetáculo do que em contar uma história ao modo do realismo tradicional.⁴

Dessa forma, ao afirmar que *L'année dernière à Marienbad* e "Bem longe de Marienbad" relatam um encontro, já incorremos em uma imprecisão. Não sabemos nada sobre os personagens, o cenário ou o enredo do filme. A vasta bibliografia a respeito comprova que grande parte das interpretações sobre o longa-metragem podem ser facilmente refutadas por outras, igualmente coerentes e bem fundamentadas. Na mesma medida, ainda que os elementos da narrativa de Caio Fernando Abreu estejam um pouco menos esmaecidos, também não é possível delimitar um enredo claro ou assegurar que K, a pessoa por quem o narrador procura, de fato existe ou se o protagonista efetivamente quer encontrá-lo. Em entrevista concedida ao programa 'Escritores Gaúchos', o autor admite: "quando uma personagem minha não tem nome, é por que ela é muita gente", o que indica a pluralidade dos personagens, bem como da história que eles protagonizam.

Ainda que existam inevitáveis diferenças entre os enredos e a construção das narrativas, há uma intertextualidade marcante e produtiva sobre a qual pouco poderemos discutir. Diante das limitações do presente trabalho, o que proponho é um olhar mais atento para uma imagem presente nas duas obras, na tentativa de melhor compreendê-las.

Em *L'année dernière à Marienbad*, o protagonista, identificado no roteiro como X, afirma

Sempre há as paredes, sempre corredores, sempre portas e, do outro lado, outras portas. Antes de chegar até você, antes de te

reencontrar, você não sabe o que foi preciso atravessar.

A frase é repetida com algumas variações em diversos momentos e consiste em uma expressão verbal para uma imagem constante no filme: a câmera caminha por longos corredores que levam a um jardim com precisas formas geométricas, a salas em que personagens agem de maneira autômata, divertindo-se com jogos incompreensíveis, ou mesmo a lugares em que não se encontra nenhuma pessoa, mas apenas uma porta que não se abre ou uma parede em que se observa um quadro que representa uma espécie de mapa do jardim local. Tais paredes, corredores e portas formam um labirinto, metáfora e representação cênica que as imagens filmadas e a narração ajudam a compor, impõe-se diante dos personagens e, por que não dizer, dos espectadores que também se perdem e nada compreendem.

O narrador de "Bem longe de Marienbad", semelhantemente, encontra-se diante de um labirinto. Dois, mais precisamente. No início do conto, apesar de seu "passo meio desconfiado dos recém-chegados a algum lugar que nunca estiveram antes" ele ainda acredita que será bem recebido. Revela um desejo de ver seu nome escrito em um cartaz seguro por alguém a esperá-lo, manifestando uma necessidade de ver-se reconhecido na multidão, mas parece intuir que esse sonho não se realizará,

E talvez então eu tivesse me detido um momento a pensar vago que sempre foi um dos meus sonhos – esse: desembarcar em uma estação deserta e desconhecida para encontrar alguém igualmente desconhecido segurando meu nome num cartaz erguido bem alto, sobre todas as outras cabeças dos que partem ou que chegam. (ABREU, 2006, p. 25).

De fato, o que ele fantasia não acontece e sua condição de estrangeiro anônimo faz com que seja preciso atravessar um longo caminho para encontrar o que procura. Há algo que separa os personagens, e o conto todo se destina a narrar um encontro que não ocorre. Mas, se “há sempre algo ausente” que perturba o narrador, como indica a epígrafe de Camille Claudel, também há algo de definido que, se não elimina o sofrimento pela ausência de K, ao menos não faz com que ele se perca por completo. Pode ser penoso chegar até lá, mas o narrador sabe o endereço de K: *dix-sept, rue du Port* – mencionado em francês, mesmo na versão brasileira do conto.

É possível, inclusive, traçar com certa precisão seu trajeto: ele desembarca do trem, vai para a rua, chega até um hotel e de lá parte para a casa de K. Encontra o prédio e, vale reforçar esse significativo detalhe, entra com facilidade, pois tanto a porta do edifício quanto a do apartamento estão destrancadas. Ao longo da história, ele menciona as ruas pelas quais caminha até o apartamento de K: Avenue de la République, rue Général de Gaulle, Boulevard René Couty e, por fim, a Rue du Port, 17.

Trata-se do primeiro labirinto com o qual o narrador se depara. Após chegar ao seu destino, desvencilhando-se desse enigma, formado por ruas cujos nomes ele conhece, o protagonista se depara com outro: o apartamento de K. Enquanto espera pelo possível amante, vasculha quartos, armários e livros, mas só encontra vestígios de sua presença.

E vou voltando atrás, rastros, eu atravesso a sala, pistas, eu vejo o tampo negro da mesa sob a janela, manchas, eu entro no escritório, sinais, eu me aproximo da mesa, indícios, eu vejo a pasta roxa sobre a mesa, vestígios. (ABREU, 2006, p. 37).

O curioso é que grande parte desses rastros a que o personagem se refere são livros, quadros e cartazes de filmes que ele encontra pela casa, fragmentos de obras realizadas por outras pessoas e que não remetem a K de uma maneira corporificada, carregada de erotismo – o que seria de se esperar após essa longa busca –, mas apenas indicam as predileções intelectuais do objeto de desejo do narrador. Por fim, ele encontra um texto efetivamente escrito com a letra do amante, uma espécie de caderno cuja capa indica ser o “Journal d’une ville sinistré”. Dentro, encontram-se trechos de contos de Reinaldo Arenas e Borges, postais com imagens de Chet Baker e de Corinne Marchand, um recorte com uma entrevista com Cesária Évora. Novamente, nada que faça referência a um encontro amoroso ou a uma aproximação erótica.

A única menção a alguma espécie de corporalidade ocorre logo que o narrador adentra o apartamento de K.

Fecho a porta atrás de mim, as luzes estão todas apagadas. Mas flutuando inconfundível na penumbra varada somente pelas luzes do porto além das janelas fechadas – como se eu fosse um animal, e ele outro – posso sentir perfeitamente nesse espaço o cheiro do corpo vivo de K. (ABREU, 2006, p. 32).

Apesar de estar dentro da casa do amante, o narrador não procura por lembranças físicas do corpo desejado ou memórias eróticas do casal. No trecho anteriormente citado, uma sensação física é apresentada logo que o personagem adentra o apartamento do “Leopardo dos mares” que ele procura. Ainda que o cheiro sentido seja apenas um rastro deixado por K, trata-se de uma conexão estritamente corporal, que ele associa com a aproximação e identificação entre dois animais. Logo após a dissolução desse vestígio, no entanto, os pontos

de contato voltam a ser estritamente intelectuais.

O que se nota é que todo o percurso do personagem pelo apartamento é marcado pela menção aos livros, discos, filmes e produtos culturais que o amante guardava. Neste caso, é pela racionalidade, e não pelo contato físico, que os amantes se aproximam. Postulo que, se esse excesso de referências contribui pouco para a economia do conto em questão, no sentido de mobilizar intertextos que ampliem os sentidos da história, o *acúmulo* delas é significativo. Isso porque através dessas incontáveis citações, constrói-se uma barreira entre os seres desejantes, cuja aproximação se dá muito mais através da afinidade intelectual do que pela proximidade física. O que fica pairando entre tantas mediações é mesmo uma vaga promessa de um encontro sempre adiado ou pela força das referências discursivas e midiáticas.

Só então, depois dessa profusão de citações, o narrador encontra algo efetivamente escrito pelo dono da casa, mas que consiste no fim inexorável deste segundo labirinto, cujas paredes são compostas pelas citações que mostram o que K pensa, lê, ouve ou assiste, mas que não aproxima os sujeitos desejantes ou permite que o instante erótico ocorra. Ao cair em seu colo “uma página inteira quase completamente coberta com a letra de K” (ABREU, 2006, p. 40), instala-se a certeza: ele já havia partido.

Considerações finais

O conto apresenta uma resposta definitiva para a demanda erótica do personagem, algo que absolutamente não aparece no difuso e ambíguo filme utilizado como referência na narrativa de Caio Fernando Abreu. Apesar de também ser pouco precisa, a história não trabalha aquele que seria um dos elementos centrais de *L'année dernière à Marienbad*, a saber, a indefinição a respeito

do encontro amoroso. Todo o roteiro de Alain Robbe-Grillet é construído em torno das dúvidas a respeito da relação entre X e A e a direção de Alain Resnais, bem como o cenário, a atuação e a trilha sonora contribuem para que qualquer interpretação definitiva a respeito deste assunto seja questionada. Desta forma, se saímos do cinema buscando explicações que não nos são concedidas, “*Bem longe de Marienbad*”, por sua vez, segue um sentido diametralmente oposto, pois se encerra de modo assertivo: o encontro com K não ocorreu.

Para além das discussões sobre os engajamentos políticos, contexto histórico e as preocupações estéticas ou ideológicas que influenciaram Resnais e Caio Fernando Abreu, vale olhar para a impossibilidade sobre a qual o conto se estrutura: não há encontro, não há contato. Ao chamar atenção para as impossibilidades e desencontros, o conto aponta para a “fissura” que, segundo Bataille, o erotismo põe em evidência. É curioso como, em *O erotismo*, o autor aponta que essa “chaga” é, ao mesmo tempo, fonte de prazer e de um profundo desamparo. Para ele,

A atividade erótica não tem sempre abertamente esse aspecto nefasto, não é sempre *essa fissura*; mas profundamente, secretamente, essa fissura, sendo aquilo que é próprio à sensualidade humana, é a fonte do prazer. (BATAILLE, 2013, p. 129).

No filme francês, tal fissura não é apenas tema, mas aparece também na estrutura formal da narrativa. Dessa forma, tanto *o modo* de contar como *o que* se conta apontam para as incongruências inerentes à vida amorosa e sexual dos sujeitos. Em entrevista à revista *Cahiers du cinéma*, no ano de lançamento do filme, Resnais se defende das críticas recebidas com um argumento que particularmente interessa aqui. Ele afirma,

“Marienbad” é uma história tão opaca quanto a que vivemos em nossa vida emocional, em nossos amores, em nossa vida afetiva. Consequentemente, reprovar o filme por não ser claro, é reprovar as paixões humanas de serem sempre um pouco confusas. (*Cahiers du cinema*, 1963, p 47).

As duas obras, como se vê, mencionam encontros amorosos fracassados, vagos e imprecisos. No entanto, a obra de 1961, acolhe as incompreensões inerentes ao desejo, encenando-as de maneira confusa, pois assim é o objeto de que se fala. Já o conto de 1994 não apenas menciona o fracasso e a incompletude do erotismo, algo que Resnais também faz, mas assertivamente define que a busca é fracassada, negando-se a promover um encontro mesmo que ilusório ou imaginário entre os personagens.

Ao que parece, ambos os artistas concordam com a percepção de Bataille, pois, no filme e no conto, “há para os amantes mais chances de não poderem se encontrar por muito tempo do que de gozar de uma contemplação desvairada da continuidade íntima que os une” (BATAILLE, 2013, p.43). No entanto, a despeito de tantas dúvidas e desencontros, há algumas possibilidades para os amantes que justificam o risco que se corre com a entrega do desejo. Ainda segundo o filósofo francês, o erotismo põe em movimento um “sentimento de si”, pois funda os limites dessa percepção inerente ao ser descontínuo. Entretanto, Bataille frisa que “a descon-tinuidade nunca é perfeita” e aponta para aquilo que a sexualidade oferece:

Na sexualidade em particular, o sentimento dos outros, para além do sentimento de si, introduz entre dois ou vários uma continuidade possível que se opõe à descon-tinuidade

primeira. Os outros, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, os outros não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido da descon-tinuidade individual. (BATAILLE, 2013, p. 127).

O conto de Caio Fernando Abreu se centra em um labirinto cuja saída não existe. Não há encontro amoroso e é exatamente a ausência do ser desejado o tema principal da narrativa. Ainda assim, entre desencontros e impossibilidades, o narrador esforça-se para esperar pela concretização das promessas de continuidade que o erotismo anuncia.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*: crônicas 1986-1995. (org.) Gil França Veloso, Porto Alegre: editora Sulina, 1996.

_____. “Estranhos estrangeiros”. In: *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CRÓ, Mario y Stelio. *Desde Hiroshima hasta Marienbad*: ensayo sobre los dos filmes de Alain Resnais. Imprenta Buenos Aires: Editorial de Cultura Moderna, 1963.

Luc Lagier on *L’année dernière a Marienbad*. http://www.youtube.com/watch?v=oT_YQ1mkaTI, visto em ago. 2013.

Caio Fernando Abreu. Programa Escritores gaúchos. <http://www.youtube.com/watch?v=7bzbRkaSmSQ>, visto em ago. 2013

Notas

¹ "Há sempre algo ausente que me atormenta". Tradução minha. É importante notar que a frase aparece em francês no conto de Caio Fernando Abreu.

² A frase aparece em outro conto do autor que narra o sofrimento erótico e a exclusão política e ideológica de brasileiros exilados na Europa. Trata-se de "Lixo e purpurina", escrito em 1970 e publicado em *Ovelhas Negras*, em 1996.

³ A citação pode ser encontrada em <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/resnais/anneederniere.htm>. A tradução é minha.

⁴ A tradução também é minha.



representações sexuais e (anti)literárias na poesia xamânica de roberto piva

**Marcelo Antonio Milaré
Veronese***

Resumo

Este artigo analisa as representações da sexualidade através das referências literárias na poesia xamânica de Roberto Piva (iniciada em *Ciclones*, de 1997). Especificamente, as recorrências à *Divina Comédia* de Dante Alighieri, bem como à obra de Pier Paolo Pasolini, servem de exemplos de sexualização devido à forma como é lida pelo poeta paulistano, leitura esta que possibilita uma escrita também plena de sexualidade, além de sugestivamente “antiliterária”. Essa ambivalência é um aspecto particular de destaque na poética xamânica que, na contemporaneidade, é devedora da etnopoesia

* Doutorando em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, Brasil. Apoio: Bolsa de Doutorado FAPESP. E-mail para contato: besotcc@hotmail.com.

criada pelo poeta norte-americano Jerome Rothenberg – a qual também transita entre âmbitos literários e não literários por meio de referências específicas a determinados poetas e correntes (anti)literárias.

Palavras-chave:

Roberto Piva; Poesia Xamânica; Sexualidade; Referências Literárias; Etnopoesia.

Abstract

This article analyses the representation of sexuality through the literary references in Roberto Piva's shamanic poetry (started with *Cyclones*, published in 1997). The references to Dante Alighieri's *The Divine Comedy* as well as to Pier Paolo Pasolini's works are examples of sexualization because of the way of reading by the Brazilian poet, which enables a writing both full of sexuality and suggestively "anti-literary". This ambivalence is a particular aspect of the shamanic poetry that, in contemporary times, derives from the ethnopoetry created by the American poet Jerome Rothenberg – which moves between literary and non-literary fields through specific references to particular poets and to (anti)literary movements.

Keywords:

Roberto Piva; Shamanic Poetry; Sexuality; Literary References; Ethnopoetry.

Introdução: a etnopoesia xamânica

"Poesia xamânica" é como Roberto Piva (1937-2010) intitula sua escrita após o livro *Quizumba* (1983), inicialmente publicado em *Ciclones* (1997) e, em seguida, *Estranhos Sinais de Saturno* (2008). O título de *Ciclones*

parece ecoar a primeira de suas duas epígrafes: "La volupté/ Est/ Au centre/ Du cyclone/ Des sens", de Malcolm de Chazal (PIVA, 1997, p. 11). Já a segunda epígrafe – "Je suis le vent dans le vent", de Henri Michaux (PIVA, 1997, p. 11) –, de fato, é a natureza ecoando a si mesma, "o vento em meio ao vento" representando a ação que lhe dá identidade própria – e ao próprio eu-lírico: "Eu sou". Reflexo e centro de si, a imagem se destaca para além dos sentidos da palavra: o ciclone como movimento a um só tempo natural e sensual, contínua expansão vinda da mais profunda voluptuosidade. Assim a poesia xamânica é apresentada ao leitor: de um lado, os elementos da natureza na imagética visionária de Chazal (que lembra o conhecido chamado ao desregramento dos sentidos de Rimbaud); de outro, e tal qual em Michaux, a representação de uma identidade poética plena unindo símbolo e sentido da palavra.

A ênfase nas imagens naturais da poesia xamânica, ainda conforme as epígrafes, aponta para um movimento *extático* cíclico que se abre sobre si mesmo – em que a sexualidade se confunde com os sentidos do corpo e a sensualidade corporal consigo própria, como o vento com o próprio vento. Clara em seu vocabulário, a leitura da natureza leve e transparente que desponta dessa nova linguagem pode se revelar simplista demais, por exemplo, se olharmos para o xamanismo de Piva fora do contexto *etnopoético* do qual ele provém, e que inevitavelmente está longe de uma sintonia direta com toda a obra anterior do poeta, centrada na urbanidade de sua São Paulo natal.

O poeta norte-americano Jerome Rothenberg cunhou o termo "etnopoesia" desde os anos de 1960, quando, entre outras ações, deu início à elaboração de antologias literárias reunindo textos da tradição ocidental e poesia de diversas etnias, antigas e contemporâneas, "não apenas ameríndias, mas de diversas outras fontes orais

e não ocidentais” (ROTHENBERG, 2006, p. 7), segundo Pedro Cesarino no prefácio de *Etnopoesia do milênio*. Enquanto destacavam a ideia de que “primitivo significa complexo”, tais antologias permitiam a Rothenberg, de acordo com Cesarino,

abarcam com o termo *etnopoética* todas as margens da poesia canônica ocidental, tais como manifestações literárias e rituais diversas, sejam elas judaicas, negras, ciganas, ameríndias, ou mesmo no caso da poesia visionária de figuras como Blake ou Rimbaud (ROTHENBERG, 2006, p. 6-7).

No prefácio escrito por Jerome Rothenberg para sua primeira antologia, *Technicians of the Sacred* (1968), algumas “interseções etnopoéticas” orientam a união de materiais tão distantes em suas origens. Divididas em seis itens, na segunda intersecção “a poesia moderna (...) entra numa fase pós-lógica” através do exemplo das “*multi-imagens de Blake*” unidas a movimentos literários, tais como “*simbolismo / surrealismo*” (ROTHENBERG, 2006, p. 27). Na quinta intersecção existe “o arraigamento animal-corporal da poesia ‘primitiva’” que permite considerar também “a manipulação direta & aberta de imagens sexuais (...) como fatores essenciais na criação do sagrado”; agora, os exemplos viriam da poesia “*dadá / lautgedichte* (poemas sonoros) / *linguagem animal*” em sintonia com a “*revolução sexual*” (ROTHENBERG, 2006, p. 28-29). Na última intersecção, enfim, “o poeta como xamã, ou o xamã primitivo como poeta & profeta”, se conecta com a ideia de uma poética “visionária”, justamente desde a poesia de William Blake até “*o voyant de Rimbaud / o anjo de Rilke / o duende de Lorca / poesia Beat*”. (ROTHENBERG, 2006, p. 29). De modo particular, frente a tais referências *ocidentais* específicas da etnopoesia não é difícil perceber a tentativa de unir “manifestações literárias” a movimentos

conhecidos, justamente, pelos seus pressupostos “anti-literários”. De um lado, Blake, Rimbaud, Rilke e Lorca; de outro, o Dadaísmo e o Surrealismo retomados pelos *Beats* na década de 1950.

A poesia xamânica terá, então, grande dívida “contemporânea” para com os campos de atuação da etnopoesia de Rothenberg, a princípio devido à poesia *beat* que se relaciona especificamente com ela, como é o caso dos poetas Michael McClure e Gary Snyder. Não por acaso, Piva deixará de citar a poesia de Allen Ginsberg¹ para, a partir da década de 80, se concentrar na visão *etnopoética* encontrada na obra de tais *beats*, ainda por meio de temas como a ecologia e demais aspectos ligados à flora e à fauna do planeta. *Ciclones* trabalhará, nesse sentido, a proposta de uma “ecologia da linguagem” (como veremos à frente), tanto quanto a premissa de “realidades não-humanas” da poesia e “direitos não-humanos do planeta” – versos estes, respectivamente, dos poemas “[a poesia mexe]” e “A oitava energia” (PIVA, 1997, p. 78 e 63). Dentro da investigação do tema da sexualidade na poesia xamânica, algumas palavras de McClure podem contextualizar o viés etnopoético ligado à *animalidade* do ser humano:

QUANDO UM HOMEM NÃO ADMITE QUE É UM ANIMAL, ele é menos do que um animal. Não mais, porém menos. Já ouvi dizer que Mozart assinava as cartas para a irmã com obscenidades amorosas como “um beijo na bunda para minha irmã querida”. Observe os filhotes de animais brincando, os carinhos, as mútuas explorações e cuidados, as investigações. No âmbito humano, essas atitudes de filhotes são proibidas ou restritas ao segredo dos armários escuros, porões e quartos silenciosos. (...) A sua [de Mozart] alegre saudação à bunda da irmã pode ser encarada como um ato lupino

de graça cômica proveniente de uma condição psíquica mais livre, em vez do labirinto dentro do qual uma criatura domesticada é treinada a correr (MCCLURE, 2005, p. 145-146).

De início, este olhar de liberdade para o *homem-animal* de Michael McClure serve também como exemplo do que Alcir Pécora atesta, com base na obra de D. H. Lawrence (*Pornography and Obscenity*, 1929), sobre a prática sexual livre representada na obra de Piva:

está claro que o desejo tematizado na poesia de Piva nunca é apenas íntimo ou pessoal, mas também público e político. É por isso que a poesia reunida aqui faz questão de proclamar a “maravilha” dos gritos dados “à janela”, e não os gemidos encerrados – abafados, enterados – no quarto. Trata-se de formular uma “política do corpo em fogo”, que reaja à “merda gentil” do “esquecimento sistemático”, por meio de uma poesia radicalmente pública e violentamente hostil à domesticação da vontade (PÉCORA, 2006, p. 11-12).

A etnopoesia de Rothenberg, incorporadora de poéticas e movimentos literários diversos dentro de uma identidade própria, será também “redirecionada” pelo poeta paulistano através do manejo de referências literárias específicas. *Ciclones* certamente configura contemporaneidade por se tratar de etnopoesia, porém ainda mais se levarmos em conta que, até *Estranhos Sinais de Sauturno* (sua última obra publicada, em 2008), Piva se dedicou exclusivamente a compor poemas “xamânicos”. Curiosamente, esse novo ideário baseado na natureza – ou seja, no definitivo distanciamento do tradicional *locus* da poesia moderna, a metrópole – não deixa de significar uma releitura da tradição que a precedeu. Em outras palavras, pode-se dizer que a poética xamânica é

a reescrita de uma tradição individual, ao mesmo tempo em que rompe com a própria identidade fundada sobre o signo da urbanidade – a exemplo de dois poemas: “eu caminho seguindo/ o sol/ sonhando saídas/ definitivas da/ cidade-sucata” (sem título) e “a rua é muito estreita/ para o exército/ de folhas/ & seu AXÉ (“Pimenta d’água”), ambos de *Ciclones* (PIVA, 1997, p. 53 e 60).

Releitura e reescrita não implicam, contudo, abandonar a temática *sexual* – tanto mais pessoal quanto pública e transgressiva – sempre atuante em sua linguagem. “Tudo é sexo na poesia de Roberto Piva”, diz Eliane Robert Moraes (2006, p. 156), comprovando um de seus tópicos absolutos, a obsessão homoerótica pelo *garoto*:

entende-se então o motivo mais profundo da erotização contínua do mundo que marca a literatura de Piva, já que ela promete a renovação incessante do desejo (...) a permanência do poeta nos domínios dionisíacos da adolescência” (MORAES, 2006, p. 156).

Ainda segundo Pécora (2005), é possível afirmar que esta obra começou a ser escrita em meio a uma urbanidade libidinosa e blasfema (em *Paranoia*, 1963), embora tenda à celebração do amor e da paixão nesse mesmo ambiente (em *Piazzas*, 1964). Portanto, a volúpia corporal pode ser vista enquanto elemento de *continuidade* da sexualização, e não apenas *novidade*. Novo, em *Ciclones*, será um tipo específico de *êxtase* sexual, sagrado e linguístico encontrado através de elementos da natureza, de acordo com um depoimento publicado como texto de orelha na edição original:

Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que, em transe extático, percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas & sobe aos céus

em “viagens”. Dante foi um xamã cabalista que conheceu, em sua viagem pelos três mundos, os orixás travessos da sombra. Deixe a visão chegar. (...) Ecologia da linguagem: os poetas brasileiros têm de deixar de ser bruxas para serem bruxos. (...) Há quem diseca os versos, mas não conhece o êxtase, que é a alma dos versos (Mckenna/Gordon Wasson). O caminho do poeta/xamã é o caminho do coração. “e parve di costoro/ quelli che vince, non colui che perde.” Dante, *Inferno*, canto XV. (PIVA, 1997, sem pág.)²

A validade literária dessa introdução pessoal à obra advém do fato de tais imagens e comparações poderem ser constatadas ao longo dos poemas, nos quais a figura do poeta, entendido como xamã em estado de êxtase – e de Dante como poeta-xamã por excelência –, está associada à própria literatura que serve de base à poesia xamânica. Em *Ciclones*, as referências a escritores e obras apontam diretamente para o novo vocabulário que o leitor tem pela frente: “Poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”. Esta é uma evidente apropriação da *definição* de xamanismo encontrada já no título da obra *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1951) do historiador das religiões romeno Mircea Eliade, apresentada introdutoriamente também da seguinte forma: “Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = técnica do êxtase” (ELIADE, 1998, p. 16). A “equação poética” de Piva parece recobrar, então, a inspiração que teria levado Jerome Rothenberg a intitular sua primeira antologia *Technicians of the Sacred* (“Técnicos do Sagrado”), também referência explícita à obra de Eliade.

Vale lembrar, nesse sentido, que uma das maiores distinções entre a etnopoética de Rothenberg e a (etno) poética xamânica de Piva se encontra no fato deste

último buscar um diálogo de base, fundamentalmente, com a poesia de Dante, enquanto Rothenberg elege a poética “visionária” de Rimbaud como exemplar em sua leitura comum às poesias moderna e “primitiva” – conforme seu ensaio “A Poética do Xamanismo” (1968):

Estamos num terreno familiar aqui, admitidas as diferenças muito óbvias na terminologia & lugar, materiais & técnicas, etc. – reconhecendo na experiência do xamã aquela desordem sistemática dos sentidos de que falou Rimbaud, não para sua própria causa, mas para a possibilidade de visão & ordem (ROTHENBERG, 2006, p. 34).

Se o diálogo da poesia xamânica com Dante Alighieri se faz mediante à recorrência a versos da *Divina Comédia*, convém lembrar que nela a presença de Rimbaud se dá apenas na forma de *personagem*. Sobretudo na pele do “garoto”, a reposição da temática sexual por parte de Piva não implica o uso de citações ou qualquer referência à obra do poeta francês, de acordo com dois poemas isolados que dialogam entre si. O primeiro é de *Ciclones*: “Rimbaud/ garoto-Panzer/ coxas douradas/ de mochileiro das estrelas/ puer da alquimia” (PIVA, 1997, p. 58). Como visto, Rimbaud se define como mais um dos rapazes que emprestam seu corpo (“coxas douradas”) e tempo adolescente (“garoto”, “*puer*”) ao obsessivo desejo homossexual desse poema. Tendo como pano de fundo, agora, a paisagem natural (“mochileiro das estrelas”), a linguagem xamânica se apropria da figura de um Rimbaud-garoto – “*puer*”, aqui, “da alquimia” – tal qual a *reciclagem* poético-sexual prevista em *Ciclones*: “ecologia da linguagem: os poetas brasileiros têm de deixar de ser bruxas para serem bruxos”.

Já o segundo poema, inédito (datado de 1986), comprova claramente o ideário *místico-natural* da poesia

xamânica por meio da *personagem* Rimbaud, a um só tempo garoto e anjo:

Rimbaud era muito mais que um garoto/ Era um anjo na montanha com a boca cheia de morangos silvestres eu danço/ revoada de insetos delinquentes/ desfazendo-se da névoa./ Joa-nópolis, 86 (PIVA, Instituto Moreira Salles-RJ)³

Referência comum a ambos, Rothenberg e Piva, *O xamanismo* de Eliade aborda, em seu primeiro capítulo, a relação entre “Xamanismo e psicopatologia”. Aqui, o autor apresenta sua preocupação em elucidar a diferença entre as experiências de caráter religioso e suas falsas representações (patológicas). O trecho se mostra, em tudo, um paralelo válido para a leitura da nova conscientização sagrada (imagem da iniciação) no contexto da realidade da poesia xamânica – incluindo uma visão de seu caráter sexual:

Considerado no horizonte do *homo religiosus* – o único que nos preocupa no presente trabalho –, o doente mental revela-se um místico fracassado ou, mais precisamente, um arre-medo de místico. Sua experiência é vazia de conteúdo religioso, ainda que se assemelhe aparentemente a uma experiência religiosa, do mesmo modo como um ato de autoerotismo atinge o mesmo resultado fisiológico de um ato sexual propriamente dito (a emissão seminal), mesmo não passando de arre-medo deste, já que não existe a presença concreta do parceiro (ELIADE, 1998, p. 41).

O poeta-xamã de *Ciclones* e sua fuga da civilização, enquanto traz consigo a companhia sexual dos garotos, se mostra envolvido com o restabelecimento de uma nova consciência, cuja validade seria real e mística, então,

conforme esse mesmo horizonte exclusivo do *homo religiosus* de Eliade. O autor atesta ainda a presença de um tempo mítico e sagrado que, relido na poesia xamânica de Piva, equivale a um tipo de resignificação iniciática através da relação com a sexualidade (adolescência), assim como, na leitura da *Divina Comédia* (composta por um Dante-xamã, como visto, através de “viagens extáticas”),

a ascensão celeste desempenha papel essencial nas iniciações xamânicas. Ritos de subida por uma árvore ou um mastro, mitos de ascensão ou de voo mágico, experiências extáticas de levitação, voo, viagens místicas ao Céu etc., todos esses elementos cumprem função decisiva nas vocações ou nas consagrações xamânicas. (...) a experiência xamânica equivale ao restabelecimento desse tempo mítico primordial, e o xamã surge como um ser privilegiado que revive, individualmente, a condição feliz da humanidade na aurora dos tempos. (...) um *illud tempus* beatífico que só os xamãs recuperam, intermitentemente, durante seus êxtases. (ELIADE, 1998, p. 166-7)

Envolvendo *técnica* de composição sagrada (“Xamã: sacerdote-poeta”) e etnopoesia erotizada (“Ecologia da linguagem: os poetas brasileiros têm de deixar de ser broxas para serem bruxos”), a representação do *êxtase* poético, segundo o depoimento do poeta, é sexual e corporal: “broxar” no sentido de “brochar”, isto é, não conseguir ter uma ereção. Mas não só, pois esse mesmo *êxtase* se mostra investido de uma espiritualidade sentimental flagrante, sugerindo o compartilhamento de emoções poético-extáticas – como no depoimento de *Ciclones*: “Há quem diseca os versos, mas não conhece o *êxtase*, que é a *alma* dos versos (Mckenna/Gordon Wasson). O caminho do poeta/xamã é o caminho do

coração" (PIVA, 1997, sem pág., grifo nosso).

Não restrito apenas à representação dos poetas-xamã, esse êxtase poético, primitivo e complexo poderá ser lido, e tanto mais compreendido, de fato, através de diversas significações da sexualidade e figurações do erotismo, conforme um poema (sem título) de *Ciclones*: "A força do xamã/ provém do nada/ do êxtase/ do Eros/ tambor-gavião/ estrela fiel na chama do coração/ garoto vestido/ de menina/ dervixe da Lua" (PIVA, 1997, p. 59). O elo definitivo entre o "sucesso" extático dessa linguagem e o fazer poético tecnicamente xamânico se faz, contudo, mediante a recorrência a Dante – como visto, através da referência *não textual* ("Dante foi um xamã cabalista") apoiada, sobretudo, na precisa citação *textual* – "Dante, *Inferno*, canto XV" –que, sintomaticamente, afirma: "e pareceu ser, deles,/ o tal que vence, e não o que perde"⁴.

Leitura sexual do Inferno: realidade e referências antiliterárias

A leitura do *Inferno* de Dante em um poema específico (sem título), certifica ao leitor o ponto de vista pessoal e literário-referencial do depoimento introdutório a *Ciclones*:

Dante foi bruxo da família/ Visconti/ Seus dedos violetas criaram fórmulas,/ venenos & purgatórios sem coração/ No mês 9 no dia 9 na hora 9/ ficou 9 dias com febre/ Todas as novidades estão/ no Inferno (PIVA, 1997, p. 95)

Antes mesmo da *Divina Comédia*, o caráter inicial da referência a Dante está ligado à importância da simbologia do número *nove* na biografia do poeta italiano. Em *Vita Nova* (1295) ele afirma ter encontrado sua "musa" Beatriz pela primeira vez aos nove anos de idade, para

então a rever novamente apenas nove anos depois (cf. ALIGHIERI, 1993, p. 552-553). Nesse sentido, vale lembrar que "Beatrice è sempre associata al numero nove (segno di assoluta perfezione, perché prodotto del 3, numero della Trinità, per se stesso)"⁵ (VECCE, 2008, p. 6).

De fato, o número "9" no poema de Piva recupera tal simbologia místico-biográfica a fim de representar a imagem da criação poética; desta maneira, "vida e obra" de Dante se relacionam diretamente com uma expressão xamânica do poeta-bruxo: "Seus dedos *violetas* criaram fórmulas,/ venenos & purgatórios sem coração". Através de uma condição febril extrema ("ficou 9 dias com febre"), fica ainda sugerida uma qualidade delirante como sintoma de inspiração poética criativa – em tudo concordante com a difícil interpretação dos significados de "fórmulas, venenos & purgatórios sem coração", imagens da criação que, agora, parecem fundir dados referenciais originais ("Purgatório") com estranhas metáforas, a exemplo de "bruxo" (que recobra uma imagem do próprio depoimento de *Ciclones*). A simbologia inicial do número "nove", lida no contexto xamânico, termina por ser inserida em uma leitura da "novidade" infernal da *Divina Comédia*: "Todas as novidades estão/ no Inferno".

A leitura poética desse novo *Inferno* – o *Inferno* de Piva – deve, antes, vir acompanhada do conhecimento de termos e imagens semelhantes disponíveis em outros suportes da escrita do poeta. É o caso do artigo "O Jogo Gratuito da Poesia" e da prosa-poética "Intellectual brasileiro", ambos publicados em 2008 no último volume das Obras Reunidas (*Estranhos sinais de Saturno*), nos quais se destacam, respectivamente, os seguintes trechos:

(...) Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. Não num escritório-abrigo -antiatômico. (...) Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só. Mastigue cogumelos e

Veja. Nenhuma regra: Ver com os olhos livres. (...) O assassinato também pode ser a ordem do dia. A blasfêmia e o roubo. Veja o episódio Vanni Fucci no Inferno de Dante. Gíria da pesada de malandro medieval. (...) As soluções em poesia são individuais e não coletivas. (...) (PIVA, 2008, p. 187)

Intelectual brasileiro entra/ em partido político pra lavar chão/ pra ser Devoto./ Pasolini entrou em/ partido político pra criticar,/ pra esculhambar./ os poetas deixaram de ser bruxos/ pra serem broxas. (...) (PIVA, 2008, p. 183)

“Intelectual brasileiro” traz novamente a oposição *bruxo/broxa* de maneira literal, apresentando como novidade o sentido depreciativo do intelectual-poeta “brasileiro”, entendido como politicamente submisso e sexualmente impotente (“broxa”), no sentido contrário à imagem do poeta “xamã” e “bruxo”. Aqui, a figura de Pier Paolo Pasolini é a de poeta, ou melhor, a imagem positiva de *intelectual*-poeta identificada com a figura do *bruxo*-poeta (“Pasolini entrou em/ partido político pra criticar,/ pra esculhambar./ os poetas deixaram de ser bruxos/ pra serem broxas.”). À sua qualidade *crítica*, altamente provocativa – o que faz pensar, também, na produção cinematográfica de Pasolini, e não apenas na literária –, Piva empresta os atributos *sexuais* de seu poeta-xamã brasileiro – como visto no depoimento de *Ciclones*: “os poetas *brasileiros* têm de deixar de ser broxas para serem bruxos.” (PIVA, 1997, sem pág., grifo nosso). Entende-se, dessa maneira, como a submissão política do intelectual nacional é imagem da qualidade a-crítica, isto é, impotente, e obediente à tradição desta “impotência”, conforme a própria poesia brasileira (nos dizeres de Piva): “intelectual brasileiro entra/ em partido político pra lavar chão/ pra ser Devoto.” De acordo com a poesia xamânica, a ausência de uma postura

intelectual provocativa decorre de uma efetiva perda de qualidade sexual (“broxa”), uma vez que tal intelectualidade a-crítica – a exemplo da nacional – se opõe à característica sexualmente potente e nada submissa do poeta “bruxo”.

Em “O Jogo Gratuito da Poesia” continua válida essa mesma ideia de oposição. Aqui, as “soluções em poesia” concernem aos elementos de negação da leitura literária enquanto “solitária” ou abstraída da realidade (imagem de uma literatura burocrática e amedrontada), no mesmo instante em que é assimilação da poesia enquanto obra literária ativada pelas vias *sensuais* dessa realidade: “Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. Não num escritório-abrigo-antiatômico”. De um lado, parece estar a ideia de uma literatura abandonada apenas à intelectualidade (ou seja, no sentido de *regras* literárias estritamente intelectuais), enquanto, de outro, está aquela que predispõe e sugere a experiência sexual, ideia do desregramento que liberta a percepção: “Mastigue cogumelos e Veja. Nenhuma regra: Ver com os olhos livres”. A linguagem da “gíria da pesada de malandro medieval” deflagra uma leitura muito particular do *Inferno*, e o uso das referências dantescas fornece a base para as próprias *soluções individuais* na poesia de Piva, a saber: a percepção xamânica da linguagem como instauração de uma *novidade* poética – vale dizer, uma de suas novidades infernais (e sua leitura *antiliterária*).

As analogias com o *Inferno* de Dante, ainda que por meio de referências literárias, podem ser lidas como um diálogo entre poesia e realidade que se contrapõe a uma leitura de “literatura” na poesia xamânica. A contradição entre a experiência e sua representação na linguagem já havia sido subjugada pela renovada configuração *espacial* da poesia (como visto em “O Jogo Gratuito da Poesia”, mas também em “Intelectual brasileiro”),

que primeiro desloca lugar – e modo – de leitura (do *intelectual/impotente* para o *sensual/sexual*), para então realocar a realidade, ou seja, o espaço e as regras de seus próprios domínios: “Dante é pra ser lido numa sauna, rodeado de adolescentes. (...) Inferno, Purgatório e Paraíso são uma coisa só” e “Pasolini entrou em partido político (...) pra esculhambar.” No antes visto poema que referencia Dante, tal relação entre realidade e poesia xamânica continua sendo a mesma entre discurso poético (“Seus dedos violetas criaram fórmulas, venenos & purgatórios sem coração”) e experiência histórica (“Dante foi bruxo da família Visconti (...) No mês 9 no dia 9 na hora 9/ ficou 9 dias com febre”). Os contraditórios elementos em fusão normalmente são vistos pela percepção apenas intelectual – restrita à razão lógica – como *contrários*, isto é, não compatíveis entre si. Já os versos trazem outra mensagem: a experiência no *Inferno* é premissa para uma invenção diferente da linguagem usual, bem como a expressão de realidade e sexualidade diversas, a exemplo do que se encontra na poesia xamânica. Neste sentido, as referências encontradas na literatura se veem investidas (dir-se-ia *invertidas*) de atributos *antiliterários*, novidade na releitura da tradição literária operada por Piva.

A fim de se entender melhor essa *novidade extática* em Piva através de Dante é necessário voltar a *20 poemas com brócoli* (1981), livro que precede a poesia xamânica e no qual a referência à *Divina Comédia* já contribuía para a representação poética da sexualidade. Se desde o início a sexualização vinha sendo incorporada ao discurso poético em meio ao agitado ambiente da metrópole, principalmente se observado em sua relação com os garotos, nesta obra a existência de um “Posfácio” escrito pelo poeta certifica uma constante sexual inserida não apenas nas referências literárias, mas no *modo* particular como se dá sua leitura – conforme a leitura *sexual* da *Divina Comédia*. O leitor de Piva apenas encontra tal contexto expresso

em poesia a partir de *20 poemas com brócoli*, e mediante a imagem de união entre referência literária e sexualidade, a exemplo de um poema que traz a epígrafe de Dante – mas cuja leitura deve ser precedida por trechos do “Posfácio” que o contextualizam, tais como estes:

Foi repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno & o Paraíso (...) que surgiram (...) estes *20 poemas com brócoli*. Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu & do Inferno. As pequenas estufas de vapor para duas pessoas nessa sauna me deram a imagem paradisíaca das *bòlgia* onde os danados de Dante sonham eternamente. Mas os garotos do subúrbio são anjos... (...) No mais, os leitores que fizeram uma boa síntese entre Poesia & Vida terão grande oportunidade de se descobrirem nestes *flashes*. A loucura está nas estrelinhas deste subterrâneo & a poesia age às vezes como montanha-russa: *salimmo su, el primo e io secondo, / tanto ch’i vidi delle cose belle / che porta ‘l ciel, per um pertugio tondo; / e quindi uscimmo a riveder stelle*. Dante, Inferno, canto XXXVI, verso 139 (PIVA, 2006, p. 116-117).

Passando à leitura do referido poema em que há referências literárias textuais do *Inferno*, esta poesia comunica um processo cada vez menos contraditório de relação (anti)literária. A epígrafe do poema “XII”, por exemplo, pode ser lida agora como introdução à leitura do próprio tema da homossexualidade, visualizado no corpo do garoto e contra tudo o que é contrário ao desejo sexual libertário:

ci riguardava come suol da sera/ guardare uno altro sotto nuova luna” Dante, *Inferno*, canto XV, “I sodomiti”⁶

adolescentes violetas na porta do cinema./ Bar Jeca esquina da São João/Ipiranga./ revoada de revoltados. maravilhosos. jamais capitular./ pijamas, família, TV doméstica:/ a ordem Kareta se representa/ a si mesma./ corpo doce-delicado-quente na manhã alaranjada./ o planeta entra na órbita do coração. (PIVA, 2006, p. 107)

O canto dos “Sodomitas” está no ouvido do poeta, mesmo após a epígrafe: os versos “che mi prese/ per lo lembo e gridò: ‘Qual maraviglia!’” (ALIGHIERI, 1998, p. 110)⁷, expressão do personagem “sodomita” Brunetto Latino (literato florentino tido como mestre de Dante), que parece ecoar em “revoada de revoltados. maravilhosos. jamais capitular”. Enquanto isso, com efeito menor, os últimos versos do *Inferno* fecham o “Posfácio” (como visto, através de uma apropriação do movimento de Dante e Virgílio, personagens, saindo do centro da Terra). Pode-se falar, a partir de então, de um duplo Dante em Piva, personagem e obra, não textual e textual. Essa semelhança com o *duplo* do poeta na *Divina Comédia* (em que Dante é autor e personagem) estará na base da poesia xamânica, exemplo máximo do contexto que funde leitura *infernal* com realidade – como aqui: “No mais, os leitores que fizeram uma boa síntese entre Poesia & Vida terão grande oportunidade de se descobrirem nestes *flashes*” (como no poema acima, feito de versos que lembram rápidos *takes* cinematográficos que se alternam entre a “ordem Kareta” e a sensualidade dos “revoltados”).

Poética xamânica = Poética sexual = Poesia antiliterária

Ainda que mantida a estreita relação sensual com os garotos, a característica ambientação urbana da poesia de Piva parece terminar por se exaurir enquanto fonte de

inspiração para tais práticas. O sexo na natureza (portanto fora da cidade) será imagem da linguagem xamânica, na qual a perspectiva etnopoética primitiva propicia o contato *intrínseco* com o veio místico e sagrado da poesia, ele próprio dependente de um contato íntimo com a natureza – a qual passa a fazer a mediação entre o sexo e o sagrado.

Assim, o desejo sexual ao longo dos poemas de *Ciclonas*, antes vinculado mediante um “jogo de extremos”, segundo Alcir Pécora (2005, p. 12), na forma de sistema de “oposições”, é o aspecto do xamanismo mais evidente enquanto tópica do sagrado. Mais ainda, no discurso da poética xamânica, a sexualização extática constantemente buscada se concentra apenas em sua criação, ou seja, está voltada para si mesma, e não mais como forma comparativa ou combativa, entre extremos ou oposições, presente nos discursos dos manifestos iniciais de Piva. Exemplo disso são também os manifestos dessa fase xamânica, a exemplo do “Manifesto do Partido Surrealista-Natural” – “XAMANISMO + ARTAUD + RIMBAUD + (...) POLÍTICA DO ÊXTASE (...) PASOLINI (...) RELAÇÃO ERÓTICA COM O MUNDO + DANTE (...) TESÃO” (PIVA, 2006, p. 184) –, bem como trechos do “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”:

Estamos sendo destruídos em nosso núcleo biológico, nosso espaço vital & dos animais está reduzido a proporções ínfimas (...) o delírio foi afastado da Teoria do Conhecimento & nossas escolas estão atrasadas (...) provocando abandono das escolas pelas crianças (...) imobilizando nossas escolas no vício de linguagem & perda de tempo em currículos de adestramento, onde nunca ninguém vai estudar Einstein, Gerard de Nerval, Nietzsche, Gilberto Freyre (...) Virgílio, Murilo Mendes, Max

Born, Sousândrade (...) Rimbaud (...) Leopardi, Trakl (...) Catulo, Crevel (...) Vico, Darwin, Blake (...) Joyce, Reverdy, Villon, Novalis, Marinetti, Heidegger & Jacob Boehme & por essa razão a escola se coaguló em Galinheiro onde se choca a histeria, o torcicolo & a repressão sexual, não existindo mais saída a não ser fechá-la & transformá-la em Cinema onde crianças & adolescentes sigam de novo as pegadas da Fantasia com muita bolinação no escuro. (...) O Estado mantém as pessoas ocupadas o tempo integral para que elas NÃO pensem eroticamente, poeticamente, libertariamente (PIVA, 2006, p. 142-145).

Nesse sentido, pode-se falar de uma linguagem poética com amplo uso de referências literárias, mas cuja recorrência a imagens ou metáforas místico-eróticas se concentra no ideário de uma etnopoésia *individual* – não por acaso, denominada exclusivamente de “xamânica”. O misticismo erótico da poesia xamânica, contudo, se quer lido dentro da *não literariedade* da realidade sexual, ou ainda fora dos domínios considerados estritamente literários (entendidos como intelectuais submissos, “broxas” não provocativos). Percebendo a importância do novo *locus* da natureza, que une erotismo e êxtase místico, a poesia de Roberto Piva se faz novidade *antiliterária*, enfim, quando entendida como consciência de uma *realidade poética*, semelhante a um período de *iniciação sexual* em curso, na qual o poeta se liberta do cenário urbano (agora ausente de qualquer realidade inspiradora). Versos de um único poema de *Ciclones* fornecem precisamente essa leitura: “a lua me apalpa o corpo/ estou nu/ de pé na primeira estrela/ recebendo o beijo/ do andrógino” (PIVA, 1997, p. 79). Não é um exemplo isolado, bastando que o leitor retorne a referência a Dante para encontrar aspectos comuns entre linguagem e sexualidade: “Dante/ conhecia a

gíria/ da *Malavita*/ senão/ como poderia escrever/ sobre *Vanni Fucci*?/ Quando nossos/ Poetas/ vão cair na vida?/ Deixar de ser broxas/ pra serem bruxos?” (PIVA, 1997, p. 37).

As imagens são diretas e nada parciais quanto à nova visão da poesia xamânica, resumida na imagem de Dante como poeta bruxo (xamã) conhecedor do “submundo” não apenas do *Inferno*, mas da própria *realidade*. Isso se explica através do aspecto submundano “marginal” do termo “malavita” que, na língua italiana, é sinônimo de “marginalidade” ou “submundo”, mas também de “criminalidade”, no sentido de “vida moralmente depreciável, contrária à lei”⁸. O conhecimento dessa realidade, reposto no movimento de “cair na vida”, implica a capacidade do poeta de representá-la através da linguagem (a expressão recobra também o uso da gíria, de acordo com a grafia de “broxa”). A figura do poeta-autor do *Inferno*, contudo, diverge da forma do próprio Dante-personagem de sua obra; como visto, apenas Vanni Fucci, aqui, é personagem da *Divina Comédia*, exemplar nos sentidos do termo “malavita” (ao final, ausente do vocabulário de Dante). Através da imagem de Vanni Fucci, Piva traz ao seu poema o contexto do Canto XXIV do *Inferno*, precisamente a vala dos ladrões onde tal personagem se encontra.

Entre versos irregulares que passam de rimas externas para internas (ver a tônica na letra “i” em *conhecia, gíria, Malavita, poderia, cair, vida*), o poema é construído por meio de três frases interrogativas. Ainda assim, é possível afirmar que responde plenamente pelo novo contexto (xamânico) desta poesia, baseado na referência literária a Dante para criar uma visão *antiliterária* do *Inferno* (e, conseqüentemente, de seu poeta-personagem, transformado em “bruxo” ou “xamã”). A nova imagem desse poeta “bruxo” tem algo da especificidade da poesia anterior de Piva: sua potência sexual;

apenas a nomenclatura diverge, agora na imagem do “êxtase” xamânico. Como visto anteriormente no depoimento em *Ciclones* e em “Intellectual brasileiro”, a relação com o sexo é via de inspiração para a composição poética: “bruxo”, contrário de “broxa”. Nesse sentido, o sexo, outra vez lido através da *gíria*, passa a ser também condição para o conhecimento da realidade, estando diretamente implicado na leitura do *Inferno* de Dante; ou melhor, a maneira de leitura da obra implica a percepção extática (ou não) da realidade.

A análise desse poema, ainda que de maneira básica, deve ser acompanhada da leitura do poema “A PROPÓSITO DE PASOLINI”, também de *Ciclones*, título que novamente referencia o poeta italiano caro à imagem de poeta-xamã (ou *bruxo*, não *broxa*) de Piva:

quando você encontra um garoto/ perto de um chafariz/ & ele se curva para água/ tal qual em Caravaggio/ sombra selvagem do crepúsculo/ com o sol turquesa/ nos cabelos ouriçados/ é o momento doente/ como um solfejo pagão/ depois da orgia/ é assim que crescem os deuses/ na primavera e seu ardor melancólico/ são os anos os povos os garotos videntes/ que não broxaram sob as tenazes/ dos cegos que perderam a Palavra (PIVA, 1997, p. 101).

De início, a menção a apenas uma das partes da oposição *bruxo/broxa* (em “garotos videntes/ que não broxaram”) reitera a imagem vista anteriormente em “Dante/ conhecia a *gíria* (...) Quando nossos/ poetas/ vão cair na vida/? Deixar de ser broxas/ pra serem bruxos?”. Novamente através da sugestão de impotência, a questão *sexual* referida em “A PROPÓSITO DE PASOLINI” é reposta como questão *poética*, ou seja, *literária*: “Palavra”. Como dito, a leitura da referência se apresenta como condição também *antiliterária* de escrita da obra: “Dante/ conhecia

a *gíria*/ da *Malavita* (...) senão/ como poderia *escrever* (...)?”. A linguagem da *Divina Comédia* teria características especiais entendidas como pertencente a uma experiência também marginal (a *Malavita*), reflexo da composição poética à margem das regras literárias tradicionais, conforme a menção à “*gíria*” (também enquanto desvio da norma gramatical, como dito, explícito no uso da grafia de “broxas” e “broxaram”), a qual é efetivamente incompreensível para quem não conhece sua *realidade* – ao contrário do Dante-personagem (literário), condição deste Dante-poeta antiliterário.

À “Palavra” e sua perda em “A PROPÓSITO DE PASOLINI” – “são os anos os povos os garotos videntes/ que não broxaram sob as tenazes/ dos cegos que perderam a Palavra” – se impõe a imagem do sexo que, junto ao tema da realidade, como visto, é a origem de uma relação com a poesia de Pier Paolo Pasolini. A relação com a imagética corporal equivale, aqui, à condição de uma experiência sensível que não envolve todo e qualquer garoto como parceiro, mas apenas os “garotos” enquanto “videntes”; daí a linguagem (“Palavra”) como meio de se chegar a uma nova *visão* (imagem da composição xamânica). Se “broxar” significa “perder a Palavra”, a questão linguística aqui começa pelo entendimento do sexo como condição não apenas da escrita, e sim da *visão* e *voz* poéticas – que são posturas poéticas críticas também, a fim de incorporar a *realidade* e se manter consciente (vidente), isto é, não silenciado frente às “tenazes/ dos cegos que perderam a Palavra”. Contextualizado mediante poética e referência principais, o poema pode ser relido como quem observa um quadro de características sensuais (Caravaggio, por exemplo) e ouve e fala de sentimentos confusos trazidos pelo desejo, ou melhor, pela realização do êxtase sexual (“solfejo pagão/ depois da orgia”).

Considerações finais

A imagética sexual da poesia xamânica envolve o contexto de leitura da referência, tanto em seu caráter *literário* quanto *antiliterário*, uma das “soluções poéticas” que Piva encontrou para fazer conviver poesia e realidade em forma de novidade contemporânea. A temática sexual *literária*, sobreposta ao texto, é imagem do prazer em primeiro plano, êxtase, experiência e conhecimento das margens da literatura – por vezes contrárias às correntes do centro, às correntes tradicionais. O sexo atravessa a referência literária subjugando sua literariedade, ou ainda a estrita leitura literária da fonte poética – como efetivamente se dá através da presença do sexo na leitura do *Inferno* de Piva. Publicamente transgressiva, a sexualidade na poesia de Roberto Piva continua atuante na literatura quanto mais se quer lida nas contradições da realidade e da linguagem *antiliterária*.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno. Purgatório. Paraíso. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Tutte le opere*. Milano: Newton, 1993. *DIZIONARIO di Italiano online Corriere della Sera*. Disponível em: http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/M/malavita.shtml. Acesso em: 12 jun. de 2015.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. 26 poetas ontem/ 21 poetas hoje. Observações críticas ou nostálgicas? *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, n. 8, ano 5, jun. 1997.

MCCLURE, Michael. *A visão Beat – de Blake aos Beats*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MORAES, Eliane Robert. “A cintilação da noite” (Posfácio). In: PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*. Obras Reunidas, vol. 2. São Paulo: Globo, 2006.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. Obras Reunidas, vol. 1. São Paulo: Globo, 2005.

_____. “Nota do organizador”. In: PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*. Obras Reunidas, vol. 2. São Paulo: Globo, 2006.

PIVA, Roberto. *20 poemas com Brócoli*. São Paulo: Global, 1981.

_____. “Arquivo Roberto Piva”. Fundo Roberto Piva: Produção Intelectual 1, 2. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles. Trabalho não publicado.

_____. *Ciclones*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

_____. *Estranhos sinais de Saturno*: Obras Reunidas, vol. 3. Organizador Alcir Pécora. Posfácio de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Quizumba*. São Paulo: Global, 1983.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia do milênio*. Organização de Sérgio Cohn. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

VECCE, Carlo. *Introduzione a Dante*. Università degli studi di Napoli “L’Orientale”: Napoli, 2008.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. “A intertextualidade na

primeira poesia de Roberto Piva”. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

POLITO, André Guilherme. *Michaelis*. Dicionário de italiano online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/escolar/italiano/index.php?lingua=italiano-portugues&palavra=mala-vita> Acesso em: 12 jun. de 2015.

Notas

1 Conforme o diálogo intertextual já presente em seu primeiro livro, *Paranoia*. Ver: VERONESE (2009).

2 Originalmente, depoimento do autor a Heloisa Buarque de Holanda, publicado no oitavo número da revista *Poesia Sempre* –RJ: Fundação Biblioteca Nacional, jun/1997, p. 355.

3 Pesquisa realizada no Instituto Moreira Salles-RJ em dezembro de 2011.

4 Tradução livre dos versos de Dante (Inferno, canto XV, v. 123-124) citados por Piva: “e parve di costoro/ quelli che vince, non colui che perde.”

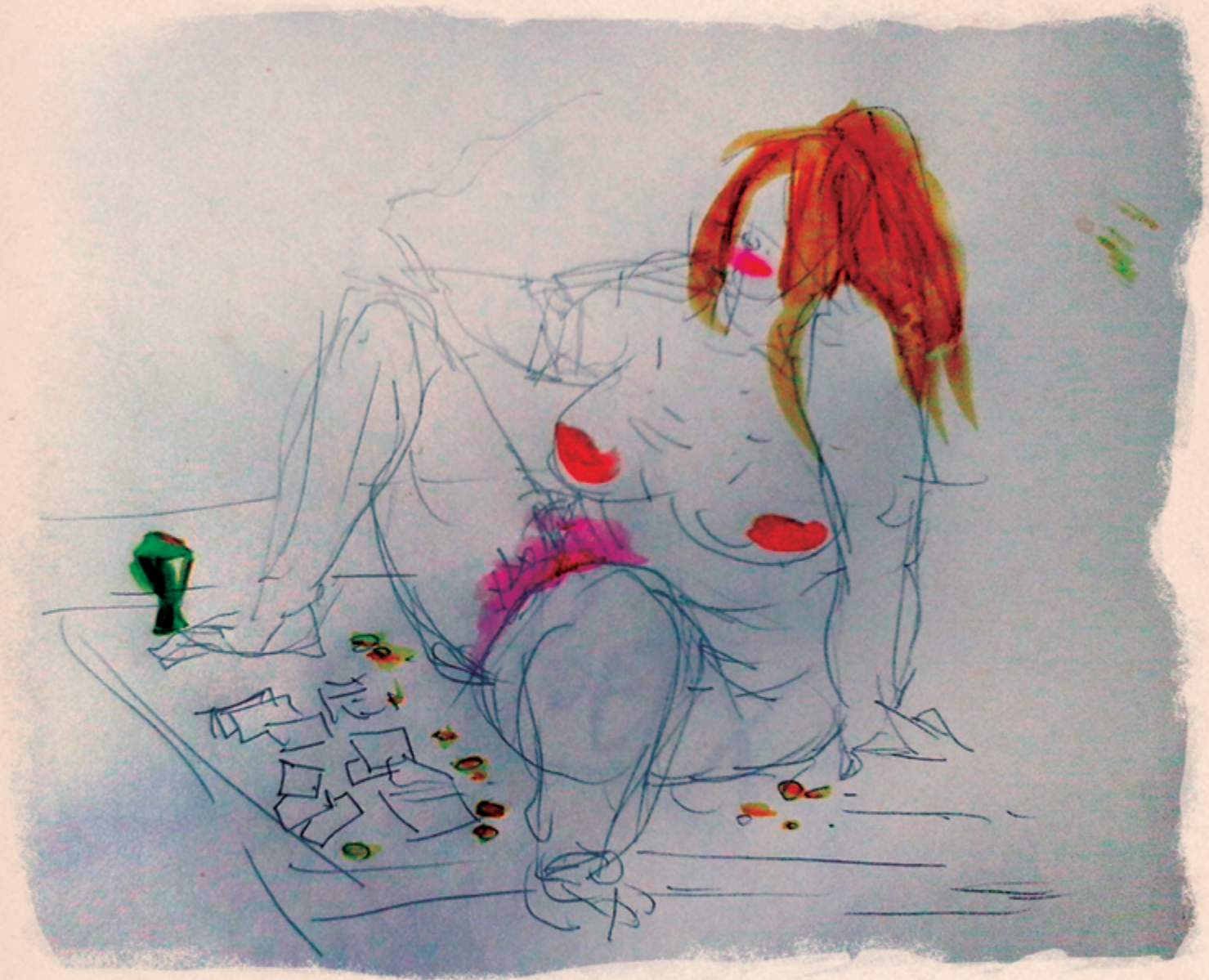
5 “Beatriz é sempre associada ao número nove (sinal de absoluta perfeição, porque produto do 3, número da Trindade, vezes si mesmo)”. Tradução livre.

6 Na tradução de Italo Eugenio Mauro: “a nos fitar como, quando entardece/ no novilúnio, quem o olhar estique” (ALIGHIERI, 1998, p.109-110).

7 Na tradução de Italo Eugenio Mauro: “à barra do meu manto se agarrou,/ 'Que maravilha!' para mim gritando.” (ALIGHIERI, 1998, p.110).

8 No primeiro significado, ver Dicionário de Italiano Online Michaelis” (<http://michaelis.uol.com.br/escolar/italiano/index.php?lingua=italiano-Portugues&palavra=malavita>).

No segundo, ver Dicionário di Italiano online “Corriere della Sera”(http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/M/malavita.shtml). Consulta em 12.06.2015.



a velha assanhada:

anotações para a história de uma prática

Marcos de Campos Visnadi*

Resumo

O desejo sexual da mulher velha como motivo de zombaria é um *tópos* da Antiguidade grega presente em diferentes momentos da história da poesia ocidental. Este artigo pontua alguns de seus usos e convenções retóricas, relacionando-os à apropriação deles feita por Hilda Hilst em sua produção pornográfica do começo dos anos 1990.

Palavras-chave:

Gêneros textuais, identidade de gênero, humor, corpo, velhice

* Graduado em Letras e mestrando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP) com bolsa Capes-Proex. E-mail para contato: marcosvisnadi@gmail.com.

Abstract

The old woman's sexual desire as a reason for mockery is a *tópos* from the ancient Greece, present in several moments of the history of Western poetry. This article points some of its uses and rhetorical conventions, relating them to the way Hilda Hilst works it in her pornographic production from the early 1990s.

Keywords:

Genres, gender, humor, body, aging

*"E depois será que não tem alguém curioso que até pa-
gue para ver uma velhinha pelada? Até só para rir um
pouco? É tão difícil rir nos tempos de hoje!"*

Hilda Hilst, crônica de 24 de maio de 1993

(em *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007. p. 84)

As velhas Berta e Isabô recordam, prosaicamente, suas experiências sexuais, quando são interrompidas pelo Seo Quietinho, outro velho safado que quer fazer aquelas coisas com elas. Berta diz que hoje não! Mas por quê? Porque é dia de Santa Apolônia, protetora dos dentes, lembra Isabô. "Mas eu vim aqui pra isso mesmo, pois ocês num têm dente... é pra chupá mió" (HILST, 2014, p. 240). A argumentação de Seo Quietinho vence pelo barulho: pra que ele pare de gritar isso na rua, Berta e Isabô abrem a porta e colocam o velho pra dentro. "Óia cume qui eu já tô" (2014, p. 240), ele diz. Berta não quer saber de nada: "Acabei de bochechá" (2014, p. 240). Isabô, por outro lado, não vê a hora: "Óia como eu to arripiada" (2014, p. 240). Assim termina o diálogo, que tem pouco mais de uma página, entre as velhas e o velho. "Berta & Isabô" tem um subtítulo tão barulhento quanto o tesão de Seo Quietinho: "um fragmento pornográfico rural".

Publicado postumamente e escrito talvez no começo dos anos 1990, esse texto curto de Hilda Hilst é um fragmento solto de sua produção pornográfica, cujos principais representantes são – além do volume de poemas *Bufólicas* e, talvez, de parte de suas crônicas e de alguns trechos de seu último trabalho, *Estar sendo. Ter sido* – os livros da trilogia em prosa: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*.

Um aspecto recorrente da obra de Hilst, particularmente de sua prosa, é, segundo Alcir Pécora (2010, p. 10-1), "a anarquia dos gêneros que produz, como se fizesse deles exercícios de estilo" – ou seja, "os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição", que se articulam sem obedecer a padrões retóricos tradicionais.

Embora também possuam essa característica apontada pelo crítico, os textos pornográficos da autora destacam-se do restante da obra hilstiana por serem, antes que exercícios, *paródias* de estilo. Diferentemente de *Fluxo-floema*, *Kadosh* ou *Rútilo nada*, livros de difícil (se não impossível) classificação com relação aos gêneros literários, *O caderno rosa de Lori Lamby* logo no início se explicita como diário; *Cartas de um sedutor* retoma em grande parte o romance epistolar; e mesmo *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos*, com sua "desordem narrativa" e enredo irresumível, evoca "as convenções do romance de formação" (MORAES, 2014, p. 265) e é uma espécie de autobiografia do narrador.

Os próprios títulos dessa série, mais do que os enigmáticos e poéticos geralmente adotados no restante da prosa de Hilst, possuem chaves de leitura para as portas da tradição: o "caderno" não só é sinônimo

editorial de diário, mas seguido do adjetivo “rosa” remete ao “Livro Vermelho, isto é, ao livro milhares de vezes reescrito do comércio pornográfico” (PÉCORA, 2010, p. 25); as “cartas” são uma menção evidente ao gênero epistolar; e “escárnio” é uma categoria de canção medieval.

A ação paródica evidencia, desde os títulos, o tom burlesco desses volumes, o que nos leva a outro diferencial da pornografia de Hilst com relação ao resto de sua prosa: nela, o humor, assim como o sexo, é explícito. Ambos são parte importante da ficção da autora, comparando de variadas formas em todos os seus livros, mas é na trilogia pornográfica que eles vêm para o primeiro plano e passam a atuar como organizadores da leitura. É na trilogia, portanto, que Hilst intensifica, em seu texto anárquico, o emprego de matrizes canônicas das duas correntes da tradição que tratam o sexo e o humor mais explicitamente: a erótica e a cômica.

“Na hierarquia dos discursos”, diz Eliane Robert Moraes (2014, p. 267), “a ficção erótica costuma ocupar um lugar pouco nobre, sendo quase sempre considerada um gênero menor.” A falta de nobreza também está associada ao humor na tradição retórica originada na Antiguidade, e é desde a mitologia grega que sexo e humor possuem uma íntima relação.

Um indício disso aparece no mito de Deméter, a deusa da colheita, quando ela, inconsolada com o rapto da filha por Hades, o deus dos mortos, castiga a terra com o inverno da sua tristeza. Afundada em luto e à procura da filha, encontra-se com Baubo, sua velha ama, que lhe oferece algo para beber e comer. Deméter recusa, triste, e Baubo, magoada, levanta a saia. Divertida, Deméter ri e acaba aceitando a oferta da ama.

O que havia debaixo da saia de Baubo? Há controvérsias. Ao revisitar o mito, Georges Minois (2003, p. 23-4) conta que os helenistas fizeram várias interpretações: seria o menino laco, sorrindo com a cabeça entre as pernas da velha; ou um desenho de laco feito por ela sobre sua vulva, usando tintas ou pelos esculpidos. Jean-Pierre Vernant (2002, p. 77), por sua vez, assim situa Baubo:

A tradição a apresenta como uma velha, uma ama que conversa a torto e a direito. Ela fala de tudo e sobre tudo, mas de forma vã. Sua boca não diz nada que tenha valor, ela está gagá. Como observou Elena Cassin, as partes sexuais que essa velha exhibe, em vez de escondê-las, não servem para mais nada, nem para dar à luz, nem para fazer amor: uma derrisão, uma palhaçada de sexo.

A leitura de Vernant caracteriza Baubo com traços de uma personagem bastante conhecida da tradição cômica: a velha indevidamente sexualizada, que aparece como objeto de zombaria pelo menos desde o século VII a.C., com os iambos de Arquíloco de Paros:

Tua pele delicada não mais floresce,
pois já se torna murcha e o sulco da
[velhice atroz te destrói.

*

Entenda isso agora: a Neóbule
que outro homem possua
Ai! Ai! Mulher passada, tão débil,
tua flor virginal já murchou e
o encanto, que outrora existia.

*

Sendo tu uma velha, não te untes com
[perfume.

O verso iâmbico, segundo Alexandre Agnolon (2007, p. 19-20), era uma modalidade métrica, mas também “um gênero, cuja principal particularidade fora o vitupério”, possuindo portanto uma expressão “‘baixa’ em termos de invenção e elocução”.

Nesses três fragmentos, traduzidos por Agnolon (2007, p. 24), começa a se delinear uma cena que já não reverbera o des pudor bufo de Baubo se pintando, depilando ou apertando laco entre as coxas para fazer piada com Deméter. Muito mais prolífico, como *tópos*, que a brincadeira da velha que ri de si mesma e do que pode fazer com seu sexo, aparece o insulto à mulher velha que pretende exercer uma sedução séria, da qual já não é capaz.

Cerca de cinco séculos após Arquíloco, a misoginia já está estabelecida como matéria poética na Grécia e começa a ser exercida pelos poetas latinos. Horácio, então, retoma o tema da velha assanhada e o desenvolve com o decoro necessário à invectiva:

Inda perguntas, fétida de longo século,
o que enfraquece os meus colhões,
quando tens dente negro e uma velhice
[antiga
escava teu rosto com rugas
e abre-se torpe fossa na bunda mirrada,
qual cu de vaca diarréica!
Mas teu peito e teus seios caídos me
[excitam,
assim como as tetas d’uma égua,
e tua flácida barriga e as coxas magras
às inchadas pernas unidas.
Sê tu feliz, e que as imagens triunfais
ao funeral, ao teu, precedam,
nem haja esposa que caminhe carregada
de perlas mais arredondadas.
Quê? Porque o estóico opúsculo adora

[deitar-se
nos coximzinhos de cetim,
meus iletrados nervos menos se enregelam?
E menos broxa meu caralho?
Pra que o convoques das virilhas arrogantes,
deves co’a boca trabalhar.

O epodo 8 (aqui em tradução de Alexandre Pinheiro Hasegawa, apud AGNOLON, 2007, p. 40) traz, como se vê, um encadeamento de insultos que se acumulam rapidamente, montando um amontoado de partes de corpo desagregadas, adjetivos baixos, cenas obscenas, associações com animais e mesmo temporalidades (do diálogo, do funeral, do coito) quase sobrepostas, tudo isso para caracterizar a mulher velha que desejou sexualmente o poeta, utilizando-a para compor o que Agnolon (2007, p. 40) chama de “gramática da feiura”. Ao final do ataque virulento, como arremate hiperbólico e solução irônica, o poeta diz que, sendo tão asquerosa, a única coisa que a velha pode fazer para convocar o caralho broxado é chupá-lo.

Cerca de cem anos após Horácio, Marcial (apud AGNOLON, 2007, p. 158) dará seguimento a esses insultos:

De graça desejas ser fodida, embora feia e
[velha o sejas.
É muito ridículo: queres dar e dar não
[queres.

A associação entre velhice e feiura é reiterada, mas não apenas as características físicas da velha são alvo da invectiva. O que se ataca é, principalmente, o *desejo* que ela manifesta. Esse desejo não é dito, no poema, pela mulher: ela não possui voz alguma. O epigrama é uma resposta a um pedido que não ouvimos, assim como não nos chega a pergunta a que Horácio responde nem o perfume com o qual Arquíloco diz que a velha se unta.¹

Tampouco ouvimos a resposta que a velha dá ao ataque contra ela.

A interdição da voz de quem é alvo de zombaria pode ser lida a partir do preceito de interdição da dor com que Aristóteles (1979, p. 245) define a comédia, gênero que é:

[...] imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vício, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.

Simone de Beauvoir (2011, p. 129), analisando personagens velhos em tragédias e comédias gregas e percebendo que, em ambas, a velhice é caracterizada negativamente, com signos de perda, dor e confusão, conclui que a diferença está no efeito causado pela composição desses personagens: “na tragédia, o velho é sujeito: é mostrado tal como existe para si. Quando floresce a comédia, com Aristófanes, cinquenta anos depois de Eurípedes, o velho aparece como objeto”.²

Para Beauvoir, a ação trágica (que na concepção aristotélica se destina a suscitar terror e piedade na audiência) pressupõe a empatia de quem a vê; a comédia, ao contrário, para perfazer a “imitação de homens inferiores” (ARISTÓTELES, 1979, p. 245), deve imitar indivíduos de modo que eles pareçam destituídos da subjetividade necessária para que a dor que sentem possa gerar essa empatia. Em outras palavras, para ser risível, a máscara da velhice pode doer em quem a usa, mas não em quem a vê.

A preceptiva poética de Aristóteles vai ordenar as práticas do cômico contidas na instituição retórica até, *grosso modo*, fins do século XVIII, com apropriações e variações específicas para cada período histórico (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 401-4). É nesse contexto que encontramos, no século XIII, a seguinte cantiga galego-portuguesa, atribuída a João Garcia de Guilhade:

Ai, dona fea! Foste-vos queixar
que vos nunca louv'en meu trobar;
mas ora quero fazer um cantar
en que vos loarei toda via;
e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia

Ai, dona fea! Se Deus me pardon!
pois avedes [a] tangrancoraçon
que vos eu loe, en esta rason
vos quero já loar toda via;
e vedes qual será a loaçõ:
dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei
en meu trobar, pero muito trobei;
mais ora já unbon cantar farei,
en que vos loarei toda via;
e direi-vos como vos loarei:
dona fea, velha e sandia!

E, do século XVII, nos chega este soneto, atribuído a Francisco de Quevedo (apud PEIRÉ SANTAS, 2002, p. 348):

Mañoso artificio de vieja desdentada

Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas,
porque juzguemos que lastienes, cuando
te duelen por ausentes, y, mamando,
bocados sorbes y lossorboscuelas.

De las encías quiero que te duelas,
con que estás el jigote aporreando;
no llames a camueles: ve buscando,
si les puedes hallar, un saca abuelas.

Tu risa es, más que alegre, delincuente;
tienes huesos pulpas y razones,
y elraigón del mascar, lugarteniente.

No es malo, en amorosas ocasiones,
el no poder jamás estar a diente,
aunque siempre te falten los varones.³

Tanto o poema de Guilhade quanto o de Quevedo, como se vê, retomam, com formas próprias de seu tempo (a cantiga, o soneto) o mesmo *tópos* executado séculos antes por Arquíloco, Horácio e Marcial.

O texto de Guilhade executa uma paródia das cantigas de amor, nas quais “canta-se o amor não correspondido entre um cavaleiro e uma grande senhora. O trovador coloca-se como vassalo de sua dama e, por meio da poesia, solicita seu amor ou lamenta-se por sua indiferença” (CERCHIARI, 2009, p. 13). Na canção para Dona Fea, a dama em questão não é indiferente; pelo contrário, é ela quem pede ao trovador que lhe faça um *loar*. O eu lírico tampouco se reserva à indiferença e louva-a, só que ao contrário, insultando-a.

Essa não é a única das cantigas em que uma velha aparece como objeto de riso. Se buscamos a palavra-chave “velha” no *site Cantigas medievais galego-portuguesas* (ver Referências Bibliográficas), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a pesquisa nos mostra 23 cantigas, das quais apenas uma não é classificada como de escárnio e maldizer. Tampouco é uma cantiga de amor ou de amigo. No

site, ela está classificada como de tenção e é a contenda cômica entre Garcia Peres e Afonso X a respeito da roupa deste, que Garcia Peres acusa ser inapropriada a um rei por ser, obviamente, velha. Temos então que em nenhuma dessas cantigas o termo “velha” é valorado positivamente, seja como adjetivo para um objeto, seja como vocativo de uma mulher.

Para Simone de Beauvoir, a velhice não é exatamente um problema etário, mas de poder:

Enquanto conserva sua eficácia, [o velho] permanece integrado à coletividade e não se distingue dela, é um adulto masculino de idade avançada. Quando perde suas capacidades, apresenta-se como outro; [...] ele não serve para nada: nem moeda de troca, nem reprodutor, nem produtor; não é mais que uma carga. (BEAUVOIR, 2011, p. 109)

Beauvoir segue dizendo que, portanto, a velhice é um problema de homens. Se, como “experiência pessoal, a velhice concerne igualmente às mulheres”, como categoria social ela diz respeito apenas a quem domina a sociedade: “as mulheres jovens e velhas podem, na vida privada, disputar a autoridade; na vida pública, o estatuto delas é idêntico: eternas menores de idade” (BEAUVOIR, 2011, p. 110). A autora argumenta que não é possível considerar a velhice como questão social sem levar em conta a misoginia, estruturante na sociedade e no pensamento europeus desde a Antiguidade.

Contemporâneo de Guilhade, Tomás de Aquino (apud CERCHIARI, 2009, p. 70) assim justifica a inferioridade da mulher com relação ao homem:

[...] a sujeição e o estado de minoridade são consequências do pecado. Com efeito, foi dito

à mulher depois do pecado: “Sob o poder do homem estarás”; e Gregório junta que “onde não pecamos, aí somos todos iguais”. Ora, por natureza, a mulher é inferior ao homem em poder e dignidade, pois ensina Agostinho: “É sempre mais honroso ser agente que paciente”.

Para a doutrina católica medieval (que segue sem grandes alterações até os nossos dias), a mulher é fadada à minoridade por ser paciente, e é paciente por ser fadada à minoridade. Os poemas de Guilhade e de Quevedo servem para reforçar essa ordem social, já que em ambos se formula uma resposta a uma mulher que se queixa, ou seja, que é agente de discurso. Sarra queixa-se de dor de dentes – que o poeta diz ser um falso motivo: o que ela quer mesmo é chamar uma atenção da qual não é digna, merecendo o ataque satírico. Dona Fea queixa-se de que o trovador não a louvou. Torna-se, portanto, além de feia e velha, sandia, isto é, tola, simplória, louca, desajustada aos padrões sociais vigentes.

Georges Minois propõe que, na comédia grega, “a função do riso, de início, era conservadora”, visando a “excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social” (MINOIS, 2003, p. 40). De modo análogo, o historiador francês vê o riso da sátira latina como “um instrumento de imobilismo e não de inovação – ao menos sob a forma de zombaria” (p. 87). Em seu estudo sobre os poemas satíricos atribuídos a Gregório de Matos, João Adolfo Hansen corrobora e aprofunda essas afirmações:

[...] a má reputação da sátira, que a faz objeto do desejo como discurso a ser censurado pudibundamente como indecência ou avançado entusiasticamente como contestação, não leva em conta o básico de sua preceptiva: *a sátira não está, de modo algum, contra a moral*. [...] Nela, a obscenidade produz monstros que

ilustram a normatividade da Lei.” (HANSEN, 2004, p. 57-8, grifo do autor)

Analisando os tratados de retórica utilizados no século XVII, Hansen conclui que a maledicência exercida nos poemas do período é parte do sistema de “defesa da ordem associada à defesa da posição hierárquica”, que, posta em risco, constituiria uma ameaça de “desintegração do corpo místico do Estado” (p. 52). Ainda nessa esteira, o autor afirma que as descrições dos personagens atacados por esse gênero “são retóricas, não realistas. O que significa que, na sátira, os traços tipificadores constituem caricaturas, segundo as regras de um estilo engenhoso que dá prazer e que evacua toda psicologia” (p. 55).

Não importa, portanto, se Sarra, Dona Fea ou as velhas atacadas pelos poetas da Antiguidade foram pessoas empíricas cujas características se adequaram realisticamente à descrição que os poetas fizeram, porque essa descrição não é realista, mas uma convenção discursiva. E essa convenção não está a serviço de indivíduos prévios a ela, pois sua principal função é “a distribuição dos corpos de linguagem pela hierarquia e, simultaneamente, a constituição de regras de excelência ou código de honra”, exercendo punição dos desvios desse código ao efetuar-los “como ridículos, imorais e irracionais, opondo a eles o ideal de integridade do corpo místico da República” (HANSEN, 2004, p. 56).

Nessa tradição, “a maledicência e a obscenidade da figuração caricatural dos tipos viciosos dialogam com a seriedade e a gravidade da ficção moral icástica da voz do personagem satírico virtuoso, que fala segundo o princípio latino do *ridentem dicere uerum*” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 401), ou seja, dizer a verdade rindo. A verdade, no *tópos* aqui em questão, é a misoginia, fabulada no objeto de riso que é a velha assanhada.

Cansei-me de leituras, conceitos e dados. De ser austera e triste como consequência. Cansei-me de ver frivolidades levadas a sério e crueldades inimagináveis tratadas com irrelevância, admiração ou absoluto desprezo. Sou velha e rica. Chamo-me Leocádia. Resolvi beber e berimbar antes de desaparecer na terra, ou no fogo ou na imundície ou no nada. Contratei uma secretária-acompanhante e disse-lhe o seguinte: és jovem e apetitosa. Quando os homens quiserem ter relações contigo diga-lhes que façam um esforço e deem-se comigo. Paguei muitíssimo bem a cada um deles e terás régias comissões a cada êxito. Ficou perplexa.

Assim começa o conto “Bestera”, de Hilda Hilst (2014, p. 180-3), contido em *Cartas de um sedutor*. Leocádia parece diferente, em tudo, das velhas moldadas pelas preceptivas retóricas, começando pelo fato de ela ser a detentora da enunciação do conto. Verbos conjugados em primeira pessoa iniciam quase todas as frases desse trecho e, numa ostentação de autonomia em relação a Sarra e às anônimas insultadas pelos poetas, a velha de Hilst nomeia-se a si mesma: “Chamo-me Leocádia”. Além disso, a velha tem a posse de seu desejo, ainda que seja mediante a posse de dinheiro. Não há, como no epigrama de Marcial, quem a acuse de “feia e velha”. Leocádia toma para si essas classificações e como que responde ao insulto sem dar espaço para que ele se efetue: “Sou velha e rica”. Ser velha não é um elemento a mais na feiura, hiperbolizando-a; a riqueza é que hiperboliza a velhice, complementando-a em autoridade e independência de obrigações sociais.

As diferenças entre os textos, evidentemente, devem-se em grande parte à alteração no estatuto da poesia,

que, pelo menos desde o século XIX, fez com que se deixasse de lado a retórica normativa para passar à normatização por categorias como as de autoria, originalidade, novidade estética, criação (ver HANSEN, 2004, p. 32-3). Essa mudança nos modos de produção e recepção dos textos, portanto, torna ainda mais interessante que encontremos semelhanças entre os textos de Hilst e os do período da instituição retórica.

O tom cômico do conto, por exemplo, está bastante amparado na caracterização negativa do corpo e do desejo de Leocádia. Assim continua o trecho citado:

Ficou perplexa. Olhou-me a figura ainda esguia mas bastante deteriorada, pediu-me que levantasse a saia, levantei, olhou aturdida minhas coxas murchas. Senhora, retrucou, será bastante difícil convencê-los, mas [...] hei de portar-me indignamente desde que meu salário seja compatível com tamanha velhacaria.

A figura deteriorada e as coxas murchas, em Leocádia, são sinal de velhacaria, do mesmo modo que as coxas magras e a bunda mirrada da antimusa de Horácio são sinal do tesão inadequado daquela. Para o caso do poeta latino, podemos afirmar, a partir da *Poética* de Aristóteles, com Hansen e Moreira (2013, p. 401-2): “A matéria geral do gênero cômico é a feiura, que é física, como feiura do corpo, e moral, como feiura da alma. [...] Nas letras e nas artes antigas, a figuração da feiura física metaforizava a feiura moral”.

A fabulação de Leocádia retoma essas premissas sem obedecê-las, mas aproveitando-as em parte. Sua feiura física resulta em velhacaria, que pode ser compreendida como feiura moral. Mas esta é elaborada em resposta à feiura moral do mundo frívolo e cruel que Leocádia despreza e do qual se cansou. A velha é obscena, imoral,

e ao mesmo tempo assume a voz virtuosa de que falam Hansen e Moreira a respeito do enunciador da sátira. Simultaneamente, Leocádia é caricatura viciosa e grave moralista.

Ela também é uma personagem simultaneamente sujeito e objeto, para usar os termos com os quais Simone de Beauvoir lê a tragédia e a comédia gregas. Assim, a estilização da dor, em “Bestera”, também é enviesada, quando consideramos os preceitos aristotélicos, e fica num limbo entre a piedade, o horror e o ridículo indolor. Em determinado ponto, a velha explica a sua secretária -acompanhante sobre como irá se apresentar aos homens que forem se deitar com ela:

[...] Que eu já havia providenciado uma linda
[fronha com rendas francesas
para enfiar a minha cabeça. Espantou-se.
[Esclareci: minhas rugas são
bastante nítidas, não quero assustá-los.
penso, senhora Leocádia, que está sendo
[demasiado cruel, cruel
[consigo mesma.
isso não lhe interessa. sei tudo sobre
[crueldade. conheço Deus.

A imagem cruel da mulher que providencia uma fronha ornada com rendas para enfiar a cabeça porque seu rosto não pode ser visto é acusada pela secretária, cuja fala serve de contraponto a uma leitura que não considerasse esse trecho como potencialmente doloroso. Leocádia não nega a crueldade, pelo contrário: reforça-a evocando Deus, ou seja, reafirmando-a e ampliando sua abrangência até um plano metafísico. Alcir Pécora (2010, p. 29) pontua que, se para Hilda Hilst, “quando os homens são pensados em comum, nada parece mais comum neles do que a baixaza do que emulam”, a saída dessa torpeza não é possível por uma esperança de redenção em Deus.

A via da divindade “é a menor e a pior das seguranças. Em geral, nos escritos de Hilda Hilst, a expectativa mística não se realiza senão como estigma, dor e vazio. Maldade e vileza são os atributos divinos mais palpáveis”.

Em outro momento, Leocádia disserta sobre sua condição:

Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas... O conforto de não ser mais levado a sério, esse traquear de repente e sorrir como se não fosse com você, e poder acariciar um peixe morto na peixaria e chorar diante de um cão sarmento e faminto. É bom ser estranho e velho.

Aí também há uma incômoda junção de ideias, em que polos negativos e positivos da vida civil (“que as pessoas nos pensem estranhas”; ser “levado a sério”) são valorados de modo inverso, e o conforto é associado à morte (figurada no peixe) e à sarna e à fome (figuradas no cão). Na última frase desse trecho, o triunfo da autodefinição “Sou velha e rica” torna-se melancólico, embora siga triunfante: “É bom ser estranho e velho”. O empenho dos poetas da tradição retórica de expulsar, da comunhão da beleza, as velhas às gargalhadas é, digamos, antropofagizado e ressignificado por Leocádia: não fazer parte das “pessoas”, ou seja, ser objeto à vista alheia, é muito bom.

Diferentemente de Leocádia, a mãe do escritor suicida Hans Haeckel, outra velha hilstiana da trilogia pornográfica, não possui voz para sua autodesignação. Quem a descreve é Crasso, o narrador de *Contos d’escárnio*. *Textos grotescos*, em carta a Clódia, sua amante:

É uma velha odiosa. Avara até os pentelhos. Dizem que tem cinquenta casas alugadas e quando

o cara não paga ela fica na soleira da porta do infeliz até o anoitecer e volta a cada dia. Quando fui buscar os inêditos do nosso amigo, ela me disse: “pode levar todo esse lixo”.

Pesada, varicosa, os peitos uma maçaroca batendo na cintura. Pediu-me que eu a acompanhasse até a venda, a mercearia deste lugarejo. Ficou uns quinze minutos discutindo com o cara por causa do pão.

mas minha senhora, não sou eu o culpado do preço do pão.

se não abaixar o preço não compro.

E foi um tal de baixa não baixa que o homem acabou baixando as calças e lhe mostrando a pica [...]. Ela voltou sem o pão. Ia pela rua catando tudo quanto há: prego, tampa de margarina, tampinha de garrafa, papelão. Dizem que construiu uma casa vendendo depois essas quinquilharias. Quando me deparei com um tolete de cachorro, perguntei-lhe: aquilo não vai não? Ela rousnou. Chama-se Sara. (HILST, 2014, p. 107).

O texto de Crasso não se dirige à velha, no que difere dos poemas do período da instituição retórica, mas se associa semanticamente a eles para descrevê-la. A “maçaroca” dos peitos lembra os “seios caídos como as tetas d’uma égua”, de Horácio, e mesmo na simples nomeação dela como “velha”, muito anterior ao seu nome próprio, Hilst faz ecoar uma série de associações negativas, confirmadas pelo adjetivo “odiosa”, que fazem essa palavra bastar como descrição, significante metonímico da torpeza física e moral, tal qual em Arquíloco, Marcial e Guilhade.

Sara apresenta uma novidade com relação ao padrão das velhas zombadas pela tradição: é avarenta, característica típica dos homens velhos nas comédias latinas, cuja recorrência Beauvoir (2011, p. 143-4) e Minois

(2003, p. 101-3) apontam como “contestação do poder despótico do *pater familias*”, com função catártica (MI-NOIS, 2003, p. 101). No texto de Hilst, essa caracterização pode ser compreendida como sinal da diferença entre as funções sociais da mulher na contemporaneidade e na Roma antiga, já que Sara é proprietária (de imóveis, dos restos do filho) e se ocupa de atividades públicas (cobrar aluguéis e discutir preços).

Algumas páginas após o trecho citado, contudo, Hilst (2014, p. 112) a insere definitivamente na tradição da representação cômica das mulheres velhas, quando Crasso classifica Sara como “aquela velha obscena que gosta de ver o mastruço do cara da padaria”. A cena da pechincha do pão assume, retroativamente, uma dimensão lasciva intrínseca à dimensão humorística: então a velha só briga com o cara da padaria para poder ver a “pica” dele? E só com esse subterfúgio é que ela consegue acessar a nudez de um homem? A avareza fica um pouco de lado, e a imoralidade de Sara volta ao seu lugar retórico de origem: o da obscenidade.

“Mas eu vim aqui pra isso mesmo, pois ocês num têm dente... é pra chupâmió.” Hilda Hilst usa a boca de Seo Quietinho para efetuar um modo semelhante de retomada da tradição, desta vez com o tema da velha banguela, que vimos em Horácio e Quevedo.

Como no epodo do poeta latino, o ato sexual que a autora sugere para concluir seu diálogo é a felação. Os contextos, no entanto, são bastante diferentes. Alexandre Agnolon (2007, p. 157-8) diz que, para o cidadão romano, a felação é uma prática indigna, “uma vez que subtrai ao homem [...] as prerrogativas do papel dominante na relação sexual”. A conclusão de Horácio, portanto, longe de ser uma solução boa para o desejo da

velha (se chupar, hoje, pode ser uma coisa apenas gostosa, cairíamos na cilada dessa leitura anacrônica), arremata os insultos com mais um: a única prática sexual possível para ela é uma prática indigna.

A partir de Horácio, a felação se torna a “prática sexual própria das velhas” (AGNOLON, 2007, p. 8), o que aparentemente não é aproveitado no soneto de Quevedo, mas é exercido por Marcial em vários epigramas, como neste, por exemplo:

Gélio, pobre e faminto, casara com uma velha [rica:
Gélio come a mulher e dá-lhe de comer.

Agnolon (2007, p. 170) assim explica os versos:

Gélio, outrora pobre e faminto, depois de casar-se com uma mulher velha e rica resolveu seu problema, porém, em contrapartida, deve-lhe dar de comer, ou seja, oferece-lhe o membro para que ela o devore (*fellatio*) e mantém relações sexuais com a velha mulher (*futuere*). Como no verso a felação antecede a penetração vaginal, podemos compreender, obliquamente, que a mulher precisa excitar Gélio antes do intercurso sexual. Ora, como carece de encantos físicos, a velha mulher vê a felação como a única maneira de provocar ereção no homem.

Se a esposa de Gélio fosse Leocádia e pudesse narrar o epigrama, talvez o efeito fosse outro, com ou sem fronha. No caso de Quietinho, de todo modo, a felação não é um insulto para as velhas. Mesmo a menção de Isabô a “Santa Apolônia que protege os dentes”, praticamente um oxímoro católico ao juntar a santa com o ato sexual *contra naturam*, embora possua efeito cômico, de modo algum subtrai o tom erótico. Pelo contrário, acentua-o, apimentando a sacanagem. Berta, Isabô e

Quietinho invertem a tópica horaciana, positivando o sexo oral e transformando-o, segundo Eliane Robert Moraes (2004, p. 98), numa sugestão de uma “erótica senil”, “um sexo exclusivo dos velhos”.

Moraes aponta ainda que, nesse diálogo, Hilda Hilst opera uma reversão em um tema recorrente em sua própria obra: o da “dimensão trágica da existência humana” evidenciada pelos dentes, que em nossa boca viva apodrecem e caem, mas nas caveiras permanecem eternos e reluzentes. Em “Berta & Isabô”, a falta de dentes das velhas está “inteiramente a seu favor, ou melhor, a favor da lubricidade que lhes é incitada pelo amigo” (MORAES, 2004, p. 97).

Esse texto, portanto, não apenas se insere na tradição cômica da representação da mulher velha, mas junta-a à tradição da literatura erótica, na qual impera “a ideia de que todo conhecimento tem uma única e inequívoca origem: o sexo” (MORAES, 2014, p. 268). No fragmento de Hilda Hilst, humor e erotismo não se excluem, antes se potencializam. Isabô é quem conclui esse diálogo: “Ah..., eu quero. Óia como eu tô arripiada”.

Referências bibliográficas

AGNOLON, Alexandre. *Uns epigramas, certas mulheres*: a misoginia nos *Epigrammata* de Marcial (40 d.C. – 104 d.C.). Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH USP, São Paulo, 2007.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Metafísica: livro 1 e 2; Ética a Nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Vincenzo Cocco et al. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BEAUVOIR, Simone de. *La vejez*. Tradução ao castelhano de

Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>>. Acessado em: 22 out. 2012.

CERCHIARI, CandiceQuinelato Baptista. "*Fea, velha, sandia*": imagens da mulher nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH USP, São Paulo, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. ; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais*: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, volume 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

_____. O sexo dos velhos. *Jandira*: revista de literatura (Fulanfa Edições), Juiz de Fora, n. 1, primavera de 2004.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: _____ (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PEIRÉ SANTAS, Pedro. El tema literario de lamujer desdentada en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola. *Alazet*, n. 14, p. 343-348, 2002. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/>

[servlet/articulo?codigo=832502](#)>. Acessado em: 05 jan. 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. A morte nos olhos. In: _____. *Entre mito & política*. Tradução de Cristina Murachco. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Notas

1 O mau cheiro é outra categoria recorrente no vitupério, em particular contra a mulher velha. Alexandre Agnolón (2007, p. 25) comenta: "É sabido que perfume é ingrediente erótico (ver Safo, fragmentos 8 e 36; Catulo, poema 13), de tal forma que 'usar perfume' significa querer o intercurso amoroso, estar pronta para ele, desejo que, entretanto, convém a jovens, não a uma velha carente de beleza". A mera menção ao perfume no corpo da velha, portanto, é formulação do tesão inadequado.

2 As traduções do livro de Simone de Beauvoir são minhas, a partir da edição argentina.

3 Em tradução livre:

Manhoso artifício de velha desdentada

De dor, Sarra, nos molares te queixas
para que, assim, julguemos que os tens, quando
só te doem por ausentes e, mamando,
Coas os goles, e as carnes bochechas.

Tuas gengivas doendo desejo-as
já que com elas maltratas o frango;
não chames tira-dentes, vai buscando
um tira-velhas que te ponha reixas.
Teu riso é, mais que alegre, delinquente;
tens desossada a polpa da razão
e a língua por sentinela somente.

Não é ruim se na hora da paixão
tu não podes jamais mostrar os dentes
– faltam-te os homens, essa é a questão.



Hand-drawn
anatomical
diagram
H. H.

joão gilberto noll e a pomossexualidade

**Carlos Eduardo de Araujo
Placido***

Resumo:

João Gilberto Noll é um autor brasileiro conhecido por compor narradores autodiegéticos deambulantes e instáveis, muitos de difícil definição sexual, o que os torna subjetivos e móveis. A obra a ser analisada aqui, *Solidão continental* (2012), não é diferente em relação à tradição formal nolliana, mas sim na relação entre essa tradição com o renovado escopo conteudístico presente nela. Tanto seu protagonista, João Bastos, quanto alguns dos seus personagens deuteragonistas apresentam uma transitoriedade erótica/sexual acentuada e de difícil entendimento. São seres ficcionais

* Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail para contato: ceplacido@gmail.com.

sem uma categoria sexual fixa, ou seja, suas sexualidades são transitórias (AUGÉ, 1994), dispersas (DELEUZE, & GUATTARI, 1995) e fragmentárias (BLANCHOT, 1990). Esta indefinição sexual está sendo chamada de *pomossexualidade* pelos sexólogos Carol Queen & Lawrence Schimel em sua obra *PoMoSexuals: Challenging Assumptions About Gender and Sexuality* (1997). Por isso, o objetivo deste artigo é o de analisar como se edifica a composição tradicional do narrador nolliano com as características pomossexuais mais marcantes indicadas por Queen & Schimel (1997) por meio das construções narrativas acerca do narrador (modo e voz) de Gérard Genette (1995), focando relações das seguintes instâncias narrativas: narrador/protagonista, narrador/personagem deuteragonista e protagonista/personagem deuteragonista.

Palavras-chave:

João Gilberto Noll; pós-modernismo; romance brasileiro; pomossexualidade.

Abstract:

João Gilberto Noll is a Brazilian writer known for composing autodiegetic narrators who are meandering and unstable. Many of them are difficult to grasp sexually, what makes them subjective and moveable. The novel analyzed here, *Solidão Continental* (2012), is not different concerning the Nollian traditional form, but concerning the relation between this tradition and the renewed scope of content presented in it. The protagonist, João Bastos, as well as some of the deuteragonist characters, has a marked erotic / sexual transience which is difficult to understand. They are fictional beings without a fixed sexual category, i.e., their sexualities are transient (AUGÉ, 1994), disperse (DELEUZE, & GUATTARI, 1995) and fragmentary (BLANCHOT, 1990). This

sexual vagueness has been called pomosexuality by the sexologists Carol Queen & Lawrence Schimel in their book *PoMoSexuals: Challenging Assumptions About Gender and Sexuality* (1997). Therefore, this article aims to analyze how the Nollian traditional structure of the narrator is built with the most remarkable pomosexual features indicated by the sexologists Queen & Schimel (1997) through the narrative constructions regarding the narrator by Gérard Genette (1995), focusing mainly on the relationships between the following narrative instances: narrator/protagonist, narrator/deuteragonist characters and protagonist/deuteragonist characters.

Keywords:

João Gilberto Noll; Post-Modernism; Brazilian novel; pomosexuality.

Introdução

Os estudos literários oportunizam aumentar a cultura dos leitores na medida em que auxiliam na explicação de uma visão, por exemplo, romântica ou pós-moderna dos mais diferentes mundos possíveis representados por um determinado escritor em suas mais distintas composições artísticas. Segundo atesta o professor de literatura francesa da Universidade de Reims Champagne-Ardenne, Vicent Jouve (2012): "Se o propósito é ter a visão mais informada possível, é legítimo – até mesmo indispensável – não falar apenas dos textos (e, entre eles, não apenas dos textos literários)" (JOUVE, 2012, p. 09).

Para o professor Jouve (2012), a intenção primordial dessa afirmação não é a de apenas "legitimar" a importância dos Estudos Literários frente as Ciências Humanas e aos leitores em geral, mas também a de demonstrar o quão rica uma análise literária pode ser, já que

atualmente é difícil encontrar alguma pesquisa literária que foque somente o texto literário propriamente dito, ou seja, a parte formal da obra. Na verdade, as pesquisas sobre literatura atuais analisam o texto literário com o auxílio de outras áreas de conhecimento (Psicologia, Sociologia, Sexologia, etc..) e manifestações culturais (Música, Gastronomia, Cinema, etc..).

Em certas obras literárias, tais relações analíticas são, muitas vezes, incipientes ou mesmo simplórias. Entretanto, há textos literários cujas relações são tão bem construídas e interconectadas por seus autores que só uma primeira leitura não é suficiente para apreender grande parte de sua magnitude artística. É o caso do romance contemporâneo *Solidão continental* (2012) do autor gaúcho João Gilberto Noll. Seu narrador autodiegético nos relata as andanças a esmo de seu protagonista, um professor de português para estrangeiros supostamente chamado João Bastos, por diversos *não-lugares* (AUGÉ, 1994), rememorando constantemente suas experiências sexuais (ou talvez até mesmo amorosas) ora de sua juventude, ora mais recentes.

Um elemento interessante de se perceber em *Solidão continental* (2012) é que muitas das experiências desse protagonista são de cunho homoerótico, coadunando assim com uma das ricas tradições de análise literária acerca das obras de João Gilberto Noll como, por exemplo, *A céu aberto* (1996), *Lorde* (2004) e *Acenos e afagos* (2008). Entretanto, talvez o mais interessante de se perceber aqui se refira às outras muitas experiências desse mesmo protagonista que não são exatamente de cunho homoerótico, mas apresentam diferentes características sexuais tais como heterossexuais, bissexuais, andróginas e até incestuosas.

Sendo assim, é importante levar em conta não apenas o teor homoerótico contido em *Solidão continental* (2012)

(teor esse indubitavelmente de grande importância para o seu entendimento), mas também as outras facetas da sexualidade desse protagonista na medida em que tanto a primeira quanto as demais os constituem. Entretanto, olhar para esse protagonista através de um tipo de caleidoscópio sexual, é olhar para um ser sem categoria sexual fixa. Seus leitores se deparam, portanto, com um personagem com traços sexuais indefinidos. Seres (ficcionais ou não) com tais traços são chamados de *pomossexuais*. Acredita-se que tal protagonista (e algumas das personagens secundárias/deuteragonistas) apresentem esses traços particulares. Se eles apresentam tais traços, então se percebe a possibilidade de uma nova leitura da obra nolliana.

A narrativa nolliana e a representação da sexualidade humana

O autor gaúcho João Gilberto Noll é considerado, por inúmeros críticos literários e pesquisadores de literatura, como um dos principais romancistas (e também cronista) da chamada *Geração 90*. Ele angariou cinco vezes um dos principais prêmios literários do Brasil, o prêmio Jabuti, além de já ter sido premiado duas vezes pela Associação Paulista de Críticos de Arte e uma vez pela Academia Brasileira de Letras (isso apenas para citar alguns dos principais, pois há muitas outras honrarias, inclusive internacionais).

Segundo Beatriz Resende (2008), a *Geração 90* é composta por autores contemporâneos brasileiros localizados entre 1990 e começo de 2000. Autores como, por exemplo, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum. Entretanto, Resende (2008) atesta, devido às temáticas similares (violência, identidade e personagens marginalizados, entre outras), a inclusão de autores anteriores a esse período como: Antônio Torres, Lygia Fagundes-Telles, Moacyr Scliar, Nélida Piñon e João Gilberto Noll.

Ainda segundo Resende (2008), esses autores aparecem num momento crucial da história brasileira:

Os anos 80, no Brasil, terão uma feição bem definida. O regime militar se esgota, inicia-se a abertura negociada que tem 1984 como marco. Os princípios do Modernismo, que foram revitalizados nos anos 60, estavam longe de serem discutidos. O que caracteriza o período é uma exacerbada preocupação com a afirmação da identidade nacional. Antônio Callado, Darcy Ribeiro (com seu segundo romance *O Mulo*) - os dois maravilhosos utopistas que acabamos de perder - e mesmo Jorge Amado (com *Tocaia Grande*) mas sobretudo João Ubaldo Ribeiro, com *Viva o Povo Brasileiro*, ocupam-se da questão da brasilidade, confiantes de que a afirmação da identidade é uma atitude libertária, necessária à afirmação e independência de um povo. (RESENDE, 2008, p. 10)

Vale a pena lembrar aqui que é publicado em 1980 o livro de estreia de João Gilberto Noll: *O cego e a dançarina*. Pela citação de Resende (2008), percebe-se que é um momento de abertura e maior liberdade artística. Por isso, a grande maioria dos autores da *Geração 80* começam a questionar pontos importantíssimos relacionados à configuração identitária como, por exemplo, o regionalismo, a territorialidade, o nacionalismo, a representabilidade artística e a sexualidade humana. É um momento também relevante para questões acerca da globalização e do capitalismo tardio.

Segundo Rejane Cristina Rocha (2011), a ficção de João Gilberto Noll deve ser vista como intersticial, já que tanto o contexto histórico-social quanto o cultural podem evidenciar tal definição. Para Rocha (2011), o leitor, para

compreender mais profundamente a riqueza literária nolliana, deve levar em conta:

(...) a inserção do livro nos esquemas da indústria cultural, a influência da imagem televisual sobre as estratégias narrativas, o esfacelamento das utopias políticas e a sua substituição por um pragmatismo econômico sem precedentes, acompanhado de um funesto “darwinismo social”, não para decretar a sua decadência temático-formal, mas para refletir sobre como tais contingências, ao invés de levar de roldão a produção literária, a ela ofereceu novos desafios em termos de representação. (ROCHA, 2011, p. 48)

Percebe-se que tanto para Resende (2008) quanto para Rocha (2011), o início da produção do autor João Gilberto Noll coincide com um momento de transição, um momento renovador no contexto histórico-social e cultural do Brasil. Momento esse em que vários autores e pesquisadores (antropológicos, sociológicos, psicanalíticos, literários, etc..) começam a aprofundar as discussões acerca de uma das principais questões sobre a contemporaneidade: *a identidade do sujeito pós-moderno*. A fim de se entender melhor o que este trabalho chama de sujeito pós-moderno, o leitor deve entender bem as três concepções de identidades, tomadas aqui como ponto de partida, indicadas por Stuart Hall (2005): sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

Segundo Hall (2005), o sujeito do Iluminismo é um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. Ele apresenta “centro” fixo e imutável, ou seja, ele nasce e, embora pudesse se desenvolver, seu “centro” permanecia “intacto” com ele por toda a vida, já que seu “centro”

é a sua essência, sua identidade. A alteração desse centro era vista como improvável e impossível. Esse sujeito é baseado no sujeito cartesiano. Ele recebe esse nome por se basear na famosa expressão de René Descartes: "*Cogito, ergo sum*" ("Penso, logo existo").

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que essa "essência", esse "centro", não eram autônomas e autossuficientes, mas era formada em relação ao outro, em relação à alteridade. Esse "outro" mediava seus valores, desejos, sentidos, e símbolos, em outras palavras, a cultura, o mundo onde ele habitava. Portanto, a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado constantemente num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem.

Entretanto, discute-se, nos dias de hoje, que são exatamente essas ideias de imobilidade, universalidade, totalidade e essencialidade, tanto do sujeito do Iluminismo quanto do sujeito sociológico, que estão mudando recorrente e velozmente. O sujeito, aprioristicamente apreendido com uma identidade unificada e estável, está sendo representado de forma fragmentária, descentralizada, amorfa ou polimorfa, opaca e dispersa. Ele seria constituído não apenas de uma única, mas de várias identidades, muitas vezes, identidades disjuntivas.

A humanidade vem sendo bombardeada constantemente por informações, influenciada por diferentes meios de comunicação e pela utilização de novas tecnologias. As diferentes mídias desenvolvem e instigam novas demandas de consumo, demandas essas, muitas vezes, sem grande conexão com as necessidades do

sujeito. Entretanto, isso não deixa de oferecer ao indivíduo diversas chances de identificações. É interessante perceber que tudo isso coloca o sujeito na posição de mero espectador. Nunca, na história da humanidade, o local e o global estiveram tão intimamente ligados à formação de sua identidade. Cabe ao sujeito pós-moderno construir uma identidade estável e que se sustente na trama histórica que se desenrola no tempo e no espaço.

Ele (o sujeito pós-moderno) interage diretamente com o mundo ao seu redor e é, por consequência, modificado por ele, não obstante, ele também o modifica. Isso tudo ocorre no mesmo tempo que esse mundo exterior está entrando em colapso, suas ideologias, outrora consideradas universais e totalizantes, estão se esfacelando e suas bases ruindo. Isso faz com que as identidades culturais se tornem provisórias, variáveis e densamente problemáticas.

Todo esse novo processo acaba por produzir um novo sujeito, o sujeito pós-moderno. Ele não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2005). Além disso, ela é definida pelo discurso historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro do sujeito pós-moderno, há identidades contraditórias, empurrando-o em diferentes direções, de tal modo que sua identidade é constantemente resignificada.

Como já indicado previamente, a partir do início da década de 1980, inúmeros estudos acerca de identidade do sujeito pós-moderno começam a emergir tanto na

cena internacional quanto na nacional. São estudos de cunho antropológico, sociológico, psicanalítico, entre muitos outros, inclusive de cunho literário. Diversos autores “componentes” da chamada *Geração go* nararam, dentre várias temáticas, aquelas relacionadas diretamente à configuração do sujeito pós-moderno tais como a *transitoriedade*, a *rizomatização* e a *fragmentação*.

Esses três temas, sublinhados no parágrafo anterior, auxiliam a compor um dos pontos principais relacionados ao pós-modernismo, às questões relacionadas às sexualidades contemporâneas e à própria Modernidade Líquida: a *indefinição*. Ademais, tais temas são delineados literariamente por João Gilberto Noll na obra *Solidão continental* (2012), objeto central desta análise literária. Entretanto, antes de tentarmos entender como João Gilberto Noll configura tais temáticas na obra em destaque, é importante deslindarmos mais claramente os elementos “subcomponentes” (*transitoriedade*, *rizomatização* e *fragmentação*) da “ideia-maior”: a *indefinição*.

Segundo Resende (2008), percebe-se que a questão da *transitoriedade*, da *rizomatização* e da *fragmentação* (principalmente do texto literário) cria espaços indefinidos, ruas ertas, cidades sem nomes, ou seja, o *não-lugar* é o espaço preferido para as deambulações tanto dos protagonistas quanto das personagens circundantes existentes nas obras literárias dos autores da *Geração go*. E pode-se verificar que essas três características estão presentes no conceito de pomossexualidade proposto por Carol Queen & Lawrence Schimel (1997). Mas, ao fim e ao cabo, o que é pomossexualidade?

Pós-modernismo e pomossexualidade

A palavra pomossexual foi cunhada por Carol Queen & Lawrence Schimel (1997) em seu livro *Pomossexuals*:

Challenging Assumptions about Gender and Sexuality. Nele, ambos propõem essa palavra-valise por acreditarem que a sigla LGBTTT¹ não vem comportando mais a gama prolífica das chamadas “minorias sexuais” existentes, muito menos daqueles sujeitos em trânsito ou que se classificam sexualmente como indefinidos. Conquanto, os autores deixam claro, logo no prefácio, que essa palavra não é uma substituição simplória dessa notória sigla usada, às vezes, desnordeadamente, mas sim uma adição contrapontística:

Não propomos que a palavra “pomossexual” substitua a sigla LGBT. Este termo faz referência tanto à homossexualidade quanto à descrição daqueles à margem desta comunidade, os *queers*, que parecem não conseguir se enquadrar em uma só identidade, simples e agradável. (...) nós reagimos contra estes pressupostos, do mesmo modo que o pós-modernismo da arte foi uma reação contra o modernismo (QUEEN & SCHIMEL, 1997, p. 10, tradução nossa).

Conforme Queen & Schimel (1997) explicitam no trecho acima, a configuração pomossexual (e o estado de ser pomossexual, traduzido livremente aqui por pomossexualidade) é uma reação questionadora das categorias sexuais solidificadas, quer consciente quer inconscientemente, pelas teóricas *queer*, Judith Butler (1988), Eve K. Sedgwick (1991), Julia Kristeva (2002), entre outras, da mesma forma que, segundo Queen & Schimel (1997), o Pós-Modernismo pode ser visto como uma reação questionadora frente ao Modernismo.

Por isso, esses autores optam pelo prefixo *pomo* que, em inglês, é a abreviatura de Pós-Modernismo. Sob a égide de Queen & Schimel (1997), a pomossexualidade abarca diversas características pós-modernas, mas se

centrando na questão da sexualidade humana. Entretanto, o Pós-Modernismo apresenta inúmeras características que nos deixa as seguintes perguntas: Será que todas as características consideradas pós-modernas são abarcadas pela pomossexualidade? Se não, quais das características pós-modernas auxiliam na constituição de um ser pomossexual (ou seria melhor falar em seres pomossexuais)? Os seres pomossexuais apresentam as mesmas características ou se deve compreender cada ser em sua pomossexualidade?

Para Queen & Schimel (1997), um ser pomossexual é um ser indeterminado sexualmente, ou seja, ele não apresenta uma categorização sexual estagnada e imutável, mas, em vez disso, sua constituição identitária se encontra em constante transformação, seus desejos sexuais são transitórios e dispersos em um emaranhado de possibilidades. Além disso, seus desejos são descentralizados, em outras palavras, rizomáticos², e suas respectivas composições, fragmentárias³. Por isso, ainda segundo Queen & Schimel (1997), o pomossexual tem uma liberdade maior de escolha e da própria consubstanciação de seus desejos sexuais. Ele pode caminhar pelos mais diversos estratos sexuais sem restrições ou amarras de qualquer gênero ou orientação sexual. Seus desejos parecem não possuir uma lógica ou um sentido único, mas são cambiantes e “multiopcionais”. Sua própria constituição identitária não é medial e universal, mas não linear e movediça.

Sobre a *transitoriedade*, deve-se notar que o ser pomossexual se encontra no *não-lugar*. Os não-lugares são espaços vazios de conteúdo, sem história, são neutros, são transitórios, em geral, de uma arquitetura de desnudamento. Isso ocorre porque, segundo Augé (1994, p.121), “um lugar apresenta como uma das suas características a linearidade da ocupação, a sua horizontalidade, a expansão do uso do solo a partir de atividades

específicas de cada lugar”. Nem todos os espaços são ocupados, há na linearidade espaços que não são ocupados, literalmente vazios. Nesta linearidade, não existe experiência nenhuma e não tem significado para as pessoas que perpassam por esses lugares. São lugares que nada tem que ver com quem os usa, por exemplo, as estações de trem, as rodovias, os aeroportos, os pontos de ônibus, etc. Esses lugares são apenas pontos de partida e de chegada, ou seja, eles são vias de alta velocidade.

Consequentemente, o sujeito pomossexual, diante de tantas opções e sem conseguir chegar a uma concretização sexual única, inicia, em função da fragilidade do contexto, rupturas que são reações convenientes para os que buscam uma forma de fuga devido ao desentendimento da exposição interna e externa do mundo transitável. Aproveitando esse espaço de rejeições e inovações, o sujeito pomossexual se modifica ininterruptamente. Ele se metamorfoseia a cada novo instante à cata de uma estabilidade nunca palpável, nunca atingível. E é nesse momento que ele expõe as insatisfações do sujeito pós-moderno. A troca de fluidos sexuais é sempre irregular e insuficiente, forçando o ser pomossexual a retomar sua busca, sua caça à consubstanciação de seus desejos sexuais mais íntimos. Logo, ele se sente constantemente deslocado, fora de eixo e sem um centro unificador.

Para Queen (1997), a pomossexualidade deve ser compreendida em sua potencialidade de resignificação da sexualidade humana no mundo contemporâneo. Por ter características rizomáticas, ela desconstrói as identidades sexuais tidas como fixas e imutáveis (heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade, etc..) e lhes atribui novos conceitos. Em seu artigo introdutório, Queen (1997) questiona diretamente o que é ser heterossexual ou homossexual nos dias de hoje. Por

exemplo, com tamanha liberdade de escolha no mundo atual, ainda é possível falar em apenas uma heterossexualidade ou uma homossexualidade? Ou o que se percebe atualmente é a existência de várias heterossexualidades e várias homossexualidades?

A própria concepção de essencialismo é complexa e multifacetada. E esse é um dos pontos centrais do questionamento de Queen (1997), se não há um conjunto de características comuns a todos os homossexuais, como eles podem ser classificados monoliticamente? E ela vai além, ao propor uma pergunta, a princípio, ainda mais complicada a ser respondida: A única definição possível a ser aplicada a um ser homossexual é que ele apresenta desejos sexuais por alguém do mesmo sexo?

A questão do essencialismo homossexual não é único questionamento de Queen (1997), ela também percebe a força questionadora da homossexualidade acerca da heteronormatividade. Por isso, é importante entender o que este trabalho chama de heteronormatividade. Segundo Richard Miskolci (2009), a heteronormatividade é: "(...) compulsória e é um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto". (MISKOLCI, 2009, p. 03)

Portanto, a heteronormatividade deve ser compreendida aqui como uma forma de "regulamentação" compulsória da sexualidade humana, ou seja, só há uma sexualidade disponível e "correta" e ela é a heterossexual. Nádia Perez Pino (2007) ainda destaca a relevância dos estudos queer acerca dessa forma reguladora.

Ao longo do decorrer da história do Ocidente, nota-se claramente a subordinação do múltiplo pelo uno, onde o uno sempre esteve contido no múltiplo. Ademais, o

múltiplo só foi admitido para garantir o uno por oposição dialética. Para Deleuze e Guattari (1995), o desejo do sujeito do Iluminismo se dá por sua configuração una, singular e centrada. Ele se compõe arborescentemente, ou seja, por meio da dualidade, da compartimentalização, da causalidade e da sucessividade. O tronco principal representaria um dipolo de ligação, isto é, o tronco seria o conceito que permearia e guiaria todos os outros segmentos da árvore (até mesmo os segmentos opostos ao tronco têm como referência o mesmo). Além disso, este tipo de esquema tem como características pontos fixos de onde surgem galhos ligados a este centro.

Por outro lado, a concepção de rizoma se afasta da ideia de estrutura centralizada, hierarquizada, na qual a metáfora mais comumente utilizada é de uma grande raiz, da qual se originam ramos e desses ramos as demais ramificações se espalham, embora eles estejam sempre ligados por uma relação de interdependência com aquela matriz. Portanto, no rizoma não há um ponto central, sendo que qualquer ponto poderia incidir ou afetar um outro ponto. É nessa matriz do pós-estruturalismo que os filósofos franceses vão afirmar que o território existe enquanto processo permanente de se tornar (devir). Ele não se fixa e não se estratifica, mas é fluido e se interrompe quando da coagulação deste fluxo.

Como verificado até esse momento, o ser homossexual é um ser transitório, ou seja, está sempre em trânsito, movendo-se, por não apresentar nem uma identidade e nem um desejo fixo. Além disso, seu desejo é rizomático, exatamente por não apresentar um ponto central fixo, mas diversos pontos os quais podem ser abordados a fim de se compreender sua constituição. Portanto, não há mais espaço, na Pós-Modernidade, para se falar em sexualidade unitária, singular e indivisível. O desejo homossexual é transitório, rizomático e

também fragmentário. Entretanto, ainda falta explicitar o que esse artigo entende por fragmentário.

A princípio, há diferenças importantes entre fragmentado e fragmentário. Segundo Andrade (2007), qualquer leitor contemporâneo deve compreender que a fragmentação do texto literário se dá estrutural e conteudisticamente, ou seja, um texto literário fragmentado é um texto sem linearidade, sem começo, meio e fim, repleto de histórias incompletas e despedaçadas. Entretanto, ainda para Andrade (2007), o leitor tem que ter em mente a diferença entre *fragmentação* e *fragmentário*. O primeiro é a definição dada inicialmente neste parágrafo enquanto que o segundo deve ser apreendido como abarcante das características do primeiro, embora o leitor deva ainda acrescentar a esta significação os seguintes elementos: a construção de múltiplos planos, a configuração da memória, a edificação da linguagem sintomática com perspectivas esfeladas e a explícita presença da intertextualidade.

Devido a isso, este trabalho opta por utilizar o adjetivo *fragmentário* ao invés de fragmentado, por compreendê-lo como sendo mais frutífero para se analisar o texto literário. A narrativa fragmentária é um registro que provoca uma leitura semelhante à leitura do ciberespaço, com modificações constantes e que inclusive abdica de ser lida de forma linear, pois trabalha com a simultaneidade de informações.

O fragmento é, conforme Blanchot (1990), incompletude, inconclusão e não peça pronta colocada ao lado de outras para assim serem apreciadas. Nem mesmo é parte de outra coisa ali perdida e imóvel. A sua inconclusão lhe propicia movimento (o movimento da persistência ou da espera) e é nela, que torna preenchíveis os vazios existentes entre os fragmentos, que se encontra sua beleza. Os fragmentos criam segredos, algo a ser descoberto

na medida em que o todo não é explicitado. Esta seria a particularidade do fragmento, ou seja, percebendo o descontínuo é mais fácil atribuir outros significados que não aqueles forjados pela ideia de totalidade.

A indefinição como aspecto delineador da estrutura do romance

A pesquisadora Shirley Carreira (2007) afirma que os personagens dos romances de João Gilberto Noll são *inadequados*. Mas o que é ser inadequado? Para Carreira (2007), ser inadequado é refletir a falta de consciência e o fracasso existencial do homem contemporâneo. Sendo assim, percebe-se a recorrência de personagens nollianos que estão sempre à deriva, sujeitos fragmentários e, primordialmente, sem capacidade de definir uma narrativa coerente do “eu” que estabeleceria significados e sentidos pertinentes à existência de seu ser.

Esse artigo não postula que esses personagens não possuam consciência de sua configuração haja vista as constantes indagações dos desejos sexuais do protagonista de *Solidão continental* (2012). Na verdade, o que se verifica é um novo olhar para a configuração de identidades incertas. É também tentar compreender o mundo ao redor em suas facetas indefinidas. É uma consciência mais fenomenológica, portanto, não mais baseada na forma de pensar cartesiana. Os personagens nollianos se constituem, segundo Rafael Oliveira (2008) “(...) a partir de um jogo constante de (re)criação de espaços sociais, cujo dinamismo é posto em ação a partir de uma pluralidade de práticas e de desejos entre homens *samesex-oriented*”. (OLIVEIRA, 2008, p. 12)

Entretanto, esse dinamismo não se dá apenas por meio de personagens homossexuais. Na verdade, ler o livro *Solidão continental* (2012) apenas pelo viés homoerótico, é lê-lo parcialmente. Por conseguinte, ler uma obra

parcialmente é lê-la enfatizando alguns pontos tomados como mais importantes em comparação direta com outros considerados então como supérfluos ou dispensáveis. Se se tentar apreender o protagonista de *Solidão continental* (2012), João Bastos, somente por meio de seus traços homoeróticos, o leitor deixará de lado toda sua configuração indefinida, em outras palavras, é determinar sexualmente um ser sem uma determinação sexual clara ou imutável.

Solidão continental (2012) retrata as andanças a esmo de seu protagonista, João Bastos, por meio de vários espaços, muitos dos quais, indefinidos ou de poucos detalhes descritivos. Muitos desses espaços podem ser considerados *não-lugares* à guisa de MarcAugé (1994). Ademais, vale a pena destacar aqui que o espaço tecido por Noll não é a única instância narrativa com caráter indefinido. O tempo construído em *Solidão continental* é também indefinido e auxilia na caracterização de personagens indefinidos, inclusive do próprio protagonista (também narrador) da história.

O narrador de *Solidão continental* (2012) possui função fundamental para se compreender mais profundamente as edificações dessa obra e seu próprio enredo. Ao longo do romance, o narrador nos indica as diversas vicissitudes e idiossincrasias da constituição identitária indefinida do protagonista, João Bastos. Ele apresenta atração sexual por seres homossexuais, supostamente homossexuais, bissexuais, andróginos e, quiçá, heterossexuais, além de relações supostamente incestuosas. Durante toda a obra, ele “desliza”, “experimenta”, “dispersa-se” em diferentes orientações e desejos sexuais. No entanto, como esse narrador constrói seu protagonista de forma indefinida?

O narrador de *Solidão continental* (2012) usufrui de uma pletora de recursos narrativos para edificar seu

protagonista sem classificação sexual clara haja vista a própria materialidade do romance em destaque. A obra literária *Solidão continental* (2012) apresenta características de um romance tradicional? Sua extensão e segmentação condizem com as de um romance tradicional ou tais elementos literários rompem com este? Ao ser questionado sobre a irregularidade específica da organização espacial de alguns de seus romances por um jornalista da revista *Livre Opinião* (2014), João Gilberto Noll responde o seguinte:

Nunca tive a intenção de desestruturar a narrativa do romance tradicional. É uma questão, eu diria, de fundo neurológico: não sei contar sem esse simultaneísmo entre o que é a chamada realidade do personagem e suas várias possibilidades ideais. Acho que acontece assim com um certo tipo de artista, que faz de uma sua inadequação o seu estilo, a sua estética.

De fato, o narrador de *Solidão continental* (2012) organiza o enredo de forma a desestruturar a narrativa do romance tradicional (história narrada com começo, meio e fim). Ela é construída de forma peculiar e sem delimitações de leitura tais como as presentes no romance tradicional. E essa forma parece ser esse “simultaneísmo” indicado pelo próprio autor, mas não é qualquer “simultaneísmo”, é um tipo indistinto, brumoso, ou seja, de difícil apreensão.

Esse “simultaneísmo” se dá de várias formas. Por exemplo, na não nomeação dos capítulos, na edificação da obra como se fosse um livro de contos e na própria caracterização do protagonista por meio de elementos pomossexuais. É importante verificar aqui que não se devem tomar tais formas aleatoriamente ou, mesmo, separadamente. Como o próprio Noll (2014) comenta “(...) não sei contar sem esse simultaneísmo

entre o que é a chamada realidade do personagem e suas várias possibilidades ideais". Um leitor nolliano mais atento tem que ler *Solidão continental* (2012) por meio de sua organicidade tanto estrutural quanto conteudística.

A não nomeação dos capítulos atribui certa liberdade à confecção e leitura do enredo, que por sua vez se torna mais denso ao ser tomado como um todo e não apenas em partes distintas. Sendo assim, ele (o leitor) possui total liberdade de iniciar a leitura em qualquer segmento do romance (leitura rizomática). Tal leitura reforça a ideia de um tempo presente constante (ou também chamado de tempo gnômico) e aparentemente infundável. Mesmo aquilo que poderia ser considerado passado dentro da cronologia interna da narrativa é questionado haja vista o trecho abaixo:

Pois a figura era simplesmente a de Bill. Bill Stevens, rememorei... Bill, simplesmente o mesmo que eu conhecera vinte e oito anos atrás, aquele que na época tinha seus 29 anos de idade... O que eu tinha então também. Mas ao invés de Bill trazer os sulcos do tempo feito a minha face, ele se rejuvenescera milagrosamente, mas não um rejuvenescimento sadio, de quem aprimora sua força vital com uma boa alimentação, exercícios físicos, falta de estresse... Seu corpo parecia ter dado pra trás e empacado em épocas anteriores àquela em que eu o conhecera. (NOLL, 2012, p. 18).

Por meio do trecho acima, nota-se que o tempo é confuso e incerto. Um dos principais indicadores de tal constituição temporal se refere ao processo de rejuvenescimento da personagem deuteragonista, Bill Stevens, que, segundo o próprio narrador, milagrosamente se apresenta ao protagonista de forma rejuvenescida,

mesmo depois de se passarem vinte e oito anos. É como se o tempo nunca tivesse passado. Tal constituição temporal questiona diretamente a veracidade tanto das memórias do protagonista quanto de um suposto tempo passado. Quanto mais reforçado fica o tempo presente, mais os personagens são vistos de forma indeterminada, pois eles se encontram desraizados e sem perspectivas de futuro.

Sem passado ou futuro, só tempo presente, o leitor se sente livre para transitar sua leitura da forma que almejar, já que o protagonista parece estar sempre no mesmo momento, não há linearidade ou percurso narrativo a se seguir. Embora tais características acabem por fragmentar o enredo, é só por meio da leitura completa dessa fragmentariedade que se pode compreender mais profundamente todas as nuances, silêncios e particularidades da sexualidade indefinida do protagonista, João Bastos.

A questão da não nomeação não é um recurso literário utilizado apenas na não nomeação dos capítulos. O próprio protagonista tarda a ser nomeado pelo narrador e, mesmo quando tal nomeação esperada ocorre, o protagonista quase que nega tal nomeação, atestando a importância do ato de nomear, mas se refutando a aceitar tal nomeação. Para ele é insignificante se conhecido por seu nome próprio, João Bastos, ou não:

(...) respirei fundo e trouxe à tona um nome de quatro letras chamado João sem saber com convicção se aquele de fato era o meu nome mas era, não havia outro, João, repeti, e ela queria saber o nome completo, o sobrenome também, e eu respondo que assim é demais, que eu só tenho esse, nenhum mais, e ela se mostra meio impaciente e pede que eu durma, que ela vai me sedar mais. E antes que ela

aplicasse em mim mais sedativos que eu digo
ó, é João... João Bastos. (NOLL, 2012, p. 89)

Um ser que não se nomeia ou refuta nomeações se encontra mais livre em suas escolhas, inclusive nas escolhas das relações sexuais. Sem um nome claramente masculino ou feminino (ou mesmo sem qualquer nome de qualquer tipo), fica difícil para um leitor saber exatamente qual é sua orientação sexual. Isso instiga e incentiva a imaginação do leitor que, por sua vez, pode classificá-lo à sua vontade. Esse protagonista pode ser do gênero masculino, feminino, bigênero, ou apresentar características andróginas ou, até mesmo, de um ser de intersexo⁴. A mão do narrador é importantíssima nesse momento, pois é exatamente em como o narrador expõe ao leitor tal indeterminação sexual que oportunizará ao leitor deixar sua imaginação fluir, voar, intensificando assim sua experiência frente à leitura.

Um ser pomossexual vê a nomeação da mesma forma. Nomear um ser é lhe atribuir uma plethora de características, inclusive sexuais. Quando o narrador revela o nome *João Bastos* aos seus leitores, ele não está apenas batizando-o, ele está tentando defini-lo. *João* é um nome masculino e, devido a isso, carrega consigo características comumente atribuídas a ele como, por exemplo, masculinidade e atração pelo sexo feminino. Entretanto, isso não ocorre. A caracterização hábil do narrador desconstrói tal visão totalizante e universal ao edificar um protagonista com atração sexual por seres de diferentes categorizações sexuais.

E por que isso ocorre? Há várias possíveis explicações, umas já indicadas aqui *a priori*. De todo jeito, por se tratar de uma leitura pós-moderna, uma das mais plausíveis se relaciona à incompletude do ser ficcional nolliano. Noll parece não ter intenção alguma de criar liames

explícitos, de aprisionar seus personagens com correntes identitárias, em categorias sexuais fixas.

Ao fazer isso, ele acaba por tecer um ambiente móvel, efêmero e indefinido. Muitas vezes, os espaços até são nominados em *Solidão continental* (2012), mas pela destreza do narrador, permanecem inidentificáveis, brumosos como se verifica com a capital do estado de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, no Brasil, que angaria outra configuração diferente da esperada de uma cidade brasileira (festiva, alegre e acolhedora, para exemplificar com alguns poucos adjetivos). A Porto Alegre de *Solidão continental* (2012) é uma cidade passageira, melancólica e inóspita. Ambiente propício para os andarilhos, os peregrinos, os ungidos, os messias, dentre outros seres em trânsito.

O protagonista de *Solidão continental* (2012) também parece indagar sobre conceitos e definições quando se vê ou vê algumas personagens deuteragonistas fragmentariamente. O mesmo campo de possibilidades é concedido ao leitor. Seu caminho desbravador se torna mais rico e plural. O mesmo pode ser aplicado aos capítulos, pois se há um narrador repudiando as categorias sexuais vigentes, consciente ou inconscientemente, como seria possível prendê-lo em capítulos claramente inumerados ou nomeados?

Esse repúdio à restrição sexual questiona diretamente as matrizes de poder indicadas por Butler (1998), matrizes essas muito bem definidas (heteronormativa, eurocêntrica e falocêntrica): Sendo os gêneros instituídos numa matriz de poder (...) então ficam excluídos, a rigor, os seres abjetos, “aqueles que não são ainda “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito”(BUTLER, 1998). Aqueles cujas sexualidades não se comprazem com as matrizes de poder são marginalizados e repudiados por seus controladores.

No caso de *Solidão continental* (2012), o primeiro encontro físico é descrito de forma idílica, quimérica com um final fantasmagórico e fantástico. Ao encontrar o americano Bill Stevens no quarto do hotel (outrora Bismarck, atualmente Allegro), o protagonista, João Bastos, rememora experiências passadas e divaga vivamente as possíveis experiências a se concretizar. Tudo isso é edificado incompletamente, com traços opacos e adjetivos incertos. Esse hotel, sem aparentemente nome fixo, reflete diretamente a caracterização desse encontro pelo narrador que é descrito também de forma incompleta (inclusive sexualmente).

Essa indefinição sexual pode ser verificada logo no início do romance quando o protagonista, João Bastos, apresenta intenções de cunho homossexual perante algumas das personagens circundantes inseridas nesta parte do enredo. Tais relações são (ou não) consubstanciadas por meio do americano Bill Stevens e do recepcionista do hotel Allegro. As relações homossexuais com Bill Stevens são um pouco mais bem delineadas em comparação direta com as relações projetadas frente ao recepcionista do hotel Allegro.

Isso talvez ocorra, pois Bill Stevens parece já ter mantido relações desse cunho com o protagonista anteriormente. Na verdade, o motivo da viagem de João Bastos à cidade de Chicago, nos Estados Unidos, é a de reencontrar esse americano que parece ter sido o grande amor de sua juventude. Entretanto, mesmo esse grande amor não é confirmado pelo narrador, apenas indicado. Já a relação do protagonista com o recepcionista é menos clara, pois a figurativização desse personagem é mesclada com a de Bill Stevens. Tal mescla produz no leitor da obra uma caracterização ainda incerta, suspeita. E, no meio da narrativa, a distinção entre esses personagens se torna um ato difícil, quase impossível de ser realizada como se pode averiguar no trecho abaixo:

Não fosse o barulho da descarga, poderia pensar que talvez o intermediário estivesse dramatizando um entreato entre a negociação entre nós dois, na portaria, e o momento em que ele mesmo entraria com seu próprio corpo para me satisfazer. Nesse entreato havia a criação de uma terceira pessoa que ele estava sabendo inventar para me conceder ainda mais cobiça carnal. (NOLL, 2012, p. 17)

Tudo isso acaba por aparentemente projetar a imagem de outro ser, de outro personagem sem nome e de contornos completamente incertos o que leva os leitores nollianos a levantar duas hipóteses: 1- Ele pode ser apenas outro personagem a entrar na narrativa ou, ainda, 2 - ele pode ser considerado a junção (ou o resultado da junção) de Bill Stevens e do recepcionista. É interessante notar que nenhuma dessas hipóteses é confirmada pelo narrador.

Além disso, verifica-se que o narrador, em meio a todo um emaranhamento formal-conteudístico, traz à tona o casamento heterossexual (e também fracassado) do protagonista, tido há muitos anos atrás com a personagem deuteragonista Elvira. Entretanto, não há um aprofundamento mais detalhado desse relacionamento, sendo apenas inferido rapidamente tanto o casamento quanto as relações sexuais em um momento singular da narrativa pelo narrador: "O meu casamento com Elvira se esfacelava a conta-gotas, eram telefonemas diários, ela vinha ao hotel onde eu me hospedara provisoriamente, (...)". (NOLL, 2012, p. 15)

Em suma, tal percurso analítico foi fundamental para corroborar a ideia (chamada aprioristicamente neste trabalho de ideia-maior) de indefinição sexual de um protagonista com vontades e predileções sexuais também indefinidas. Talvez o mais relevante de se perceber

nesta análise se refira à amplitude que tal leitura atingiu. Embora o foco tenha sido sobre a representação da sexualidade indefinida do protagonista, tal análise oportunizou lê-lo nas suas mais diferentes complexidades, nas suas mais distintas sexualidades, ou seja, na sua indeterminação sexual. A focalização em um só tema (mas bem complexo) proporcionou uma leitura mais ampla tanto do protagonista, João Bastos, quanto de diversas personagens deuteragonistas. Ademais, ainda se deslindaram os recursos literários utilizados pelo narrador autodiegético a fim de edificar um texto transitório, rizomático e fragmentário.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício da memória? *Interdisciplinar. Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 4, n. 4, p. 122-131, jul./dez. 2007.

Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_4/INTER4_Pg_122_131.pdf> Acesso em 20/07/2014.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 13. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1990.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARREIRA, Shirley de Sousa Gomes. A identidade traduzida em Lorde de João Gilberto Noll. *Revista Eletrônica de Humanidades*, v.5, n. 10, jan/mar, 2007, pp.72-88.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2010.

KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino*: a vida a loucura e as palavras. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, Tomo 3 - Colette.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normatização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/o8.pdf>>. Acesso em 04/07/ 2014.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Solidão continental*. São Paulo: Record, 2012.

_____. João Gilberto Noll: Nunca tive a intenção de

desestruturar a narrativa do romance tradicional. Livre Opinião - Ideias em Debate, 9 jun. 2014. Entrevista concedida a Jorge Filholini e Vinicius Jorge Andrade. Disponível em <<http://livreopinioao.com/2014/06/09/joao-gilberto-noll-nunca-tive-a-intencao-de-desestruturar-a-narrativa-do-romance-tradicional/>>. Acesso em 20/10/2014.

OLIVEIRA, Rafael. *Lugares e entre-lugares do desejo: identidades e experiênciahomoerótica* em João Gilberto Noll. Brasília: UNB, 2008. Dissertação em Literatura. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília, 2008.

QUEEN, Carol; SCHIMEL, Lawrence. *PoMoSexuals: Challenging Assumptions About Gender and Sexuality*. New York: CleisPress, 1997.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROCHA, Rejane C. Rastros e restos: a realidade possível em J. G. Noll. *Itinerários*, Araraquara, n. 32, p. 45-59, jan./jun. 2011.

SEDGWICK, Eve K. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1991.

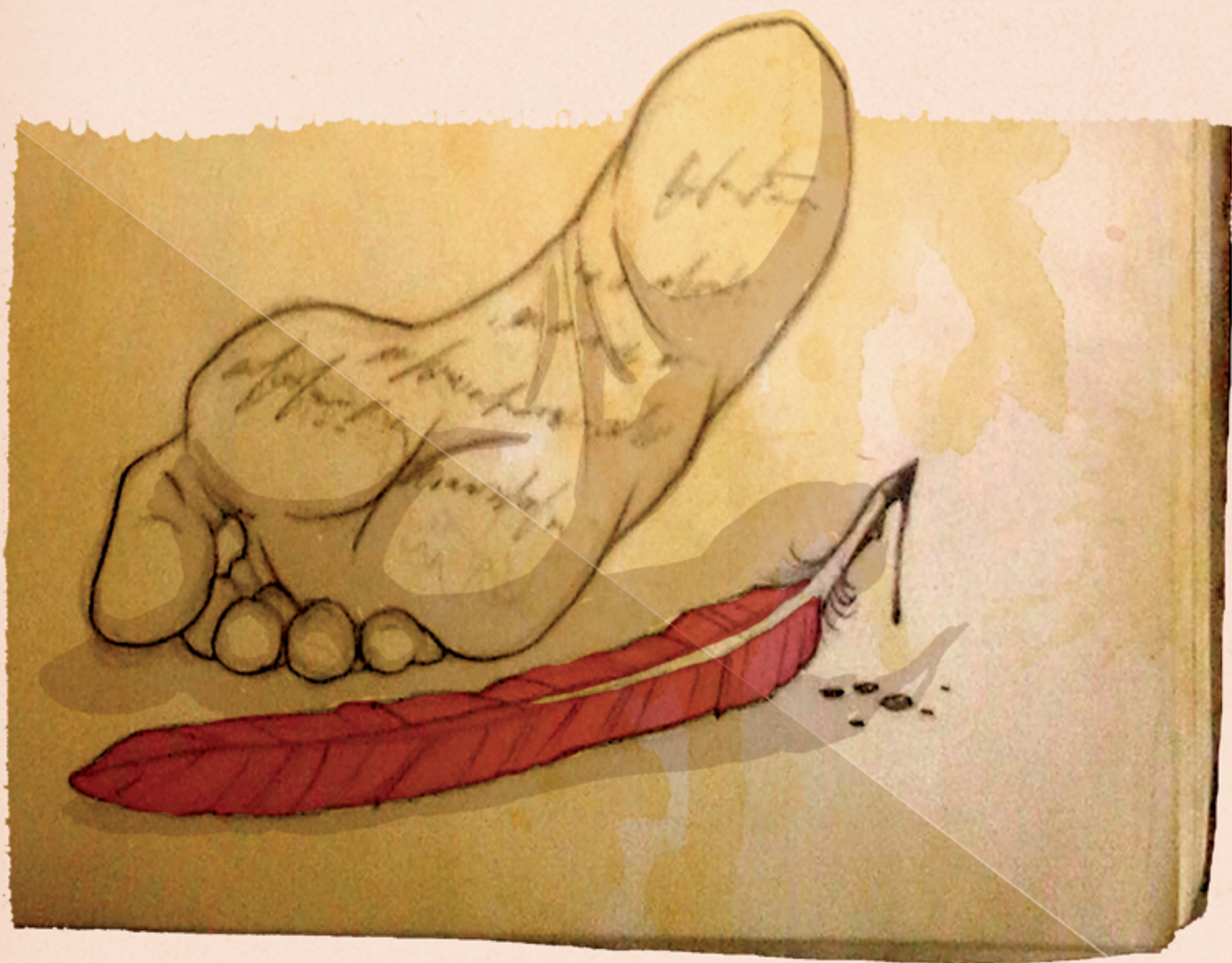
Notas

1 Lésbicas, gays, bissexuais e travestis, transexuais e transgêneros.

2 Esse termo será aprofundado mais à frente.

3 Esse termo será aprofundado mais à frente.

4 Intersexualidade, em seres humanos, é qualquer variação de caracteres sexuais que dificultam a identificação de um indivíduo como totalmente feminino ou masculino.



Entrevistas

pendor para o Ox!eq

entrevista com

eliane robert moraes

**Ana Carolina Sá Teles, Larissa
Satico Ribeiro Higa, Juliana
Caldas e Marcos de Campos
Visnadi***

Há mais de três décadas, Eliane Robert Moraes se dedica aos estudos da sacanagem. Seu primeiro livro, em coautoria com Sandra Lapeiz, foi publicado em 1984 pela editora Brasiliense e, como os outros títulos da Coleção Primeiros Passos, buscava definir, em linguagem simples, um tema complexo: a pornografia. Esse trânsito entre a erudição e a comunicação ampla do conhecimento se tornou uma característica da vida profissional da pesquisadora, que desde então circulou por revistas científicas e diários de notícia, foi professora nos cursos de Filosofia e de Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), falou sobre o modernismo brasileiro na Universidade de Nanterre, na França, e traduziu para o português a *História do olho*,

* Pós-graduandos em Literatura Brasileira pela USP e membros da comissão editorial da revista. E-mail para contato: opiniaes.comissao@gmail.com

do francês Georges Bataille. Este ano, Eliane dá continuidade à produção de livros iniciada com aquele *O que é pornografia*, de 1984, ao lançar pela Ateliê Editorial a *Antologia da poesia erótica brasileira*, organizada por ela e resultado de mais de dez anos de pesquisa entre o mais baixo que a alta literatura brasileira produziu, do século XVIII ao XXI. Nesta entrevista, a professora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa do Brasil (CNPq) fala sobre sua formação acadêmica, as mudanças na universidade nas últimas décadas e as dificuldades e delícias de estudar o erotismo literário.

1) Sua trajetória profissional é marcada pela interdisciplinaridade: você se formou em Ciências Sociais, em Filosofia e hoje trabalha na Literatura. Como foi isso?

Acho que, ao falar dessas coisas, a gente dá um sentido para algo que, ao longo da nossa vida, parece ser dirigido pelo acaso. Ou seja, você cria uma narrativa depois. Seja como for, tenho consciência de que só trabalho com o que trabalho em função dessa errância, que foi movida por uma grande curiosidade e acabou permitindo que eu elegeisse um campo de estudos que era inesperado até para mim, pois não era um campo de estudos constituído, principalmente aqui no Brasil. Na época em que fui fazer Ciências Sociais, eu tinha dois interesses: gostava de Antropologia, interessava-me pela alteridade, pelo desconhecido; e tinha também a militância feminista. Aliás, nos anos 1970, o movimento feminista caminhava em paralelo à Antropologia, abordando a questão do feminino-masculino, dos papéis sociais... Ainda na graduação, eu ganhei junto com uma amiga uma bolsa da Fundação Ford, dada pela Fundação Carlos Chagas aqui de São Paulo, para estudos sobre mulher. Nossa proposta foi pesquisar os papéis sexuais na literatura, numa literatura mais erotizada. Fui ler, então, Cassandra Rios e Adelaide Carraro (sempre

tive um pendor pelo baixo...), que escreviam a literatura considerada pornográfica, proibida no regime militar, e isso chamava a atenção. Mas logo percebi que ali não havia qualidade literária, e resolvi dar um voo mais ousado: fui ler Sade. Fiquei impressionadíssima: como era possível alguém escrever aquilo? Isso me fez dar um passo atrás no feminismo, porque intuí que ler Sade com um olhar feminista não ia dar certo. Mas o feminismo foi muito importante para mim, porque me permitiu a ousadia de, sendo mulher, ler Sade e escrever sobre “essas coisas”. Na graduação, eu tinha feito um ou dois cursos com o Renato Janine Ribeiro [professor de Filosofia da USP]. Na época ele dava cursos geniais sobre literatura, *As mil e uma noites*, Stendhal... Quando terminei a graduação em Ciências Sociais, falei com ele que queria fazer mestrado sobre Sade e fui a primeira orientanda dele. A gente teve uma relação muito legal. Devo muito ao Renato: essa obsessão que eu tenho pela escrita, devo muito a ele, que sempre corrigiu muito os meus textos. Depois do mestrado, apresentei a ele um projeto de doutorado sobre autores que leram Sade e que problematizavam o corpo, o que deu no meu livro *O corpo impossível*. Foi quando prestei concurso para PUC, onde dei aula durante mais de duas décadas na Filosofia e no Jornalismo. Sempre trabalhei com Estética e Literatura, mas minha primeira vinculação profissional na área de Letras é aqui na USP. Trabalhei muito com literaturas de língua francesa, inglesa e outras, mas desde o início dos anos 2000 que ando mergulhada na literatura brasileira. É isso, esse *melting pot* que é a minha vida intelectual e acadêmica.

2) Hoje, por uma exigência institucional, uma pessoa que está começando na carreira acadêmica não tem essa possibilidade de transitar tanto, não?

Não sei bem... Eu mesma tenho vários orientandos que não cursaram Letras. Mas, na pós-graduação hoje,

sinto dois movimentos contrários. De um lado, ouço falar muito de interdisciplinaridade, transdisciplinaridade etc. No meu caso, ela foi informal, mas agora me parece que isso virou um campo específico, correndo o risco de ser engessado. De outro lado, me assustei um pouco quando, por três vezes, participei de bancas de concursos para contratar professor em outras instituições e verifiquei que, se eu estivesse lá como candidata, não poderia ter feito o concurso, porque era exigida graduação e pós-graduação na mesma área. Eu estava examinando os candidatos e não poderia nem ter me inscrito no concurso. É ridículo. A USP é particularmente aberta nesse sentido, porque nos nossos exames de seleção não temos essa restrição, mas não sei como andam as outras instituições. Eu acho uma pena, porque é uma aventura você ir descobrindo uma questão para estudar. De outro lado, acho que a errância dificulta um pouco a carreira. Mas aventura intelectual e carreira acadêmica nem sempre andam juntas mesmo!

3) E esse campo de estudos do erotismo é interdisciplinar, não? É difícil situá-lo numa área de conhecimento.

Eu estudo erótica literária. Para tanto, preciso entender o que é o erotismo, mas não estou formulando sobre o erotismo. Nem gostaria, porque a erótica literária já é um universo imenso, do qual eu estou longe de dar conta. Para compreender minimamente o erotismo, é preciso circular pelo campo da Filosofia, da Psicanálise, da Estética... O erotismo coloca questões que requeiram a ajuda do pensamento filosófico: a bestialização, a perda de si, a violência, o amor... A Filosofia me ajuda muito, mas na Psicanálise eu não mexo. A rigor, só posso não mexer porque conheço um pouco, e isso me permite insistir em dizer, como opção metodológica: eu trabalho com a erótica como fabulação, fantasia, não com conceitos psicanalíticos. Enfim, trata-se de opção metodológica, opção de fundo.

4) Mas o que você diria sobre a recepção da erótica literária no Brasil, se a gente pensar numa espécie de panorama? Como os autores foram lidos, principalmente no último século?

Para nós, das Letras, essa questão é muito complexa, porque se você fala em erótica literária, não está falando de uma língua, de uma literatura de língua inglesa ou francesa, por exemplo, não é isso. Não se está falando de um gênero também. O erotismo literário se encontra na poesia, na prosa, no romance, no conto, na novela, no soneto, no *haikai*, na epopeia etc. Então o problema da definição precede a questão da recepção. Pode-se falar de recepção de alguns livros e alguns autores, mas a erótica literária demanda antes de tudo uma definição. A definição com a qual eu trabalho, fui formulando com a ajuda dos próprios autores que estudo. Para mim a “erótica literária” não é um tema. É todo texto que pensa a partir do sexo e que faz do sexo um absoluto. A erótica literária é um modo de pensar por escrito. Se fosse a arte erótica, seria um modo de pensar pela imagem visual. No nosso caso, é um modo de pensar a partir do sexo, que sexualiza toda experiência humana, seja mobilizando palavras obscenas ou não. Isso não importa.

De forma geral, no Brasil – país que conheceu o jugo patriarcal e as restrições morais da Igreja Católica –, a aceitação de textos literários, de boa literatura, eróticos foi bem tardia e difícil. Vide o caso da Hilda Hilst que lançou o primeiro livro da trilogia em 1990, final do século XX, e teve uma recepção complicada.

5) Agora, na universidade, parece que se tem dado cada vez mais espaço para o erotismo e que hoje não se tem problema para estudar isso institucionalmente.

Eu nunca tive. Acho tão interessante, agora que está ocorrendo essa polêmica por causa da cátedra do

Foucault na PUC [Eliane se refere à recusa do Conselho Superior da Fundação São Paulo, entidade mantenedora da PUC-SP, em permitir a criação de uma cátedra dedicada a Michel Foucault no começo de 2015]. Eu fui estudiosa do Marquês de Sade quando dei aula lá. Acho que se estivesse na PUC hoje seria demitida numa canetada. Se Foucault parece subversivo, imagine Sade... Mas a verdade é que eu nunca encontrei nenhum empecilho lá ou onde quer que fosse, da ordem da censura. Dou aula desde os anos 1980 e acho que a universidade é um espaço razoavelmente aberto. A universidade é um espaço de liberdade do pensamento. Salvo engano...

6) A que você atribui esse *boom* da literatura erótica, sobretudo esse *boom* comercial? Você acha que isso dialoga com o aspecto social ou com o imaginário que se intensificou nos últimos anos?

No Brasil apareceram livros eróticos também de boa qualidade, de 1990 para cá. Acho que a Hilda Hilst, nesse sentido, demarca isso. O aparecimento da sua trilogia obscena ganhou um enorme espaço e hoje é também um lançamento comercial. Quer dizer, de lá para cá podemos acompanhar o aparecimento de uma autora que fez uma excelente literatura erótica e que hoje, inclusive, está até vendendo. Mas há outros livros: *A casa dos budas ditosos*, do João Ubaldo, que gosto muito, o *Bundo*, do Waldo Motta, que é genial, o *Pornopopeia*, do Reinaldo Moraes, que é um grande livro; há diversas traduções de coisa boa; há autores que são um pouco marginais, mas estão aí produzindo, como Glauco Mattoso, Omar Khouri. Creio que a erótica literária ganhou visibilidade e há muita gente interessada. Eu participo de inúmeras bancas em vários lugares do país. A que isso se deve? A diversos fatores. Nós vivemos hoje um momento em que o discurso sobre o sexo está mais aberto. Devemos muito ao feminismo, aos movimentos LGBT,

às publicações todas – porque, bem ou mal, ainda que a gente continue dizendo que existe preconceito contra mulher, uma grande homofobia etc., esses discursos estão hoje tanto na TV quanto na universidade. Então, acho que isso esgarçou um pouco a limitação moral. De outro lado, cresceu também essa literatura comercial, mas ela sempre existiu, a pornografia comercial sempre existiu. O fenômeno novo é o aparecimento de uma pornografia comercial para mulheres, como o famigerado *Cinquenta tons de cinza* e seus congêneres. O *boom* de agora é pornografia para mulher.

7) A Adelaide Carraro não era para mulher?

Não. A Cassandra Rios era lésbica e fazia uma literatura lésbica. A Adelaide Carraro, eu tenho certeza, era uma autora para homens. A Cassandra eu não sei, mas fico pensando que, se o público da Cassandra fosse um público lésbico, deveria ser um negócio muito escondido. Eu penso que ela tinha também um público masculino, não sei. Pornografia sempre foi coisa de homem, a não ser essa mais recente, meio romântica, que está saindo agora.

8) Você disse que saiu um pouco dessa linha de estudos de gênero, mas já pensou nessas discussões contemporâneas, como a teoria *queer*, por exemplo?

Eu não acompanho o debate muito de perto. Em 2009 fui dar aula como professora visitante na Califórnia – na UCLA, em Los Angeles, e também passei umas duas temporadas em Berkeley – e lá existe muita gente trabalhando com isso. Acho que existem trabalhos interessantes, mas não é a perspectiva pela qual eu vejo a literatura erótica. Eu realmente não vejo pela perspectiva do gênero. A maior parte desses trabalhos segue uma vertente mais sociológica e política, porque há algo ali que está pensando uma igualdade ou uma

desigualdade do gênero. É um tipo de leitura diferente da que eu faço. Quando eu falo erótica, não é a erótica masculina, nem feminina, o que não implica que, dentro de um universo, um livro, um autor, eu possa pensar essas especificidades, mas elas não estão na minha cabeça antes do livro. E a própria definição que eu dou do erotismo literário como modo de pensar, não creio que seja um modo de pensar masculino nem feminino. Eu acho que é um modo de pensar a partir do sexo. Essas fronteiras entre os gêneros na literatura são também muito difíceis de delimitar, porque você pode achar que um texto tem muitas características masculinas e ele foi escrito por uma mulher ou vice-versa. Há um espaço de opacidade, embora, obviamente, o texto carregue alguma coisa da experiência de quem o escreveu. Pode-se ler um poema homoerótico e ele não é um atestado de que o autor é homossexual. Pode não ser. Pode ser um hétero, pode ser um trans, pode ser uma freirinha, da sua cela, que escreveu aquilo a partir de uma fantasia. É claro que há vestígios da experiência de alguém ali no texto, mas eles não são reflexos diretos. No caso do Mário de Andrade, por exemplo, que eu venho estudando, há muitos poemas que carregam a experiência dele, a experiência gay dele. Mas não é tudo. Não trabalho com essa perspectiva. Eu trabalho com a imaginação erótica.

9) Você acha que o fato de você ter saído de uma questão de gênero e hoje se dedicar à abordagem da prostituta na literatura seria uma metáfora desse processo? Sair de uma categoria sociológica rumo à figuração artística?

Eu acho que a prostituta é um grande tema sociológico. É um grande tema para as Ciências Sociais. E aliás, hoje os textos sobre as prostitutas são encontrados nas Ciências Sociais e na História. Existem trabalhos excelentes aqui no Brasil. Quando eu comecei a me interessar pelo

assunto, eu fiquei surpresa de ver como a História estava avançada no estudo da prostituta em diversas épocas, em diversos momentos, e a Sociologia e a Antropologia também, enquanto na Literatura não se tinha quase nada. Muitos livros que eu fui ler, inclusive, descobri que existiam através dos historiadores. Então eu pensei que queria trabalhar com a imaginação sobre a prostituta, o que é diferente do que o sociólogo, o antropólogo ou o historiador fazem. Os três estão interessados na prática da prostituição, como ela se transformou durante os tempos etc. Eu queria pensar como essa mulher é fantasiada e fabulada. Isso é um trabalho imenso. Por exemplo, o mangue, que está em todos os nossos poetas modernistas. A minha pesquisa agora, recente, é só sobre a prostituta do mangue. O mangue do Recife, o mangue de São Paulo, o mangue do Rio de Janeiro, que existe até hoje como Zona. Existem trabalhos históricos incríveis, mas não há quase nada em crítica literária. Então essa figura saiu, para mim, das Ciências Sociais e da História e hoje a trabalho como figura fabular. É um tema genial, eu adoro.

10) O que você pensa sobre esse silenciamento na crítica literária do imaginário da prostituta? Por que não se faz crítica literária sobre essa figura, até hoje?

Eu não sei bem, não vejo uma razão específica. Talvez haja aí uma motivação moral. Será? Ou outras urgências, linhas de pesquisa que continuam trabalhando com um mesmo objeto. Há trabalhos incríveis e, de repente, algo fica de fora. Na literatura brasileira ainda há muita coisa por se fazer. Há muita coisa da erótica que ainda não foi compilada. Para organizar a *Antologia da poesia erótica brasileira* eu fiz uma grande pesquisa, levantei mais de mil poemas eróticos. Foi um primeiro levantamento. Eu não vou trabalhar mais com isso agora, vou deixar à disposição de quem quiser. Realmente, aqui no Brasil tem tanta coisa para fazer ainda... O

trabalho do Mário de Andrade, que deixou inúmeras notas, por exemplo, está em curso no Instituto de Estudos Brasileiros [IEB USP]. Assim como há as bibliotecas de outros autores importantes.

11) Quanto à relação entre os estudos sobre erotismo e o mundo do trabalho, há a impressão de que trabalhos como o de Marcuse, que mescla Sociologia e Psicanálise, não têm uma recepção grande na atualidade. Por que você acha que isso ocorre?

O livro do Marcuse, *Eros e civilização*, é magnífico, mas ele também tem algo de datado – no bom sentido de datado. Eu estou falando isso porque é uma leitura da minha geração. Quando o livro foi publicado, ele respondeu a vários questionamentos muito importantes. O primeiro deles foi propor uma conexão entre o mundo do trabalho e o mundo do desejo, na medida em que ele colocou Marx e Freud em pauta e estabeleceu uma conversa entre esses pensadores. A nossa geração precisava fazer essa conversa. Uma parte dela estava na luta, querendo mudar os valores, e ao mesmo tempo brigava contra a ditadura no país. Havia uma perspectiva de esquerda, toda simpatizante do socialismo, mas nós também estávamos com um pé na revolução sexual. Era um pouco aquilo que depois o Gabeira escreveu em *O que é isso companheiro?*. Essa geração, para a qual não bastava apenas ser engajada, era também a geração do feminismo. Então a gente estava querendo unir esses pensamentos, aquilo que tem de libertário em Marx e aquilo que tem de libertário em Freud. O desejo e a distribuição de renda no país, a luta contra a desigualdade e contra a repressão sexual também. O lançamento de *Eros e civilização*, nesse contexto, foi muito importante. Creio que o livro – assim como outros, como Norman O. Brown [autor de *Vida contra morte*] – precisam ser colocados em pauta novamente e reavaliados. Eu fico pensando se esse livro não pode parecer, para um jovem de

hoje, até ingênuo. Mas, para a minha geração, ele teve o papel de nos apresentar ferramentas de libertação. O que o marxismo e a psicanálise nos ofereceram senão algumas potentes ferramentas de libertação? Ou seja: eu não sei se a gente pode pensar o mundo a partir de *Eros e civilização* hoje sem antes passar por essa avaliação. Porque a sensibilidade mudou. A sexualidade mudou. Até acho que mudou para melhor, em termos de preconceitos. Mas, de outro lado, o que houve em relação ao sexo foi sua banalização nas últimas décadas, na mídia, na internet. A internet mudou o sexo. Acho que a gente ainda não tem a capacidade de fazer uma avaliação de como a internet mudou a forma de viver a sexualidade.

12) A impressão que dá é que, se o discurso ficou mais aberto, então, as pessoas falam mais sobre sexo, até dentro dessa banalização. Por outro lado, parece que as pessoas vivenciam o sexo cada vez mais de forma virtual. Talvez a gente não dimensione exatamente o que está acontecendo, mas somos uma geração na qual a virtualização aumentou muito. O sexo virtual, por exemplo, era uma coisa impensável há algumas décadas.

Era impensável. Em relação à questão do virtual, não tenho nenhum juízo de valor. Realmente não sei. Mas a banalização na internet é realmente preocupante. A banalização do sexo representa um impedimento à nossa imaginação. Apresenta-se como libertária mas na verdade é castradora. Eu acho que acontece com o sexo a mesma coisa que acontece com a comida: você tem um *fast food* e você pode ter um banquete. Um banquete gastronômico é sempre melhor do que uma comida *fast food*, com gordura trans. Então, o apelo sexual generalizado é um pouco cansativo, não é? Há algo do sexo que implica um segredo. Não o segredo que resulta em estereótipo, mas a poética do segredo, tal como se lê nos

bons textos literários. Há segredo até em Sade – e como! Mesmo ali onde se lê tudo, em um autor que supostamente esteja mostrando tudo, há algo que escapa. E a literatura sempre fala disso: do que escapa à primeira vista, ao senso comum, ao que é esperado.

13) E a respeito das suas pesquisas atuais: essa sobre a prostituição está em curso ou encerrando? Tem algo em vista? Um próximo passo?

Primeiro eu realizei uma pesquisa, durante alguns anos, que se chamou “Figurações da prostituta no modernismo brasileiro”. Agora estou voltada por completo ao mangue, significativamente um lugar pantanoso. Então me parece pantanoso nos dois sentidos: é um lugar que não tem limites claros. É lama. E, ao mesmo tempo, sai da lama às vezes essa flor branca, que se chama “flor do lodo”, que, por sinal, é uma imagem que por vezes se encontra na literatura para nomear a prostituta. É uma flor do mal, se a gente quiser fazer uma conexão com o próprio Baudelaire, com *As flores do mal*. O mangue é onipresente nos nossos modernistas, aparecendo em poemas de Bandeira, Vinícius, Drummond, Mário e Oswald. Na prosa, também ele aparece em diversos autores. O mangue me propõe um desafio, imenso, que é o de pensar o que une o baixo social com o baixo corporal. A questão que me interessa hoje é esta: pensar as relações entre o baixo social e o baixo corporal. Na medida em que eu não faço um tipo de trabalho que sociologiza a literatura, eu terei que encontrar outro caminho. Passarei ainda acho que uns três anos trabalhando com isso. Eu espero no final desse percurso poder produzir um livro. Como projetos futuros, penso em publicar um livro sobre o excesso na literatura brasileira do século XX. A rigor, um livro que começa com Machado de Assis e passa por Mário de Andrade, Flávio de Carvalho, Nelson Rodrigues, Roberto Piva, Hilda Hilst, Valêncio Xavier, Dalton Trevisan. Sobre esses autores eu já escrevi

e gostaria de incluir outros que trabalharam na perspectiva do excesso. E paralelamente eu tenho a pesquisa da prostituta e, em especial, do mangue, que seria para fechar mais para frente. A prostituta está em estado de enigma para mim! Eu estou abordando o mistério dessa figura, dessa imaginação sobre a figura da prostituta, das palavras que estão em torno dela, do fascínio que os nossos autores da primeira metade do século (mas também até da segunda) têm em torno dela. É realmente apaixonante!

14) Por fim, você falou da falta de pesquisas e das possibilidades de pesquisa em literatura brasileira. Você pensa em alguns temas? “Isso aqui é uma coisa que eu não vou fazer, mas seria legal se alguém fizesse”?

Puxa, inúmeros! Por exemplo, eu acho que na antologia eu fiz um levantamento que está longe de ser definitivo. Há uma enormidade de questões que podem ser pesquisadas dentro daquilo que se pode chamar de “a erótica brasileira do século XIX”. Inclusive só trabalhei com poesia, tem toda a prosa. Eu vou falar um pouco da poesia porque eu acabei de trabalhar com isso. Todos os nossos poetas importantes escreveram poemas eróticos: alguns, mais alusivos, outros, mais abusivos; alguns, mais bem comportados, outros, menos. Mas está faltando fazer um balanço crítico. O período do final do século XIX e a virada do século XX tem uma enormidade de textos. No XIX, há Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Raimundo Correia, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Bernardo Guimarães, enfim, quase todos os românticos. Existe um repertório imenso. Há os simbolistas também: Cruz e Sousa; os parnasianos: Olavo Bilac, Guimarães Passos. Então, tem muita coisa e muita coisa boa para ser estudada. Muita mesmo. Muita, muita.

literatura e **sexo** por **gerárd** dessons

Bruno Ribeiro de Lima*

Gérard Dessons é professor de literatura francesa na Universidade Paris 8, onde trabalha com teoria da arte, da literatura e da linguagem. A entrevista abaixo busca questionar problemas “morais” e “éticos” a partir da ligação direta entre literatura e sexo. Algumas de suas publicações: *La Manière folle* (2010); *Rembrandt: l'odeur de la peinture* (2006); *L'Art et la manière* (2004), *Traité du rythme* (com H. Meschonnic) (1998).

* Orientando de Gérard Dessons, com quem trabalha sobre a poética da voz nos escritos de Georges Bataille, foi o entrevistador e tradutor do texto. Bolsista Capes (Nº 0946133), doutorando na Universidade Paris VIII em cotutela com a USP (Eliane Robert Moraes, coorientadora). É também membro do grupo Polart (<http://polartnet.free.fr/>). E-mail para contato: paxbruno@hotmail.com.

1) Para você, o que se pretende dizer quando um trabalho se anuncia envolvendo a temática do sexo na literatura? Quais seriam os caminhos mais frutíferos para pensar tal relação entre sexo e literatura?

São duas perguntas bem distantes uma da outra. Uma *temática*, seja ela do sexo ou de outra matéria, é um procedimento de conteúdo, que trabalha com o enunciado. De um ponto de vista semiótico, uma temática trabalha com o significado das palavras. Uma temática confia nas palavras. Não nas frases. Por isso ela atravessa a linguagem sem encontrar o discurso. Nesse sentido, ela não tem nada a ver com uma poética. Quanto à segunda pergunta, o que me incomoda é a falsa evidência do termo “sexo”. Um trabalho sobre a sexualidade ou a sexualização¹ não é a mesma coisa. Uma crítica da sexualidade se baseia no questionamento das práticas sexuais, ela se encontra, então, naquele exterior da linguagem que tem muito mais confiança nas palavras como signos (a palavra é a coisa *versus* a posição nominalista: a coisa é a palavra) do que no sujeito. Uma crítica da sexualização questiona as representações, ou seja, coloca-se no interior da linguagem. É o caso, por exemplo, dos escritos de Nathalie Sarraute ou de Marguerite Duras na situação de oralização (peças radiofônicas), quando utilizam o particípio passado dos verbos do primeiro grupo²: a oralização apaga a identificação do gênero, do sexo e do sujeito, já que, na ausência de toda identificação “sexual” (homem/mulher) pelo gênero, há, entretanto, alguém que fala. Contra a assimilação inocente do gênero e do sexo, há o trabalho conceitual do neutro.

2) De que forma um texto pode ser obsceno *hoje*? Existe alguma relação direta entre a ideia de obsceno e de escândalo?

O obsceno é sempre um escândalo, seja individual ou social. Na verdade, os dois se unem; o escândalo individual só é possível dentro dos limites dos valores que o indivíduo herda da sociedade. O vínculo entre o obsceno e o sexo é o campo mais comum. Mas há debates sobre a pobreza, sobre o feminino, sobre a deficiência física etc. que chocam a moral social e que são, por isso

mesmo, obscenos, porque são expostos e impostos ao olhar coletivo (mesmo que, empiricamente, se trate de um único “espectador”). Assim, um texto é obsceno pelo conteúdo. Não acho que ele o seja pela sua forma, sua escrita, a não ser que essa relação seja construída: poderia haver uma obscenidade da escrita automática, que mexe com as concepções sociais da discursividade (da mesma forma que se pode encontrar, com certeza, na recepção da arte moderna, dos impressionistas ao Pop Art, julgamentos que decretam certa “obscenidade” das obras).

3) Em seu livro, *Rembrandt, l'odeur de la peinture* você interroga a concepção “tóxica” da pintura. No caso da literatura, pode-se pensar em algo parecido? Em sua opinião, quem seriam, por assim dizer, os “autores tóxicos”?

Os autores tóxicos – precisamente chamados assim – são os responsáveis por verdadeiras mutações genéricas do dizer. São, por exemplo, no século XIX, os poetas da modernidade – a partir de Baudelaire e Nerval, e a esses podemos juntar Apollinaire – e os Surrealistas, que fizeram vacilar a base mais sólida da civilização ocidental: o sentido. E seus valores correlacionados: a clareza, a lógica, a conveniência. Max Nordau não se enganou: ele que denunciava uma epidemia de patologias ao mesmo tempo linguísticas, artísticas e... socialistas. O autor tóxico é aquele cuja obra é *radicalmente crítica*, cuja “criticidade” é o valor único.

4) Ainda sobre Rembrandt, o fato de vandalizarem a tela *Dânae*, em 1985, revela ao extremo, talvez, a força do *dizer* da obra, no sentido em que este *dizer* coloca em xeque a relação distante entre leitor (espectador) e a obra. O “erotismo” desse quadro ultrapassa assim sua própria “moldura”. Como pensar essa força da obra? Finalmente, quem agride quem?

Se pensarmos na literatura, será que ela poderia inventar novas formas de agressão?

Primeiramente, há a questão do *dizer* da obra, que só pode ser um *fazer dizer*. Os discursos, dos quais as obras são cheias, são aqueles que elas suscitam. Aí reside a força da obra. Fora disso, a noção de *dizer* é apenas uma metáfora. Agora, sobre o erotismo do quadro ultrapassar a “moldura”, sim, é claro. Ultrapassa necessariamente na medida em que o debate ultrapassa o quadro, como a arte transformada em maneira³ ultrapassa (transcende) a materialidade do objeto-quadro, restituído a seu estatuto material. Caso contrário, não saímos de uma estética, e não entramos numa poética da arte. A agressão é uma história de valores (matéria e maneira misturadas), onde vão se cruzar a ética e a estética. A literatura só existe quando ela inventa formas de “agressão”. A modernidade descobre que a literatura (da qual ela precisa, e que sem dúvida, vai além) é agressiva, ou seja, ela é crítica (o que nos leva ao escândalo e ao obsceno). As “formas de agressão” são as próprias obras. Não há figuras novas que poderiam alimentar uma tipologia da agressão.

5) Discorrendo sobre Emily Brontë e a transgressão, Georges Bataille afirma, em *A Literatura e o mal*, que “a literatura é também, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”⁴. Como você entende esse “inorgânico” na literatura? E se a literatura pode dizer tudo, como interpretar isso?

Suponho que por “inorgânico” Bataille entenda um pensamento crítico do sujeito. Na medida em que o sujeito da literatura não tem a dimensão ética de um autor empírico, a literatura não pode ser responsável (no sentido ético do termo) pelo que produz, na medida em que ela é o que ela faz, e o que ela *faz*, ela não faz sozinha, mas

no surgimento de um trans-sujeito co-elaborado pelo autor e pelo leitor. Já a ideia de que ela pode dizer tudo, eu diria que ela mesma é esse “tudo” que ela pode dizer que tem para ser dito, no sentido de que, nela, não se dissociam o *dito* do *dizer* (que é a especificidade da literatura abordada através do conceito de *poética*).

Notas

- 1 O autor utiliza aqui o termo forjado por Lacan. Cf. J. Lacan, O Seminário 20: Mais, Ainda. (1972-1973) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- 2 O autor refere-se à diferença gráfica que em francês existe (só para os verbos regulares do primeiro grupo, por exemplo, “amar”, “andar”, “criar”...) entre enunciador masculino, (j’ai été aimé) (fui amado) e feminino (j’ai été aimée) (fui amada), mas que é neutralizada na oralidade.
- 3 Sobre o conceito de maneira (manière), ver: Gérard Dessons. L’Art et la manière, art, littérature, langage. Paris, Honoré Champion, 2004.
- 4 La Littérature et le mal in Œuvres Complètes, Gallimard, t. IX, p. 182 (Tradução nossa).

a voz do editor:

uma conversa sobre pornografia e erotismo com ronnie cardoso

***Cleber Dungue e
Elisabete Ferraz Sanches ****

* Entrevistadores: Cleber Dungue é doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP) e bolsista CNPq. E-mail para contato: dungue@usp.br. Elisabete Ferraz Sanches é editora da *Revista Opiniões* 6/7, doutoranda em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH/USP) e bolsista CNPq. E-mail para contato: efs@usp.br.

Pesquisador da pornografia e da estética da perversão na literatura brasileira, Ronnie Cardoso desenvolve sua pesquisa de doutorado em torno da obra do escritor Glauco Mattoso, orientado pela Prof.^a Dr.^a Eliane Robert Moraes. Como um dos editores desse número da *Revista Opiniões*, ele propôs o dossiê “Literatura e sexo: questões estéticas e/ou morais”, com o objetivo de motivar e ampliar as discussões sobre os modos de representação do sexo na literatura. Das inúmeras questões discutidas pelos editores ao longo do processo de elaboração da *Revista*, veio a ideia de apresentar ao leitor alguns pontos da problemática que esta tópica literária

envolve. Para contribuir com os questionamentos sobre o assunto, convidamos o doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada, Cleber Dungue. Nesta entrevista, Ronnie Cardoso fala de erotismo, pornografia, perversão e muitas obscenidades literárias.

1) Quando o assunto é literatura e sexo, geralmente as palavras *erotismo* e *pornografia* aparecem como categorias distintas. Nesse sentido, pode-se demarcar claramente uma diferença entre elas ou seria melhor pensá-las em uma relação complementar?

Alain Robbe-Grillet foi bem provocativo ao afirmar que a “pornografia é o erotismo dos outros”. Há quem diga que o erotismo é algo velado, que transcende poeticamente o sexo, enquanto a pornografia seria uma exposição chocante, que provoca escândalo. A separação de ambas sempre me pareceu espúria ou mal colocada. Não as penso como categorias distintas de representação, já que um termo suplementa o outro semanticamente. Apesar das tentativas de alguns pesquisadores em distingui-las conceitualmente, a diferenciação não parece ser muito convincente, além de ser pouco operacional. Encontramos definições ancoradas em um cristalizado binarismo, estabelecidas pelo entendimento do senso comum ou mesmo limitadas pela compreensão de campos teóricos variados. Geralmente, a definição mais aceita estabelece a dicotomia entre sexo explícito, grosseiro e vulgar, que estaria presente na pornografia, e sexo implícito, nobre, galanteador, que faria parte do erotismo.

2) Há uma discussão moral norteadora a divisão entre pornografia e erotismo? E qual relação teria esses termos com os conceitos de obsceno, licencioso e lubricidade?

Com certeza, há um valor mais moral que estético pautando essa oposição. Toda tentativa de polarização da

dicotomia, quer seja entre obsceno e erotismo, quer entre pornografia e erotismo, insiste no equívoco de colocar a arte no alto, como elevação do espírito pelo belo, desvinculada, portanto, de uma estética que tratasse da matéria “do baixo material e corporal”, que seria da ordem do popular e não da arte. Por não concordar com essas polarizações, parto da ideia de que o erotismo é o conceito, estabelecido a partir da experiência de dissolução, como pensa Bataille em sua célebre obra *O erotismo*, que vai potencializar o valor literário da pornografia. Para este filósofo, o erotismo é essencialmente o campo da violência e da violação. Em sintonia com essa proposição, portanto, acho que devemos pensar a pornografia como um conceito dinâmico que articula todas as possibilidades da representação, que põe em cena o ato sexual quando este se apresenta explicitamente ou, ainda que implícito, subtendido, mas que esteja em confronto com a moral vigente, com os interditos sociais e com o bom tom da linguagem oficial. Nessa perspectiva, o obsceno, o licencioso e o exercício lúbrico — este mais diretamente associado com o efeito de excitação sexual — são os mecanismos que fazem parte do sistema poético do qual a pornografia faz uso taticamente. Em minha pesquisa, procuro revitalizar e alargar a compreensão do que é pornográfico antes que o termo seja subutilizado para designar somente produtos da indústria cultural.

3) No campo da literatura pornográfica, quais obras e autores mais atraem seu interesse de leitor e de pesquisador?

Dos inúmeros textos que podem ser considerados erótico-pornográficos, interesse-me por aqueles que apresentam alguma qualidade estética. Para perceber a qualidade literária de uma obra erótico-pornográfica, vale a pena ler toda a produção do Marques de Sade, principalmente *Os 120 dias de Sodoma*. Destaco ainda

Três filhas da mãe, de Pierre Louÿs, *As onze mil varas*, de Guillaume Apollinaire e *Um romance sentimental*, de Alain Robbe-Grillet. No Brasil, os melhores exemplos do texto pornográfico com qualidade literária são: a trilogia obscena de Hilda Hilst (*O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*), *A fúria do corpo* e *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll e *Coxas*, de Roberto Piva.

4) Historicamente, poderia ser demarcado o momento em que a literatura erótico-pornográfica apareceu?

Se buscarmos na tradição das letras ocidentais o que se convencionou chamar de literatura erótica, obscena ou pornográfica, encontraremos na Antiguidade as priapeias. Sob o gênero priapeia, reuniu-se um conjunto de poemas dedicados ou que remetem ao deus da fecundidade, Príapo, divindade que é representada com um membro genital de tamanho exagerado e em constante estado de ereção. Nesse contexto, a obscenidade pode ser relacionada com o culto reverente ao deus Príapo.

5) Ainda que na Antiguidade já existissem textos notórios da literatura erótico-pornográfica, quando ela se torna mais representativa?

Embora a representação do desejo, da sensualidade, do erotismo, do sexo e dos órgãos genitais possa ser encontrada em todos os tempos e lugares, a pornografia como prática artístico-literária, ou mesmo como objeto de pesquisa, acompanha a longa emergência da Modernidade no ocidente, vinculada aos principais momentos desse período. Especificamente, a palavra *pornografia* apareceu primeiro em 1769 no tratado de Restif de la Bretonne. O tratado escrito por ele visava à regulamentação da prostituição para torná-la uma prática racionalizada.

6) Um dos livros mais vendidos e comentados nos últimos tempos é, sem dúvida, *Cinquenta tons de cinza*, que se tornou, aos olhos do grande público, um ícone da literatura de temática sexual. É possível pensar esse livro como um representante da estética erótico-pornográfica?

Ele pode ser considerado um livro erótico-pornográfico, mas não encontro nele qualidade literária. Ao contrário dos autores citados acima, que potencializam a singularidade do discurso pornográfico e procuram reinventá-lo, a autora de *Cinquenta tons de cinza* só incorporou em sua obra o aspecto comercial e consumista do sexo, deixando de lado questões que envolveriam o valor artístico e literário do texto obsceno; não vai além de uma gramática erótica que atende a uma determinada demanda do público consumidor.

7) Ainda que se trate de uma obra de pouca qualidade literária, como você disse anteriormente, a que você atribuiria o fenômeno de vendas alcançado em tão pouco tempo?

A pornografia comercial intenta excitar o receptor ao qual se dirige com a superficialidade da sexualidade, com as ações e os objetos tornados óbvios pela sua gramática: nesse movimento regulador, a anatomia genital e o coito são esvaziados de erotismo, assim se domesticam corpos e mentes. No caso desse livro, vários fatores contribuíram para o recorde de vendagem. Entre eles, cabe lembrar como a autora soube explorar a dinâmica da internet. O texto que se transformou em *Fifty Shades* iniciou-se em um fórum virtual (fanfiction.net), no qual James começou a escrever e compartilhar histórias picantes imaginadas para os personagens Bella e Edward da série "Crepúsculo". Segundo a autora, ela apimentou a relação do casal e criou situações em que eles se envolveriam com sadomasoquismo

soft. Ou seja, ela partiu de uma obra de sucesso comercial e testou no fórum os efeitos de histórias supostamente transgressoras. Além do fórum virtual ter servido como primeiro instrumento de divulgação, nele a autora foi percebendo o que atendia à expectativa do leitor. Em função disso, James fez o que pode ser considerado *soft porn*, isto é, uma pornografia domesticada, esvaziada eroticamente sem o potencial subversivo e incômodo que está associado à pornografia de qualidade. A meta da literatura comercial é tão somente agradar ao leitor e não incomodá-lo. Enfim, após incorporar algo já testado, que preliminarmente atendia à expectativa de um determinado tipo de leitor, o mercado editorial, na certeza do sucesso, investiu pesado para transformar a referida obra em fenômeno de venda.

8) Você poderia mencionar alguma obra brasileira erótico-pornográfica que também atendeu às demandas do mercado editorial e fez sucesso?

A pornografia que se encontrava na obra da escritora brasileira Adelaide Carraro também procurava atender às demandas do leitor da sua época. Era uma pornografia feita para o mercado. Seus livros tiveram grande sucesso comercial em plena ditadura. Curioso que epítetos como “escritora maldita” e “uma das escritoras mais censurada do país” impulsionavam ainda mais as vendas dos seus livros. A censura funcionava como estratégia de marketing para se vender mais livros da autora, que se tornou muito popular nas décadas de 1960 e 1970. Portanto, o sucesso comercial não tem a ver com a abertura dos novos tempos. Recentemente, Bruna Surfistinha transformou seu livro em grande sucesso comercial, virou até filme. Contudo, perceberemos que seu livro é bem retrógrado e conservador, se o confrontarmos com os textos pornográficos de Hilda Hilst ou Glauco Mattoso. Precisamos ter em mente que

ao analisar o sucesso de um livro no mercado editorial, podemos até partir para um debate sociológico que nos permita entender o fenômeno da vendagem recorde, mas isso pouco contribui para a discussão da qualidade estética da pornografia.

9) Histórias de sexo sempre mexeram com o imaginário dos leitores. No caso da literatura erótico-pornográfica, pode-se dizer que ela potencializa as fantasias de quem a lê?

Tenho rastreado em Manuais de Psiquiatria do século XIX como a literatura pode influenciar a fantasia erótica. Em *Psychopathia sexualis*, por exemplo, pacientes do médico Krafft-Ebing descrevem a excitação que lhes provocaram a leitura de livros como *A cabana do pai Tomás*, *Robinson Crusoe*, *As confissões* de Rousseau e os textos do Marques de Sade e Sacher-Masoch. Um bom exemplo para se perceber a influência da literatura na fantasia é o livro *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst. Vale lembrar o comentário feito por Rousseau sobre os textos que algumas damas de sua época liam com apenas uma das mãos, enquanto a outra mão era utilizada para se masturbar. Em suas palavras, a imaginação erótica era inflamada por “livros que se leem com uma só mão”.

10) Pensando ainda no sucesso de *Cinquenta tons de cinza* entre o público feminino, poderíamos dizer que existe uma literatura erótico-pornográfica pensada exclusivamente para as mulheres?

Segundo o mercado editorial, sim, para as mulheres seriam produzidos os livros de ficção erótico-romântica, nesses livros se encontraria uma certa pornografia “cor-de-rosa”, que supostamente atenderia ao gosto feminino. Mas em termos literários, não há essa distinção, o que há é pornografia com qualidade estética ou não.

11) Para além da dimensão comercial, ao longo da história, seria possível identificar uma profícua produção erótico-pornográfica feita por mulheres ou com uma enunciação singularmente feminina? Há estudos que enfoquem esse aspecto?

A voz da mulher no erotismo vem desde a poesia de Safo. Contudo, a questão feminina na investigação de uma estética erótico-pornográfica é bastante controversa. Por um lado, há uma série de estudos críticos feministas que destacam o mal que a pornografia causa às mulheres, pois quase sempre reforça o aspecto ideológico segundo o qual estas são naturalmente feitas para o prazer do homem, como se estivessem sempre a serviço deles. Existe um consenso entre as feministas, principalmente entre as americanas, de que a pornografia promove a violência e a superioridade machista, subordinando o desejo da mulher ao do homem, transformando-a em mero objeto sexual. Em função disso, asseveram que “a pornografia é a teoria e o estupro, a prática”.

Por outro lado, há escritoras como Anaïs Nin que enfatizam a diferença entre a experiência sexual feminina e a masculina, além de mostrar como essa diferença evidencia-se no texto obsceno. Contudo, longe de apontar para uma relação direta entre a pornografia e a violência sexual contra a mulher, como o fazem as feministas norte-americanas, a sua percepção está voltada para uma linguagem do sexo que ainda precisa ser inventada. Anaïs Nin pensava em uma erótica desenvolvida pela sensibilidade feminina para a qual a linguagem do homem seria inadequada. A escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol dá bem a dimensão da delicadeza e complexidade que perpassa o erotismo feminino quando escreve este poema: “apertar uma criança / contra o coração que a ama / deve ser como / sentir o pênis retido pelos seios / da mulher que o ama; algo que poderá ter

a frescura / inquieta do ar que se respira num primeiro caminho”. Nesse mesmo texto, mostra-se plenamente em consonância com a percepção de Anaïs Nin ao concluir: “o texto refere-se ao real / como se tivesse a forma / de um rapaz; / mas, se a forma fosse outra, / a de uma rapariga, por exemplo, / pergunto-me ainda / se, no lugar cavo do seu sexo, / não deveria repousar, em permanência, / a mão direita de sua mãe”. É certo que há uma delicadeza que perpassa o texto erótico feminino, entretanto o termo “feminino” diz aqui menos sobre uma diferença entre os gêneros (mulher / homem) e mais sobre uma performance do eu-textual na escrita. Em sintonia com a psicanálise lacaniana, compartilho a ideia de que a mulher seria a portadora privilegiada do feminino, mas não exclusiva. Há homens que também desenvolvem uma escrita feminina. No Brasil, a erótica literária tem se beneficiado dessa dicção feminina, bem apropriada ao decoro estético que persiste em nossas letras. Entretanto, salvo algumas exceções, os autores brasileiros mais significativos para cada época (incluindo aqui as escritoras), tanto sob o ponto de vista quantitativo quanto qualitativo, pouco exploraram a potencialidade da pornografia.

12) No Brasil, uma das escritoras mais populares da literatura erótico-pornográfica, como você já citou, foi Adelaide Carraro. Embora sua obra tenha sofrido com a censura imposta pela ditadura militar, seus livros foram um fenômeno de vendas. Dentro da tradição das mulheres escritoras, como você situaria a obra da autora?

Como disse antes, sua pornografia atendia às demandas do mercado da época e a censura impulsionava as vendas dos livros. A denúncia social e as questões políticas, quase sempre associadas ao ingrediente erótico e ao sentimentalismo, hoje nos parecem ingênuas e superficiais. Os personagens marginais retratados pela

autora sucumbem, quase sempre, ao julgo moral da sociedade ou se redimem do caminho “degenerado” em que se encontravam, tendo em vista princípios supostamente nobres que reorientarão sua vida: por exemplo, em *O travesti*, o protagonista sai de uma situação degradante ao receber uma herança deixada por seu empregador. O personagem que dá título ao romance abandona a prostituição, retira o silicone do corpo e abjura sua orientação sexual, por fim, torna-se pai exemplar e um marido dedicado. A escritora não propunha nenhuma subversão moral ou estética. Nada havia aí de criatividade. Comenta-se inclusive que ela dependia de algum *ghost-writer* para criar seu texto. Cassandra Rios dizia que lhe coube fazer a reescrita ou revisão de vários livros de Carraro.

13) Assim como Adelaide Carraro, Cassandra Rios também foi uma autora que teve grande aceitação do público. A popularidade da escritora, no entanto, não se restringia aos leitores da cultura de massa, sua literatura também chegou, de alguma forma, a figuras notórias como Jorge Amado, Érico Veríssimo, que defenderam seus livros da censura, e Maria Bethânia, que declarava seu entusiasmo pela obra da autora. No projeto de Cassandra Rios, além do universo lésbico e gay, também aparecem temas como adultério, assassinato e perversão. Isso faria dela uma escritora que rompe com os moldes tradicionais de representação adotados pela estética da pornografia comercial?

Em carta que escreveu para uma amiga, datada de 24 de junho de 1981, Caio Fernando Abreu, já bastante reconhecido por sua obra, disse que ficou “paralisado” quando encontrou aquela que ele considerava um “mito”: Cassandra Rios. Ele assim a descreve: “nada de casacos de couro, pulseiras grossas ou correntes: traços muito bonitos, um nariz fino, uma testa ampla, uma voz baixa, mansa.” O escritor lamentava não ter conseguido

“dizer nada além de um besta ‘muito prazer’”. Para muitas pessoas que viveram entre as décadas de 1950 e 1980, período de grande produção da autora, Cassandra Rios era realmente um “mito”. Além de admiradores, há também muitos estudiosos da obra dela, como Rick J. Santos, professor da Universidade de Nova York. Em sua tese de doutorado, ressalta a importância da obra da autora para a formação de uma literatura gay e lésbica no Brasil. Entretanto, não deve nos passar despercebido que a escritora não vai além dos clichês do gênero. Em *Eu sou lésbica*, por exemplo, considerado um dos livros mais ousados de Cassandra Rios, as perguntas retóricas que encerram a narrativa parecem ser direcionadas a um leitor imaturo ou pouco exigente: “eu sou lésbica, deve a sociedade rejeitar-me? [...] Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com as suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é?”. O sucesso da obra de Rios está justamente em atrelar personagens marginais ao relato obsceno e a mensagens edificantes.

14) Partindo da ideia de que os projetos literários de Adelaide Carraro e de Cassandra Rios não romperam com os modelos da pornografia comercial, qual o lugar que a obra dessas autoras ocuparia na tradição literária brasileira, ou ainda, qual contribuição foi trazida por elas?

As obras de Adelaide Carrara, Cassandra Rios, assim como as de Marcia Fagundes Varela, Luiz Fernando Lima de Miranda e Amadeu Filho, entre outros, têm valor histórico, valem pelo registro antropológico, por pautarem as demandas do corpo e da sexualidade, ainda que limitadas às demandas da cultura de massa, entretanto não se configuram como objetos de qualidade literária. Os livros desses escritores apresentam, em menor ou maior grau, os preconceitos e prazeres em um contexto

histórico específico, cuja força castradora se efetivava tanto por meio da censura do regime ditatorial, como por meio do cerceamento da indústria cultural. Contudo, para além dos aspectos históricos e culturais, ou dos estudos de gênero e do homoerotismo no Brasil, pouca ou nenhuma contribuição estética esses autores trazem para a revitalização do gênero que os tornaram reconhecidos.

15) Diferentemente do que aconteceu com a obra de Cassandra Rios e Adelaide Carraro, cujos livros foram um fenômeno de vendas, a produção obscena de Hilda Hilst não teve grande aceitação do público quando foram lançados. Ainda que ela achasse que a experiência com a pornografia interessaria aos leitores, isso não aconteceu na magnitude esperada por ela. No início da entrevista, no entanto, quando listou os autores mais representativos da estética pornográfica, Hilda Hilst foi a única mulher citada. Para você, qual foi a importância dela na configuração da estética pornográfica brasileira?

A estratégia obscena e licenciosa faz parte da dinâmica de toda a obra em prosa de Hilda Hilst. Contudo, na trilogia pornográfica da escritora, a explicitude da cena sexual está mais óbvia. Lançada no início da década de 1990, podemos lê-la como o resultado, ou o fecho, do caminho literário que os livros de Hilst desde o início já propunham. Na época, foi divulgado pela mídia, em consonância com alguns críticos acadêmicos, que a trilogia da autora fracassou tanto na sua intenção pornográfica, quanto comercialmente. Segundo essa percepção, fracassava a pornografia como gramática de figuras obscenas e como exercício lúbrico, fracassava ainda o desejo da escritora em ter sua obra lida por um grande público, até mesmo porque não houve um investimento mercadológico por parte das editoras. Contudo, ao fracassar, o projeto literário de Hilda Hilst

reanimou e atualizou toda uma discussão sobre o sentido e os efeitos da pornografia. Eliane Robert Moraes, referindo-se a uma citação em que Hilst se dizia “livre para fracassar”, compreende que “‘fracassar’ significa, neste caso, a possibilidade de arriscar outras formas do dizer literário. Supõe liberdade — e também coragem — de excursionar por regiões ainda não devassadas pelo gênio criador do artista, correr o risco do desconhecido”. Podemos, já passado alguns anos deste evento literário, pensar nessa outra maneira de se falar em fracasso da pornografia na trilogia hilstiana. É o rompimento com os procedimentos acomodados da narrativa obscena que veremos a partir do fracasso do projeto pornográfico da escritora. Até então, a produção pornográfica brasileira recente, com raras exceções (entre essas exceções, não podemos deixar de citar livros como *A fúria do corpo* de João Gilberto Noll, *Coxas* de Roberto Piva e todo o projeto literário de Glauco Mattoso) havia se consolidado como uma gramática de procedimentos narrativos, estabelecida apenas com o que mais facilmente excitaria o leitor. O fracasso do projeto de Hilda Hilst nos permite revisitar a tradição pornográfica sob uma nova perspectiva.

16) Na sua opinião, quais procedimentos textuais contribuem para que uma cena de sexo na literatura tenha valor estético e não seja simplesmente a repetição de clichês.

A boa cena de sexo precisa romper com o horizonte de expectativa do leitor. Isso acontece quando se esquadriña o lado obscuro da nossa sexualidade. No caso da literatura, a descrição da cena sexual se beneficia dos artifícios da linguagem, que permitem exceder a medida do real. Como exemplo, cito um trecho de uma sequência do livro *Três filhas da mãe*, de Pierre Louÿs, em que a filha engravidada a própria mãe em meio a uma orgia: “durante esse tempo, o senhor me enrabou (ele estava

talvez tão bêbado quanto mamãe) e disse para mim, antes de gozar: 'faça um filho em sua mãe com seu cu, cague essa porra na buceta dela'. O Marquês de Sade foi o grande mestre, inigualável, nessa arte de usar do excesso e da desmedida para descrever a cena erótica, rompendo com todas as leis, inclusive subvertendo a lógica da representação, além de incitar a imaginação do leitor. O escritor francês descreve, em *Os 120 dias de Sodoma*, a cena em que um homem "fode uma cabra de quatro enquanto a açoitam. Ele faz um filho nessa cabra, que ele enraba por sua vez, embora seja um monstro". No cinema, há também muitas cenas inquietantes do ponto de vista erótico. No filme "O império dos sentidos", por exemplo, tem uma sequência em que uma mulher introduz um ovo de galinha dentro da própria vagina a pedido do amante. O que isso provoca na imaginação e no corpo do espectador? Com certeza provocará estranhamento. Enfim, penso que uma boa cena de sexo, mais do que excitar, deve inquietar o receptor e lhe colocar em estado de interrogação.

17) Se uma boa cena de sexo deve "romper com o horizonte de expectativa do leitor", na perspectiva inversa, quais seriam os dispositivos que reforçam a manutenção da norma e da gramática da sexualidade?

As cenas que não considero boas do ponto de vista artístico ou literário são aquelas que mostram apenas a superficialidade do sexo. Como consequência, a força erótica da representação é neutralizada: tudo já se sabe, tudo já se espera, haja vista a subserviência aos ditames da indústria cultural. A pornografia comercial subjugava o receptor com a gramática do sexo: nesse movimento regulador, a anatomia genital e o coito são esvaziados de erotismo, cujo campo de atuação está relacionado sobretudo às operações de violência e da violação, de supressão de limites, principalmente no plano estético. O livro *Fifty Shades of Grey* mostra claramente os limites

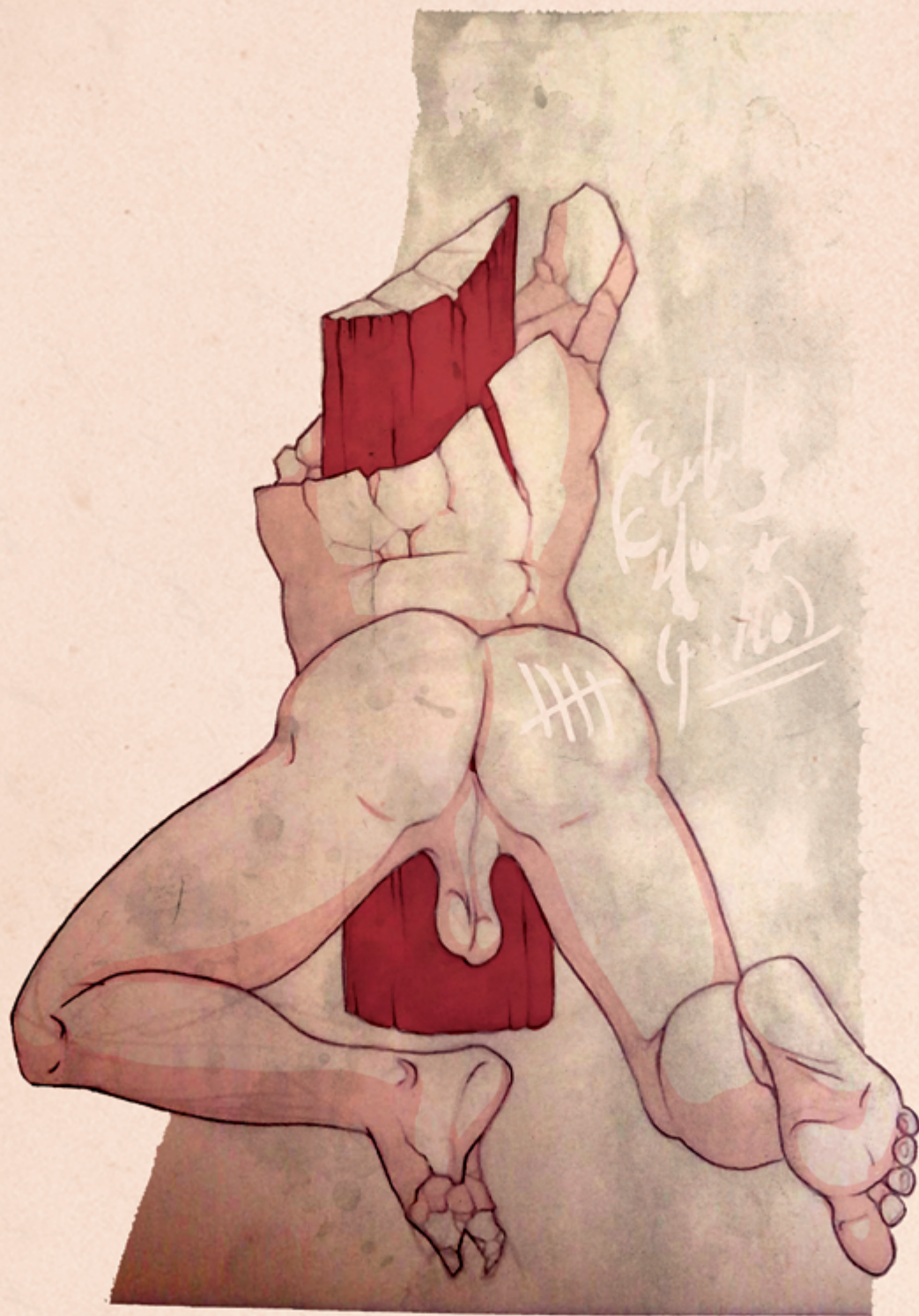
da imaginação e da representação do sexo. Ainda que haja cenas de sadomasoquismo, tudo ali é controlado: "há um contrato que especifica o que faremos e o que não faremos. Tenho que saber quais são seus limites, e você tem que saber quais são os meus", diz o dominador Christian Grey à neófito Anastasia Steele.

18) Em mais de uma resposta, você aponta para a ideia de que o valor da literatura pornográfica estaria na coragem de mostrar tudo sem pudores. Podemos dizer que os textos que operam por meio desse procedimento são decididamente obscenos?

O desnudamento é ação decisiva na obscenidade. É uma estratégia de comunicação que se opõe à ocultação. Alguns autores, entre eles Havellock Ellis e D. H. Lawrence, têm insistido numa proposição instigante de pensar o obsceno como algo "fora de cena". De certa forma, essa perspectiva se relaciona com a ideia de dar visibilidade por meio do texto artístico ou literário ao que, normalmente, por diversos mecanismos repressivos, permanece escondido. Lawrence chega a considerar que, como ninguém sabe definir com precisão o que significa "obsceno", deveríamos supor que derivou de obscena: aquilo que não pode representar-se no cenário. As palavras latinas *obscenus*, *obscenae* representam aquilo que conduz ao "mau augúrio", ou que o carrega. Ao longo do tempo, passou a denominar ainda, na linguagem corrente, o aspecto frio ou horroroso de um objeto que se deve evitar ou esconder, porque se apresenta como impuro ou porque pode ferir o pudor. O ato obsceno configura-se, assim, como a perturbação ou violação da organização sagrada do corpo, pois transgredir as proibições oculares e pôr em cena nossas funções sexuais e excretoras. Nesse sentido, para não ficarmos apenas no plano da representação, o excesso torna-se um parâmetro necessário para ampliar as possibilidades estéticas de um texto obsceno.

19) Você, como estudioso do erotismo/pornografia, propôs o dossiê “Literatura e sexo: questões estéticas e/ou morais” para esse número da *Opiniões*. Quais eram suas expectativas? A que conclusão você pôde chegar com essa edição da revista?

Até pouco tempo atrás, parecia-me que o decoro do meio intelectual brasileiro era um obstáculo aos estudos que envolvessem a dimensão estética do erotismo ou da pornografia. Certa vez, disse à profa. Eliane Robert Moraes, em um congresso da ABRALIC, que ela havia nos permitido ser pesquisadores menos envergonhados. Sem dúvida, ela foi a mais importante desbravadora dessa linha de pesquisa no Brasil. Os livros e artigos dela contribuíram para ampliar o repertório crítico em torno da erótica literária e influenciaram muitos estudiosos que investigam objetos estéticos relacionados com a obscenidade. Tenho percebido um aumento no número de estudos literários em torno desses temas que a academia costuma manter na marginalidade. A quantidade de artigos recebidos para o dossiê desse número da *Revista Opiniões* reforça esse entendimento. Surpreendeu-me sobretudo a variedade de enfoques em torno da relação entre sexo e literatura, além da diversidade dos textos analisados, indo da obra Gregório de Mattos ao livro publicado por João Gilberto Noll em 2012.



poesia erótica: um pouco de Múcio teixeira*

* **Múcio Teixeira** nasceu em Porto Alegre (RS) em 1857, e morreu no Rio de Janeiro (RJ) em 1928. É autor de mais de setenta obras entre peças teatrais, ensaios, romances, dramas, poesias, traduções e biografias. Publicou seu primeiro livro de poesia aos quinze anos, com o título *Vozes trêmulas* (1873). Fundou a Sociedade Pártenon Literário, em Porto Alegre. Valeu-se de diversos pseudônimos, entre eles Boêmio, Muciano Tebas e Manfredo. É de sua autoria a primeira biografia sobre Castro Alves. Os poemas "Fanchonismo" e "O Cono" foram publicados em: **TEBAS**, Muciano (Múcio Teixeira). *Esculhambações* 69. Satanópolis (RJ), Tipografia do C. da M., 1908. (Edição fora do comércio). Os poemas foram encontrados pelo pesquisador e escritor Ubiratan Paulo Machado.

fanchonismo

Ora (direis) comer sacanas!... Certo

Perdeste o siso! – Eu vos direi no entanto

Que para os fornicar cedo desperto,

Até que os levo enfim para algum canto.

E antes de introduzir-lhe o membro, enquanto

Ele vai se despindo, eu, boquiaberto,

Sacudo-lhe os culhões, sentindo o encanto

De um místico a sonhar num céu aberto.

Direis agora: - Depravado amigo,

Que remexes na merda? Estás fodido

Se ele peida, e não se vem contigo!

E eu vos direi: - Os conos mais enxutos

Não têm do cu o cheiro indefinido...

Não há nada melhor que foder putos!

o cono

Põe no teu cono,

Filha fodida,

De tua vida

Todo oprimir.

Somente a foda

Zomba da sorte

E até da morte

Disfarça o horror.

Não dês a bunda,

Nem lambas pica;

Fode na crica

Com todo ardor.

Murcha o caralho,

Morto de sono;

Dentro do cono

Há mais calor.

Tudo fornicia

Na natureza:

Fornalha acesa,

Vivo vapor!...

O cono é esponja

Que a esporra esgota,

Vaso onde brota

Da vida a flor.



Rosas,
Ramos e
Cravos de
Anarda

psicanálise-literatura, literatura-psicanálise:

questões de recepção, questões de método, questões estéticas

André Barbosa de Macedo*

Resumo

Considerando que a psicanálise é uma das diversas maneiras de relacionar literatura e sexo, o objetivo do artigo é abordar questões de método quanto à leitura de narrativas ficcionais na crítica de Adélia Meneses. Assim, identificamos e discutimos pontos-chave das principais referências de Meneses para a leitura psicanalítica. O *corpus* são escritos que vão de *Do poder da palavra* até *Cores de Rosa*, englobando textos teóricos e a recepção crítica de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

* Doutorando em Literatura Brasileira sob orientação de José Miguel Wisnik. A pesquisa que investiga de maneira abrangente a recepção crítica de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa desde o rodapé contou com bolsas do CNPq (doutorado na FFLCH/USP) e CAPES (doutorado sanduíche na FU-Berlin).

Palavras-chave:

Recepção crítica; teoria literária; literatura brasileira; Adélia Meneses

Abstract

Considering that psychoanalysis is one of the many ways to relate literature and sex, this paper aims to approach questions of method regarding the reading of fictional narratives in the criticism of Adelia Meneses. Thus, we have identified and discussed key points of Meneses' main references to psychoanalytic reading. The corpus is constituted by writings ranging from *Do poder da palavra* to *Cores de Rosa*, encompassing theoretical texts and the critical reception of Graciliano Ramos and Guimarães Rosa.

Keywords:

Critical reception; literary theory; Brazilian literature; Adélia Meneses

Em uma passagem de seus últimos ensaios que serve para introduzir o tema a discutir, Adélia Meneses capta o movimento erotizado de condensações e deslocamentos e ressalta a descrição “quase impudica” dos mimos-de-vênus em *Noites do sertão*: “se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes...” (MENESES, 2010, p. 149).

Como compreender esse jogo de condensações e deslocamentos? Para responder, investigamos, primeiramente, como foi a recepção crítica de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa por parte de Meneses para apreender o *que* foi lido através de sua perspectiva crítica. Depois, passamos a discutir questões de método e questões

estéticas desse tipo de leitura.

Escritos sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa

“A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos” (1990) era um dos ensaios de *Do poder da palavra: estudos de literatura e psicanálise*. E sobre esse ensaio, convém iniciar pelo apêndice que a autora inseriu na versão em livro especificamente para avaliar a sua análise: “mais psicanalítica que literária, reconheço” (MENESES, 2004, p. 196). Isso, posposto a um ensaio originalmente de 1990, leva à hipótese de que Meneses procurava o melhor enfoque para esse tipo de abordagem, mas, nesse período, ele ainda estava em processo de elaboração. E, se em 1995 (ano da publicação em livro), a crítica precisou de um apêndice, antes, nos dois primeiros parágrafos do próprio texto, já mostrava estar consciente das dificuldades na leitura:

Garimpar ouro na mina? Buscar elementos de reflexão sobre o topos da angústia num romance que descaradamente se intitula *Angústia* não seria correr o risco da facilitação, do superficialismo e do nominalismo? Talvez. Mas com Poe e com a “Carta Roubada” aprendemos que às vezes é no porta-cartas mesmo que se pode encontrar a missiva comprometedora, tão ciosamente escondida.

Então: minha proposta é um exercício interpretativo da síndrome de uma neurose de angústia da personagem Luís da Silva, do romance de Graciliano Ramos, à luz das ideias de Freud. O objetivo não é um “diagnóstico clínico”, que não levaria muito longe, mas uma discussão de ideias freudianas, tão surpreendentemente bem encarnadas no protagonista do romance. E já avanço o essencial: Luís da Silva fornece

subsídios sobretudo para a primeira teoria de Freud sobre a Angústia: a da angústia enquanto libido represada, enquanto desejo reprimido. Mas puxando-se por esta ponta, todo o novelo se desenrolará. (ibid., p. 163)

A compreensão detida quanto ao teor da abordagem literário-psicanalítica fica para o próximo tópico, após tratarmos de todos os escritos relativos a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Por ora, cabe perguntar: o que se dizia na leitura? Por que a crítica reconhece desequilíbrio, em favor da psicanálise, no cruzamento psicanálise-literatura?

Certamente, havia muito de literário na análise de Adélia Meneses. Começando com fundamentação sobre a angústia (Kierkegaard, bíblia, Tillich), lastreava seu ponto de partida em *Ficção e confissão* (a hipótese da ligação entre Luís da Silva e o próprio escritor) e em Álvaro Lins (“método é o da confissão psicanalítica”) para, na sequência, sintetizar o enredo, focar a figura do protagonista e tecer interessantes considerações sobre a técnica do monólogo interior e do tempo na narrativa. Nesse sentido, um primeiro ponto alto do escrito pode ser localizado no exame quanto ao “embaralhamento” dos tempos a partir de um trecho do romance – e embora Meneses remetesse apenas a *Ficção e confissão*, dialogava também com “Os bichos do subterrâneo”:

A indiscriminação temporal aqui atinge um de seus pontos máximos. “Que ia ser de mim, solto no mundo?” – parece ser uma reflexão/lamento pertinente à criança que acaba de perder o pai e que ficará órfã (uma vez que a mãe nunca aparece, inexistente simplesmente no romance; no entanto, é uma queixa que parece ressoar ainda, no tempo da enunciação, isto é, no tempo em que o romance é

escrito. “Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis”: saudade não é algo que vem um pouco mais tarde, com a nostalgia, com a falta, e não no momento mesmo da perda, da morte do pai? Do mesmo modo, “Desejava em vão sentir a morte de meu pai”: é um “desejo” do adulto Luís da Silva, ou da criança que ele evoca? Mas há algo que surge como evocação, como reminiscência, e que traz uma marca temporal: trata-se provavelmente de uma frase, pronunciada pelo pai, quando o apresentara à escola: “Isto é um cavalo de dez anos, e não conhece a mão direita.” Mas a frase seguinte instaura a perplexidade: “Agora eu tinha catorze anos, conhecia a mão direita e os verbos”. Agora? O tempo da enunciação, o tempo do acontecido, ou o tempo da rememoração no passado? E não seria, exatamente isso, um dos traços da neurose: a impossibilidade de viver o passado enquanto passado, enquanto pretérito, para poder liberar o presente? (ibid., p. 172-173)

Feito isso, Adélia Meneses encaminha a leitura para longa análise de um cruzamento tríplice: angústia, “imagens recorrentes”, sexualidade. Nessa altura, inicia-se a predominância do psicanalítico sobre o literário, a qual vem a ser coroada com a aproximação entre o narrador da ficção e o narrador de *Infância* – primeiro, pela “hiperestesia auditiva” que seria comum a ambos (seriam “ecos da cena primordial”); depois, no jogo anagramático, pela remissão do nome Marina aos “núcleos temáticos do romance” (ibid., p. 182-191) e ao nome da mãe do escritor (Maria). Aqui, o enfoque mais literário, que é o segundo ponto alto do escrito de Meneses, fica por conta do jogo de condensações e deslocamentos em relação aos “núcleos temáticos” que configuram o próprio *texto do romance*:

Senão vejamos: o AR, que é o topos do estrangulado, do enforcado, do afogado no Poço da Pedra, do angustiado; o MAR, que como imagem oceânica também poderia remeter a afogamento, mas aqui pode ser vislumbrado como metáfora materna; a RIMA enquanto sugestão da possibilidade de acordo, de sintonia, de conciliação (efetivamente, as rimas criam um sistema de recorrências sonoras, que levam a um mundo de harmonia); a ARMA que remete à corda, à cobra, à corda/cobra, instrumento do crime; a IRA evoca a raiva impotente do frustrado; e finalmente, AMAR, o grande problema do protagonista, evocando, numa de suas atualizações sua relação abortada com Marina. (ibid., p. 191)

Assim sendo, os dois pontos altos da análise de Meneses evidenciam a superação de dificuldades que ela própria chega a diagnosticar parcialmente nesse mesmo escrito: “longe de mim a tentação de caminhar nesse terreno movediço da intenção de psicanalisar o Autor”, tratava-se de “tentativa de uma leitura psicanalítica da personagem, uma leitura desmascaradora, não de um ser de carne e osso e psique, mas de um ser de ficção” (ibid., p. 168). A crítica, em alguma medida, caminhou pelo terreno movediço, mas, de fato, focou prioritariamente o ser de ficção que é Luís da Silva. Entretanto, a questão-chave parece ser justamente psicanalisar não simplesmente personagem, mas, sim, o conjunto de condensações e deslocamentos do texto, para que, daí, a análise seja conjuntamente psicanalítica e literária.

Ao passarmos para os escritos sobre Guimarães Rosa, os quais foram consideravelmente reformulados e reunidos, com outros inéditos, no livro *Cores de Rosa*, constatamos que Adélia Meneses passa de psicanalisar primordialmente personagens a psicanalisar o texto.

É nesse sentido que podemos ler, primeiramente, os ensaios ou capítulos que giram em torno dos personagens Homem do Pinguelo, Seo Cesarino, Pedro Mourão (num escrito originalmente de 1998) e Augusto Matraga (2008). A abordagem do primeiro conto, cujo título deixou de indicar “aristotético-psicanalítica” para destacar “Identidade/Alteridade/Destino”, já indicia o forte apelo do texto literário por uma leitura psicanalítica. Dois personagens, Cesarino e Mourão, cuja caracterização é bastante enfatizada por Guimarães Rosa, percebem um através do outro, a possibilidade de trocar os rumos de suas vidas (“barganhar...”). E são favorecidos nisso por um terceiro personagem que atua para propiciar o encontro, ou seja, fazer a ponte: o Homem do Pinguelo. Um ponto a assinalar é que, diferentemente da leitura sobre Angústia, Meneses não tentou em nenhum momento extrapolar os limites do texto. As possíveis significações dos nomes dos três personagens, o tipo físico dos dois personagens, uma menção a retrato de pai na venda, tudo consta no texto – e não se faz nenhuma menção, por exemplo, ao fato biográfico de o pai de Guimarães Rosa ter uma venda em Cordisburgo, fato relevante, mas que seria difícil associar psicanaliticamente ao conto. Por outro lado, numa estória sem dúvida de melhor qualidade literária, o apelo a uma leitura psicanalítica de Matraga é bastante sutil mas Adélia Meneses encontrou elementos suficientes, e convincentes, para tanto.

Os elementos: o amante da mulher de Matraga se chama Ovídio (o que remete ao autor da *Arte de amar*, arte que o protagonista não conhecia); na infância teve pais e parentes ausentes e até um tio criminoso (foi criado pela avó, que o queria para padre); após ser dado como morto, um “casal de pretos” – que Meneses não observa, mas que apesar de ser casal não tem filhos (seria mais um encontro de contrários?) – encontra o protagonista espancado, que cai numa situação de

dependência (“regride a uma situação infantil”), mas com “possibilidade de reparação”; os possíveis significados dos nomes do casal (Quitéria “quita” aquilo “que era devido a Matraga, em termos de ausência de figura materna”; Serapião, de Serapis, identificado com Esculápio, “deus da Medicina – que não apenas curava os doentes, mas ressuscitava os mortos”, “restaura para Nhô Augusto um pai”); por fim, assinala o processo de “renúncia pulsional” (civilizatório) pelo qual passa Matraga, tendo o protagonista contado com a “excelente argúcia psicanalítica” de um padre a quem se confessa (“Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele.”) (MENESES, 2010, p. 78-80).

Matraga vai ter, como se sabe, a sua hora e vez, e Meneses a interpreta, como esclarecia o subtítulo da primeira versão do ensaio sobre “O Homem do Pinguelo”, através de uma ainda mais oportuna junção “aristotélico-psicanalítica”:

Esta cena final tem ingredientes de tragédia grega: uma lei contra a outra – não há saída. Há a lei do talião (olho por olho, dente por dente), representada por Joãozinho Bem-Bem, e a lei “do coração”, ou lei cristã, representada pelo Nhô Augusto convertido, que o impeliria a lutar pelos indefesos. Mas aí, Matraga, que é amigo e é “parente” e irmão de armas de Bem-Bem, se levanta em defesa da família ameaçada. E usando de toda sua violência – agora em sentido ético – vai matar os jagunços, salvando os fracos; vai matar e ser morto por Joãozinho Bem-Bem – realizando, assim, a “sua vez e sua hora”. Matraga vetoriza toda sua natural violência num rumo ético. Mas como em toda tragédia, há um conflito irreconciliável em que, seja qual for a decisão

tomada, ela acarretará morte e destruição – a tragédia mostra a impossibilidade de conciliação entre leis diferentes.

E como na tragédia grega, aqui também as categorias aristotélicas se revelarão operantes: a anagnorisis, isto é, o reconhecimento da própria identidade coincide com a peripécia (a reviravolta do destino). Matraga, já em agonia, é reconhecido por João Lomba, “conhecido velho e meio parente”: “Virgem Santa! Eu logo vi que só podia ser você, meu primo Nhô Augusto...”. No momento da morte, ele terá sua identidade revelada. E nesse momento, o narrador se refere a ele como Matraga. Ele morrerá nomeado, identificado, individualizado. (ibid., p. 83-84)

Assim sendo, a sagarana de Matraga está, “como na tragédia grega” de Antígona, por exemplo, sujeita aos ingredientes de embate entre leis e, desse modo, às antigas categorias aristotélicas de leitura, mas, remetendo a um sertão pouco moderno, o texto literário constrói personagem e ação nos quais foram encontrados elementos para a aproximação com a moderna teoria psicanalítica — e, em tais elementos, para completar a via tríplice de abordagem de Adélia Meneses, distinguem-se também aqueles que permitem a aproximação com modernas teorias sociológicas, como as que são discerníveis em escritos de Candido e dos frankfurtianos.

Depois disso, Meneses retoma ideia do escrito sobre “O Homem do Pinguelo” para, aqui também, ressaltar o “encontro dos contrários” que caracteriza sobretudo Matraga (o Bem e o Mal). Nesse ponto, convém assinalar que a confluência das três linhas de abordagem de Meneses (clássica, social e psicanalítica) nem sempre ocorre de maneira tão cerradamente articulada como

na primeira parte desse ensaio. Nessa direção, é possível mesmo dizer que haveria quatro partes nesse ensaio, as quais configuram quatro leituras que encerram certa autonomia. Seriam elas: leitura em que predomina o enfoque psicanalítico mas que se cruza com o clássico e o social; leitura simbolista sobre a marca de Matraga, que se inicia através de diálogo com Walnice Galvão; e duas leituras do que alguns chamam de tradução intersemiótica, que analisa o filme de Roberto Santos e as músicas de Geraldo Vandré¹.

Algo semelhante ocorre no ensaio ou capítulo “Grande sertão: veredas e a ‘psicanálise’ de Riobaldo”, pois, na primeira parte, que se conclui nas três últimas páginas, é possível identificar a leitura diretamente ligada ao título. Trata-se de “psicanalisar” o narrar de Riobaldo. Aquelas que seriam as outras duas partes aparecem no ensaio sob os títulos de “Diadorim – coincidentia oppositorum” (trata da androginia e feminilidade da/do personagem) e “Sob o signo do feminino: os três encontros de Riobaldo com Diadorim” (associa os encontros a “O tema dos três escrínios”, de Freud). Ambas as partes foram ampla e substancialmente desenvolvidas após a publicação da primeira versão do ensaio, e vieram a ocupar mais de um terço da versão em livro. Essas duas partes, entretanto, como ocorria em escritos anteriores, psicanalisava primordialmente personagens.

Para “psicanalisar” primordialmente o próprio narrar, o texto, naquela que consideramos a parte principal do ensaio, Meneses começa por recuperar uma proposta de Dante Moreira Leite – encarar a fala como “a longa (e talvez interminável) sessão psicanalítica de Riobaldo” (ibid., p. 21). Depois, retoma alguns escritos para reforçar e nuançar essa hipótese. Isso se dá através do destaque de questões-chave para a psicanálise: narrativa, escuta, memória, experiência, subjetividade (identidade, alteridade), autoconhecimento. Num trecho que

passou por reformulações e acréscimos entre a primeira e a segunda versão do ensaio, a crítica sintetiza a maior parte dessas questões-chave:

Na realidade, a narrativa de Riobaldo é, como diz Márcia Marques de Moraes [em *A travessia dos Fantasma. Literatura e Psicanálise em Grande sertão: veredas*], um “processo segundo o qual se constitui o sujeito”. O pedido de Riobaldo ao doutor da cidade é uma demanda de autoconhecimento: “eu queria decifrar as coisas que são importantes. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para as más ações estranhas” (p. 79). Demanda que se inscreve num plano ético, em que o agir humano ganha a primeira plana – e em que, de imediato, o bem e o mal repontam. E eu queria ressaltar aqui a importância do medo e da coragem, e a proposta de entendê-los – a que mais adiante retornarei.

“Todas as minhas lembranças eu quero comigo” (p. 237), diz o ex-jagunço, que se gaba de ter “boa retentiva”, e que desdenha respeitar uma cronologia: “Essas coisas se passaram tempos depois. Talhei de avanço em minha história. O senhor tolere minhas devassas no contar” (p. 197). Mas ele também percebe que “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (p. 78), e sobretudo – o que é de uma argúcia incrível – constata que “Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (p. 142). “O que falei foi exato? Foi. Mas

teria sido?” Freud não dirá outra coisa, no texto “Lembranças Encobridoras”, em que aponta que a memória é construção, e uma construção tecida de imaginação, que é modulada pelo desejo. [...]

Mas, continuando, declara o narrador: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas a principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (p. 175); e ainda: “A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde” (p. 256). Dificilmente se poderia formular com mais pertinência a empreitada analítica. (ibid., p. 25-26)

Como já advertira Antonio Candido, no romance “há de tudo para quem souber ler”. E Meneses leu na fala de Riobaldo uma fala quase real de um ser quase de carne e osso, é o que sugere o todo do ensaio e a breve observação para a dificuldade do contar: “é de uma argúcia incrível” – houve uma espécie de esquecimento temporário da autoria por parte de Guimarães Rosa. Apesar das aspas que acrescentou à palavra “psicanálise” no título da versão em livro do ensaio, em vários momentos do texto, Riobaldo é tomado como estando quase realmente em sessão. Na parte final do ensaio, entretanto, Adélia Meneses faz o movimento contrário de ponderar quanto ao caráter literário do narrar e à organização da experiência que ele proporciona:

O que é extraordinário no GSV é que, ao mesmo tempo em que é o contar que fará o narrador achar “o rumozinho forte das coisas”, e que a narrativa organiza a experiência (“o senhor me organiza”, diz textualmente Riobaldo, repetindo-o até a exaustão), essa narrativa também organiza a nossa experiência enquanto leitores, na medida em que nos apresenta

um universo ordenado – um universo ficcional – em que vemos, articuladas, expressas, verbalizadas, as nossas emoções, sensações, e vivências, que não conseguíamos nomear. O poeta dá nome, fornece a possibilidade de expressão simbólica a percepções, afetos e sentimentos não formulados num *mythos*, num enredo – segundo as leis da ficção – as leis da “necessidade e da verossimilhança”, criando um cosmos, um mundo organizado. Ao narrar sua “vivença”, Riobaldo seleciona fatos de sua vida, reflexões, situações de grande densidade existencial, e os reúne, organicamente, num todo. (ibid., p. 52)

Nesse ponto, é importante saber que na sequência de seu ensaio, Meneses retoma Arriguicci Jr., em “O mundo misturado”, e Candido, em “Direito à literatura”, para tecer parte de suas considerações finais:

Na realidade, é uma empresa de esclarecimento a empreendida por Riobaldo, no sentido de se entender a si próprio, de entender o curso de sua vida, propondo-se através da Razão e da Palavra – Logos – livrar-se do mundo mítico com suas figuras primordiais do demoníaco, das forças arcaicas que configuram o mundo do sertão. Mas nesse movimento de servir-se da palavra, que é Logos, para domar o irracional, ele recai irresistivelmente no mundo do *Mythos*: no mundo da palavra narrativa, mundo da Poesia, mundo mitopoiético.

E essa palavra poética vai lhe propiciar, sim, uma passagem do Caos ao Cosmos: “o senhor me organiza”, repete Riobaldo – sendo que na realidade deveria dizer: a palavra que formulo dirigida ao senhor provoca em mim uma

organização. A criação através da palavra – como na narrativa mítica do Gênesis – é sempre uma conquista ao Caos. A palavra poética organiza a experiência – a de Riobaldo e a nossa. (ibid., p. 52-53)

Tendo exposto o percurso e o fecho quanto à “psicanálise” do narrar de Riobaldo que Meneses realizou, é possível agora fazer alguns apontamentos com o propósito de melhor compreender os termos do cruzamento literatura-psicanálise e encaminhar discussões a serem retomadas no tópico seguinte. Nesse sentido, em uma conferência do mesmo Arrigucci Jr., que não chegou a ser mencionada por Meneses – mas que muito provavelmente é do conhecimento dela –, o crítico e seus interlocutores discutem os problemas da “criação através da palavra” e do “organiza a experiência” nos dois sentidos: da narrativa ficcional frente à narrativa psicanalítica e da narrativa psicanalítica frente à narrativa ficcional. O primeiro sentido fica por conta de Arrigucci Jr., que como crítico literário retoma sucintamente uma longa série de teóricos e narrativas. O segundo sentido fica por conta dos seus interlocutores psicanalistas, interessados em discutir como narrar o “material clínico”. Assim, depois de surgir o tema da transcrição de uma sessão, Arrigucci Jr. compara a narrativa de Riobaldo não com a fala, mas sim com uma transcrição que “supõe relação dialógica”, e completa:

Quer dizer, é o Grande sertão: veredas puro, porque no Grande sertão: veredas um ex-jagunço narra a um homem da cidade a sua experiência. Abre-se com um traço do diálogo, é um relato dialógico. Então, vem um ex-jagunço aposentado, já reumático, com dor de estômago, está “de range dente”, como diz, sem ter o que fazer, e, então, conta a vida dele para o narrador da cidade para tentar

entender. Esta é a relação. O esquema é o esquema da análise. Quer dizer, ele vai tentar entender inclusive para se esclarecer. É um diálogo em busca do esclarecimento. Todo o tempo ele está voltado para um homem que deve saber mais, que é um homem letrado, de “suma doutoração”, e que deve explicar a ele, homem inculto do sertão, as verdades que ele não é capaz de dizer. Só que quem diz as verdades é Riobaldo e não o outro! Quer dizer, a armação toda é que contém as verdades. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 32)

O que está em jogo, como evidencia o diálogo que então se segue entre Luiz Tenório de Oliveira Lima e Arrigucci Jr., é o trânsito entre fala e escrita, ou seja, o modo de transcrever, pois, numa comparação com seres reais, é através desse modo que se tem acesso ao que relata o ex-jagunço – no caso de Riobaldo, claro, a transcrição é ficcional. Para o psicanalista, na maioria dos casos clínicos de Freud, por exemplo, “o sujeito é onisciente; é o modelo da narrativa clássica...” (ibid., p. 32). Nessa altura, o importante é assinalar que estamos, portanto, diante de um problema complexo e em comum no que se refere à literatura e à psicanálise (e, ainda, à história): a narrativa escrita, e seus modos, em sua relação com o real, a qual se configura através do filtro manejado por um sujeito. Voltaremos a tratar do modo de transcrever e da escrita literária no tópico seguinte. E como o ensaio ou capítulo de Adélia Meneses dedicado a “O recado do morro” aqui interessa como abordagem sobre o processo de escrita literária, também fica para o tópico seguinte.

Antes, ainda resta tratar dos escritos sobre “Buriti”, “Dão-lalalão” e “Fita Verde no Cabelo”. Sobre essa última estória, a crítica realizou uma leitura comparada em “Vermelho, Verde e Amarelo: tudo era uma vez”.

Trata-se, em mais uma remissão ao título do livro, de compreender a simbologia das cores numa interpretação em que, sobretudo na parte relativa a Guimarães Rosa, Meneses empreendeu uma verdadeira psicanálise do texto. Partindo do conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho* (versão de Perrault) e finalizando com “Chapeuzinho Amarelo” (de Chico Buarque), a pequena extensão da estória de Fita Verde favoreceu uma cuidadosa leitura que era, ao mesmo tempo, duplamente comparativa — em relação a Perrault e a “Os cimos” —, formal, simbolista, metafísica e psicanalítica. Num conto curtíssimo no qual lenhadores — que “lenhavam” — já “tinham exterminado o lobo”, a crítica acompanha minuciosamente o desenrolar da narrativa e esmiúça a perda da fita e o deixar de ser verde:

Todas as abordagens críticas ressaltam aqui-lo que, por sinal, não dá para a gente não ver nessa sintaxe estranhada de Guimarães Rosa: “o tanto que mamãe me mandou” — não é especificamente o pote de doce em calda e o cesto (vazio) que a mãe manda à avó, mas a mãe manda a neta: “me mandou”. Pote e cesto, figurações de receptáculo, e metaforicamente, mas também metonimicamente, eu diria, femininos: são “continentes”. E o cesto estava simbolicamente vazio — apto para voltar... preenchido?

Sob a égide dessas duas figuras maternas, a menininha sai da aldeia e vai ter um confronto, vai fazer uma experiência: a) de solidão: “A avó estava na cama, rebuçada e só”; b) de tempo enquanto agente de finitude: “enquanto é tempo”, “nunca mais”, “nunca mais” — diz o texto, indiciando a inexorabilidade das perdas definitivas; c) de negação da vida: magreza, mãos trementes, lábios arroxeados,

impossibilidade de abraçar, impossibilidade de ver — figurações, todas, da velhice e, finalmente, da morte.

Tudo isso faz a menina assustar-se, e ela formula esse medo maior, que nós todos seres humanos sentimos, como medo do Lobo (com L maiúsculo), e grita: “Vovozinha, eu tenho medo do Lobo”. Efetivamente não se trata de lobo nenhum, e sim de uma imagem da morte: “a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo”. (MENESES, 2010, p. 222-223)

É o contato primeiro, porque na infância, com a morte — ou com a sua possibilidade, como acontece, dessa vez com um menino, em “Os cimos”. Literariamente, o foco recai sobre a experiência e, talvez por exigência da matéria, não sobre o dizer — o que faz com que nem o narrador, colado à perspectiva infantil, nomeie. Assim, diferentemente do conto de Guimarães Rosa, no qual não aparece a palavra morte mas somente seus indícios e seu resultado final (resta apenas o corpo, frio e triste), o conto de Chico Buarque tematiza o poder de “nomear algo” — “alterando-se o nome, altera-se o ser, através da força do significante” (ibid., p. 233-234). E Chapeuzinho Amarelo, que permitiu a Adélia Meneses fechar o escrito e o livro através de um retorno ao autor com o qual se ocupa desde o livro-tese (MENESES, 1982), faz a experiência — pela linguagem — de inverter o sentimento de medo, de dissociar o significado do significante por meio de inversões anagramáticas (“O raio virou orrái, / Barata é tabará...”).

É necessário dizer que, antes de fazer esse retorno a Chico Buarque para finalizar *Cores de Rosa*, a crítica enveredou por um ramo das leituras psicanalíticas, o do erotismo, ao tratar de Noites do sertão. Recorrendo a

comentários de Guimarães Rosa em sua correspondência, o ensaio que passou por reformulações e acréscimos para compor o livro fazia um cotejo minucioso de “Dão-lalalão” com o bíblico Cântico dos cânticos. O tema do feminino, desde o livro-tese, um dos prediletos de Meneses, ressurge aqui na figura de Doralda e em sua relação com Soropita – pergunta-se ela: “Por que essa presença tão marcante da meretriz na ficção de Guimarães Rosa? Mulheres (com M maiúsculo!) que sempre ‘estavam na alegria, esperando’” (MENESES, 2010, p. 145). O tema do erotismo ressurge também nas figuras femininas da jovem e roceira Glorinha e da experiente e urbana Lalinha no ensaio sobre “Buriti”.

Meneses atendeu ao apelo das duas narrativas de Noites do sertão, as quais solicitam uma leitura pela via do erotismo. Em ambas as histórias o erotismo se espalha pelo texto muito mais que em Grande sertão: veredas – cujo erotismo foi assunto de passagens do ensaio sobre a “psicanálise” de Riobaldo e de outro, menos direto, à la Vico (“O ‘Quem’ dos lugares”). Como se trata de um ramo específico – já é uma especialização no interior da leitura literário-psicanalítica, com discussões sobre profanações, homoerotismo, voyeurismo, transgressões etc. – e não será, por isso, aqui retomado no tópico seguinte, deixamos de tratar dessas abordagens.

Questões de método, questões estéticas

A série de ensaios que Adélia Meneses reuniu no livro Do poder da palavra: estudos de literatura e psicanálise, continha aqueles nos quais a crítica afiava os conceitos para empreender abordagens psicanalíticas: “Scherazade ou do poder da palavra” (1987), “O sonho de Penélope” (1988), “O outro” (1989), “Memória e ficção I (Aristóteles, Freud e Memória)” (1991), “Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese)” (1992) e “Literatura e psicanálise: aproximações” (1993) – entre

eles, de 1990, está o ensaio “A angústia, em Angústia de Graciliano Ramos” (1990). Pelo que lemos nos ensaios, os mais importantes certamente eram os três que vieram após o ensaio sobre Graciliano Ramos. Desses, os dois primeiros, “Memória e ficção”, sem dúvida ainda se encontravam muito marcados pela tentativa de dar desenvolvimento a pontos dos escritos de Antonio Candido (“Ficção e confissão”, a hipótese da ligação entre Luís da Silva e o próprio escritor; “Os bichos do subterrâneo”, com a questão do tempo narrativo) e de Álvaro Lins (“método é o da confissão psicanalítica”) (ibid., p. 169). Nesse sentido, Meneses deteve-se, talvez em demasia, em aprofundar especificamente sobre a memória, com amplo retorno a Aristóteles e amplo recurso a Infância. Já em “Literatura e psicanálise: aproximações”, a memória continuava sendo um tema relevante, mas era apenas um entre os vários outros pertinentes à confluência literatura-psicanálise.

Num ensaio em que fazia uma retomada das principais referências que mobilizava desde Desenho mágico, Adélia Meneses tratava de “inconsciente estruturado enquanto linguagem” (Lacan); arte como uma “reconciliação dos dois princípios: do prazer e da realidade” (Freud); “princípio de desempenho” e “mais repressão” (Marcuse); metáfora – “é um pequeno mito” (Vico); sonhos e mitos (Borges, Artemidoro de Daldis, Cassirer, Max Müller); “palavra como coisa” para o inconsciente (Freud); relações chiste-inconsciente (Freud); memória (Aristóteles, Freud); palavra eficaz (Platão, Freud) (ibid., p. 11-36). Assim, como se vê pela repetição, a referência principal era mesmo Freud, e era numa passagem na qual a autora o aliava a outros nomes que encontramos o ponto-chave do ensaio:

É extraordinário que, no nível do significante mesmo, a poesia e o mais fundamental processo de elaboração onírica, que é a condensação,

mantenham em alemão um parentesco revelador: Poesia é Dichtung e condensação é Verdichtung. (Daí, a fecunda tirada de Pound: poesia = condensação). Realmente, rende muitíssimo colocar em paralelo os processos de “trabalho do sonho” com os processos de elaboração poética: condensação, deslocamento, figurabilidade. Lacan, retomando e desenvolvendo indicações de Jakobson [...] assimila o deslocamento à metonímia e a condensação à metáfora.

Há um filão riquíssimo a ser garimpado, na esteira dos trabalhos de Freud sobre a interpretação dos sonhos e sobre o Chiste (sem falar nos trabalhos de Lacan), relativamente à linguagem poética. (ibid., p. 21-22)

De fato, além de narrar e teorizar sobre sonho, chiste, “aparelho psíquico”, “realidade psíquica”, inconsciente, repressão, resistência, desejo etc., sempre atento à complexa dinâmica prazer-desprazer, Freud destacava condensações e deslocamentos no trabalho do sonho. Mas, pensando primeiramente apenas na psicanálise, quais são exatamente os termos do médico vienense para explicar isso?

Condensação e deslocamento são formas de Entstellung – distorção, segundo as traduções brasileiras –, ou seja, são os métodos que os “pensamentos do sonho” (Gedanken, o latente) encontram para se tornarem “conteúdos dos sonhos” (Inhalte, o manifesto). Sobre condensação, Freud especifica: “Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página. A análise que expõe os pensamentos oníricos subjacentes a ele poderá ocupar seis, oito ou doze vezes mais espaço.” E sobre

deslocamento: “o que é claramente a essência dos pensamentos do sonho não precisa, de modo algum, ser representado no sonho”. Assim sendo, o que cabe ao psicanalista é: “A restauração dos vínculos que o trabalho do sonho destruiu é uma tarefa que tem de ser executada pelo processo interpretativo.”²

Lacan, retomando à sua maneira, linguisticamente, esses conceitos de Freud, vai assim explicá-los de modo sucinto:

A Entstellung, traduzida por transposição, onde Freud mostra a precondição geral da função do sonho, e o que designamos anteriormente, com Saussure, como o deslizamento do significado sob o significante, sempre em ação (inconsciente, note-se) no discurso.

Mas as duas vertentes da incidência do significante no significado encontram-se nela.

A Verdichtung, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a Dichtung, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta.

A Verschiebung ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentado como o meio mais adequado do inconsciente para despistar a censura. (LACAN, 1998, p. 514-515)³

No mesmo texto, pouco antes, Lacan já havia retomado em termos também linguísticos, os conceitos de

metonímia e metáfora. Metonímia: “a ligação do navio com a vela não está em outro lugar senão no significante, e que é no de palavra em palavra desta conexão que se apóia a metonímia”. Metáfora: “Uma palavra por outra, eis a fórmula da metáfora”, ou seja, elas não brotam “da presentificação de duas imagens”, mas sim de significantes “dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante” (ibid., p. 509-510). Verifica-se, portanto, que os termos lacanianos, como ele mesmo ressalta, estão muito próximos da poesia moderna e dos surrealistas, assim, a maneira como relê Freud coloca a psicanálise muito próxima da literatura pelo fato de retomá-la em termos primordialmente linguísticos. De qualquer maneira, como Freud e Lacan deixaram claro nos escritos sobre as obras literárias *Gradiva* (de Jensen) e *A carta roubada* (de Poe), suas preocupações eram prioritariamente psicanalíticas. Ao tratar de *Gradiva*, Freud atentava a sonhos e delírios sempre de olho na operação do inconsciente, chegava mesmo a dizer: “Parece-nos, sem dúvida, que em seu caso [o personagem Norbert Hanold] seria necessário um tratamento enérgico para que pudesse ser trazido de volta à realidade”⁴. Lacan, por sua vez, afirma que abordou o conto de Poe com a finalidade de “demonstrar a nossos ouvintes o que distingue da relação dual implicada na noção de projeção uma verdadeira intersubjetividade” (LACAN, 1998, p. 162).

Como Freud, Lacan exercitava seu olhar clínico e atentava a vários elementos do conto, como os detalhes da comunicação não-verbal, para compreender as atitudes dos personagens (delegado, ministro, rainha, Dupin) e “a paixão do jogador” (ibid., p. 44)⁵. Assim, apesar de terem feito suas incursões pela literatura, foi talvez em outros pontos de suas obras que deram suas melhores contribuições à leitura literária. No caso de Lacan, nas passagens já citadas sobre metáfora, metonímia, condensação e deslocamento. No caso de Freud, no

contraste conclusivo entre sonhos e chistes em *Der Witz* — o que justifica uma citação longa:

Resta-nos fazer outra breve comparação entre os chistes e os, mais bem conhecidos, sonhos; podemos esperar que, afora a única conformidade já considerada, essas duas funções mentais dissimilares revelem apenas diferenças. Destas a mais importante consiste em seu comportamento social. Um sonho é um produto mental completamente associal; nada há nele a comunicar a ninguém; emerge no sujeito como uma solução de compromisso entre as forças mentais, que lutam nele, e permanece ininteligível ao próprio sujeito, sendo por essa razão totalmente desinteressante às outras pessoas. Não apenas não reservam qualquer lugar para a inteligibilidade, como devem de fato evitar ser compreendidos, pois seriam desta forma destruídos; só mascarados, podem subsistir. Por esta razão, podem sem estorvo utilizar o mecanismo que domina os processos mentais inconscientes até chegar a uma distorção, não mais endereitável. Um chiste, por outra parte, é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer. Convoca freqüentemente três pessoas e sua completação requer a participação de alguém mais no processo mental iniciado. Está, portanto, preso à condição da inteligibilidade; pode utilizar apenas a possível distorção no inconsciente, através da condensação e do deslocamento, até o ponto em que possa ser reconstruído pela compreensão da terceira pessoa. Além do mais, chistes e sonhos amadurecem em regiões bastante diferentes da vida mental e devem ser distribuídos em pontos, no sistema psicológico, bastante remotos uns dos outros. Um sonho permanece sendo um desejo, ainda que tornado irreconhecível; um chiste é um jogo desenvolvido. Os sonhos, a despeito de sua nulidade prática, retêm uma conexão com os principais interesses da vida; procuram satisfazer necessidades pelo desvio regressivo da alucinação e têm

sua ocorrência permitida pela única necessidade ativa durante a noite - a necessidade de dormir. Os chistes, por outro lado, procuram obter uma pequena produção de prazer da simples atividade de nosso aparato mental, desimpedida de qualquer necessidade. Mais tarde, tentam apoderar-se daquele prazer como produto derivado durante a atividade do aparato mental e assim chegam secundariamente a funções, não sem importância, dirigidas ao mundo exterior. Os sonhos servem predominantemente para evitar o desprazer, os chistes, para a consecução do prazer; mas para estas duas finalidades convergem todas as nossas atividades mentais⁶.

Nesse abrangente contraste, a literatura sem dúvida encerra elementos das duas partes, uma vez que se trata de trânsito entre o mais recôndito do sujeito – escritor ou leitor – e a difusão social ampla: o inconsciente e o consciente, o ininteligível e o inteligível, o associal e o social, o desejo e o jogo desenvolvido, o desprazer e o prazer. Entretanto, a literatura já como o resultado de um processo (isto é, a obra), como algo escrito destinado à circulação social, aproxima-se mais da caracterização do chiste, afinal, uma obra literária está mais para um “jogo desenvolvido” do que para um sonho com desejo que pode chegar ao ponto de se tornar “irreconhecível” — muito embora haja desejo em ambos, jogo e sonho, como argumenta Freud.

Isto posto, convém retornar àquela passagem da citação de Freud sobre condensação que dizia: “Se um sonho for escrito...” Pois é necessário, ainda no âmbito da psicanálise, tratar do problema da escrita. Se, no interior das obras de Freud, é possível encontrar lado a lado o par narrativa-análise (e análise aqui inclui as muitas teorias que a norteiam), no domínio da literatura, o mesmo par estaria dividido entre escrita literária e análise crítica – com exceções, é certo, Infância e Memórias do cárcere entre elas, obras que são literárias mas não

ficcionais, mas, ainda, com a diferença de que no caso de memórias, o memorialista e aquele que escreve são a mesma pessoa. Na psicanálise, o mesmo sujeito (ouvindo e analista) narra a fala de um outro e analisa-a, e isso através da escrita – muito embora, como não passou sem ser notado, Freud em muitas passagens seja um memorialista, seu objetivo era lastrear, com pretensões científicas, suas teorias através de relatos sobre muitos outros.

O trabalho de escrever esses outros — ditos pacientes — não é simples, envolve o domínio de habilidades diversas e precisa ser aprendido, é o que esclarece Renato Mezan na apresentação do livro *Escrever a clínica*, proveniente de curso sobre o assunto:

Questões como a seleção e organização do material, a proteção do anonimato dos pacientes, a ordem e a conexão dos argumentos, a adequação dos exemplos à malha conceitual, a insegurança de quem escreve, forma portanto o essencial do curso. Também surgem com frequência comentários sobre as dificuldades da clínica – o manejo da transferência, a formulação das interpretações, o uso criterioso da contratransferência, o problema da indicação de análise... Daí a certas questões de teoria, o passo não é grande: por este motivo, sempre que necessário introduzi observações sobre o Édipo, o narcisismo, as defesas ou as pulsões, bem como sobre a história do movimento freudiano e sobre as diversas escolas que compõem a psicanálise contemporâneas.

Primo Levi costumava lembrar que, para escrever, é preciso primeiro ter o que dizer: e o que um analista tem a dizer é, essencialmente, fruto do que costume chamar “raciocínio

analítico”. Por esta expressão, entendo o vai-vém entre a observação e a teoria, utilizando-as numa espécie de trançado do qual resultam a interpretação do que diz o paciente, um efeito no plano teórico – o refinamento de um esquema, a invenção de um conceito – ou simplesmente uma maior destreza no uso do nosso instrumental. Estas questões recebem aqui toda a atenção que merecem, já que são a substância mesma do escrito clínico. (MEZAN, 1998, p. 10)

Compreender essa “substância mesma” escapa aos propósitos desse texto, mas esses dois parágrafos evidenciam que ela está enredada em dificuldades e sintetizam o proceder de psicanalistas que as enfrentaram muito bem, instauradora e reinstauradoramente, como Freud e Lacan.

Invertendo a relação psicanálise-literatura para literatura-psicanálise, é interessante recuperar trechos da discussão entre Arrigucci Jr. e alguns psicanalistas. Depois da menção a Grande sertão: veredas como transcrição de uma sessão psicanalítica, a conversa se encaminhou para o foco narrativo nos textos fundadores da própria psicanálise. E o que dizia Luiz Tenório de Oliveira Lima era: “o sujeito é onisciente; como por exemplo, os modelos que foram os protótipos dos casos clínicos. Freud, por exemplo – na maioria o sujeito é onisciente; é o modelo da narrativa clássica...” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 32). O psicanalista prosseguia, então, com uma problematização que se valia da exposição realizada pelo conferencista Arrigucci Jr. Convém citar, apesar da extensão, as reflexões abrangentes que aí fazia de maneira penetrante e sucinta:

Essa tradição se mantém em grande parte nos estudos de casos psiquiátricos e tudo mais.

Mas em psicanálise foram se tornando cada vez mais usuais essas transcrições de uma ou mais sessões, a partir de um determinado momento que não saberia precisar, cujo nome usual, comum entre nós, é material clínico. Então, há um aspecto que é dialógico, mas nem sempre é dialógico. Às vezes é sumarizante, é um sumário em que o autor é onisciente, porque faz um sumário sobre o paciente descrevendo-o, por exemplo, com dados biográficos. Depois isto se transforma no relato dialógico da sessão, em cena, em descrição da cena, na narrativa de uma cena descrevendo como o paciente se portou, como o paciente entrou, o que disse, o que o analista disse. Às vezes, é um relato na terceira pessoa, às vezes, é mais confessional... [...] É uma questão muito importante porque envolve uma relação, uma dupla, em que emergem elementos narrativos de várias naturezas – alusivos, alegóricos, etc. – e o produto disso deveria ser, ou esperar-se-ia que fosse, digamos, coisas genuínas, verdadeiras, sobre aquela dupla ali em ação, ou sobre aquele paciente. [...]

E o segundo ponto, o que mais me interessa no momento, é a questão da narrativa escrita dos analistas. Porque aí vem o problema dos gêneros. Nós podemos até fazer um apanhado – eu até já tive vontade –, porque conforme a filiação, a personalidade do analista, aparecem diferentes estilos. (ibid., p. 32-34)

Assim sendo, a passagem da fala à escrita, que no romance de Riobaldo é apenas ficcional, estaria enredada em complicações no interior da própria psicanálise – e elas escapam aos nossos propósitos. Mas, por mais que na psicanálise tais complicações possam estar às voltas

com fantasmas do sujeito que fala ao analista e com dificuldades de narrar-analisar, a escrita não é ficção. E, nesse sentido, a ponderação de Arriguuci Jr. é que “a psicanálise tem que fazer um esforço máximo para obter verdades indiciais onde puder” e que ela “lida com realidades humanas que estão pedindo resposta” (ibid., p. 38). Eis duas das exigências que as narrativas psicanalíticas precisam cumprir, assim como as historiográficas demandam a prova documental e a análise dela (crítica das fontes etc.). Em outras palavras, história e psicanálise — duas ciências humanas — não podem priorizar a invenção, a linguagem, a imaginação e o jogo com impasses, o que é possível na literatura — uma arte.

Depois desse desvio, podemos voltar com mais conhecimento de causa ao trecho central de Adélia Meneses sobre condensações e deslocamentos especificamente na escrita literária. O movimento, entretanto, deve ser o inverso daquele empreendido por Freud e Lacan, ou seja, em vez de psicanálise-literatura, literatura-psicanálise — em vez de termos um sujeito a ser compreendido através do conceitual psicanalítico, originando um texto clínico, o que temos é um texto literário no qual se insere o sujeito que é um personagem (ou sujeito-palavra) a ser compreendido através do conceitual literário.

Sendo assim, em um dos pontos altos do escrito sobre Angústia, Adélia Meneses demonstrava como o escritor Graciliano Ramos valia-se de distorções (condensações e deslocamentos) para configurar literariamente a “indiscriminação temporal” do fluxo de consciência de Luís da Silva. Meneses aprofundava com auxílio de conceitos psicanalíticos o que Candido analisava como tempo novelístico rico e tríplice (realidade objetiva; referência à experiência passada; crispada visão subjetiva). Tratava-se mesmo, como Meneses reafirmava através de Alvaro Lins, de algo semelhante ao método da “confissão

psicanalítica” (MENESES, 2004, p. 169). Há no romance alucinações, delírios ou devaneios caracterizados por distorções temporais (entre muitas outras distorções). É com isso em vista que Meneses interpretava, em outro ponto alto de seu escrito, o jogo anagramático com o nome Marina como remissão aos “núcleos temáticos do romance” (ar, mar, rima, arma, ira, amar) (ibid., p. 191). Aqui devemos frisar o movimento em direção à interpretação literária (e não psicanalítica) contido nesse “do romance”, que não foi nem mesmo do personagem. O jogo anagramático remete, portanto, a núcleos que se espriam por todo o texto da obra. E a obra, já sabemos, está mais para o jogo desenvolvido do chiste do que para o sonho irreconhecível.

Para falar saussurianamente como Lacan, a *Entstellung* (distorção) pode ser definida como “o deslizamento do significado sob o significante” (LACAN, 1998, p. 514). Em se tratando apenas de literatura, não há dificuldade em aceitar que se trata de um jogo de “palavra em palavra”, um jogo de “uma palavra por outra”. Isso porque, diferentemente da relação terapêutica, que envolve dois sujeitos reais, numa narrativa ficcional captamos o movimento das distorções exclusivamente pelo jogo desenvolvido entre palavras, pelo jogo significante-significado. Por mais que seja possível sustentar que um personagem como Luís da Silva remete de alguma maneira a uma pessoa real — por exemplo: à própria pessoa do escritor —, não se trata de um sujeito particular, como o pequeno Hans ou o Homem dos Ratos — e, aqui, de outro lado, por mais que as designações utilizadas por Freud para preservar o anonimato das pessoas reais soem como nomes de personagens ficcionais.

Quanto aos escritos dedicados a Guimarães Rosa, não houve nas abordagens de Meneses a tentativa, em nenhum momento, de extrapolar os limites do próprio texto literário — como havia ocorrido ao tratar de

Angústia em associação com Infância. Seria possível aqui aprofundar sobre a abordagem das distorções em todos os escritos acerca de obras do escritor mineiro, mas vamos focar a questão da escrita literária nos ensaios sobre a “psicanálise” de Riobaldo e sobre “O recado do morro”.

Meneses trata do problema ao “psicanalisar” Riobaldo, mas o teor de escrita literária da narrativa acabou ficando em segundo plano – questões que, de maneira geral, são cruciais para a psicanálise dominaram o primeiro plano porque o que interessava era, “exclusivamente”, a “verbalização de situações existenciais na presença de um Outro, ou melhor, para um Outro” (MENESES, 2010, p. 22). Sobre o teor de escrita literária da narrativa, Davi Arrigucci Jr. e seus interlocutores psicanalistas fornecem, apesar da situação de diálogo um tanto despretensioso, um vasto panorama das dificuldades. E, nesse sentido, vale recorrer à conferência num trecho longo em que o crítico coloca, nas suas últimas considerações, pontos relevantes sobre a narrativa especificamente literária a partir de Borges e Cortázar, respondendo a pergunta “onde está a literatura?”:

na iminência de uma revelação. Ou seja, no discurso da conjectura, que aproxima a literatura da matemática. Não nas respostas acabadas. [...] A verdade da literatura é ao mesmo tempo mais difícil e mais ampla do que a verdade histórica e, eu penso, do que a psicanalítica. Mas é uma verdade poética mais forte do que a persuasão. É por isso que tem tanto interesse a literatura. [...]

[...] Um radicalismo aí é o impasse da possibilidade de narrar qualquer coisa. A narrativa viveu esse estrangulamento em momentos de audácia. [...]

Quase sempre o que é a narrativa? É um movimento do desejo em função de um objeto esquivo. Toda narrativa é isso. Há uma busca de alguém ou de alguma coisa. É um movimento do desejo que quer acertar aquele alvo. Como isso nunca se dá totalmente, a narrativa sempre se abre a uma errância do desejo. Quando a narrativa se depara com um impasse tão extremado de como narrar, ela se transforma numa busca de si mesma. [...]

Penso que a questão não pode ser posta nesses termos radicais na psicanálise. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 38-40)

Tais considerações sintetizam os impasses da narrativa literária no transcorrer do século XX, os quais também permeiam obras de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. Os apontamentos de Arrigucci Jr. complementam, no que concerne especificamente à prosa de ficção, a parte conclusiva do ensaio de Meneses sobre a “psicanálise” da narrativa de Riobaldo. No que se refere à poesia, mas com reflexões que abarcam os domínios mais amplos da literatura e da arte, a própria Adélia Meneses complementou suas considerações na parte final do ensaio sobre “O recado do morro”.

A crítica cumpre aí, em primeiro lugar, o objetivo modesto de “apenas apresentar como poderia ser visualizado o processo (coletivo) de criação” (MENESES, 2010, p. 186) da canção composta por Laudelim Pulgapé. Para tanto, adota o interessante recurso de marcar com diferentes cores as mensagens dos recadeiros nas passagens do conto de Guimarães Rosa (ibid., p. 188-195). Ou seja, acompanha cuidadosamente o que o próprio escritor revelou ao tradutor italiano ser a “estória de uma canção a formar-se” (ibid., p. 184). Assim, depois de, em segundo lugar, fazer o processo inverso de partir

da canção pronta para “tentar remontar” à “primeira formulação do termo ou ideia aí engastados”, Meneses retoma um comentário de Guimarães Rosa para iniciar suas considerações finais: Pedro Orósio “só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte” (ibid., p. 203). O protagonista tinha ouvido, isoladamente, todos os recados, mas “só” no momento em que tudo se transforma em arte, e ele canta e é cantado, é que ocorre o estalo. Ou seja, sobressai a questão da forma, e Meneses destaca os recursos formais dos versos e, para concluir, retoma mais uma vez o Candido de “Direito à literatura” para destacar aquilo que no ensaio sobre a “psicanálise” de Riobaldo ficara em segundo plano:

Reitero: a passagem do particular para o geral é aqui exemplar. O caso individual de vida e morte do Pê-Boi, a emboscada à traição a que ele se expôs é algo de particular que, formulada pelos seis recadeiros anteriores não tinha conseguido uma “eficácia estética” que elevasse, nos termos do Mestre Antonio Candido, “a experiência amorfa ao nível da expressão organizada”. [...] E aquilo que, no nível do mito, aparece como um combate sangrento entre o Rei e seus guerreiros, em meio a rufos de tambor e consultas oraculares, perjúrios e espadas beijadas (podendo até remeter à saga escandinava de Hrolf, que subira ao trono da Dinamarca) – aqui é vivido com um enxadeiro que cria inimizades com capiaus seus conterrâneos por roubar-lhes as namoradas, na boca do sertão de Minas. O que não deixa de reafirmar o traço de “radicalidade” de Guimarães Rosa. (ibid., p. 207)

Mais uma citação longa, mas indispensável. As ponderações de Adélia Meneses sobre a “eficácia estética”

certamente valem para todas as obras literárias que abordou em seus escritos – não só as de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa –, portanto, complementamos. E “eficácia estética” é algo bastante distinto do que poderíamos chamar de eficácia terapêutica — como bem ressaltava Arrigucci Jr. na conferência que citamos mais de uma vez, a “psicanálise lida com realidades humanas que estão pedindo resposta” — e de eficácia investigativa — a qual procura resposta para a verdade histórica. Em estrita dependência de sua “eficácia estética”, como propunha ainda Arrigucci Jr., a “verdade da literatura é ao mesmo tempo mais difícil e mais ampla” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 38).

Nesse sentido, o escritor mineiro, através de sua “radicalidade”, e Graciliano Ramos, através de sua não menos radical “indiscriminação temporal”, valeram-se, para retomar os termos da abordagem literário-psicanalítica, esteticamente de distorções (condensação-metáfora, deslocamento-metonímia) para se avizinhar literariamente da verdade. Para Adélia Meneses, segundo passagem da longa citação anterior, pela “força da palavra organizada”, atinge-se enigmaticamente “o universal”. Para retomar a afirmação de outro ensaio de Candido, os personagens são “todos nós”.

Resta, sempre, a disputa pela interpretação do significado a atribuir para esse “universal” e esse “todos nós”. Se a verdade da literatura é mesmo “mais difícil e mais ampla”, ela sempre vai dar ampla margem à disputa pela sua compreensão e explicitação crítica.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR., D. “Teorias da narrativa: posições do narrador”. *Jornal de Psicanálise*, n. 57, v. 31, 1998, pp. 9-44.

LACAN, J. *Escritos*. R. Janeiro: J. Zahar, 1998.

_____. *Nomes-do-pai*. R. Janeiro: J. Zahar, 2005.

MENESES, A. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. *Do poder da palavra*. 2. ed. S. Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. *Cores de Rosa*. Cotia: Ateliê, 2010.

Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

MEZAN, R. *Freud: a trama dos conceitos*. 4. ed. S. Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. "Apresentação". In: _____. *Escrever a clínica*. S. Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

FREUD, S. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. R. Janeiro: Imago, s.d. [cd-rom]

PASSOS, C. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. S. Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000.

SAFATLE, V. *Lacan*. 2. ed. S. Paulo: Publifolha, 2009.

deturpar, distorcer. É possível afirmar que a tradução por *transposition* é mais um passo de Lacan em sua releitura linguística de Freud.

4 FREUD, *Grávida*, s.d. [cd-rom]

5 Se aquele que pratica a crítica literária pretende se colar à psicanalítica concepção de sujeito e de relações intersubjetivas, encontrará nas obras de Freud e ou de Lacan uma vasta teia de conceitos para aprofundar essa colagem. Cf. FREUD, s.d.; LACAN, 1998, 2005; MEZAN, 2003; PASSOS, 2000; SAFATLE, 2009.

6 FREUD, *Os chistes...*, s.d. [cd-rom]

Notas

1 cf. a partir de: "Mas essa abordagem não dá conta de vários elementos..." (ibid., p. 84)

2 cf. FREUD, *A interpretação dos sonhos*, s.d. [cd-rom]

3 Lacan traduziu *Entstellung* como *transposition*, por isso, Vera Ribeiro, a tradutora brasileira, usa "transposição". O significado de *entstellen* é: *desfigurar, deformar*;

o jogo do Olhar feminino

em “minha gente” de guimarães rosa

Ana Lúcia Branco*

Resumo

Este ensaio procura abarcar o jogo do olhar na estória “Minha gente”, de *Sagarana* (1946), a partir do olhar feminino de Maria Irma. Acredita-se que em suas relações interpessoais – família/negócios, amizade, amor – a personagem Maria Irma exercita uma sutil articulação de peças, para ser verossímil com um léxico forte no conto (o xadrez), que visa a seu interesse pessoal bem como familiar/social. Esse traço pode aproximar Maria Irma de algumas figuras míticas da cultura ocidental. Por astúcia sorrateira, ela demonstra uma subjetividade do gênero parcialmente distinta daquela que se

* Doutora em literatura pela USP, professora, revisora e parecerista. E-mail para contato: analu@usp.br

costuma apreender na tradição do patriarcado, marcada por uma maior submissão da mulher. No entanto, o jogo de sedução e ludíbrio que se revela nessa narrativa visa à manutenção e preservação da hegemonia masculina familiar e política de cunho patriarcal. Maria Irma representaria, na proposta defendida aqui, a tensão entre o avanço e o recuo do gênero feminino na ficção de Rosa, oscilando entre afirmar seu desejo e também garantir o *status quo* familiar.

Palavras-chave:

Guimarães Rosa; “Minha gente”; olhar feminino; interesses duplos; feminino mitológico.

Abstract

This essay aims to cover the game of perception in the story “Minha Gente”, Sagarana (1946), from the feminine point of view of Maria Irma. We believe that in her interpersonal relationships - family/business, friendship, love - the character exerts a subtle articulation of pieces, to be verisimilar with a strong lexicon in the story (that of chess), that aims for her personal interest as well as for her family/social interests. With this trait Maria Irma approaches some of the mythical figures of the Western culture. Sly and cunning, she demonstrates a subjectivity of gender, which is partially distinct from the one usually learned in the patriarchal tradition, marked by a greater submission of the woman. However, the seduction game that is revealed in this narrative aims at maintaining and preserving male hegemony and the patriarchal politics. In the proposal defended here, Maria Irma can represent the tension between the progress and the withdrawal of the female gender in Rosa’s fiction, oscillating between stating her desire and ensuring the familiar *status quo*.

Key words:

Guimarães Rosa, “Minha Gente”, feminine eye, double interests; feminine mythological.

Sezão, de 1937, foi a primeira versão/rascunho de *Sagarana*, feita em cópia carbono: “446 páginas enumeradas de 1 a 444, a nanquim, no canto superior direito, de modo a organizar o conjunto” (LIMA, 2003, p. 15). No posfácio, “Porteira de fim de estrada”, Rosa explica: “*Sezão* e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano de 1937, precisamente entre 20 de maio e 4 de dezembro” (ROSA apud LIMA, 2003, p. 16). Quase uma década depois, é lançado o livro com o novo título – *Sagarana* –, em início de abril de 1946, pela Editora Universal do Rio de Janeiro, com a exclusão de duas histórias, “Uma história de amor” e “Questões de família”, ao que a crítica de Álvaro Lins conclui que Rosa “havia suprimido os contos mais fracos” (LINS apud LIMA, 2003, p. 22). A crítica inaugural pertence, portanto, justamente a Álvaro Lins, que adverte: o livro traz um “retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais [as mesmas iniciais de “Minha Gente”], através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos ou recriados sob a forma da arte de ficção” (LINS apud COUTINHO, 1983, p. 238). A partir da década de 1970, sobretudo com Walnice N. Galvão e Willi Bolle, a crítica roseana se aprofunda na vertente interpretativa de fundamentação histórica, social e política.

A literatura de Guimarães Rosa opera com a linguagem na esteira da suspensão das definições e, por isso mesmo, solicita uma postura crítica atenta à sua polissemia linguística para atar os diversos fios de sentidos espalhados ao longo da narrativa. Em sua cena poética, a linguagem protagoniza os enredos, suscitando conexões semânticas, sem, contudo, evidenciá-las,

maquia pistas, sem revelá-las, induzindo mais do que conduzindo, por *flashes* que iluminam sem esclarecimentos pontuais. Trata-se de uma estilística autoral que atende à desarticulação da linguagem com vistas ao suprassensível, estética apregoadada e desenvolvida nos (meta)prefácios de *Tutaméia* (1967). Assim, a literatura roseana, em seus “contos críticos”, como refere o próprio Rosa a Curt Meyer-Clason (HANSEN, 2007, p. 32), não trata de “transpor sem escalas os impulsos que animam uma subjetividade para o plano expressivo”, mas evidenciar uma “dialética entre força interior e expressão” (BOSI, 2003, p. 52-3) conjugada ao homem em seu ser-estar no mundo a partir de seu contínuo processo de vivência.

Nesse sentido, pretende-se elaborar uma breve discussão que discorra a respeito do poder de articulação de Maria Irma, de “Minha gente” (*Sagarana*, 1946), personagem que, concomitantemente, se mostra a favor do *status quo* de sua família patriarcal e dele destoa, sutilmente, por priorizar seus interesses pessoais na esfera amorosa. A destreza com que manipula as situações e as pessoas, em especial o Primo, a fim de que sirvam ao seu próprio interesse, possibilita uma aproximação da personagem com figuras femininas mitológicas da cultura ocidental, especialmente com Atena – ambas trazem o poder de raciocínio e a autonomia dentro de um sistema estigmatizado. Maria Irma apresenta, com isso, de forma embrionária o que se verá de forma mais enfática, no que tange ao distanciamento/oposição à estrutura patriarcal, em outras figuras roseanas lançadas posteriormente a *Sagarana*, como é o caso, por exemplo, de Lala (“Buriti”, *Corpo de Baile*) e de Flausina (“Esses Lopes”, *Tutaméia*). Antes de iniciar a análise propriamente, ressalte-se que o tópico do feminino, em Rosa, ganhou destaque, especialmente, a partir das críticas de Cleusa Passos, que, em uma delas, pontua:

A leitura da ficção rosiana nos coloca diante de uma temática que, abrangendo a guerra, a condução de fazendas e gado, o nomadismo, a vingança, os assuntos de honra, dá primazia aos homens, principais atores da cena pública. A presença feminina se faz mais discreta, restrita ao amor e à família, à memória privada e à manutenção da oralidade tradicional dos contadores de “causos”, particulares às comunidades rurais de diferentes civilizações. (PAS-SOS, 1998, p. 02)

Por fim, ainda para este momento, cabe igualmente mencionar o crítico Luiz Roncari, que alavancou a vertente de estudos de cunho mitológico na fortuna crítica roseana. Dentre vários de seus escritos, destacam-se *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder* (2004) e *Buriti do Brasil e da Grécia – Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa* (2013), por se debruçarem longamente e em profusão nas relações entre história, literatura e mitologia no universo ficcional de Rosa, sendo a segunda obra a que mais detalhadamente disserta sobre a convergência entre amor e poder, no caso específico, da novela “Buriti”.

Maria Irma, a Família e as amigas

Depois de seis anos, o Primo – o narrador – volta à fazenda do Tio, em época de eleições políticas, quando nota o poder de transformação do capitalismo, pois tudo está mudado, sutilmente modernizado, “dos chiqueiros às turbinas, do pomar ao engenho [...], tudo transformado e melhorado” (ROSA, 2001, p. 222), inclusive o próprio Tio, pai de Maria Irma.

Tio Emílio do Nascimento é o típico representante do senhorio patriarcal, cuja primeira marca relacionada a

isso é dada quando o narrador avista, na sua chegada, a “varanda grande” (ROSA, 2001, p. 222), local em que o dono fecha negócio prosaicamente, sentado no banco dela. Essa área fez parte da casa-grande no processo de formação da sociedade brasileira até meados do século XX, como atestam análises dos espaços domiciliares, caso do trabalho de Saia (1995), que se fixou na discussão em torno das residências paulistas, nos séculos XVII e XVIII, a partir da arquitetura e dos hábitos sociais; pelos estudos de Teruya (2002) e de Correa (1987), sabe-se que a varanda é um local estratégico, vinculado ao lazer e ao trabalho concomitantemente, atribuição dupla presente no conto roseano. O patriarcalismo no texto se faz presente também na referência à estrutura política da qual o Tio faz parte – oligarquias constituídas pelos grandes proprietários de terra, detentores do monopólio do poder local. Emílio competia às eleições, jogando em três frentes:

opõe-se à Presidência da Câmara no seu município (nº 1);

apoia, devota e concomitantemente, o Presidente do Estado; e

alia-se ao Presidente da Câmara do Município vizinho a leste (nº 2), cuja oposição trabalha coligada com a chefia oficial do município nº 1.

Nesse cenário, o privado se mescla ao público, o amor e a política se entrelaçam de maneira que até uma “inocente ida” do narrador ao Juca Soares, inimigo político de Emílio, “foi explorada em favor das manobras políticas” (ROSA, 2001, p. 252). De uma fala/desabafo do Tio, abaixo transcrita, ressalta-se a expressão *you costurou bem*, por conotar uma pista do tipo de jogo que pai e, principalmente, filha articulam no enredo, o de interesse próprio, e que se amalgama a outras esferas

concêntricas e mais sutis de outros jogos ou subjugos que permeiam a narrativa, como o de xadrez, o político, o amoroso, o pessoal.

– O que foi que você disse a ele?

– Não me lembro... Ah, sim: acho que disse que o senhor estava um pouco desanimado, que talvez aceitasse um acordo... Fiz mal?

Tio Emílio avança, de exultante:

– Fez muito bem, isto mesmo é que sapo queria! Eles agora vão pensar que é verdade, e vão amolecer um pouco... Estou desanimado, qual nada!... Mas você costurou certo. E agora é que tudo está mesmo bom, pois se o Juca Futrica contou prosa é porque as coisas para ele estão ruins... Você me rendeu um serviço, meu sobrinho. (ROSA, 2001, p. 252)

Conhecedora dessa marca paterna – a manipulação alheia a favor de interesses próprios –, a filha ajuda o pai no “controle” da autoridade política local no trato com amigos, correligionários e inimigos. Ela o ajuda, por exemplo, a redigir, na máquina-de-escrever, ironicamente, “mais de duas dezenas de cartas, na grande maioria destinadas a insígnies analfabetos” (ROSA, 2001, p. 244). O olhar feminino, nessa ocasião, é obediente e rasteiro à supremacia patriarcalista, tanto que não se desvia da tarefa desempenhada, não fixa o Primo, que se voluntariou a ajudá-la sem que ela pedisse: “espiava só para baixo, para o outro lado ou para frente”, mas, ainda com tal postura aparentemente submissa, surpreende-o com “ligeiros olhares de viés” (ROSA, 2001, p. 244); a marca da dubiedade e da obliquidade já avulta aí na personagem.

É Maria Irma quem sagazmente compreende a artimanha paterna como uma peculiaridade típica da figura do jogador, segundo Huizinga em seu *Homo Ludens* (2008, p. 57): “gabar-se a outros de seus êxitos”. Por isso, em tal contexto das cartas, é ela quem explica ao Primo a importância da missiva à família de Ana e de Janjão, não seria, pois, uma simples carta de cumprimento, tampouco de aviso ou convite – aviso de que as duas imagens da capela do Retiro foram trocadas para Santa Ana e São João, em honra ao casal, amigo de Emílio, que os solicitava presença para apadrinhar o feito em festa vindoura com “música, missa cantada, o diabo”: “Maria Irma, sem pestanejar, me explica: Don’Ana do Janjão e Janjão da Don’Ana são respectivamente esposo e esposa, e, pois, coproprietários da fazenda Panela-Cheia” (ROSA, 2001, p. 244). Para o ingênuo Primo, “essa graciosa homenagem” renderia ao tio “pouco serviço”, uma vez que os eleitores de Don’Ana do Janjão são de outro município. Como donos da fazenda Panela-Cheia, nomenclatura que alude à fartura financeira, ao *status* elevado, o casal poderia “fazer um trato por fora”, de acordo com Emílio: “ela manda o pessoal dela por aqui votar comigo, e eu faço o mesmo com o povoinho que tenho lá, no Piauí...” (ROSA, 2001, p. 246). Válido pontuar no discurso de Emílio a designação *ela* [Ana] *manda*, algo que Maria Irma já havia compreendido desde o início da iniciativa paterna quando, naquela sua explicação ao Primo, pontua:

Janjão da Don’Ana é um paspalhão, não conta. Mas Don’Ana do Janjão é uma mulher-homem, que manda e desmanda, amansa cavalo e fuma cachimbo, anda armada de garrucha, e chefia eleitorado bem copioso no município nº 3. (ROSA, 2001, p. 245)

Esse olhar arguto da filha de Emílio diante de um outro feminino atípico, como é ela, em certa medida,

corroborar a sentença do pai de Maria Irma para que fosse inserida na carta dos amigos: “‘Minha ilustríssima e prezada comadre...’ e na outra ‘querido e estimado compadre...’”. Ele não é coronel nenhum, mas não faz mal... Muito distinta, a comadre Don’Ana...” (ROSA, 2001, p. 246). Maria Irma tem aí sua primeira aproximação com Atena, com quem conjuga o pilar da sabedoria no sentido de se unir aos “homens como seus iguais ou como uma supervisora do que eles faziam” por ser “a pessoa mais calma na batalha e a melhor estrategista” (BOLEN, 1999, p. 68). Ela partilha dos princípios políticos de Emílio, divisando com ele a mesma visão estrategista, avizinando-se da divindade Atena.

A relação entre os femininos se fundamentaria pelo fato de a figura mitológica representar a deusa da sabedoria e das artes, de ser uma estrategista e típica “filha do pai”: “Ela saltou da cabeça de Zeus como mulher adulta”; considerava-se “portadora de um só genitor, Zeus, com quem esteve associada para sempre”; foi o braço direito de seu pai, “a única deusa olímpica a quem ele confiou seu raio e égide, símbolos de seu poder”; foi a “protetora das cidades, das forças militares, e deusa das tecelãs, ourives, oleiras e costureiras” (BOLEN, 1999, p. 116), marcas estas que possibilitam link para abordar outra potencialidade particular no olhar arguto de Maria Irma – a de tecelã/construtora de um jogo em que manteria fidelidade ao seu desejo particular.

Esse ponto abre justamente a próxima seção que versa sobre outro tipo de relação afetiva, na qual, igualmente, Maria Irma transita impregnando-se de marcas atenienses. Mas não só. Coaduna-se a determinação individual com discrição e raciocínio, o que, no léxico de Atena, equivaleria a dizer que combinariam, ambas, “habilidades bélicas e domésticas com planejamento e execução, fazendo da estratégia um aspecto prático para resultados tangíveis por conta da valoração do

pensamento racional, do domínio da vontade e do intelecto sobre o instinto e a natureza”, lembrando que tais marcas conferiram à deusa o posto da “melhor estrategista durante a Guerra de Tróia” (BOLEN, 1999, p. 117-18 e 122, respectivamente).

Maria Irma, o Primo, Ramiro e Armanda

Lembrando um aforismo machadiano – “O menino é pai do homem” –, é na esteira do pai que Maria Irma joga para atender fins particulares. Ao leitor, se mostra apartada ligeiramente da ordem idealista romântica, do padrão patriarcal esperado do gênero, em especial pela força que demonstra na escolha de seu par romântico, o que por si só já a faz destoar do universo tradicional uma vez que, neste, tal escolha não era facultada ao feminino; a união afetiva era especialmente pautada pelos casamentos arranjados, em que a união entre o casal era promovida pelos pais dos esposais.

De acordo com a crítica de Benedetti (2010), Maria Irma desperta o desejo no Primo, que não é por ela correspondido por razões complementares: há um laço consanguíneo entre eles, sua união acarretaria a prática do incesto, sinonímia da desordem, pensando freudiana; essa união atuaria de forma “desagregadora” no esteio familiar, provocando o enfraquecimento do poder político patriarcal, porquanto novas alianças não poderiam ser feitas para a multiplicação da autonomia masculina:

Ao negar o incesto, Maria Irma nega uma desordem aparente, pois aquele, se efetivado, ocasionaria o retorno ao estado de natureza, de selvageria, no qual a sociedade civilizada deixaria de existir. Em relação aos conceitos de civilização, Freud, focalizando o assunto sob o ângulo social, e não genético, numa

carta enviada a Fliess em 1897, ressalta o fato de o incesto ser prática antissocial porque as relações incestuosas isolam o grupo familiar do restante da sociedade. Freud se referia principalmente ao incesto como união sexual legalmente proibida entre irmãos e entre pais e filhos, mas o fato de, em “Minha gente”, uma união consumada entre Maria Irma e o Primo conduzir à tragédia, faz supor que, em *Sagarana*, a tese de Freud sobre o isolamento social pode ser associada também em relação às uniões entre primos, porque provocam o mesmo efeito social. (BENEDETTI, 2010, p. 132)

E, finalmente, como razão principal do olhar amoroso de Maria Irma não se dirigir ao Primo, ancorando-se naquelas duas razões anteriores, haveria o interesse particular, efetivo e afetivo da moça por Ramiro, noivo, contudo, de Armanda. Dessa forma, diante das tentativas de aproximação do Primo, quanto mais ele “pelejava para assentar o idílio”, mais Maria Irma “se mostrava incomovível, impassível, sentimentalmente distante” (ROSA, 2001, p. 246). Já nesse momento inicial das investidas dele, verifica-se uma alternância de comportamentos entre os gêneros. Enquanto o pêndulo feminino se reveste de racionalidade, cautela e frieza, o jogo do Primo balança no terreno da incerteza, da insegurança, da paixão idealizada, da paciência... “Não importa, no começo é assim mesmo [...]. Devo mostrar-me caído, enamorado” (ROSA, 2001, p. 232).

A nova relação mítica se reverbera em Maria Irma sedimentando-se especialmente em um dos epítetos de Afrodite: o *Poikilóphron*, “de múltiplo pensar”, que se associa diretamente com o campo semântico da *métis*, “inteligência astuciosa”, descrita mais detalhadamente por Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant (1974, p. 10)

nos seguintes termos:

A métis é uma forma de inteligência e de pensamento, um modo de conhecer; implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais, que combinam perspicácia, sagacidade, previsão, capacidade de adaptação, cilada, capacidade de se desembaraçar, atenção vigilante, senso de oportunidade, habilidades diversas [...]. Ela se presta a realidades fugazes, movediças, desconcertantes e ambíguas [...].

Com o intuito de conseguir uma aproximação, já que o embate direto não é possível, porque a defesa, a esquivia, o retraimento, a dissimulação e a desfaçatez de Maria Irma são sempre demarcados, racionalizados por ela, o Primo opta pelo movimento oposto – “Ceder terreno, para depois recuperá-lo. É boa tática...” (ROSA, 2001, p. 246) –, o que vem expresso no discurso dele com escolhas vocabulares que condizem com o léxico enxadrístico, de jogo também, que transpira em toda a estória. Ele procura conquistá-la pela armadilha da sedução, embora seja ela quem faz melhor uso desta arma estratégica, concentrando-a, em especial, mas não só, no olhar, que desperta grande interesse no Primo: “a sua maior beleza está nos olhos: olhos grandes, pretíssimos, de fenda ampla e um tanto oblíqua, eletromagnéticos, rasgados quase até às têmporas, um infinitesimalzinho irregulares; lindos! Tão lindos” (ROSA, 2001, p. 225). Por mais que cogite a ideia de se fixar em outras mulheres, modelos clássicos e românticos, “de olhos castanhos, de olhos verdes... Suecas, húngaras, dinamarquesas... polonesas de olhos pardos” (ROSA, 2001, p. 232), o desejo do Primo é despertado pelos da feiticeira Maria Irma, “pretíssimos”,

negros de verdade, tais, que, para demarcar-lhes a pupila da íris, só o deus dos mulçumanos, que vê uma formiga preta pernejar no mármore preto, ou gavião indaié, que, ao lusco-fusco e em vôo [sic] beira nuvens, localiza um anu pousado imóvel em chão de queimada. (ROSA, 2001, p. 227)

Além disso, são rasgados, oblíquos e elétricos, uma espécie de trunfo da jogadora que atua pela via do subjetivo, do sugestivo, do lacunar, do alinear. Pelo olhar, aprende e comanda tudo, seduz e ludibria. Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 13-14) lembra que o termo seduzir deriva do latim *seducere*, e traz tanto acepções negativas – “desencaminhar, enganar arditosamente e desonrar, recorrendo a promessas ou encantos” –, quanto positivas – “atrair, encantar, fascinar, deslumbrar”. Pode-se afirmar que Maria Irma se vale de ambas as acepções: encanta sua presa para “subverter” (no sentido de agir por conta própria) um sistema constituído. Portadora de uma beleza singular, concentrada especialmente nos olhos, Maria Irma seduz, engana, tece e direciona, criando, conforme já colocado, parentesco com Afrodite, consoante o Fr. 1, da lírica arcaica de Safo: “De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite, filha de Zeus, [faz-se] tecelã de ardis” (SAFO apud RAGUSA, 2011, p. 62). Garrison (2000) corrobora esta última ideia ao enunciar que os “gregos entendiam todos os seus deuses como enganadores – mas nenhum mais do que Afrodite” (p. 40); a respeito da sedução desprendida da beleza física, coloca-se que isso se revela perceptível, por exemplo, em trecho da *Ilíada* (canto III): “o belíssimo pescoço/ e os seios desejáveis e os olhos de brilho marmóreo” (GARRISON apud RAGUSA, 2011, p. 163).

Sabedora do interesse amoroso do Primo para com ela, Maria Irma age sempre pela tangente, pela via da

dubiedade; faz e desfaz dele, aproxima-o e o repele de acordo com suas intenções a longo prazo; confere-lhe uma importância imediatista e utilitarista. Assim, por exemplo, desarma-o em uma conversa romântica sem piedade – enquanto ele fala de amor, saudade e nostalgia, ela fala de ambição e modernidade, pois se trata de outro tipo de mulher, de uma categoria bastante próxima à de Lala3, de “Buriti”, uma mulher moderna imersa no tradicionalismo patriarcal, mas não condizente com ele, daí seu diferencial. Também a ambiguidade é sustentada nos diálogos do Primo e da prima, nos quais ela sempre mantém o controle e a manipulação da situação, pois “por um lado, faz um jogo amoroso para atraí-lo e, por outro, conserva-o em respeitosa distância, que o impede de avançar em suas expansões de afeto” (BENEDETTI, 2010, p. 164).

Em certo diálogo/discussão com o Primo, ela se mostra enraivecida com o rumo (sentimental) da conversa e pela “audácia”, na visão dela, do uso do possessivo teu na fala dele. Perspicazmente, Maria Irma introduz uma peça-chave na trama que passa a costurar para rearranjar os pares de enamorados: Armanda.

– Olha, [...] Vai gostar da Alda... Só que você gostaria mais de Armanda...

– A noiva do teu Ramiro?

– Você é ridículo.

– Ele gosta de você. Você pensa que eu sou tolo?

– Eu, e só eu, sei quem gosta ou não de mim!

– Também pode ser que ele goste de vocês duas... Como é ela? É alta?

– Não. Da minha altura. Mais cheia de corpo... É bonita...

– Monta a cavalo?

– E guia automóvel, muito bem... É saída...

– Perdão, Maria Irma?

– É muito desembaraçada... Independente... Moderna...

– Deixemos esta conversa tola, Maria Irma...

– Deixemos. Até logo. Bom passeio! (ROSA, 2001, p. 251)

O diálogo principia com o Primo no comando, seguro de si, crente que conseguiria, por dissimulação, despertar ciúme na prima ao contar-lhe que visitaria Alda, filha do adversário político de Emílio, “que está muito bonita, dizem” (ROSA, 2001, p. 250). Mas ela, rapidamente, reverte o jogo e o passa a uma condição inferior, a ponto de ele chegar a se desculpar pelo teor que a conversa atingiu. A cartada final ocorre com o encerramento brusco do diálogo por meio de três curtas frases dela, pois não consegue ali seu objetivo maior: mudar o foco de interesse do Primo.

O rol de mulheres que seduzem e se deixam seduzir, que tramam e armam, se estende na história da tradição literária, com é o caso de Helena, da *Ilíada*, salvaguardada as devidas distinções. Da mesma forma que Helena cativa Páris, que Medeia encanta Jasão com sua beleza e habilidades mágicas, Maria Irma ludibria o Primo até o momento preciso quando o apresenta a Armanda, despertando neles um novo interesse mútuo. Maria Irma se vale da sedução enquanto artifício de ludíbrio, como

um “encantamento a envenenar os homens” (CASSIN, 2005, p. 320), combinando o atributo da astúcia, da retórica capaz de enganar, tramar, enlaçar, conduzir, nortear, esfumaçando tais características com as facetas do recato e da boa moça de família, atributos típicos do modelo feminino patriarcal.

Enquanto o Primo tenta um embate direto, a prima joga, move-se pelas margens e consegue sempre o desconcerto e a frustração daquele. Seu principal método é sempre recair na desconversa, nas reticências, avizinhandose concomitantemente da petulância, da arrogância, da segurança, da ironia, da simulação...

– Você não teve saudade de mim, Maria Irma?

– Que pergunta! Nós estamos na mesma casa, estivemos separados só nas horas de sono...

– Pois, para mim, já é demais, Maria Irma... Preciso da sua presença...

– Me diz outra coisa: você é ambicioso?

– Eu?

– Pois não é? Não é ambicioso?

– Não sei. Uma coisa sim, eu ambiciono...

– Um automóvel?

– Maria Irma!

– Que cor de automóvel você prefere? Talvez o papai compre um...

Não ouvi o resto. (ROSA, 2001, p. 246-7)

Ela age por uma tangente de aspecto rochoso, pela firmeza em seus atos; mostra-se decidida, determinada, focada. Ele, por sua vez, caminha pelo arenoso, pelo enigmático, pela surpresa, pela incompreensão, por uma autoridade que não lhe pertence, parecendo forjada. Se o ângulo do olhar dela é abrangente e global, o dele é periférico e restrito, por isso ele não atina, no caso do diálogo acima transcrito, com o fato de que ao falar dele, ela fala de si mesma – quem realmente porta ambição é ela, mas não é exatamente uma ambição materialista, conforme parece sugerir seu discurso, pois provavelmente ela se refere ao nível mais abstrato, ao campo das relações afetivas entre casais, qual a escolha dela já estava há muito tomada: Ramiro, comprometido, todavia.

Há, nessa relação do Primo com a prima, uma provável inversão de papéis, que também já fora trazida a estas páginas, e é algo que só se intensifica no decorrer da narrativa. O narrador de “Minha gente” percebe-se em desvantagem competitiva em relação à prima, e esta, por sua vez, galga o patamar do sujeito seguro, autoritário, ordenador, o que a aproxima, uma vez mais, da deidade Atena: da destreza, da mobilidade e do poderio no jogo, acresce-se que “Como deusa da sabedoria, Atena era conhecida por suas estratégias vitoriosas e soluções práticas”, pois, possuidora de “mente lógica”, se governava “mais pela razão do que pelo coração”. (BOLEN, 1999, p. 120); pode-se dizer que a supremacia do raciocínio é o tópico que mais conjuga Atena e Afrodite a Maria Irma.

Já se comentou do fascínio que os olhos de Maria Irma provocam no Primo. Retoma-se o ponto para explorar um pouco mais a analogia da personagem feminina com a deusa Atena. A cor preta é a mola propulsora da fascinação que ela desperta no Primo de uma forma que qualquer menção a essa coloração o faz lembrar-se da

prima, como no momento em que pesca e vê frutas pretas no córrego, ou quando Porfírio fala de sua amante, de “Braços morenos... (Maria Irma!)...” (ROSA, 2001, p. 233). Ao rever Alda, filha de Seo Juca Soares, da chapa Periquito, inimiga de Emílio, a frustração dele é grande, afinal, ela, apesar de bonita, “tem olhos verdes...”, além de ser “clara demais, meio loura...” (ROSA, 2001, p. 252).

Pensando simbólica e cromaticamente, a decepção ou o anticlímax quando ele vê a outra pode ser explicado pelo fascínio maior que reside no preto, por ser a cor simbolicamente portadora de mistério, o que instiga mais o desejo ao desvendamento. Do latim pressus, “apertado, denso, comprimido”, e de premere, “apertar, espremer”, a cor preta expressa a noção de poder, sobriedade, requinte, reunião de diversidades (todos os pigmentos) em uma única. Se há dificuldade impressa nele, no verde, por sua vez, há o pouso, há a calma, a esperança, a confiança; um lado ameno que não desperta interesse algum no Primo, entretanto.

Por vezes, ele procura, de certa forma, rebaixar e enquadrá-la aos moldes patriarcais, atribuindo a ela um desprestígio, uma inferioridade intelectual, menosprezando-lhe a capacidade, procurando, em um ocasião, “abaixar o nível do discurso” por colocar “pouco preço no poder” (ROSA, 2001, p. 226) de compreensão dela. Mas o olhar panorâmico de Maria Irma é sempre mais astuto, de modo que, na mesma conversa em que ele julgou necessário reduzir o nível discursivo, é ela quem, “mui maldosa, com duas ou três respostas” (ROSA, 2001, p. 227), consegue deixá-lo atônito a ponto de querer ignorar aquele encontro e recomeçar assunto novo. Não satisfeita, continua no desarme do Primo, rompendo o “entusiasmo excessivo” dele ao lhe informar enviesadamente que estava noiva sem lhe dar detalhe algum ou qualquer certeza do que acabara de

dizer, escorando-se no poder de seu olhar. Assim, com o “encanto radioativo dos olhos e, com uma inclinação lateral da cabecinha, alteou a voz para dizer que está quase noiva” (ROSA, 2001, p. 227):

– Está mesmo: É sim? De quem?

– Não. Não sei. E depois? – e Maria Irma riu, com rimas claras.

– É ou não é, Maria Irma? Não mude de assunto...

– E depois? E depois? E depois? (ROSA, 2001, p. 227)

Na situação, enquanto ela se mantém em um pedestal de segurança, autonomia e domínio, ele se sente atordado e surpreso. Em decorrência disso, no momento seguinte em que se reencontram, a postura prévia do narrador é nova, é de cautela e seriedade, justamente porque esperava o mesmo de Maria Irma, mas, novamente, ela o surpreende com outra jogada, mostrando-se “muito amável” (ROSA, 2001, p. 226), acolhedora, prestativa, submissa. Afinal, para que ela pudesse, sem ressonâncias negativas, ficar com Ramiro, era viável que ele ficasse com Armanda.

Desconcertado, o Primo parte. Somente depois que Emílio vence as eleições, ele retorna, pela terceira vez, à casa do Tio, resoluto de uma nova investida sobre a prima. Esta, porém, em nova articulação, o faz se encontrar com Armanda, não sem antes ter preparado bem o terreno de ambos os lados, de maneira que os dois – Primo e Armanda –, ao se verem, nutriram sentimentos/interesses correspondentes. Os dois triângulos amorosos (Primo-prima-Ramiro e Maria Irma-Ramiro-Armanda) são, conseqüentemente desfeitos, formando-se duas

duplas que atendiam aos objetivos satisfatórios íntimos e familiares de Maria Irma.

Aceita-se o “contrato social” mantendo o único tipo de relação que poderia haver entre ele e a Prima, ou seja, o não envolvimento amoroso justamente pelo grau de parentesco existente. O Primo que, até então, vinha tratando a prima por Maria Irma, com desejos atados ao profano, assimila o veto, assimila a esfera do sagrado na relação dos dois, e passa a se referir a ela por Irma Maria, sugerindo a ela um tratamento fraternal, clerical (madre) e, portanto, de objeto inatingível. Os pares são rearranjados de modo que a prima enlaça-se com Ramiro, ex-noivo de Armanda, e o Primo com Armanda.

Nesse enredo roseano, se o personagem Santana, inspetor, acompanhante de viagem do Primo até a Fazenda de Emílio, exímio jogador de xadrez, não retrocede jamais nos movimentos, “pièce touchée, pièce jouée” (ROSA, 2001, p. 213) em suas jogadas enxadrísticas (e ideológicas), Maria Irma recua, avança, troca, altera, alterna suas peças constantemente em prol dos diversos interesses em que se vê envolta, que podem se resumir no fundo familiar/social e pessoal.

Foi imprescindível tomar o pano de fundo sócio-histórico (e político) que sedimenta a enunciação de “Minha gente”, uma vez que, trazido à discussão, tentou-se com ele aclarar que Maria Irma se vale desse sistema como acicate não só para firmar os arranjos públicos do pai, como também para estabelecer os privados dela própria, figurando um pequeno átimo de um novo perfil feminino que começaria a se delinear na produção roseana. Pois, de fato, o individual, o familiar e o social estiveram muito imbricados na nossa constituição conservadora, sustentada, no Brasil, no “sadismo do mando”, disfarçado em “princípio de Autoridade” ou “defesa da Ordem”, o que fez que o regime brasileiro,

em vários sentidos sociais, fosse um dos mais “flexíveis e plásticos” (FREYRE, 1984, p. 52), cuja maleabilidade se estendeu e se mesclou com o âmbito privado de modo que família e negócio, casa e política formaram um emaranhado indissociável.

Tal fato é bastante perceptível, por exemplo, em outra estória de *Sagarana*, “A volta do marido pródigo”, que aborda as formas pelas quais os interesses privados se conjugam dialeticamente com a prática da política partidária local. Em “Minha gente”, ainda que o foco narrativo pertença ao masculino (Primo), é o olhar feminino de Maria Irma que parece ter uma noção periférica das relações sociais a sua volta, de modo a conjugar interesses íntimos e afetivos com outros, políticos e familiares. Assim, Maria Irma se faz possuidora de uma visão que lhe possibilita jogar em mão dupla, coadunando esferas públicas e privadas.

Referências bibliográficas

- BENEDETTI, Nildo Máximo. *Sagarana*: O Brasil de Guimarães Rosa. São Paulo: Hedra, 2010.
- BOLLE, Willi. “Anedotas de abstração: *Tutaméia*”. In: *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*: nova psicologia das mulheres. Trad. Maria L. Remédio. São Paulo: Paulus, 1999.
- BOSI, A. Do inferno ao céu, por um atalho da cultura popular. In: _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 2003.
- CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito* – Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de

Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASEY, James. *A história da família*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1992.

CASSIN, Barbara. Helena, mulher e palavra. In: LESSA, F. S.; BUSTAMANTE, R. M.

C. (Orgs.). *Memória & Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

CORREA, Mariza. *História da antropologia no Brasil (1930-1960)*. São Paulo: Vértice; Campinas: Unicamp, 1987.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

CUNHA, Hugo de Araujo Gonçalves da. Mulher e magia em Medeia. *Soletas* – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, 25, jan./jun. 2013.

DETENNE, Marcel ; VERNANT, J.-P. *Les ruses de l'intelligence: La mêtis des Grecs*. Paris : Flammarion, 1974. Trad. Maria A. R. de Souza. As astúcias da inteligência e o

Mito de Aracne. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo, jul. 2011.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

GARRISON, D. H. *Sexual culture in ancient Greece*. Norman: The University of Oklahoma Press, 2000.

HANSEN, J. A. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LIMA, Sônia Maria van Dijk. *Guimarães Rosa: escritura de*

Sagarana. São Paulo> Navegar, 2003.

LINS, Álvaro. "Uma grande estréia". In: *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

PASSOS, Cleusa Rios P. A função materna em Guimarães Rosa: renúncia e dom. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998.

_____. *As armadilhas do saber*. São Paulo: Edusp, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RAGUSA, Giuliana. "Tramas de Afrodite e Eros: sedução e capitulação na mélica grega arcaica". *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. VII, n 1, jan./jun. 2011.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____. *Buriti do Brasil e da Grécia – Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROSA, J. G. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 2, 1969.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAIA, Luís. *Morada Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

TERUYA, Marisa Tayra. *Trajeto sertanejo*. Um século de poder e dispersão familiar na Paraíba –1870-1970. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Notas

1 Cf. "A natureza da paixão", cap. 5, de *A História da Família*, de James Casey, 1992, e Antonio Candido, que assente haver, nesse tipo de matrimônio, a vontade do pai como fator decisivo, sobretudo, para as mulheres, em *Os parceiros do Rio Bonito*, 2010, p. 291.

2 As marcas de sedução em Maria Irma se concentram não só no olhar, como também no caminhar dela, que é, segundo o narrador, um "ondular de pombo, um deslizar de bailarina, porque o dorso alto dos seus pezinhos é uma das mil belezas de Maria Irma" (ROSA, 2001, p. 226).

3 Próximo a Maria Irma, envolta em uma trama de amor, sedução, interesses e família, Lala, personagem de "Buriti" (*Corpo de Baile*, 1956), por sua vez, moça "fina, criada e nascida em cidade maior" (ROSA, 1969, p. 819), também se encontra em ambientação similar (interesses, desejos individuais, família), pois, abandonada pelo marido Irvino, é acolhida pelo sogro iô Liodoro, na fazenda dele, a Buriti Bom, de preceitos e ideologias patriarcais, e com ele cria uma relação de interesse erótico, um desejo "bloqueado" às vias de satisfação justamente pelo mesmo interdito que pesa entre o Primo e a prima, de "Minha gente": os vínculos familiares à luz da hegemonia patriarcal.

a relação entre pessoas e animais em contos de *a legião estrangeira*, de Clarice Lispector

Ana Carolina Sá Teles*

Resumo

Este artigo desenvolve a leitura de três contos de *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector: “Macacos”, “Tentação” e “A legião estrangeira”. Nele, busca-se debater como a figuração de animais revela-se elemento importante no projeto estético de Clarice Lispector. Nesse sentido, observo que os animais agem como gatilhos que operam no descentramento da composição de personagens humanas, além de estarem envolvidos em impasses de ordem ética que estão implicados no relacionamento entre sujeito e alteridade. Parte-se de um questionamento da recepção que Hélène Cixous

* Ana Carolina Sá Teles é doutoranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP) na área de Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, com o projeto “Entre caráter e diferença: personagens machadianas em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*”, que conta com o financiamento do CNPq e da Fapesp. Na mesma instituição realizou mestrado, com o projeto “Questão moral e constituição do sujeito em contos de Machado de Assis” (2010-2013) (Fapesp). E-mail para contato: anacarolinatesles2009@gmail.com

realizou da obra clariciana no que diz respeito aos limites na relação com o outro, especialmente nos ensaios “Clarice Lispector: The Approach” e “Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman”. Para tanto, recorro à fundamentação crítica de Marta Peixoto e de Anna Klobucka na abordagem reflexiva de textos de Cixous e de Lispector. Por fim, discutem-se especificamente os contos da coletânea de 1964.

Palavras-chave:

Crítica literária feminista; alteridade; conto.

Abstract

This essay approaches three short stories in *A legião estrangeira*, by Clarice Lispector: “Macacos”, “Tentação”, and “A legião estrangeira”. My goal is to discuss how the depiction of animals plays an important role in Lispector’s works. Animals trigger twists in the emotional composition of human characters in the stories. Also, they are frequently involved in ethical issues concerned in the relationship between subject and otherness in Lispector’s fiction. First in the essay, there is a questioning about Hélène Cixous’ reception of Lispectorian work, especially in the matter of limits implied in the relationships between the “I” and “the other” in the essays “Clarice Lispector: The Approach” and “Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman”. Next, the essay recurs to the critics Marta Peixoto and Anna Klobucka in order to understand Cixous’ reception of Lispector. Finally, it focuses on three of the short stories from the 1964 selection.

Keywords:

Feminist literary criticism, otherness, short story.

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar da rosa quando eu estou me ocupando de bichos? Mas ela agiu de um modo tal que me lembra os mistérios dos animais.¹

I.

A recepção de Clarice Lispector por parte da escritora feminista Hélène Cixous foi de grande admiração e intensidade, mas não deixou de apresentar problemas. Os aspectos desafiadores da recepção de Cixous giram em torno, por exemplo, dos limites ao falar do outro, ou melhor, dos limites existentes ao ler a escrita do outro e ao se apropriar dela. Embora Cixous tenha escapado de uma postura pós-colonialista no circuito da crítica literária internacional, ela teve atitudes complexas enquanto leitora clariciana.

As questões em torno da recepção de Lispector por parte de Cixous foram discutidas por Marta Peixoto no livro *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, dado que Cixous é uma representante exponencial da leitura feminista da obra clariciana:

Vemos, portanto, que Cixous discute questões vitais para a crítica literária – apropriação, respeito, compreensão, distância – na medida em que elas se referem aos movimentos do texto de Lispector, mas passa silenciosamente por cima da pertinência que possam ter para seu próprio texto crítico. Assinala que o “mais difícil é chegar à mais extrema proximidade evitando a armadilha da projeção, da identificação. É preciso que o outro permaneça estranhíssimo na maior proximidade” (VA, 191). Segundo Cixous, Lispector alcança esse equilíbrio delicado, mas ela própria não evita a armadilha da identificação, já que uma forma

que esta assume é o efeito de espelhamento tão prevalente em suas leituras (PEIXOTO, 2004, p. 125).

Anna Klobucka também abordou pontos centrais na recepção de Cixous da obra de Clarice Lispector. No ensaio "*Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector*" (1994), sua crítica se detém sobre os limites entre o eu e o outro como tema comum às duas autoras:

I have already implied, the main point of the thematic correspondence between Lispector and Cixous is the almost obsessively explored dilemma of approaching, relating to, and interpreting the Other (KLOBUCKA, 1994, p. 51)².

Assim, Klobucka traçou o problema da relação com a alteridade na obra crítica de Cixous dedicada a Lispector, não só a partir dos escritos da autora francesa, como também de uma leitura atenta de *A hora da estrela* (1977). Klobucka procura problematizar o modo como Cixous recepcionou esse romance tardio de Lispector.

Ela analisa *A hora da estrela* justamente pela via dos impasses na relação com o outro. Esse problema torna-se agudo no último romance da autora publicado em vida, sendo expresso, inclusive, de forma metaficcional, na relação entre autor implícito, narrador, personagens e leitor.

Ou seja, em *A hora da estrela*, o problema da alteridade e das escolhas éticas torna-se textual, no sentido de passar tanto pela tessitura estilística, quanto pela relação entre aqueles que fazem parte do sistema literário de circulação da obra, ou seja, a sociedade, o autor como instância suspeita e os leitores ficcionalmente problematizados, como afirma Peixoto:

Nesse texto, como em outros de sua ficção, é o próprio ato de narrar que parece problemático, agressivo, gerador de culpa. Uma violência textual permeia as vertiginosas duplicações e espelhamentos em que autor, narradores, personagens e leitores se envolvem (PEIXOTO, 2004, p. 207-208).

A crítica de Klobucka prossegue sobre um aspecto central do problema cixousiano. A saber, o fato de que, por um lado, Hélène Cixous encontra na relação com Lispector prioritariamente "o ponto de trigo" (LISPECTOR, 1984, p. 132) ou "o trigo puramente maduro" (LISPECTOR, 1999, p. 25). Enquanto, por outro lado, na obra de Lispector, muitas vezes, o autor implícito, o narrador, as personagens e os leitores são colocados em impasses por meio de relações marcadas principalmente pela negatividade:

*The "point of wheat" (in Cixou's French, "ce point de blé") is the site of joyous union between the female speaker of Lispector's text and the equally female rain (a chuva/ la pluie), the site where a dialogue is indistinguishable from a monologue, and where, in fact, the very need for such a distinction is denied: it is where "our lips speak together" (Irigaray), Lispector's capacity for creating such discourse in turn becomes the "point of wheat" between her work and Cixou's own, and is the theme most often dealt with and emphasized in the French writer's commentaries of Lispector. Yet, in *The Hour of the star*, there is no place for the unquestioned, pure bliss of such communion, a fact which Cixous duly notes [...]* (KLOBUCKA, 1994, p. 55-56)³.

Gostaria de enfatizar nesse excerto do ensaio de Klobucka a passagem que afirma "*Lispector's capacity for*

*creating such discourse in turn becomes the 'point of wheat' between her work and Cixou'sown*⁴, ao lado da ideia de que não existe lugar para uma comunhão inquestionável entre os envolvidos de *A hora da estrela*. Ao pensar nessas ideias justapostas, podemos inferir que a "traição"⁵ que Cixous realiza, ao não visualizar inteiramente a alteridade de Clarice Lispector, talvez expresse uma das possibilidades de recepção que a obra da escritora brasileira guarda virtualmente em si.

Ao fazer essa observação, não pretendo defender que a obra de Lispector induza o leitor a um caminho determinado de interpretação. Pretendo apenas notar, como Klobucka, que a comunhão com o outro é um tema relevante na obra de Lispector. Encontramos exemplos em textos curtos, como "A repartição dos pães" (1962), "A alegria mansa" (1968), e em momentos de júbilo no romance *Água viva* (1973).

Assim, penso que a obra de Lispector desenvolva desde momentos epifânicos na relação com o outro a momentos negativos decorrentes da impossibilidade de alcançar a alteridade. Cixous se concentrou no primeiro tipo de relação. No entanto, é interessante ter em mente as várias possibilidades que a obra de Clarice Lispector desenvolve (e pode sugerir) na relação entre o "eu" e o "outro".

Portanto, a relação com o outro é um ponto sensível que perfaz a obra da autora e que se figura de diversas maneiras, como o espelhamento, a identificação, o estranhamento, a despersonalização do eu ou o aniquilamento do outro. Em Lispector, as relações com a alteridade podem ser marcadas pela positividade, pela negatividade, ou ainda permeadas de tonalidades ambivalentes.

Neste ensaio, pretendo analisar encontros conciliadores ou conflituosos entre pessoas (enquanto categoria

de personagem no sentido filosófico)⁶ e animais. Para tanto, abordarei os seguintes contos de *A legião estrangeira* (1964): "Macacos"; "Tentação"; e o homônimo "A legião estrangeira". Meu objetivo é avaliar nesses textos como o tema da relação com a alteridade, um problema crucial e multifacetado na obra de Lispector, desenvolve-se quanto aos animais.

Existem muitas passagens sobre animais em Lispector. Há também a repetição de certos animais como procedimento de *leitmotiv*. Isto ocorre com galinhas, pintos, cavalos, baratas, pássaros, animais ancestrais, entre outros. Desde o primeiro romance de Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), a alusão a animais é relevante. Ao investigar questões de gênero em Joana, Marta Peixoto cita Olga de Sá e observa que a identidade da protagonista não se reduz apenas ao domínio humano:

As forças de seu eu interior apresentam-se em termos das substâncias elementares do ar, água, fogo e terra (Sá, 1979, p. 175-80) ou da vitalidade animal. O espaço que ela busca para si é algo tão amplo quanto toda a natureza, e imperturbado por divisões de gênero que constroem as mulheres (PEIXOTO, 2004, p. 60).

Portanto, se pensarmos na obra de Clarice Lispector pela chave de leitura do descentramento em relação a identidades estanques, veremos que a presença de questões de gênero opera como forma de deslocamento em relação ao patriarcado.

Ao mesmo tempo, na obra clariciana, a figuração da subjetividade pautada pelo domínio das pulsões (BIRMAN, 1997, p. 20) ou do affect (MASSUMI, 1995) opera como forma de deslocamento em relação ao campo da representação e da consciência. Assim, penso que na

obra de Lispector a alusão a animais e à animalidade contribua igualmente para o deslocamento em relação a uma racionalidade lógica.

Em *Perto do coração selvagem*, por exemplo, a alusão à animalidade faz-se presente desde o título. A figura do cavalo, além de ser recorrente em Lispector, como demonstrou Olga de Sá (2000, p. 233-236), fecha o romance: "(...) e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo" (LISPECTOR, 1998, p. 202).

Como se sabe, não apenas no final do primeiro romance de Lispector, mas também no final de *A hora da estrela*, aproximadamente trinta anos depois, a imagem do cavalo retorna, numa espécie de desconstrução que a autora realiza em relação à própria obra.

Assim, no momento em que o Mercedes atinge Macabéa, Rodrigo S.M. escreve que "em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho" (LISPECTOR, 1999, p. 79). Para finalmente anunciar a morte da protagonista, Rodrigo inventaria uma cadeia de animais, na qual "a vida come a vida" (LISPECTOR, 1999, p. 85). Quando morta, Macabéa recebe a seguinte comparação de Rodrigo: "Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto" (LISPECTOR, 1999, p. 86). Trata-se, aliás, de mais um dos comentários sádicos do narrador, já que, em momentos anteriores da trama, ele reiteradamente acen-tua a pequenez da moça.

Olga de Sá analisa a imagem do cavalo em *Perto do coração selvagem*, em *Onde estivestes de noite* (1974), que inclui "Seco estudo de cavalos", e em *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* (1969), tecendo uma consideração biográfica:

Mulher e cavalo, analogicamente aproximados, pela longa cabeleira e a crina, pela natureza livre, reunidos no signo de Clarice, nascida a 10 de dezembro – sagitário, o centauro armado de arco e flecha (SÁ, 2000, p. 233).

É interessante que em *Água viva* (1973) a voz narrativa alinhe a imagem do sagitário a uma poética subjacente à obra. Clarice Lispector transfigurou marcas autobiográficas nesse romance ao trocar, por exemplo, a escritora pela pintora⁷. No entanto, ela manteve referências mais obscuras à sua vida, como o signo de sagitário:

O que saberás de mim é a sombra que da flecha que se fincou no alvo (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Eu vou morrer: há esta tensão como a de um arco prestes a disparar flecha. Lembro-me do signo de Sagitário: metade homem e metade animal. A parte humana em rigidez clássica segura o arco e a flecha. O arco pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo. Sei que vou atingir o alvo (LISPECTOR, 1998, p. 53).

Em *Perto do coração selvagem*, Joana compara-se a um cavalo. Ou seja, a animalidade do cavalo relaciona-se à vitalidade de uma personagem que é protagonista e escritora. Em *Água Viva*, o sagitário preside a busca da composição escrita. Em *A hora da estrela*, o cavalo é empregado enquanto revisão irônica do projeto estético da autora. Portanto, em Lispector, podemos pensar na imagem do cavalo como um animal relacionado a múltiplas imagens, como a da mulher, a da vitalidade, a da escrita literária e a da morte.

Assim, após reflexões sobre a importância da alteridade e da presença de imagens de animalidade na obra

clariciana, passarei à análise dos contos selecionados de *A legião estrangeira*.

II.

“Macacos” é um texto breve, em que a narradora-protagonista é uma dona de casa com filhos, no Rio de Janeiro. O conto tem duas partes que se referem a momentos antitéticos da figuração dos sentimentos da personagem. Ambos estados sentimentais são desperitados pela adoção de macacos.

No primeiro caso, a narradora se incomoda com o macaco que lhe dão de presente. Abre-se o conto com a frase: “Da primeira vez que tivemos em casa um mico foi perto do Ano-Novo” (LISPECTOR, 1999, p. 48). Em nenhum momento a narradora cita ser casada. Ela também não cita quem lhe deu o mico. Contudo, pelo filtro do contexto social com suas imposições de gênero, somos levados a nos questionar sobre o estado civil da personagem. Ainda assim, o texto permanece aberto e inferencial quanto a esse aspecto.

De qualquer forma, ela cita necessidades burguesas: falta de água, de empregada e de carne. A construção da vida familiar da personagem inclui tanto o peso do cotidiano de uma dona de casa de classe média, quanto a expectativa pelo ano novo.

No entanto, o que acontece contra toda a previsibilidade na narrativa é a aparição de um mico. A palavra escorrega para o campo semântico do vexame, como na expressão coloquial “pagar um mico”. A origem da expressão, aliás, vem do jogo do mico. Trata-se de um baralho com cartas de animais que formam pares, enquanto a carta do mico sobra. O objetivo é formar os pares. Quem ficar como mico perde o jogo. No formato do jogo, muitas vezes os pares são formados por macho

e fêmea de cada espécie, de forma relacionada a um contexto de heteronormatividade. Nesse sentido, ao fazer esse tipo de referência a um jogo popular e infantil, Lispector traz na narrativa um nível a mais de crítica e de reflexão sobre as convenções de gênero.

Assim, é interessante pensar no deslize de associações semânticas relacionadas ao mico porque, no conto, o animal surge exatamente como aquilo que escapa à narradora-personagem. Em adição, o macaco representa uma tarefa que lhe é imposta. O mico conota um confronto estranho, já que a narradora não consegue gostar dele. Ou seja, no texto, o mico é um elemento que é indesejado e que “sobra”.

Podemos observar, inclusive, se pensarmos no jogo do mico, que o objetivo não é exatamente vencer, mas antes empregar estratégias e, sobretudo, depender da sorte, para não ser o único perdedor, aquele que vai ficar com o mico. Assim, a carta do mico conota uma espécie de sacrifício necessário. A alusão ao mico comporta ainda outras conotações importantes na obra de Lispector, como o elemento ou o sujeito deslocado.

A forma como a narradora descreve o mico é curiosa. Ela expressa justamente como ele é um elemento intrusivo, desagradável, mas ao mesmo tempo cheio de vida. A apresentação do macaco assemelha-se à composição de uma personagem *trickster*:

[...] e foi quando muda de perplexidade, vi o presente entrar em casa, já comendo banana, já examinando tudo com grande rapidez e um longo rabo. Mais parecia um macacão ainda não crescido, suas potencialidades eram tremendas. Subia pela roupa estendida na corda, de onde dava gritos de marinheiro, e jogava cascas de banana onde caíssem. E

eu exausta. Quando me esquecia e entrava distraída na área de serviço, o grande sobressalto: aquele homem alegre ali (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Assim, a narradora identifica o macaco a um homem alegre. Enquanto ela está muda de perplexidade, ele é o presente, não apenas no sentido de algo recebido (“presente de grego”), mas também no sentido temporal. Ele é o presente na medida em que não se consome em consciência temporal.

Ademais, a descrição do corpo do animal é feita de forma ambígua, pois ela o chama de “macacão” e de “gorila”, quando micos são pequenos. A impressão paradoxal é a de um animal que parece grande, adulto e pleno, enquanto sua forma permanece pequena e seu humor permanece jovial.

A narradora afirma que seu filho percebe (antes mesmo dela) que ela se desfaria do macaco:

“E se eu prometer que um dia o macaco vai adoecer e morrer, você deixa ele ficar? E se você soubesse que de qualquer jeito ele um dia vai cair da janela e morrer lá embaixo?” Meus sentimentos desviavam o olhar. A inconsciência feliz e imunda do macacão-pequeno tornava-me responsável pelo seu destino, já que ele próprio não aceitava culpas. Uma amiga entendeu de que amargura era feita a minha aceitação, de que crimes se alimentava meu ar sonhador, e rudemente me salvou: meninos do morro apareceram numa zoadinha feliz, levaram o homem que ria, e no desvitalizado Ano-Novo eu pelo menos ganhei uma casa sem macaco (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Nessa passagem, o desprezo da narradora pelo macaco se intensifica. A figuração do animal como portador de “inconsciência feliz e imunda” e como “macacão-pequeno” faz eco ao sadismo de outros narradores de Lispector (1999, p. 48), ao mesmo tempo em que acentua uma caracterização de masculinidade inconveniente no animal. Além disso, também é violento o argumento do menino de que o macaco morreria mais cedo ou mais tarde e, por isso, deveria ser mantido. Nesse ponto, como em outros momentos da obra da autora, sua ficção parece lançar um questionamento incômodo sobre a capacidade que temos de exercer crueldade em função do desejo de possuir e de amar.

Assim, a confissão de culpa na mulher também se apresenta, pois ela assume o sonho de cometer um crime. Ao perceber o macaco como ser inconsciente, ela aumenta a responsabilidade que tem em relação a ele. O movimento é ambíguo porque ela descreve o macaco com traços humanos e reconhece nele sentimentos como a alegria, mas, ao mesmo tempo, despreza-o como ser vivo. Para completar sua culpa, ela passa o animal que lhe é incômodo para os meninos do morro.

Um ano depois, no entanto, a narradora compra outro macaco. Ela relata ter tido uma alegria e, logo depois, ter visto um grupo vendendo macaquinhos em Copacabana:

Pensei nos meninos, nas alegrias que eles me davam de graça, sem nada a ver com as preocupações que também de graça me davam, imaginei uma cadeia de alegria: “Quem receber esta, que a passe a outro”, e outro para outro, como o frêmito de um rastro de pólvora. E ali mesmo comprei a que se chamaria Lisette (LISPECTOR, 1999, p. 49).

Ao leitor, o discurso soa de forma irônica porque contradiz o primeiro momento do conto, numa espécie de lapso da narradora-protagonista. Em primeiro lugar, ela se opõe ao estado anterior, quando estava exausta de doar energia para a vida doméstica. Depois, o pensamento contrasta com o gesto que ela teve em relação ao mico. Ou seja, ela o recebeu e o passou adiante não por alegria, mas como encargo e desencargo de consciência. O movimento de passagem ao acaso, aliás, mais uma vez lembra a dinâmica do jogo do mico, mas com sentimento inverso.

Eis que a nova macaca é oposta ao primeiro animal. Ela é caracterizada de forma acentuadamente feminina, diferenciando-se do mico marinho. No entanto, apesar de serem opostos, Lisette e o mico não formam exatamente um par. Eles não são complementares. Dessa vez, a forma como a narradora figura o animal, a macaca Lisette, é bastante terna: “cabia na mão”; “tinha saia, brincos, colar e pulseira de baiana” (LISPECTOR, 1999, p. 49). Ela tem ar de imigrante, olhos redondos, “delicadeza de ossos”, “extrema doçura” (LISPECTOR, 1999, p. 49).

A narradora descreve também o olhar e os carinhos da macaca, o que expressa o laço afetivo estabelecido. A mulher admira ainda os gestos e a roupa de Lisette. Toda a descrição é projetiva de seu amor, mas o conto logo apresenta a reviravolta:

No terceiro dia estávamos na área de serviço admirando Lisette e o modo como era nossa. “Um pouco suave demais”, pensei com saudade do gorila. E de repente foi meu coração respondendo com muita dureza: “Mas isso não é doçura. Isto é morte.” A secura da comunicação deixou-me quieta. Depois eu disse aos meninos: “Lisette está morrendo”. Olhando-a,

percebi então até que ponto do amor já tínhamos ido (LISPECTOR, 1999, p. 49).

Como o mico anterior, Lisette fica na área de serviço. Esse espaço é importante porque representa uma espécie de ambiente comum entre o serviço doméstico e os animais. O amor que a narradora sente por essa macaca faz com que ela atribua ao bicho todo tipo de traço humano: a roupa, os movimentos, o olhar. O afeto intenso, aliás, opera formas de auto engano na personagem. Primeiramente, a mulher custa a perceber a doença, então, chega a sentir saudade do macaco que antes detestava.

A atitude doce e suave de Lisette – única personagem que é nomeada no conto – é um indício de morte. Mais uma vez em oposição ao macaco homem e vital, Lisette é mulher “em miniatura” e está perdendo a vida (LISPECTOR, 1999, p. 49). Nos episódios seguintes, a família corre a hospitais para tentar salvar a macaca, mas não consegue.

Curiosamente, por repetição, a personagem tenta se livrar da macaca, dando-a ao enfermeiro. A diferença é que dessa vez ela não quer ficar livre de um macaco incômodo por conta da vitalidade excessiva. Pelo contrário, ela quer se desapegar de Lisette para não sofrer com a morte.

Após o falecimento da macaquinha, o conto se fecha da seguinte forma: “Uma semana depois o mais velho me disse: “‘Você parece tanto com Lisette!’ ‘Eu também gosto de você’, respondi” (LISPECTOR, 1999, p. 50). Dessa forma, em “Macacos”, observamos o desprezo quanto ao primeiro macaco e a relação de identificação com a macaca. Pergunto-me se por esse motivo Lisette veste uma fantasia de baiana. Ou seja, a fantasia enquanto roupa alude à projeção de fantasias psíquicas da narradora-personagem.

Assim, uma nota comum que perpassa o conto é o fato de que os dois macacos despertam sentimentos intensos nos humanos e constituem peças-chave de questões éticas. Isto ocorre porque ambos funcionam como alvo de projeção de motivações da mãe e dos meninos. Projeções essas que não pertencem ao campo da racionalidade.

O questionamento ético decorre do fato de o animal estar numa posição de alteridade vulnerável. Ou seja, ao mesmo tempo em que os macacos são figurados, no conto, como o outro não humano, eles também são seres vivos, personagens que possuem afetos de tonalidade rica. Além disso, são passíveis de sofrimento.

Nesse sentido, encontramos sem “Macacos” questões que Hélène Cixous defende em “*Reaching the Point of Wheat*” sobre a “arte de ter o que temos” na obra clariciana: “*Clarice has this relation to the object of desire: it is a book that she desires, but she treats it exactly as if it were a lover or an apple*”⁶⁸ (CIXOUS, 1987, p. 15). Ou seja, o ódio que a narradora-protagonista dirige ao mico, assim como o amor que concede a Lisette, é um sentimento de figuração humana, tal qual na relação com o objeto de desejo.

De qualquer forma, o desenvolvimento do amor nesse conto não deixa de ser problemático, à semelhança do que ocorre em textos de *Laços de família*, por exemplo. Não se trata de um sentimento doador apenas, pois traz em si a potencialidade de anulação do objeto amado para a fruição sádica do sujeito. Assim, em “Macacos”, existe um gesto dominador (embora não totalmente controlado) da mãe em relação aos dois animais.

Já em “Tentação”, outro texto breve da coletânea, a relação entre a personagem humana e a personagem

animal ocorre por meio de uma identificação plena. O encontro se desenvolve como uma epifania positiva. No conto, uma menina ruiva é descrita em estado de desamparo. Seu estado emocional é problematizado em função da cor dos seus cabelos, do soluço e da condição infantil:

Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária. Que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher? Por enquanto, ela estava sentada num degrau faiscante da porta, às duas horas. O que a salvava era uma bolsa velha de senhora, com alça partida (LISPECTOR, 1999, p. 61).

O foco do conto é interessante e apresenta uma particularidade. A voz narrativa conta a maior parte do texto em terceira pessoa. Essa voz descreve a rua vazia, a menina ruiva soluçando e uma pessoa esperando o bonde. No entanto, a mesma voz enuncia sobre a menina e sobre si: “Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento” (LISPECTOR, 1999, p. 61). De onde fala esse narrador? A voz narrativa parece observar a cena do encontro entre as personagens, demonstrando empatia por elas, o que permite o desenvolvimento de um estilo próximo do discurso indireto livre, figuração da intimidade da menina e do cachorro.

O encontro entre os dois decorre de uma espécie de “solidão compartilhada”. A menina ruiva destaca-se como diferente numa terra de morenos. O cachorro também se apresenta de forma singular por ser um *basset* ruivo. A menina vê o cachorro primeiramente. Depois, ele a vê, de forma avisada. O cachorro “estanca” na frente dela, enquanto a menina “passa por cima do soluço” (LISPECTOR, 1999, p. 62). Eles passam um tempo em suspensão, olhando um para o outro:

No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne. Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam.

Mas ambos eram comprometidos.

Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada (LISPECTOR, 1999, p. 62).

Penso que a tentação nesse conto de Lispector seja sugerida pelo desejo da menina de ter o cão de outra mulher para si. Nas entrelinhas, tentação soa como o interdito de roubar o objeto de desejo. O objeto, por sua vez, é perfeito no espelhamento do sujeito. A figuração do cão no conto sugere que ele também gostaria de pertencer à menina. Simetricamente, a menina passa a ser objeto de desejo do cão. Os dois se completam e não se anulam.

No entanto, o cão é: “lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade”; “Desprevenido, acostumado, cachorro” (LISPECTOR, 1999, p. 62). Ou seja, ele é um sujeito resignado, e sua descrição segue a emblemática melancolia canina.

O reconhecimento mútuo assinala a epifania de um amor ideal. Nesse sentido, “tentação” conota igualmente um amor ilimitado, que rompe com os dados da

realidade. Isto é visível no momento em que, absortos em se contemplarem, eles estão “ausentes de Grajaú” (LISPECTOR, 1999, p. 62).

O susto é tão apropriado para a menina – “Ela ficou espantada (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 62) –, que ocorre justamente no momento do soluço. O motivo da cor vermelha, em adição, pode deslizar tanto para associações com a maçã, fruta simbólica da tentação, quanto com o fogo interdito roubado por Prometeu. As imagens que aludem ao fogo e à chama são frequentes no texto. Assim como o soluço antecede o susto, as imagens que se relacionam ao fogo prenunciam o amor.

Em “Tentação”, portanto, encontramos um exemplo mais definido do que Cixous chamou de “a arte de ter o que temos” em Clarice Lispector (CIXOUS, 1987, p. 15). Ironicamente, o conto expressa esse tipo de ambiência sentimental, enquanto o impasse maior do texto traduz-se justamente na impossibilidade de ter.

Dessa forma, a infância e animalidade correspondem-se enquanto aprisionamento. Ainda assim, a voz narrativa é benévola com a criança e com o cachorro. À menina, o conto permite o espanto e a falha ao acompanhar com os olhos sua metade ir embora. Ao cão, o conto dá a coragem da linha final: “Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás” (LISPECTOR, 1999, p. 62).

Em “A legião estrangeira”, por fim, conta-se uma história em *flashback*. Há uma moldura narrativa em torno do episódio da menina Ofélia e do pinto. O que motiva a narradora-protagonista a retomar o caso é o fato de ter aparecido em sua casa outro pinto. Assim como o mico-homem de “Macacos”, o pinto da moldura de “A legião estrangeira” chega, de forma inesperada e enigmática. No entanto, a narração da cena no último conto é feita num tom diverso. Assim, o animal fornece o

gatilho para uma investigação da história passada (LISPECTOR, 1999, p. 95).

Também de forma semelhante ao que ocorre em “Macacos”, a inserção de um bicho na casa implica a reestruturação emocional das pessoas. No caso do pintinho, todos – mãe, pai e filhos – contemplam a fragilidade do animal. A cena se desenvolve, de forma aflitiva, por meio da consideração do desamparo na vida:

O menino menor não suportou mais:

- Você quer ser a mãe dele?

Eu disse que sim em sobressalto. Eu era a enviada junto àquela coisa que não compreendia a minha única linguagem: eu estava amando sem ser amada. [...] (LISPECTOR, 1999, p. 98).

Nesse momento, a narradora-protagonista hesita em relação ao gesto, mas pensa que precisa sacrificar-se. O sacrifício é considerado a partir de uma cena fantasmagórica. Nela, uma mãe com um filho pede à narradora-protagonista que ela salve a criança. Ao ponderar dramaticamente a cena, a personagem finalmente pega o pinto e, então, lembra-se de Ofélia.

Ofélia pode ser considerada uma das crianças mais arrogantes da literatura brasileira. A menina pertence a uma família trigueira. A narradora percebe-os de forma estrangeira, distante no tempo e no espaço, embora o sobrenome da família indique o contrário. A caracterização do núcleo familiar inclui também o orgulho (ou o martírio oculto) como traço decisivo: “O pai agressivo, a mãe se guardando. Família soberba” (LISPECTOR, 1999, p. 99).

A descrição de Ofélia é feita de forma sintética, conferindo-lhe vida singular:

Era uma menina belíssima, com longos cachos duros, Ofélia, com olheiras iguais às da mãe, as mesmas gengivas um pouco roxas, a mesma boca fina de quem se cortou. [...] Tocava a campainha, eu abria a portinhola, não via nada, ouvia uma voz decidida:

- Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar (LISPECTOR, 1999, p. 100).

O fato de que a narradora não via nada sugere um descompasso entre o tamanho da garota e seu jeito impositivo. Os “cachos duros” também constituem uma imagem paradoxal de rigidez e flexibilidade. O descompasso é acentuado pela forma como Ofélia se relaciona com a mulher. Assim, a menina é controladora e sistemática.

A narradora reconhece ser “atraente demais para aquela criança” porque tinha defeitos bastantes para seus conselhos (LISPECTOR, 1999, p. 103). Ela menciona oferecer um “rosto sem cobertura” para a menina. A imagem associa-se à empada de legume sem tampa, antes mencionada por Ofélia (LISPECTOR, 1999, p. 101). Esse detalhe é interessante porque aponta simultaneamente para a falha e para a falta, no conto.

Desse modo, parece que nada desestabiliza a percepção de mundo de Ofélia. No entanto, um bicho se coloca em cena de forma irruptiva e abala a identidade da menina. Esse pinto dá continuidade à linhagem de animais presentes na coletânea, finalizando-a num ápice. Ou seja, o pinto não apenas desestrutura Ofélia. Ele vai além, ao desencadear um processo de morte e renascimento na menina. Nasce uma nova Ofélia que lida com a falta.

O instante inicial do confronto com o pinto ocorre por meio de rodeios. Numa aproximação convulsiva, a menina sente inveja e cobiça:

Depois que o tremor da cobiça passou, o escuro dos olhos sofreu todo: não era somente a um rosto sem cobertura que eu a expunha, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto (LISPECTOR, 1999, p. 105).

Então, ocorre a metamorfose da personagem. O processo é descrito longamente. Ele é tão laborioso quanto um parto, imagem que é, inclusive, desenvolvida no conto. Segundo Yudith Rosenbaum, o pinto como animal motivador de um processo extremo possui relação com o “falo” na psicanálise. Ou seja, trata-se do símbolo de tudo o que completa a falta na subjetividade (ROSENBAUM, 1999, p. 92-93). A mesma associação se estabelece entre o nome de Ofélia e “*O phallos*”. Rosenbaum compara Ofélia à personagem trágica shakespeariana. Enquanto esta perde a função de “ser-para-outro”, a Ofélia clariciana perde-se para si (ROSENBAUM, 1999, p. 90-91).

Em seguida, no conto, há um idílio da menina com o pinto. A narradora não deixa de satirizar o episódio, ao se apropriar parodicamente da linguagem engessada de Ofélia:

[...] parecia deixá-lo autônomo só para sentir saudade; mas ele se encolhia, pressurosa ela o protegia, com pena de ele estar sob seu domínio, “coitado dele, ele é meu”; [...] – era o amor, sim, o tortuoso amor. [...] Ele é muito pequeno, portanto precisa é de muito trato, a gente não pode fazer carinho porque tem os perigos mesmo; [...] (LISPECTOR, 1999, p. 108).

Como previsto na fala de Ofélia, a menina acaba matando o pinto. Ao temer os perigos, ela os anuncia. A menina foge com “uma cara extremante quieta” (LISPECTOR, 1999, p. 110). A narradora tenta em vão dirigir-lhe

súplicas. Por fim, a mulher retorna ao tempo da enunciação. Nesse momento, ela bate um bolo na cozinha e sob a mesa “estremece o pinto de hoje” (LISPECTOR, 1999, p. 110).

Assim, na passagem final, a mulher desenvolve uma reflexão sobre como o pinto retorna. O pinto que Ofélia havia matado era o da páscoa, ironicamente um período simbólico de martírio e de renascimento. O pinto do momento da enunciação é o do Natal. Nesse sentido, pergunto-me se os “autos do processo”⁹ que a narradora conduz são uma tentativa de defesa não só de Ofélia, mas também dela própria. Lanço essa pergunta porque a narradora-protagonista afirma que o pinto retorna, ao passo que Ofélia foi perdida: “Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava” (LISPECTOR, 1999, p. 110).

No final, a referência imprevista ao hinduísmo pode conotar tanto a caracterização trigueira de Ofélia quanto as ideias de reencarnação e carma. Ou seja, no conto, Ofélia morre e nasce outra vez. Ao mesmo tempo, no campo semântico de carma, a narração nos leva a indagar se ela teria livre arbítrio em relação ao crime que cometeu. É possível ser bom? Pois a narradora-protagonista sugere, ao contrário, que a bondade seja uma aprendizagem (LISPECTOR, 1999, p. 96). Por esse motivo, o conto “A legião estrangeira” é analisado por Hélène Cixous no eixo temático da “arte de manter a vida”, segundo a qual se prioriza o respeito à alteridade (1987, 15-17).

A referência trágica do nome de Ofélia, por sua vez, implica a desmesura do sobre-humano, embora o restante de seu nome possua uma referência católica: “Ofélia Maria dos Santos Aguiar”. Esse complemento pode ser lido, por um lado, como uma forma de a menina se colocar numa posição inatingível de pureza (Maria), mas

também de controle (a guiar). Por outro lado, pode conotar que a personagem infantil precisava de proteção (dos Santos). Ainda, se nos ativermos à chave de leitura do crime de Ofélia, o nome pode ser lido ironicamente, significando o seu contrário.

Em conclusão, observo que nos três contos – “Macacos”, “Tentação” e “A legião estrangeira” – a figuração dos animais é um agente de extrema relevância que opera no descentramento da constituição das personagens humanas. Os animais atuam, portanto, como elemento perturbador de qualquer lógica ou ordem fixa que as pessoas queiram em vão sustentar.

Assim, os animais propõem questões urgentes, quando figurados como alteridade. Por um lado, essas questões se relacionam à aproximação positiva do outro, como “na arte de ter o que temos” ou “no ponto de trigo”, linhas de interpretação originárias da leitura de Hélène Cixous. Por outro, os animais enquanto figuração da alteridade propõem questões que tocam em campos conflituosos, como o desprezo dirigido ao outro, quando ele é vulnerável, bem como o amor como maneira ambivalente e tortuosa de relacionamento.

Dessa forma, podemos afirmar mais uma vez a importância da relação entre o eu e outro como tema na obra de Lispector. Podemos afirmar, por fim, o papel peculiar das personagens animais como agentes centrais de descentramento e de proposição de questões éticas e estéticas, na obra clariciana.

Agradeço à Profa. Dra. Marta Peixoto, ao Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães e à Profa. Dra. Yudith Rosenbaum por ocasião da disciplina “Figurações da Intimidade em Clarice Lispector”, ministrada por Peixoto na Universidade de São Paulo, em 2014. Em adição, agradeço à Profa. Marta Peixoto, pela leitura deste artigo e pelos

comentários sobre ele. Agradeço também à Daniela Miranda pelo empréstimo de livros que se encontram nas referências bibliográficas.

Referências bibliográficas

BIRMAN, Joel. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CIXOUS, Hélène. Clarice Lispector: The Approach. In: _____. *Coming to Writing and Other Essays*. Ed. Deborah Jensen. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 59-77.

_____. The Author in Truth. *Coming to Writing and Other Essays*. Ed. Deborah Jensen. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 136-181.

_____. Reaching the Point of Wheat or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman. *New Literary History*, p. 1-21, 1987.

KLOBUCKA, Anna. Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector. *SubStance*, v. 23, n. 1, *Issue* 73, p. 41-62, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASSUMI, Brian. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, p. 88-109, 1995.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Nankin, Edusp, 2007.

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004. (Trad. Maria Luiza X. de A. Borges de *Passionate Fictions*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1994).

ROSENBAUM, Judith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

Notas

1 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 50-51.

2 “Já sugeri que o ponto de maior correspondência temática entre Lispector e Cixous é o dilema, explorado quase obsessivamente, de se aproximar do Outro, de se relacionar com ele e de interpretá-lo (KLOBUCKA, 1994, p. 51)” [tradução minha].

3 “O “ponto de trigo” (“*ce point de blé*”, no francês de Cixous) é o lugar de união jubilosa entre a mulher que fala no texto de Lispector e a chuva, que é igualmente feminina, (a chuva/ *la pluie*), o lugar em que um diálogo não se distingue de um monólogo e onde, de fato, a necessidade de distinção é negada: é quando “nossos lábios falam juntos” (Irigary). A capacidade de Lispector de criar um discurso desse tipo, por sua vez, torna-se o “ponto de trigo” entre o trabalho dela e o de Cixous, e o tema mais abordado e enfatizado no comentário da escritora francesa sobre Lispector. No entanto, em *A hora da estrela*, não há espaço para o êxtase inquestionado e puro de tal comunhão, um fato que Cixous nota devidamente [...] (KLOBUCKA, 1994, p. 55-56).” [tradução minha]

4 “A capacidade de Lispector de criar um discurso desse tipo, por sua vez, torna-se o

“ponto de trigo” entre o trabalho dela e o de Cixous.” [tradução minha]

5 A ideia de traição (ou melhor, de não trair) é oriunda tanto da própria escrita de Cixous, que espera fidelidade nas relações da escritura feminina, quanto da leitura crítica de Anna Klobucka e de Marta Peixoto.

6 Recorro ao termo “pessoa” como inscrito em estudos machadianos de Alfredo Bosi (2007) e de José Luiz Passos (2007). A abordagem da personagem como pessoa confere imaginação e responsabilidade (no sentido ético) aos seres ficcionais.

7 Cf. “Uma mulher escreve: ficção e autobiografia em *Água viva* e *A viva crucis do corpo*” (PEIXOTO, 2004, p. 137-159).

8 “Clarice tem essa relação com o objeto de desejo: ela deseja um livro, mas ela o trata exatamente como se ele fosse um amante ou uma maçã.” (CIXOUS, 1987, p. 15) [tradução minha]

9 Judith Rosenbaum observa como a mulher enuncia a narrativa de forma semelhante aos “autos de um processo” (1999, p. 85).

o contexto da publicação e o prefácio de *Ressurreição*:

machado de assis e os cavaleiros da causa
nacional e da ordem romântica

Vagner Leite Rangel*

Resumo

A partir da trajetória de Machado de Assis, considerando suas tomadas de posição e o contexto de *Ressurreição*, apresento uma leitura sincrônica da primeira advertência à *Ressurreição*, explorando o romance também, mas brevemente. O objetivo primário é mostrar o anúncio de adequação feito por Machado no prefácio desse romance às exigências de Quintino Bocaiúva, em 1863, quando este, então preceptor do teatro realista, criticava Machado por não partilhar a causa nacional do Romantismo brasileiro: a formação moral do leitor. Ao dialogar com seus pares, Machado apresenta seu

* Graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011), com Especialização em Estudos Literários pela mesma instituição (2013), atualmente é Mestrando na mesma e Bolsista Pesquisador Júnior do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. E-mail para contato: vagnner.rangel@gmail.com

romance, então, conforme a crítica de Bocaiúva, aliás, o paradigma validado pela teoria do Romantismo brasileiro. Observarei como Machado configura o diálogo com o crítico de 1863, com o contexto de 1872, ano de publicação de *Ressurreição*, e como este romance responde às exigências quintiniana de 1863. Hipótese: a presença da fábula de Esopo subsidia a pressuposição de que *Ressurreição* acomoda-se à ordem romântica e segue o conselho de um dos cavaleiros da causa nacional: Quintino Bocaiúva.

Palavras-chave:

Século XIX; Brasil; Romantismo; Machado de Assis; *Ressurreição*.

Abstract

I present a synchronic reading of the first prologue of *Resurrection* and I also briefly explore the novel by taking into consideration Machado de Assis' literary path, his positioning and the novel's context. The main goal is to show how Machado de Assis states in the prologue that he adapted to Quintino Bocaiúva's requirements from 1863, when the latter was then a preceptor of the Realist theatre and criticized Machado for not taking part in the national cause of Brazilian Romanticism: that of the moral formation of the reader. Machado relates to the other writers, then presenting his novel according to Bocaiúva's critique, which is, by the way, a paradigm validated by Brazilian Romanticism theory. I observe how Machado in the 1872 context enters in a dialogue with the 1863 critic and how the novel answers to Bocaiúva's demands. Hypothesis: the presence of an Aesop's fable sustains the idea that the novel conforms to the Romantic order and follows one of national cause knights, Quintino Bocaiúva.

Keywords:

Nineteenth century; Brazil; Romanticism; Machado de Assis; *Ressurreição*.

Introdução

By indirections find directions out
(Hamlet, Ato II, cena 1)

O ano de 1872 marca a estreia de Machado de Assis no romance. No entanto, Joaquim Maria, o primeiro nome dele, não custa lembrar, já era um escritor reconhecido no cenário literário fluminense, e paulista. Desde 1861, era cronista no *Diário do Rio de Janeiro*, e na *Semana Ilustrada*. Também no *O Futuro*, mas desde 1864. Era poeta, publicara dois livros de poesia, *Crisálidas* (1864) e *Falenas* (1870), além de dramaturgo, pois publicara algumas peças teatrais, duas merecem destaque: *O caminho da porta* e *O protocolo*, ambas de 1863. Também era contista, coligira alguns contos publicados no *Jornal das Famílias em Contos fluminenses*, em 1870, além de "Miss Dollar", o único conto inédito desta coletânea. *Ressurreição* comprova o caráter polígrafo de Joaquim Maria. Porém, como atesta Ubiratan Machado (2003), pesquisador da recepção coeva à obra completa do autor, seu nome, embora circulasse no cenário literário desde 1858, quando inicia a sua atividade como crítico literário, não estava consagrado. Ou seja, *Ressurreição* era mais uma tentativa de consagração, pois o breve sumário mostra a fixação do autor, no sistema literário oitocentista.

Em prosa de ficção, aguardava-se de Machado de Assis uma "grande pintura" (BOCAIÚVA apud MACHADO, 2003, p. 46). A grande pintura era uma expressão utilizada pelos críticos do século XIX para se referir a obras de fôlego. A expectativa crítica datava de 1862, quando a crítica nacional avaliara suas peças de teatro assim:

És moço e foste dotado pela Providência de um belo talento. Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para que estes a empreguem no melhor serviço dos seus semelhantes. A ideia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza cristianiza-se. Quem se ilustra edifica-se. Porque a luz que nos esclarece a razão é a que nos alumia a consciência. Quem aspira a ser grande não pode deixar de ser bom. A virtude é a primeira grandeza deste mundo. O grande homem é o homem de bem. Repito, pois, nessa obra de cultivo literário há uma obra de edificação moral. (Ibidem, p. 45)

São as palavras de Quintino Bocaiúva (1836-1912), preceptor do realismo teatral brasileiro (FARIA, 2006), às referidas peças teatrais de Machado de Assis.¹ E as palavras não deixam dúvida quanto ao valor de uma obra literária que não tenha um propósito moral: ela não é legítima. A legitimidade da literatura e do escritor, na visão do crítico, passa pela relação entre arte e moral. Como se verá, a posição de Bocaiúva é a posição dominante naquele momento.

Por um anacronismo que Candido diz ser “inevitável” (1993, p. 293), nós, contemporâneos desse crítico, e não daquele, podemos não prestar atenção na introdução da crítica de Bocaiúva por desmerecer a retórica romântica, que se sustenta na junção de dois discursos que perderam a dianteira na batalha das ideias (após as querelas da segunda metade do século XIX e o fatídico século XX): o cristianismo e o iluminismo. Claro está, contudo, que uma leitura que se esforce por raspar a historicidade da linguagem de Bocaiúva, esforçando-se para lê-lo, pode perceber que suas palavras estão em sintonia com os ideais promovidos por Ferdinand Denis

e Almeida Garrett, após a nossa Independência política. Denis, no Brasil, e Garrett, no exterior, plantaram as sementes críticas que poderemos chamar de “teoria do nacionalismo literário” (Ibidem, p. 285).

Sumariamente, essa é a teoria romântica do final do século XVIII e início do século XIX, que teve início na Europa e chega ao Brasil por intermédio daqueles pensadores. A partir de então, serão discutidas, comentadas, e difundidas por outros nomes importantes para formação de nossa primeira “consciência literária” (Ibidem, p. 282). As raízes dos primeiros exercícios críticos de literatura empreendidos no país estão na referida teoria, que se arvora na natureza de um país, caráter da população e no passado histórico, o referente ao elemento nativista, como elementos constituintes do caráter particular do país, opondo-se assim às ideias universalizantes. O Romantismo brasileiro opõe-se ao Neoclassicismo nacional. Aqueles temas (natureza, indianismo, nativismo) são caros à “teoria da literatura brasileira” (Ibidem, p. 282) na época, em que se propõe à formação da identidade nacional – a identidade brasileira. Enquanto visão de mundo, o cristianismo torna-se a profissão de fé do intelectual interessado na missão romântica, como mostra Candido, no capítulo VIII da *Formação da literatura brasileira*.

Essas observações são fundamentais para entender (e não ignorar) o introito da crítica de Quintino Bocaiúva. A referência ao talento de Machado de Assis e à Providência não são meras figuras de linguagem – hipérboles retóricas dos primeiros românticos brasileiros, pelo menos não exclusivamente. Trata-se de uma perspectiva crítica; trata-se de uma visão de mundo que o próprio Machado de Assis professara em 1858, ao tomar certas posições críticas em relação às artes nacionais; penso em “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”.

Crítico e criticado, como se verá, nutrem um ideal em comum, compartilhando as mesmas ideias, que não estavam fora do lugar, frise-se bem. Pelo contrário, as ideias representadas ficcionalmente por Machado de Assis, tanto em *O caminho da porta* quanto em *O protocolo*, estão em seu devido lugar. A transmigração de D. João VI e a instauração de uma Sociedade de Corte no Rio de Janeiro legitimam a aposta do autor, imprimindo verossimilhança e exatidão às propostas cênicas. A questão é que as peças, embora “valiosas”, como admite Bocaiúva, não possuem “a ideia, falta(m)-lhes a base.” – as peças não têm base moral (BOCAIÚVA apud MACHADO, 2003, p. 46). Ou seja, o escritor esqueceu a lição da teoria romântica: a obra literária também é uma “obra de edificação moral” – expressão com a qual o crítico termina o parágrafo introdutório de sua resenha das já mencionadas peças. Em outras palavras e tendo em perspectiva a crítica romântica à literatura clássica (falta de relação com a realidade empírica), a introdução da crítica de Bocaiúva pode ter tido o seguinte efeito de sentido para o criticado: lembrá-lo da deliberação de princípios da teoria romântica – ação de posicionar-se contra a visão cristalizada da tradição clássica. Visão que aquelas peças não deixam de endossar, pois estão de acordo com o neoclassicismo francês, como observa João Roberto Faria (2006). O classicismo, seja ele de extração clássica puramente ou de extração neoclássica, era visto pelos primeiros românticos brasileiros como submissão do escritor e da literatura a modelos clássicos – “o próprio código da escravidão literária” (CANDIDO, 1993, p. 306). Destarte, Machado não estaria de acordo com os propósitos românticos. Observação fundamental para compreender o elogio oblíquo de Bocaiúva, que compara as peças de Machado aos “provérbios franceses” (BOCAIÚVA apud MACHADO, 2003, p. 46), ao passo que cobra postura romântica, isto é, adequação ao sentido da literatura brasileira romântica. Essa comparação é um elogio às avessas: aponta a

erudição e ao mesmo tempo falta de engajamento do escritor com a causa romântica.

Discussão curiosa, pois, a disposição reclamada por Bocaiúva fora afirmada pelo próprio Machado de Assis, no final da década de 50, quando então se mostra ao público fluminense e expõe a sua disposição artística, filiando-se à proposta do Romantismo brasileiro, que se encontra delineada na revista *Niterói* e em “Lede”, prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades* – ambos de 1836, verdadeiras deliberação de princípios do intento do Romantismo nacional (mencionado acima e esclarecida agora). A citação seguinte é longa, mas se justifica à proporção que esclarece a tomada de posição de Machado em 1858 (repare que ele citará um dos maiores românticos franceses – Chateaubriand):

A sociedade atual não é decerto compassiva, não acolhe o talento como deve fazê-lo. Compreendam-nos! Nós não somos inimigo encarnizado do progresso material. Chateaubriand o disse: “Quando se aperfeiçoar o vapor, quando unido ao telégrafo tiver feito desaparecer as distâncias, não hão de ser só as mercadorias que hão de viajar de um lado a outro do globo, com a rapidez do relâmpago; hão de ser também as ideias”. Este pensamento daquele restaurador do cristianismo — é justamente o nosso; — nem é o desenvolvimento material que acusamos e atacamos. O que nós queremos, o que querem todas as vocações, todos os talentos da atualidade literária, é que a sociedade não se lance exclusivamente na realização desse progresso material, magnífico pretexto de especulação, para certos espíritos positivos que se alentam no fluxo e refluxo das operações monetárias. O predomínio exclusivo dessa realza parva, legitimidade fundada

numa letra de câmbio, é fatal, bem fatal às inteligências; o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna: negar-lhos é matar-lhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados na realização das ideias mais generosas, dos princípios mais salutares, e dos germens mais fecundos do progresso e da civilização. (ASSIS, 1962, III, p. 787)

Escrito em 1858, o trecho de “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” demonstra a referida comunhão entre o crítico e o criticado. O vocabulário religioso – comunhão – é proposital, porque assim era a missão – nacional, ilustradora e cristã – professada pelos escritores da primeira metade do século XIX – a missão romântica, embora de matizes distintas: o romantismo de Gonçalves Magalhães não é o de Gonçalves Dias, que não é o de José de Alencar, que não é o desse Machado de Assis (1858-1872). Não obstante a constatação de tal diferença, o cuidado com a formação moral do leitor brasileiro não cessa. Seria, neste ponto, proveitoso reproduzir trechos de cada prefácio, a fim de observarmos as proximidades, no entanto, fica a sugestão de leitura: vide “Lede”, de Magalhães; “Prólogo”, de Dias; “Benção Paterna”, de Alencar, e “Carta a Quintino Bocaiúva”, de Machado.

Além do artigo mencionado, em que Machado engaja romance e teatro na batalha das ideias, podemos encontrar a referida missão ratificada em “Ideias sobre o teatro”, publicado originalmente em O Espelho, em 1859, e em A Marmota, em 1860. Os periódicos fluminenses publicaram e veicularam a tomada de posição do autor em relação à causa nacional em três datas distintas do ano de 1859: 25 de setembro, 02 de outubro e 25 de dezembro. Em 16 de março de 1860, as ideias sobre o teatro nacional são mais uma vez publicadas,

mas agora em A Marmota. Chama-se a atenção para as datas e sucessivas publicações porque Machado aí, bem como em 1858, endossa a referida teoria (visão de mundo) romântica, em que o nacionalismo literário é defendido, inicialmente, por nomes como os de Denis e Garrett. Em outras palavras, Machado está se mostrando ao público como um seguidor da nova escola. Os verbos “mostrar” e “seguir” podem ser entendidos em sentido duplo: mostrar/seguir como sinônimos de “apresentação/modelo”, e como sinônimos de “tomada de posição/continuidade daquele modelo”. Apresenta-se, portanto, como um agente literário capaz de carregar aquela bandeira, a da missão nacional do romantismo – iluminista e cristão – e dar conta da tarefa – a obra literária é, com o Romantismo brasileiro, obra de moralização. A segunda parte de “Ideias sobre o teatro” não deixa dúvida alguma. Eis um retrato da profissão de fé dos cavaleiros da causa nacional e da ordem romântica:

Hoje não há mais pretensões, creio eu, de metodizar uma luta de escolas (clássica versus a moderna), e estabelecer a concorrência de dois princípios (o clássico e o moderno). É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade. (ASSIS, 1962, III, p. 791)

Pois é: Machado de Assis está parafraseando as “raízes da crítica romântica” brasileira: Denis e Garrett

(CANDIDO, 1993, p. 285-292). Quer dizer, antes da pena da galhofa, temos aí um quadro dos autores que empunharam a pena em favor da causa romântica. Este quadro não nos mostra o Machado de Assis, isto é, este Machado não é o clássico.

Na verdade, a paráfrase fora feita em “O passado, o presente e o futuro da literatura”, de 1858. Nele, Machado filia-se às ideias do português para sustentar que Tomás Gonzaga não estava à altura de Basílio da Gama. Ao contrário deste, aquele não se interessara pela cor local. Fica claro que Garrett representa para Machado uma das autoridades críticas à época. Autoridade que lhe permite propor o balanço crítico que encontramos neste mesmo ensaio. Machado de Assis estava, pois, inserindo-se num contexto de reflexão em que as ideias de Denis e de Garrett, no Brasil, eram os fundamentos daquilo que ele chama de “escola moderna” (ASSIS, 1962, III, p. 789), referindo-se às novas ideias difundidas por esses intelectuais, bem como as de seus mentores: Chateaubriand, Madame Staël, Schlegel e Sismonde de Sismondi (CANDIDO, 1993, p. 285). Diz ele: “Se uma parte do povo está ainda aferrada às antigas ideias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das ideias novas, das reformas, dos princípios dominantes” (ASSIS, 1962, III, p. 789). Diferentemente do talento neoclássico, o talento romântica tem um quê de mentor, um ar professoral.

Então, por que será que Machado não ficcionalizou o que teorizava nas referidas peças? Afinal, ele conhecia tanto Chateaubriand quanto Garrett. Neste momento da pesquisa, não há respostas para tal pergunta. A intenção – mais de um teórico da literatura já disse – é inapreensível. Pensando, pois, no efeito, por que será que elas não tiveram tal efeito sobre Bocaiúva? A opinião deste é fundamental, porque, como explica Ubiratan Machado (2003), as demais resenhas não fizeram

mais do que vulgarizar a opinião quintiniana. A pergunta encontra certa resposta nas palavras de Bocaiúva:

As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não tem coração não podem sensibilizar a ninguém. Tu mesmo assim as consideras, e reconhecer isso é dar prova de bom critério consigo mesmo, qualidade rara de encontrar-se entre os autores. (BOCAIÚVA apud MACHADO, 2003, p. 46)

Mais uma vez, temos uma demonstração da comunhão entre o crítico e o criticado. E as palavras do crítico são certeiras: brinco literário é igual à joia (tesouro; passado), que remete à ideia clássica, ideia contrária ao ideal do sentimento nacional. O duelo tesouro/passado clássico contra o sentimento nacional está claro. Afinal de contas, como o próprio Bocaiúva faz questão de expor, é preciso ter alguma educação para reconhecer o tesouro, o que não era o caso de nossas plateias, como atesta Ubiratan Machado (2001). Ademais, o romantismo à brasileira representava o esforço de construção de nossa identidade cultural – ideia da qual a incontornável obra de Candido não deixa de compartilhar, e corroborar. O paradigma da formação nacional opõe-se, no século XIX, de modo claro ao paradigma de erudição dos clássicos. Como seu próprio nome sugere, o paradigma da formação está interessado em difundir certos saberes e crenças para ilustração e edificação nacional. No âmbito artístico-literário, cuida-se da formação moral do leitor.

Por esta dualidade, “As tuas comédias são para serem lidas e não representadas”. E o criticado reconhece isso, porque as peças não falam ao coração da plateia – “Como não tem coração não podem sensibilizar a ninguém”

(BOCAIUVA apud MACHADO, 2003, p. 46). Escritas da perspectiva neoclássica, elas não corresponderiam aos princípios estabelecidos pelo pensamento romântico à brasileira: “todo o período romântico foi de consciência aguda de fundação da nossa literatura; logo, de justificação da sua existência, proclamação da sua originalidade, etc.” (CANDIDO, 1993, p. 304, ênfase no original). É nesse sentido que, um ano antes do prefácio categórico de Bocaiúva, a primeira peça de Machado de Assis a ser representada no teatro, no Ateneu Dramático, em 12 de setembro de 1862, tem, na opinião de Bocaiúva, o mérito que se torna, na busca pela nacionalidade literária, demérito porque é clássica: “Sem ser original, é interessante (mas) tem o defeito de não condescender com o gosto do público” (BOCAIUVA apud MACHADO, 2003, p. 40). Assim, estão em desacordo com a referida missão romântica: a ilustração cristã que visa à formação cultural do público. O cristianismo e o romantismo estão juntos contra o politeísmo clássico – politeísmo religioso e literário, aliás. O movimento contrário, o clássico, está na contramão da referida missão de construção de uma identidade nacional. As peças, portanto, não são necessariamente ruins. São ruins para o fim perspectivado.

Logo, ao publicar seu primeiro – e único – volume de teatro, Machado não perde a oportunidade de inserir a carta de Quintino Bocaiúva na publicação, tornando-a parte de sua obra. A resenha crítica torna-se prefácio. E esta estratégia parece ter o seguinte efeito de sentido: retificação da rota literária – ideia que aparecerá como a teoria das edições em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A estratégia é inteligente. Afinal, a inserção de tal crítica como prefácio põe o criticado de volta ao ponto de partida, 1858, a razão de ser de sua aparição, como ele mesmo afirmara, e o eixo principal de atuação da literatura brasileira, eixo que o próprio declarou seguir: “A sociedade, Deus louvado! É uma mina a explorar, é um mundo caprichoso, onde o talento

pode descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudem-na: eis o que aconselhamos às vocações da época!” (ASSIS, 1962, III, p. 789). Este é outro trecho da estreia em 1858, de “O passado, o presente e o futuro da literatura”, demonstrando a justeza da crítica de Bocaiúva, segundo as expectativas coevas. Não havia como Machado não concordar com o juízo crítico. A crítica de Bocaiúva é certa e pertinente ao momento cultural oitocentista. Com aquelas peças, o escritor tornava-se um ponto fora da curva traçada pelas ideias românticas, que o próprio professava desde 1858. É como se Machado tivesse esquecido do próprio conselho. Mas a crítica romântica, como mostra Candido, é então uma sentinela incansável da causa nacional. E Machado parece ter aprendido a lição: ao publicar *Ressurreição*, ele não esquece sua disposição professada desde a estreia; penso no prefácio do mesmo romance.

A primeira advertência de *Ressurreição*

O fato de a advertência ser a primeira sugere que há uma segunda – é verdade. Todavia, como o nosso objetivo é ler o romance de modo sincrônico, evitando assim lê-lo com os olhos da chamada segunda fase, evitaremos a segunda advertência, pois ela fora escrita na primeira década de 1900.

Considerando as observações precedentes, a leitura da primeira advertência à *Ressurreição* parece acionar um sentido rumorejado por Machado de Assis: a referência à discussão em torno da recepção do Teatro de Machado de Assis (1863). O primeiro prefácio de *Ressurreição*, se lido de modo sincrônico, sugere que o seu autor respondera à exigência e à expectativa críticas de seus contemporâneos, que, após considerações quintinianas, geraram uma certa pressão e cobrança a respeito da grande pintura e do engajamento do escritor:

O que desejo, o que lhe peço, é que apresente nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizeste esboços, atira-te à grande pintura. Posso garantir-te que conquistarás aplausos mais convencidos e mais duradouros. Em todo caso, repito-te que fazes bem. Sujeita-te à crítica de todos, para que possas corrigir-te a ti mesmo. (BOCAIÚVA apud MACHADO, p. 46)

É com essas palavras que Bocaiúva aproxima-se do fim de sua resenha. Nota-se que, pelo menos no aspecto referente aos leitores especializados, Bocaiúva profere o elogio ambíguo como se falasse por todo o corpo crítico. É simultaneamente positivo (reconhece o talento nacional) e negativo (o talento é mal empregado no neoclassicismo). Desse modo, o mau emprego do talento, que optara pela poética clássica nas peças, anula o talento, por mais brilhante que ele seja, pois o talento brasileiro sem religião é como o veneno derramado na fonte, afirmara Magalhães em “Lede”, em 1836, aqui parafraseado. Consequentemente, a subjetividade do escritor nacional é infrutífera à medida que não adere às demandas do Romantismo brasileiro. A polidez do crítico não deixa dúvidas: se queres ser bem-recebido de verdade, é preciso estar de acordo com a proposta teórica. A cobrança parece clara: o autor tem liberdade de escolha, mas arcará com as consequências. Seguindo a trilha neoclássica, podemos presumir que não teria “aplausos mais convencidos e duradouros”. Também podemos entender assim: não importa ser teórico da missão, mas autor de peças que são um “brinco de espírito (que) podem distrair o espírito. (Mas) Como não têm coração não podem pretender sensibilizar a ninguém” (BOCAIÚVA apud MACHADO, 2003, p. 46).

Considerando os textos críticos de Machado de Assis, não há por que duvidar da disposição dele para

conseguir aplausos convencidos (de que ele está sendo um missionário, afinal, ele fez da resenha daquele o prefácio de seu livro de peças), o prefácio de Ressurreição pode ser lido como resposta dialógica ao contexto de publicação da obra. O rumor machadiano se refere aos senões colocados pela crítica. Resumirei a crítica quintiniana e apontaremos como Machado as responde, no prefácio.

Esse resumo expõe as sementes críticas plantadas por Denis e Garrett, que cresceram a ponto de se tornarem o tronco do pensamento teórico do Romantismo brasileiro, aqui atualizado na crítica quintiniana. Ao atualizá-las, a crítica de Bocaiúva torna-se então irrefutável, pois como um neófito querendo se fixar no sistema literário poderia negar o postulado, o argumento de autoridade, a razão de ser do Romantismo brasileiro?

Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para que estes a empreguem no melhor serviço dos semelhantes. A ideia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza cristianiza-se. Quem se ilustra edifica-se. [...] O que lhe desejo, o que lhe peço, é que apresentes nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizeste esboço, atira-te à grande pintura. [...] (Ibidem, p. 46)

Os termos são incisivos e claros: trabalho sério, novo, original, extenso e edificante para o receptor. Como mostra Ubiratan Machado (2003), outros resenhistas fizeram coro à crítica de Bocaiúva, que, no penúltimo parágrafo, “morde e assopra” o dramaturgo: “Posso garantir-te que conquistarás aplausos mais convencidos e mais duradouros” (Ibidem, p. 46). Não há refutação:

Machado de Assis está entre a cruz e a espada da missão nacional. Ele até contava com apoio de outros críticos fora do estado do Rio de Janeiro. Mas o apoio estava fora da capital.

Um desses a apoiá-lo é José Ferreira de Menezes, folhetinista da Imprensa Acadêmica, de São Paulo, que vai além do lugar-comum da crítica romântica à brasileira. Menezes observa que há no escritor um “excessivo desejo de tudo explicar ao público, o que traz em resultado o sobrecarregar muita vez as falas dos personagens” (Ibidem, p. 55). A observação de Menezes é semelhante à observação de alguns críticos mais recentes de Machado de Assis. Para dar um exemplo, José Aderaldo de Castello (1969) estenderá essa mesma observação ao primeiro universo ficcional de Machado de Assis, a dita primeira fase. Retornando à resenha paulista, pergunto: terá sido mera coincidência o fato de um leitor fora do Rio ter ido além da suposta opinião de oitiva e não ter exigido do autor trabalho sério, novo, original, extenso e preocupado com questões sociais?

Em 1866, foi publicada, no Anuário do Arquivo Pitoresco de Portugal, a avaliação de Manuel Joaquim Pinheiro Chagas a respeito de Os deuses de casaca. Este é o segundo resenhista a apoiá-lo. Tratava-se de outro ano e de outra peça, é verdade, contudo, também é verdade que era outro ponto fora da curva feita pelos críticos brasileiros da capital fluminense. Ponto notável porque é a segunda resenha a apontar senões dentro da proposta do autor: “Parece-me, contudo, que o Sr. Machado de Assis não tirou todo o partido que podia tirar da sua ideia, e que nesta mina de folhetim deixou de explorar muito veio proveitoso” (BOCAIUVA apud MACHADO, 2003, p. 70). Ambos os críticos não recriam a opção estética do autor. Ao contrário, quer que ele seja coerente com ela, evitando a vontade de tudo explicar, própria da missão romântica em versão

teatral (FARIA, 2004). Soma-se a isso o fato de, ao contrário do prefácio bajulador de Crisálidas, escrito por Caetano Filgueiras e excluído por Machado de Assis na reedição da obra, Pinheiro Chagas era romancista e crítico “muito popular em Portugal e no Brasil” (MACHADO, 2003, p. 70). Ou seja, ao contrário da tentativa do amigo pessoal de Machado de Assis, Caetano Filgueiras, de enaltecer o estreante poeta, Pinheiro Chagas não precisava pavimentar o caminho do dramaturgo. Apesar do apoio internacional, no que se refere ao teatro, foi a opinião nacional (leia-se: fluminense) que entrou para história. E se até hoje ela pesa, o que esperar de um jovem aspirante a escritor da literatura brasileira, em 1872, no Rio de Janeiro? Retomo o fio da meada.

Machado de Assis parecia estar entre a cruz, em que se pregavam os hereges brasileiros professores da fé na poética clássica, e a espada dos cavaleiros da filosofia romântico-cristã, que estavam certos de sua missão. Como se vê, não há insegurança para tais intelectuais, nem para Machado de Assis. O processo de modernização do Rio de Janeiro, principiado desde a chegada da família real, legítima e dá sentido coevo à proposta do Romantismo brasileiro, legitimação e acentuação que aumentaram drasticamente com a nossa Independência política. Por isso, não havia ideias fora do lugar, necessariamente, mas ideias em disputa por um lugar de destaque nas letras brasileiras. Voltando às peças, elas eram, de fato, pontos fora da curva traçada pela trajetória intelectual de Joaquim Maria, como os referidos textos críticos de 1858 a 1872 demonstram. Além disso, não vale citar todos porque, como ensina Candido (1993), no referido capítulo, a crítica empreendida por Machado de Assis não deixava de ser truismos dos nossos primeiros pensadores românticos, com exceção de suas resenhas e “O ideal do crítico”. Isso só mudará em 1873, quando publica “Instinto de Nacionalidade” – mas isso é outra história.

E a história que nos interessa aqui é a que Machado de Assis narra em seu primeiro prefácio romanesco. Vejamos:

ADVERTÊNCIA DA PRIMEIRA EDIÇÃO

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dous anos publiquei, me animou a escrevê-lo. É um ensaio. Vai despretensiosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer. (ASSIS, 1962, I, p. 114)

Em 1872, o leitor comum poderia ser facilmente ignorado, porque a crítica era a agência estabelecadora das regras do jogo – “verificamos um progresso constante na seleção dos autores, na qualidade e quantidade das amostras escolhidas, revelando consciência crescente de valores, e esforço para constituir o elenco básico, o cânon da nossa literatura” (CANDIDO, 1993, p. 311). Essas são as explicações de Candido para compreendermos a formação do cânone literário em torno do período em que Machado de Assis prefaciou *Ressurreição*. Por isso Machado pôde ignorar o leitor comum e enaltecer o leitor especializado:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebitos de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito

do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu. (ASSIS, 1962, I, p. 114)

Sendo coerente com “O ideal do crítico”, publicado em 1865, Machado aceita que, em matéria de julgamento, a palavra da crítica é a palavra final, e ponto final, caberia ao criticado respondê-la posteriormente, quer dizer, num próximo trabalho.

Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica que este prólogo não se parece com esses prólogos. Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam – em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele voverei cuidados e esforços. O que eu peço à crítica vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa. Aplausos, quando os não fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito, e dão algum verniz de celebridade; mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia. (Ibidem, p. 114)

Mais uma vez, Machado é coerente com as ideias defendidas em “O ideal do crítico”. Porém, uma vez aceito o julgamento crítico, ele ataca a crítica em seu campo mais frágil à época: “Crítica é análise, a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode ser fecunda. Não compreendo o crítico sem consciência” (Idem, 1962, III, p. 799). Com a polidez que lhe é peculiar Machado afirma que a crítica é bem-vinda, porém deveria ser fundamentada. Vale lembrar que a crítica de Bocaiúva era uma dessas críticas que o emendara ao invés de motivá-lo a continuar na trilha clássica, caso quisesse aplausos sinceros:

No extremo verdor dos anos presumimos muito de nós, e nada ou quase nada, nos parece escabroso ou impossível. Mas o tempo, que é bom mestre, vem diminuir tamanha confiança, deixando-nos apenas a que é indispensável a todo o homem, e dissipando a outra, a confiança pífida e cega. Com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância. (Idem, 1962, I, p. 114)

A referência à infância não deixa de ser uma referência à infância dos povos, em que o elemento universal predomina em lugar do particular. Ao invés do universal, cujo ponto de partida é a tradição ocidental (greco-romana, francesa, e inglesa), a empresa romântica propõe o particular, cujo ponto de partida é o escritor e a pátria. E aqui vai ficando cada vez mais claro o elogio oblíquo de Bocaiúva. O mérito da erudição é demérito perante a causa nacional. Daí que as peças de Machado de Assis eram associadas ao elemento clássico, isto é, universal – a tradição clássica ou neoclássica. Deveriam, pois, permanecer circunscritas à leitura de salão. Em outras palavras, faltava-lhe – dizia Bocaiúva – a ideia tal como a concebia a teoria do romantismo brasileiro: a ideia do particular, o elemento caracterizador da nossa cultura – traço que nos distinguiria do universal.

Dá-se então o contrário do que era dantes. Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida. Esta não é talvez a lei dos gênios, a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias; mas é, penso eu, a lei das aptidões

médias, a regra geral das inteligências mínimas. (Ibidem, p. 114)

Julgando pelas peças, o uso do verbo penetrar no indicativo parece sintomático da aceitação do conselho de Bocaiúva. Embora não seja o foco desse trabalho, devemos ter em mente que a polêmica em torno do poema épico de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, em 1856, acrescentara mais um elemento à discussão nacional, em relação à literatura brasileira: o romance como modelo/veículo ideal da literatura moderna (romântica). A prosa de ficção, para Alencar, era a melhor forma de representar ficcionalmente a literatura nacional. Em 1857, Alencar publica *O Guarani* – sucesso imediato. Em relação à discussão proposta, o estudo ao qual Machado de Assis se refere pode ser entendido como estudo do gênero romanesco. Afinal, essa é a sua primeira aposta no gênero romanesco:

Eu cheguei já a esse tempo. Grato às afáveis palavras com que juízes benévolos me têm animado, nem por isso deixo de hesitar, e muito. Cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias – nobres e consoladoras, é certo, mas difíceis quando as perfaz a consciência. (Ibidem, p. 114)

Os juízes, conforme a catalogação de Ubiratan Machado (2003), foram os citados, em que destaquei a opinião de Bocaiúva, porque as resenhas alheias faziam coro à crítica dele, com exceção daquelas publicadas fora do Rio de Janeiro. Porém, reitero, estavam fora do Rio, e o sistema literário brasileiro estava mormente na capital fluminense. Então, uma vez que Ressurreição não será publicado em série, como um folhetim, é melhor deixar claro o propósito da publicação que está chegando ao sistema literário em livro, daí a importância do prefácio. Esse dado é fundamental porque, ao contrário das

publicações seriadas – como foi o caso de Contos fluminenses, de 1870 – o livro não permite modificações posteriores, para adequá-lo ao gosto do freguês do folhetim. Assim, nada melhor do que um prefácio-resposta à sentinela crítica, deixando claro o propósito do autor para os cavaleiros da causa nacional e da ordem romântica.

Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

And make us lose the good we oft might win

By fearing to attempt.

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. (ASSIS, 1962, I, p. 114)

Não custa lembrar: Shakespeare é hoje clássico; em 1872, era moderno. Esse trecho nos avisa sobre a forma, que não nos interessa aqui, e o tema do romance, que não é apenas o ciúme, mas, num nível mais profundo e em relação aos costumes locais, o preconceito transformado eufemisticamente em “dúvida”. O que é perceptível através da construção das personagens. Não é meu intuito ler o romance aqui, mas esse parêntese é importante para explicar o mencionado trecho do prefácio. As personagens obedecem a dois tipos: o tipo planta (raiz) e o tipo andorinha (pássaro). Os pássaros podem até se aproximar das plantas. Entretanto, o contrário não é possível, pelo menos não no romance. Daí o primeiro estar em contraste com o segundo: o conflito está em potência desde os primeiros capítulos de Ressurreição até o final, quando se efetiva. Os tipos de personagem que compõem a história demonstram o conflito

de gerações – visões de mundo em choque. A primeira geração, a dos personagens-planta, quer a manutenção da tradição, dos costumes brasileiros arraigados no patriarcalismo colonial; a segunda, a dos personagens-andorinhas, mudança daqueles, pelo menos de um, o preconceito em relação à viúva. O que fica explícito no capítulo IX, “Luta”, em que as personagens são caracterizadas conforme os temas referidos. Para não haver dúvida em relação à temática, a fábula de Esopo mostra a moral da história em Ressurreição: bem como na fábula “As rãs que pediram um novo rei”, o feminino deve se contentar com a força dos costumes da tradição, que transformam o costume em verdades cristalizadas para determinada comunidade (nesse caso, a brasileira). A brasilidade do romance, o seu particular, a meu ver, está nisto: mostrar a vitória da tradição, apesar da aparência de modernidade que temos durante a leitura do romance. No choque de gerações, a nascida antes de 1808 e a nascida depois de 1808 e 1822, aquela vence. Daí que a figura da viúva, mesmo caluniada a partir do capítulo VII, “O gavião e a pomba”, não é digna da confiança de Félix, porque ele é o herói-planta que se fia na tradição para obter a verdade. Vale dizer que uma viúva como a representada por Machado de Assis não é caracterizada como personagem-planta, mas, sim, como andorinha, o que possibilita a crença à personagem, após sucessivas acusações de traição, na ressurreição dela e de Félix – ele, no casamento; ela, no amor.

Capítulo IX/Luta

O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamara ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas, entrava a conjecturar as

causas dela, recordava um gesto da véspera, um olhar mal explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgamava no ânimo do pobre namorado, e de tudo isto brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça. (Idem, 1962, I, p. 144)

Claro está que só uma andorinha poderia continuar a crer na ressurreição de Félix. É que a andorinha não busca a sua verdade nos costumes, ela está na imaginação, nos livros, nas ideias importadas com a transmigração real e a proposta de civilização do Romantismo brasileiro, sobretudo no que diz respeito à justiça. O que torna o romance complexo: Livia seria a personagem romântica por excelência – a imagem do pássaro é mais um dos indicativos. Outro é a leitura excessiva que a viúva faz dos escritores românticos. Contudo, a possibilidade de renovar os costumes malogra perante a força da tradição. Está aí o choque de gerações, claro e paradoxal. Paradoxalmente, é a andorinha que termina a história presa na gaiola.

Como explicado por Candido na referida passagem de “Formação do Cânon Literário” (1993, p. 310), a crítica tinha o papel decisório na elaboração da formação da literatura nacional. Sendo assim, nada mais natural que, além de ser coerente com seu “Ideal do crítico”, Machado afirmar, no final do prefácio, que “A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operador tem jeito para ela” (ASSIS, 1962, I, p. 114). Por outro lado, o trecho não deixa de ser curioso: “É o que lhe peço com o coração nas mãos” (Ibidem, p. 114). A retórica romântica beira ao paroxismo aqui. Explico-me: após enaltecer a importância do exercício crítico para formação da literatura brasileira, o que está de acordo com as ideias proferidas pelo mesmo, a retórica da contrição submissa à opinião crítica, notável no prefácio ao romance, responde à expectativa e à cobrança gerada

pela resenha de Bocaiúva: trabalho sério, original, novo, extenso, e ciente de que há uma obra de edificação moral em uma obra literária, isto é, o escritor e a literatura legítimos, empenhados com a causa romântica, atendem a tal exigência, que era feita em benefício da referida missão nacional, principiada no Brasil com a chegada de D. João (CANDIDO, 2013). Em outras palavras, Machado de Assis está preparando a recepção e, de certa forma, preparando-se para a batalha de ideias com os cavaleiros da missão nacional, que o colocaram entre a cruz e a espada na década anterior. Penso no texto publicado posteriormente à publicação de Ressurreição: “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade”, de 1873. Que se parece com um pós-escrito ao romance Ressurreição.

Conclusão

Por fim, a presença da fábula de Esopo em Ressurreição, atualizada tal qual, parece ser a “concessão” feita por Machado de Assis, adequando-se às queixas de 1863. Mas concessão entre aspas, porque ele hasteara tal bandeira para si mesmo em 1858, isto é, aceitava o conselho mas também partilhava do ideal quintiniano. Em verdade, o ideal da geração romântica, como expõe Candido (2013), na Formação da literatura brasileira. Em termos de recepção, o que poderia ser mais moralizante do que uma fábula? Fábula que atualiza, para as mulheres de então, a mesma moral que prevalece para as rãs de Esopo: quem tem direito à palavra final é o rei, que não por acaso é do gênero masculino. Logo, o rei das mulheres é o marido, assim como estes seriam súditos de D. Pedro II.

É assim que, em Ressurreição, a renúncia da mulher oitocentista torna-se virtude e exemplo a ser seguido. Sendo traída por Luís Batista, a virtude de Clara é calar-se e aceitar a tradição, que transformara o amor

em razão (casamento), e o desejo numa prerrogativa masculina. Acatando a tradição, a personagem-planta mostra-se bem presa às raízes da cultura brasileira. É por isso que ela não termina o livro enclausurada como Lívia, que se exila da sociedade na sociedade para evitar a vergonha social, vergonha que não é alheia mas da própria personagem. Embora traída e infeliz, o narrador diz isto de Clara: “A virtude salvou-a da queda e da vergonha” (Ibidem, p. 145). Quer dizer, isto hoje seria um disparate. No século XIX brasileiro, no entanto, virtude é seguir os costumes. Lívia, personagem-andorinha mor do romance, na ânsia de “ver o que há além do horizonte” (ASSIS, 1962, I, p. 127), ao se opor à tradição, tal qual as rãs da fábula, sofre as consequências do império masculino: “Já que não ficastes contentes com o primeiro rei, sofri com esse, que tanto me pedistes” (ESOPO apud PINHEIRO, 2012, p. 64). Lívia não recebe outro rei, mas sente o peso da tradição brasileira oitocentista: “Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões” (ASSIS, 1962, I, p. 127). Por outro lado, “Félix é que não iria parar no claustro” (Ibidem, p. 127). E aí está o peso da tradição, com dois pesos e duas medidas para situações iguais. Dois pesos e duas medidas: a moral da fábula de Esopo resumiria a situação dramática das personagens: as rãs da fábula dizem respeito à situação feminina, em plena Corte fluminense, ao passo que o rei da fábula expõe (as benesses da) situação masculina, em que a prerrogativa do desejo e da dúvida, em caso de viúvas como Lívia, era um direito legitimado pelos costumes da época, os costumes herdados do período do patriarcalismo/colonialismo. Ressalva importante para não lermos o romance com os olhos críticos da segunda fase de Machado de Assis, o que poderia nos levar a ver aí uma transmutação dos valores, como ensina Nietzsche (2008). Não que isso não ocorra no romance. Ao contrário, a transmutação não só ocorre como permite ao narrador inverter os termos:

a virtude, para mulher representada, é resignação; vergonha, para ela, é ter atitude, como Lívia tivera, e terminara no exílio social.

O curto-circuito da história, o paradoxo, é engaiolar o pássaro do Romantismo brasileiro: Lívia. A prisão legitimada pela tradição evidencia a contradição para o Romantismo, pois o singular do eu – a atitude – tornar-se-á pecado cristão. E é isso mesmo: pecado cristão, pois o cristianismo é o ponto de partida e de chegada da visão de mundo romântica. Essa contradição faz parte da referida complexidade do romance. Em suma, ler esse romance com os olhos da segunda fase machadiana, ou mesmo de um Nietzsche, é não se ater ao que ele se propõe: integrar-se à causa nacional, mas não sem reflexão. Sabemos que o cavaleiro da causa nacional e da ordem romântica em questão retificará sua rota a partir de 1878, mas isso é outra história. Na história em questão o sujeito não está em crise, mas, sim, em formação – o paradigma da moralização da literatura brasileira.

Em todo caso, Machado de Assis, no prefácio, é bem cauteloso: após declarar sua filiação à crítica, afirma que está com o coração nas mãos. Poderia um crítico ferir tal suscetibilidade? Poderia ser isso uma estratégia discursiva para amortecer possíveis senões, como aquele de Bocaíuva? Vale lembrar que após a resenha quintiniana sobre o teatro machadiano não se disse outra coisa até então sobre o teatro de Machado de Assis, lamenta Faria (2006). Como temia José de Alencar, em Como e por que sou romancista, algumas críticas de oitiva “pegam”. Pode-se cogitar que Machado de Assis, então amigo de Alencar, teria aprendido tal lição com o autor de O Guarani. Afinal, se mais um juízo daquele “pegasse”, o que teria sido Machado de Assis? Não custa lembrar que, diferentemente do fidalgo, Machado de Assis era mulato. Aquele tinha os meios, este,

buscava-os obstinadamente, como ensina Jean-Michel Massa (2009). Aliás, seria interessante ver como foi a recepção crítica de Ressurreição. Mas isso é outra história. Por ora, objetivei mostrar a relação da advertência à Ressurreição com a missão romântica, a partir da crítica de Bocaiúva. A propósito desta, vale dizer que tanto o vocabulário religioso (comunhão) quanto o medieval (cruz, espada e cavaleiro) são uma sugestão de leitura indicada pelo narrador Brás Cubas, em dois episódios de Memórias póstumas, no capítulo IV/A ideia fixa, – “importa dizer que este livro é [...] coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado” (ASSIS, 1962, I, p. 530-1). Como parece ser o caso de Ressurreição, sobretudo pela onipresença da moral da fábula, que reproduz o romance em miniatura. E no capítulo XIV/O primeiro beijo, em que a célebre passagem tentamos explorar aqui – às avessas e tentando evitar o anacronismo que trava a reflexão:

Tinha dezessete anos; punha-me um buço-zinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como os tentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (Ibidem, p. 530-1)

Leitor de seus predecessores, Brás Cubas nos permite apresentar uma proposta de leitura sincrônica de Ressurreição, que aqui esboçamos a partir da primeira advertência de Machado de Assis.

Referências bibliográficas

ALENCAR, J. Como e por que sou romancista. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuringer & Filhos, 1893. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00176100#page/11>> Acessado em: 27 fev. 2015.

ASSIS, Machado de. Obra completa (Vols. I, II e III). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CANDIDO, Antonio. A consciência literária. In: _____. Formação da literatura brasileira (vol. II). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. P. 285-327.

FARIA, João Roberto. “Machado de Assis, leitor de Musset”. Teresa: revista de literatura brasileira. [6/7], São Paulo, p. 364-84, 2006.

_____. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. Estudos Avançados 18 (51), 2004. São Paulo, p. 299-33.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004.

MACHADO, U. A vida literária durante o romantismo brasileiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

_____. Machado de Assis: roteiro da consagração. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MASSA, Jean-Michel. A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. A vontade de poder. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PINHEIRO, Carlos. Fábulas de Esopo. Ilustradas. 2012. Disponível em <<https://lerebooks.files.wordpress.com/2012/12/fabulasdeesopo.pdf>> Acesso em: 27 mar. 2015.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Onze anos de correspondência: os machados de Assis. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2008.

Notas

¹ Assim como Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, segundo Maria Cristina Cardoso Ribas (2008), começou sua carreira como jornalista no Rio de Janeiro, nos jornais Diário do Rio de Janeiro (1845) e Correio Mercantil (1860-1864).

retrato de anarda *ou* a lira aguda de manuel botelho de oliveira

Jean Pierre Chauvin*

"Se eu pudesse desamar/a quen me sempre desamou" (Pero da Ponte, Séc. XIII)¹

"Trovomni Amor del tutto disarmato" (Francesco Petrarca, Séc. XIV)²

"Que quanto mais vos pago, mais vos devo" (Luís Vaz de Camões, Séc. XVI)³

Resumo

Publicada pela primeira vez em 1705, *Música do parnaso* foi reeditada apenas no século XX. Este hiato de tempo dificultou o acesso dos leitores e parece vincular-se a uma concepção de literatura nacionalista, que passou a vigorar no final do século XVIII e foi intensificada durante o nosso Romantismo. Neste trabalho, propõe-se a análise de algumas liras de Manuel Botelho de Oliveira,

* Professor de "Cultura e Literatura Brasileira" na ECA – USP. E-mail para contato: tupiano@usp.br

considerando aspectos relacionados à poética seiscentista.

Palavras-chave:

Manuel Botelho de Oliveira; *Música do Parnaso*; Poética.

Abstract

Música do parnaso was published in 1705 and it was reissued only in the twentieth century. This long period out of circulation seems to be related to a nationalist literature conception in the late eighteenth century, that was intensified during the Brazilian Romanticism and made the access to this book difficult to readers. In this article we propose to analyze a few Manuel Botelho de Oliveira's poems, considering aspects related to the seventeenth-century's poetic.

Keywords:

Manuel Botelho de Oliveira; *Música do Parnaso*; Poetic.

Resgate

Apesar da qualidade incontestada dos sonetos de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), durante muito tempo seu nome foi quase totalmente esquecido, tanto por parte dos historiadores quanto por uma considerável parcela dentre os críticos literários e, por irradiação, dos manuais voltados ao ensino médio – muitos deles concebidos em prol da indústria facilitadora do vestibular –, que vivem a reproduzir mais do mesmo.

Sob essa ótica, é algo sintomático que *Música do Parnaso* tenha sido reeditado somente no século XX, mais de duas centúrias após a primeira edição do livro, em 1705, pelas mãos do impressor português Miguel

Manescal.

No estudo introdutório que faz a um conjunto de poemas publicados no século XVIII, João Adolfo Hansen sugere que a depreciação dos poetas etiquetados como “barrocos”, em que Manuel Botelho de Oliveira foi viva e implacavelmente associado, teve origens nos Setecentos. O crítico observou que:

Em Portugal, a obra dos seiscentistas começou a ser desqualificada principalmente a partir das reformas da cultura patrocinadas por Sebastião de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal. As reformas combatiam o aristotelismo das instituições de ensino controladas pelos jesuítas e as letras do século XVII foram então associadas ao “doloso systema de ignorancia artificial” (HANSEN, 2002, p. 22).

Adma Fadul Muhana (2005) e Ivan Teixeira (2005) corroboraram a hipótese de Hansen ao detectar, em nossa “crítica tradicional”, a permanência de “pressupostos romântico-nacionalistas, a desprestigiaram a poesia de Botelho de Oliveira, sob pretexto de que lhe faltam singularidade expressiva e integração com a realidade do país”, como seria o caso de “Joaquim Norberto de Sousa Silva [*Bosquejo da História da poesia brasileira*], Cônego Fernandes Pinheiro [*Resumo de História Literária*], Sílvio Romero [*História da literatura brasileira*], José Veríssimo [*História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*] e Ronald de Carvalho [*Pequena história da literatura brasileira*], entre outros” (TEIXEIRA, 2005, p. 33-34).

Dito de modo mais objetivo, Manuel Botelho de Oliveira foi injustamente depreciado por um grupo de homens poderosos a capitanearem uma crítica de ótica provinciana e orientada por critérios localistas, e que

se recusavam a enxergar a produção de outros tempos em acordo com as preceptivas, as formas e os pressupostos das épocas em que os textos eram produzidos e onde circulavam.

Em outras palavras, graças ao empenho de uma parcela da crítica, o poeta tornou-se uma espécie de mito negativo de nossos espaços de circulação: sorte de artefato cultural falso e remoto, a que se precisa chegar por meio de novos modos de aproximação, que levem em conta o ambiente de composição e a cultura oral de sua época.

Esses métodos seriam certamente muito diversos em relação àqueles propalados pelo poeta e historiador Gonçalves de Magalhães. Em 1836, ele afirmava que “a maioria dos autores coloniais ficaram alienados do *éthos* nacional no artificialismo da imitação de modelos metropolitanos” (HANSEN, 2002, p. 25).

No *Verdadeiro método de estudar*, publicado em Portugal clandestinamente no ano de 1746, o português Luís António Verney (1713-1792) mostrava-se claramente contrário à poética seiscentista. Na “Carta Sétima”, ele tripudia sobre as lições de Baltasar Gracián, como forma de estender suas censuras à produção de poesia durante o século XVII:

Li há anos um livrinho pequeno de um espanhol, que cuida era Gracián [...]. Lembro-me que o autor, no prólogo, desejava ao livro a boa fortuna de cair em mãos de quem o entendessem. Pelos meus pecados, eu fui um dos que não se cansaram em entendê-lo, porque logo entendi que o livro não merecia que se lesse (VERNEY, 1991, p. 137).

Avancemos. Na célebre *Apresentação da poesia brasileira*, reconhecida obra de fôlego publicada originalmente

em 1946, Manuel Bandeira desfaz tanto a qualidade de Gregório de Matos e Guerra quanto a de Manuel Botelho de Oliveira, assumindo um tom de cunho sumário, e mesmo arrogante, que em muito relembra o sabor amargo dos críticos oitocentistas:

A importância de Gregório de Matos lhe advém da parte satírica de sua obra, a primeira que reflete em versos a sociedade da colônia, com o seu mestiçamento, o parasitismo português, os desmandos sexuais e outros males. Não foi um grande poeta, mas era uma personalidade forte, a primeira que assim se afirmava no Brasil, onde a sua posição corresponde proximamente à de Juan de Caviedes, no Peru. Ao lado dele mal se pode lembrar o nome de Manuel Botelho de Oliveira, autor de um medíocre poema descritivo intitulado *A Ilha da Maré*, cujo único mérito está em inaugurar o louvor do país em nossa poesia” (BANDEIRA, 2009, p. 14-15).

Mas vinte anos antes, Mário de Andrade – aquele que seria canonizado, ainda em vida, como nosso maior representante da estética modernista – repudiava o estilo na poesia de Luis de Góngora y Argote (1561-1627).⁴

Como se sabe, graves foram as consequências advindas da falta de uma avaliação menos preconceituosa e anacrônica por parte de uma crítica que desferiu violentos golpes contra o suposto artificialismo dos versos de *Música do Parnaso*. Um resquício disso pode ser visto nas palavras de Antonio Candido, apostas em um breve manual publicado no final da década de 1990:

A esse espírito entre devoto e cortesão se vincula um escritor de certo interesse, Manuel Botelho de Oliveira, exemplo típico do falseamento a que chegou o espírito barroco

nos seus aspectos menores, quando a argúcia virou pedantismo⁵ e a sutileza um mero exibicionismo, dando a impressão de que a palavra rodava em falso, à procura de nada (CANDIDO, 1997, p. 24).⁶

De maneira geral, as apreciações a respeito do poeta são quase sempre pautadas pela brevidade dos exames e pela postura ora relativamente favorável, ora francamente negativa, em que são traçados perfis pejorativos do poeta e de sua produção de caráter supostamente artificial e pernóstico.

Felizmente, outras vozes contrabalançaram a recepção ao legado de Manuel Botelho de Oliveira. Na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi revela-se como sendo um dos primeiros a reposicionar a visão mais condescendente a respeito da poesia de Manuel Botelho de Oliveira.

Dialogando com um ensaio publicado por Eugênio Gomes originalmente em 1987 (que mais enaltecera o poema *Ilha da Maré*), Bosi afirma estarmos “diante de um poeta-literato *stricto sensu*, capaz de escrever com igual perícia em quatro idiomas e nas várias formas fixas herdadas aos trovadores e aos renascentistas [...] [cujo] virtuosismo apela abertamente para os modelos da época” (BOSI, 2001, p. 41).

Em 1977, José Guilherme Merquior enfatizaria a filiação de *Música do Parnaso* à tradição poética dos poetas espanhóis e italianos, sendo uma obra “Colocada sob o signo de Góngora e Marino [...] Lírica onde as convenções petrarquistas [...] e a excepcional acuidade das imagens visuais se articulam em engenhosos paralelismos sintáticos, estofados de expressões de significação ora convergente, ora divergente e antitética” (MERQUIOR, 1996, p. 32).

Tendendo para lados opostos, o fato é que a polarização de uns e outros não auxiliou em nada no resgate do autor e da adequada avaliação de seus versos. Além de contribuir para a cristalização de uma injusta e depreciativa imagem do poeta e, por extensão, de outros escritores de seu tempo (basicamente, todos aqueles do século XVII) o fato é que o livro capital de Manuel Botelho de Oliveira só seria reeditado em raras ocasiões, no Brasil: todas elas no século XX.

A primeira delas só se concretizou de modo parcial, chancelada pela Academia Brasileira de Letras, em uma breve antologia contendo apenas as rimas portuguesas – organizada por Afrânio Peixoto (1929).

A segunda edição transcorreu sob a responsabilidade de Antenor Nascentes, que escreveu brevíssimo estudo relativamente favorável na edição do Instituto Nacional do Livro (1953, sucedida por uma reedição, publicada pela Ediouro em 1967).

Deve-se mencionar a cuidadosa preparação conduzida por Adma Fadul Muhana, editada pela Martins Fontes em 2005 – mesmo ano em que foi lançada a versão fac-similar do livro, anotada por Ivan Prado Teixeira e publicada pela Ateliê Editorial. A ocasião foi propícia, aliás, para se comemorar o tricentenário da primeira edição da *Música do Parnaso* em Portugal.

Caberia lembrar que no início do século XVIII, publicar uma obra não era tarefa de somenos importância. Ela implicava o envio dos originais para a oficina tipográfica, antecedida pela concessão de licença do Santo Ofício, complementada pela autorização de sua publicação por pessoas autorizadas diretamente pelo Rei.

Obedecendo aos trâmites de seu tempo e o entre-lugar da província da Bahia no universo luso-brasileiro,

Música do Parnaso levou quase dois anos para ser publicado, tendo sido remetido por Manuel Botelho de Oliveira a Portugal em 1703.

Paratextos

Dando sequência procedimental, e até certo ponto protocolar, à generosa e majestática dedicatória que escreve para Dom Nuno Álvares Pereira de Melo – seção em que Manuel Botelho de Oliveira enfatiza as adversidades representadas pelos “bárbaros índios” e do continente americano, “inculta habitação” (OLIVEIRA, 1953, p. 3) –, o poeta compõe um *Prólogo* mais enxuto, devidamente enquadrado pelo subtítulo “Ao leitor”, que traz o discurso, antes sublime, de volta ao plano da medíocre da terra.

A alternância de estilos elevado e mediano entre as seções pode ser considerada como uma deferência da parte de Manuel Botelho de Oliveira aos preceitos de Horácio (65 – 8 a.C.) e Longino (213?-273). De acordo com o que dizia o primeiro: “é de justiça, em determinadas matérias, consentir com o mediano e o tolerável” (HORÁCIO, 2010, p. 66).

Isso parece confirmar a imitação de modelos e a aplicação de preceitos contidos nos antigos tratados da arte poética. Para Longino, “Nos discursos, pois, o patético e o sublime, mais aproximados de nossa alma, graças a uma afinidade natural e ao brilho, sempre se mostram antes das figuras, obumbrando e mantendo encoberto o artifício destas” (LONGINO, 2010, p. 91).

Substancialmente, os paratextos (“Dedicatória” e “Prólogo”) que antecedem o coro de rimas atendem a uma demanda não só estética, mas também política, vigente entre os séculos XVII e XVIII: a de produzir textos com características que o aproximassem do encômio. Ou

seja, quando compõe sua *Música do Parnaso*, publicada originalmente em 1705, Manuel Botelho de Oliveira aplica ao texto uma antiga lição da retórica.

A “Dedicatória” também pode ser compreendida como uma variante do gênero epidítico, uma vez que cumpre a dupla função de elogiar o destinatário do livro, elevando-o para a posição mais alta e poderosa no Império português, além de captar-lhe a autorização e patrocínio para a publicação de seus versos.

Outro fator muito importante o corrobora: a “Dedicatória” ganha maior pujança e força quando comparada ao paratexto seguinte, reservado ao leitor. Ou seja, o poeta concilia matérias, gêneros e estilos diferentes para cada texto que antecede os poemas.

Note-se que a “Dedicatória” tem por sujeito o Primeiro Duque de Cadaval, matéria evidentemente nobre e que, portanto, comporta e justifica o emprego do gênero elevado (adequação entre matéria e gênero) e o estilo humilde, afetado pelo versejador, pois se coloca em posição inferior ao homenageado. Conforme assinalou Ivan Teixeira:

[...] a retórica tradicional entende a dedicatória como manifestação do gênero exornativo de discurso, tomado como sinônimo de deliberativo ou epidítico, por meio do qual o orador louva ou censura a matéria de sua invenção. Assim, pelos preceitos retóricos do tempo, a dedicatória de um livro deveria exaltar aquele que, com a autoridade de sua posição na hierarquia do Estado, protegesse a obra contra a malícia dos maus leitores (TEIXEIRA, 2005, p.15).

Em severo contraste com a primeira seção do livro, o “Prólogo” revela outra face de Manuel Botelho de

Oliveira, em que ele abandona o elogio à autoridade política e passa à explicação prévia do que se vai ler. Aqui ele está a falar para pessoas de condição igual ou inferior.

Isso também explicaria o fato de ele ter sido escrito de modo mais objetivo, ou seja, estilisticamente casado ao caráter da persona autoral, beirando o didático: “ofereço neste lugar, para que se entenda que pode uma só Musa cantar com diversas vozes”. Repare-se que o poeta afeta conduzir o leitor, antecipando-lhe as divisões dos versos e sua expressão de outrora: “No princípio celebra-se uma dama com o nome de Anarda, estilo antigo de alguns poetas”.

Ora, como salientava Ivan Teixeira, a poesia é um “evento cultural, que partilha de discursos sociais específicos, com normas próprias de invenção, de escritura e de circulação”. Assim, é preciso “recompôr, ainda que parcialmente, o sistema de referências segundo o qual o artista escrevia, sem o que se torna difícil sustentar uma visão histórica do fenômeno poético” (TEIXEIRA, 2005, p. 12).

No que diz respeito ao que afirma o poeta em seu “Prólogo”, talvez o mais importante seja dito nas linhas em que parecem ressoar as palavras de Baltasar Gracián, “la variedad, gran madre de la belleza” (GRACIÁN, 2010, p. 136). Eis como Manuel Botelho de Oliveira aborda o mesmo assunto: “assim como a natureza se preza da variedade⁸ para a fermosura das cousas criadas, assim também o entendimento a deseja, para tirar o tédio da lição dos livros” (OLIVEIRA, 1953, p. 9).

Tanto as coisas naturais (lira = emoção = espontaneidade) como aquelas que se prendem ao artifício (entendimento = razão = cálculo) entram em poderosas analogias, o que sugere o diálogo dos pressupostos aplicados

pelo poeta com os preceitos constantes dos manuais de seu tempo – em particular o *Tratado de agudeza e engenho*, publicado por Baltasar Gracián em 1642, para quem “La Semejança es origen de una inmensidad conceptuosa” (GRACIÁN, 2010, p. 180).

Vale lembrar que a palavra *entendimiento* comparece muitas vezes ao manual do padre espanhol. Em seu tratado ela está relacionada a outra analogia fundamental segundo a ótica do conceptismo, uma vez que o *conceito* é recurso que mais agrada o *entendimiento*: “Entendimiento sin Conceptos es Sol sin rayos” (GRACIÁN, 2010, p. 137).

Podemos supor ainda que, tanto nos paratextos (“Dedicatória” e “Prólogo”) quanto nos poemas de *Música do Parnaso*, Manuel Botelho de Oliveira pretendesse estabelecer uma forte ligação histórica e cultural com os temas e preceitos de tempos muito anteriores ao seu.

Isso nos levaria a considerar que *Música do Parnaso* permite o diálogo com as *Poéticas* de Aristóteles (escrita quatro séculos antes de Cristo), de Horácio (um século antes de Cristo) e de Longino (século III), além da alusão a determinados temas e gêneros poéticos cultivados pelos poetas portugueses da Idade Média, mas também por Petrarca (século XIV) e, especialmente, os versos legados por Luís Vaz de Camões, no final do século XVI.

A consciência entre a matéria, a expressão e a forma é um pressuposto assinalado pelo próprio poeta, que define seu ofício desta forma: “Poesia não é mais que um canto poético, ligando-se as vozes com certas medidas para consonância do metro” (OLIVEIRA, 1953, p. 9). Eis aí a confirmação de que, em seu caso, as vozes que entoam sua lírica⁹ sejam a contraparte do artifício, da técnica de composição em verso.

Rimas da Agudeza

Elemento que diz respeito à sonoridade, a consonância a que o poeta se refere no “Prólogo” ganha nova amplitude nos versos, mesmo porque ela se espraia infalivelmente nos vinte sonetos que dedica a Anarda – sorte de musa inspiradora, ainda que em carne e osso: uma figura de “candores” e “impia” que “pode dar” ao “rude discurso [do poeta] cultas flores” (Anarda Invocada, p. 12).

O cruzamento semântico de palavras localizadas em versos alternados é uma das tônicas dos sonetos. O que se entenderia, hoje, por “rude discurso”? Discurso simplório, feito pelo homem bruto? O que se depreende de “cultas flores”? Flores que foram tratadas com cuidado pela beleza da “impia” e amada Anarda?

De fato, Anarda é pintada em condição superior e distante do eu-lírico. Não por acaso, o segundo soneto traz o título “Persuade a Anarda que ame”, o que volta a sugerir o dado artificial que envolve o discurso lírico. Em Manuel Botelho de Oliveira, os afetos casam-se à razão que preside a fala.

O que poderia redundar em poesia piegas, com vistas a melhor representar o eventual desvario do poeta, não ultrapassa os contornos da forma (rimas, métricas e ritmo) e do gênero (soneto). A matéria (amor, saudade, distância) está acomodada, portanto, à forma e ao gênero. Ao adequar matéria, estilo e gênero, o poeta revela a cuidadosa aplicação dos preceitos poéticos não exclusivos de seu tempo, o que não impede reconhecer a qualidade estética de seus versos.

Assim como Camões sugeria “transforma[r]-se o amador na cousa amada” (CAMÕES, 1963, p. 107), a persona poética de Botelho incita a Anarda para que sinta e

sofra em seu lugar: “Avivas em teu peito o meu tormento,/ Derramas por teus olhos o meu pranto” (Ponderação das lágrimas de Anarda, p. 13).

Os sonetos não apenas evocam o nome da mulher, sugerida como mulher amada. O gênero em si favorece uma composição estruturada em comparações, quase sempre reservadas aos quartetos. O poeta parece seguir a lição de Baltasar Gracián de que “Alcança el nombre su conveniencia con la cosa denominada, no menos que las causas y efectos della” (GRACIÁN, 2010, p. 266)

Ao justapor Anarda ao sol, mas também ao céu e às flores, cumpre ao poeta – cioso de imitar os arroubos de um eu apaixonado –, sugerir que “fermosura” da mulher que retrata seja equivalente ou mesmo superior aos encantos da natureza: “Pinta maios o sol, Anarda maios” (Sol e Anarda, p. 14). Consideremos o poema seguinte:

Mostra-se que a fermosura esquiva não pode ser amada

A pedra ímã, que em qualidade oculta
Naturalmente atrai o ferro impuro,
Se não vê do diamante o lustre puro,
Prende do ferro a simpatia inculta.

Porém logo a virtude dificulta,
Quando se ajunta c’o diamante duro:
Que um ódio até nas pedras é seguro,
Que até nas pedras uma inveja avulta.

Prendendo pois com atração formosa
A fermosura, qual ímã se aviva,
É diamante a dureza rigorosa;

Aquela junta com a dureza esquiva,
Não logra a simpatia de amorosa,
Perde a virtude logo de atrativa (OLIVEIRA,
1953, p. 14).

Isso permite dizer que algo de diferente acontece nesses versos, comparando-se àqueles em que se nota a costureira presença de Anarda. No soneto, coisa rara, o poeta não menciona o nome da amada, embora possamos supor que dele também se trate, sob a forma da metáfora.

Eis uma composição que toma “A pedra ímã” como sujeito que atrai o “ferro impuro” por obra da natureza, do qual “prende a simpatia” não cultivada, não polida (como seria a beleza do diamante).

Na segunda estrofe, a virtude de atrair a “simpatia” não mantém a mesma integridade, o mesmo vigor quando a “pedra ímã” “se ajunta com o diamante duro”, já que – apesar de simpáticas, as pedras são capazes de sentir “inveja” e “ódio”.

Enquanto a “pedra ímã” atrai por obra da simpatia, o “diamante duro” é belo, mas esquivo. Portanto, a formosura “Perde a virtude longo de atrativa” se for dura como o diamante e não atraente como a “pedra ímã”.

O sexto soneto traz uma engenhosa combinação entre o sentido da visão e da fala, ora contagiadas (o eu-lírico se diz “compelido”) ora perturbadas (pelo “esquivo luzimento” e pelas “rosas” que “espinham”) em acordo com os efeitos ora sugeridos, ora sofridos, pelo “cego deus” Cupido. Vejamos:

Iras de Anarda Castigadas

Do cedo deus, Anarda, compelido
Vejo teu rosto, e digo meu tormento;

Digo para favor do sentimento,
Vejo para recreio do sentido;

As rosas de teu rosto desabrido,
De teus olhos o esquivo luzimento:
Este fulmina logo o raio isento
Estas espinham logo ao deus Cupido.

Porém para experiências amorosas,
Quando de amor as ânsias atropelas,
As perfeições se mudam deslustradas;

Porque tomando amor vingança delas,
Nos rigores te afeia as lindas rosas,
Nas iras te escurece as luzes belas (OLIVEIRA,
1953, p. 15).

Redobremos nossa atenção ao título. Quem sofre as duras consequências por sentir “Iras” em relação à Anarda é o próprio eu-lírico, que está a enfrentar os castigos descritos nas estrofes. Cupido faz com que a visão da amada faça-o expressar seu “tormento”. Se a fala contribuiu com a maior intensidade do que ele já padece, a visão colabora com a motivação do que ele de melhor sente.

Observe-se que Anarda é retratada de modo a superar até mesmo as forças do deus do amor. Ela detém o brilho esquivo do olhar e profere palavras duras a partir de seus lábios. Duas imagens invertidas se justapõem: a delicadeza da rosa não impede que as palavras firam como espinhos. A firmeza do olhar não impede que ele seja esquivo.

Desse modo, ao desviar-se daquele que a ama, é “o olhar esquivo” que “fulmina o raio isento”, inocente, sincero e puro de Cupido. Já as palavras “espinham”, ou seja, maltratam, barram, anulam a chegada do melífluo

discurso amoroso. Essa ambivalência é uma constante na poética de Botelho de Oliveira: “o poeta intensifica a adoção equivocada dos vocábulos, seja por meio do trocadilho, seja por meio da calculada polissemia da frase, seja por meio da exploração de efeitos da luz e das cores sobre os afetos” (TEIXEIRA, 2005, p. 24).

A explicação para o emprego equivocado dos termos se encontra ainda uma vez na *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*: “La Primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes, y un exprimir a dos luces. Consiste su artificio en encerrar debajo de una misma dicción dos significaciones” (GRACIÁN, 2010, p. 277).

Em meio à tempestade (outro sentido para o “tormento” reclamado pelo eu-lírico), resta ao poeta recorrer ao passado, às lições que pode tirar das “experiências amorosas”. Afinal, quando os anseios, as expectativas são atingidas violentamente (“atropelados”) pelo amor do presente, as cláusulas da fórmula podem se inverter, enfeando até as palavras e tornando mesmo opaco o olhar da amada (futuro).

Monte Parnaso

Nos sonetos de Manuel Botelho de Oliveira, a confluência temporal, a que nos referimos, não parece gratuita. Ela se soma ao acúmulo de imagens que se cruzam ou se sobrepõem nos sonetos. Também a sonoridade é fator dos mais relevantes, tendo em vista o sugestivo título da obra: *Música* (“entoada” por um cantador) a partir do *Parnaso*, morada das musas e do Deus Apolo.

Deve-se recordar que Apolo também foi um dos temas recorrentes no *Canzoniere* de Francesco Petrarca, em que o poeta dedicou centenas de sonetos a Laura (“Laure”, em italiano) – nome poético tirado de Laureta de Novaes, que de fato existiu e com quem ele conviveu.

Repare-se ainda uma vez que a temática do amor fugidio, associada ao tom angustiado assumido pelo eu-lírico, parece ter sido retomada (melhor dizendo, introjetada) pela persona poética criada por Manuel Botelho de Oliveira, reconhecido petrarquista e camoniano:

“Sì traviato è 'l folle mi' desio
a seguitar costei che 'n fuga è volta,
e de' lacci d'Amor leggiera e sciolta
vola dinanzi al lento correr mio” (PETRARCA, 2014, Soneto VI, p. 42)

Seria improvável, senão impossível, negar os ecos da dicção de Petrarca em *Música do Parnaso*. De maneira absolutamente próxima ao poeta italiano, Manuel Botelho de Oliveira elege um nome para o qual dedicar várias formas poéticas, dentre as quais ressalta o soneto (gênero que praticamente domina o *Canzoniere* petrarquiano).

A tópica do amor esquivo gira em torno de Anarda, musa de feições terrenas que em muito lembra Laura, figurada por Francesco Petrarca, com mais de dois séculos de precedência. A fidelidade aos modelos poéticos anteriores evidencia o fato de que a leitura dos versos do poeta baiano ganharia em muito se se considerasse o critério da *autorictas*, relacionada às “práticas antigas do discurso, como modelos anônimos mediatizados por categorias da Retórica” (HANSEN, 1992, p. 15).

Som como Imagem

Para além da obediência à tradição, outro aspecto a se considerado diz respeito à musicalidade sugerida pela poesia de Botelho de Oliveira. A leitura, não exclusiva, dos sonetos do primeiro coro de rimas mostra que, ao compor os seus versos, o poeta alterna vogais e consoantes, como se estivesse a reproduzir em termos

eufônicos a ambivalência dos sentidos emprestados às palavras, simultaneamente à oscilação do que sente e pensa, diante de Anarda, aquela que equivale a “dois maios”, “dois sóis”, de olhos “luzentes”, mas “esquivos”.

Esse jogo sonoro, favorecido pela alternância dos sons, cunhados sob mesma métrica e ritmo, comparece tanto nos sonetos de Petrarca (em que o nome de Laura participa da composição estrutural dos sonetos), quanto na lírica camoniana, como revelam os versos seguintes:

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contentando-se com vê-la;
Porém o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia (CAMÕES,
1963, p. 106)

[ou]

Um encolhido ousar; uma brandura;
Um medo sem ter culpa; um ar sereno;
Um longo e obediente sofrimento:

Esta foi a celeste formosura
Da minha Circe, e o mágico veneno-amor
Que pôde transformar meu pensamento
(Idem, p. 107)

Na mesma chave, quando o poema de Manuel Botelho de Oliveira trata de elementos ligados à candura – invariavelmente sob a ótica da desrazão e a premissa dos afetos – com frequência enfileiram-se palavras de sonoridade adequada ao efeito pretendido, como se vê nas vogais nasais a traduzir mansidão:

Considera no sol, que luminoso
Ama o jardim de flores guarnecido” (Soneto II)

Enfim dando ao jardim e ao céu demais,
O céu ostenta um sol, dous sóis Anarda,
Um maio o jardim logra; ela dous maios (Soneto X)

Esse vínculo, Anarda, luminoso,
Do mínimo jasmim prisão dourada (Soneto XIV)

Outras vezes, o efeito buscado é um tanto diverso. Neles, Botelho visa a traduzir a alternância de estados da persona poética entre a angústia, a dureza, a condição agreste de seu espírito e a esperança de conquistar o amor que o “eu” deseja:

Se és dura rocha no rigor impio,
Se és brilhadora luz na fronte amen;
A triste chuva de cristais serena,
Da sucessiva prata embarga o rio” (Soneto III)

“Porém para favor dos meus sentidos
Essas folhas castiguem rigorosas,
Os teus olhos, Anarda, os meus gemidos”
(Soneto XI)

Atente-se, também, para o papel assumido pelos sons vocálicos. Ao alternar as vogais abertas com as médias ou fechadas, muitos versos parecem reproduzir, na sonoridade, o movimento constante entre a alegria e a tristeza; entre a expectativa e a frustração; entre o peito aberto e os olhos cerrados. Eis uma das imagens mais frequentes nos sonetos de Manuel Botelho de Oliveira:

Quando em mágoas me vejo atribulado,
Vem sono, a meu desvelo padecido,

Refrigera os incêndios do sentido,
Os rigores suspende do cuidado (Soneto XIII)
Se te aprisiona seu favor lustroso,
Te retrata os efeitos de adorada;
Porque quando te adorna a luz amada,
Me aprisionas o peito venturoso (Soneto XIV)

Sem perder de vista essas breves sugestões de cunho estético, note-se que elas se somam à temática anunciada pelo título do livro. Especialmente por isso, não se pode desprezar a referência à morada dos deuses – evidenciada pelo próprio Botelho de Oliveira, logo nos primeiros parágrafos de sua “Dedicatória”.

Também nesse sentido, e em orientação oposta ao que sugere uma parte de nossa crítica mais tradicional, vale lembrar que Manuel Botelho de Oliveira era um fidalgo, tendo se bacharelado em Direito na Universidade de Coimbra, onde foi colega de Gregório de Matos e Guerra.

Homem poderoso, diretamente ligado à administração portuguesa, foi um Capitão-Mor de mentalidade lusitana, senhoril e católica, com boas relações na corte portuguesa, o que provavelmente favoreceu que obtivesse a licença de evocar figuras da antiga mitologia latina, ao compor as rimas de *Música do Parnaso*, a evocar o tempo, o lugar e a postura de Apolo.¹⁰

Esse dado parece ser muito relevante e produtivo, uma vez que a persona poética fala do alto, vinculando o estilo do que escreve ao lugar elevado (monte Parnaso) e ao tema sublime (a natureza, o amor, a beleza extrema).

Isso não quer dizer que houvesse arrogância ou altivez da parte da persona lírica inventada, ou, o que seria pior ainda, não nos permite julgar os versos pressupondo fatuidade e preciosismo do próprio Manuel Botelho de Oliveira.

Pelo contrário, ao referir-se ao Parnaso, morada dos deuses, reforça o entre-lugar do eu-lírico, cujas esperanças e lamentos sugerem o seu posicionamento como um ser radicalmente dividido entre a retidão apolínea e a sinuosidade do sentimento amoroso.

É o que se verifica em diversos momentos. A lágrima do homem e o veneno da serpente guardam em comum a característica de serem líquidas (“licores”), um vital, outro peçonha. Percorrendo os caminhos como se não tivesse rumo, o “coração queixoso” se move feito a “Serpe”, “com passos mais oblíquos, que serenos” (Vendo a Anarda depõe o sentimento, p. 16). Claro esteja que “depor o sentimento” se traduz tanto pelo choro-sofrimento quanto pela inoculação do veneno-amor.

Transparência e opacidade. Para ressaltar os gritantes contrastes entre o que se sente e o que se repele, em “Cega duas vezes”, vendo a Anarda, o eu-lírico contrapõe os “sóis abrasadores” de Anarda aos olhos sofredores “de águas sucessivas”, dicotomia anunciada na estrofe seguinte, em que “resplandores” rima com “desfavores”. (p. 17)

Costumeiramente, Anarda guarda equiparações com elementos ou fenômenos da natureza. O nono soneto (Rigores de Anarda na ocasião de um temporal), desenha-se de modo terrível, com direito a “ventos duplicados” e relâmpagos (“setas de prata despedidas”), devido à fúria do céu. A seu turno, Anarda despreza os tormentos alheios, lançando “Os raios dos rigores contra as vidas” e “As nuvens dos desdêns contra os cuidados” (p. 17).

Eis-nos trazidos novamente em presença da figura de olhar esquivo, a sintetizar as muitas formas com que a amada recusa ou se desvia frente aos sentimentos, preocupações e palavras doces do eu-lírico: “Em ti já

vejo a Anarda, ó Tejo esquivo” (Ponderação do Tejo com Anarda, p. 20); “teus desdêns esquivos” (Anel de Anarda ponderado, p. 21).

No entanto, a breve ira vem a ser constantemente contrabalançada pela constância e a intensidade do que ele sente, o que o leva a sugerir que “O céu ostenta um sol, dous sóis Anarda” (Ponderação do rosto e olhos de Anarda, p. 18); “Que a rosa deve ao sol seu luzimento,/O sol seu luzimento a Anarda deve” (Rosa, e Anarda, p. 26)

Mas o amor não se limita a sobrevalorizar a imagem da figura feminina. Repitamos: ao compor seus versos, Manuel Botelho de Oliveira aplica as lições constantes de diversos manuais que circulavam em seu tempo, como aquele de Manuel Pires de Almeida (1597-1655) que, colado a Horácio, afirmava que “as mesmas regras e os mesmos preceitos têm a pintura que a poesia [...], mas sem dúvida é indústria e natureza, arte e engenho o que os inclina a estas duas faculdades nascidas de um mesmo ventre e de um mesmo parto” (ALMEIDA, 2002, p. 75).

Ainda que determinadas escolhas representem a eternalização de seu martírio, o eu-lírico deseja representar sua amada em pedra, como se a equiparar a extensão do que sente com a memória imortal de Anarda: “Para esculpir a estátua imaginada,/ Logo derrete o bronze lagrimoso” (Anarda esculpida no coração lagrimoso, p. 22)

Ora, amar também significa sentir-se morto em vida, o que aproxima Manuel Botelho de Oliveira da melhor tradição da poesia lírica: “Anarda própria me deseja a morte,/ Anarda própria me defende a vida” (Efeitos contrários do rigor de Anarda, p. 24).

Na sua poesia, o amor e a morte estão em conflito constante, o que tanto permite posicioná-lo como legítimo

herdeiro da estética greco-latina, quanto aproximá-lo da lírica trovadoresca franco-portuguesa, quanto da poesia de inspiração neoplatônica de Petrarca e Camões, sem esquecer os sonetos de Shakespeare e o estilo de Gôngora.

Esse panteão de filósofos e versejadores que o antecederam, ao longo dos séculos, por si só assegura a intenção de emular a poesia dos melhores. Além disso, o fato de seguir e respeitar a tradição, em acordo com os preceitos e concepções em sua época revela o fato de sua obra ser firmemente orientada por modelos poéticos de outros tempos e lugares, que não o nosso, pretensamente original e alocado em vários lugares ao mesmo tempo.

Reconhecer a filiação de Manuel Botelho de Oliveira à melhor tradição do gênero lírico para além do universo ibérico, inclusive, constitui uma atitude sábia. Esse passo (essencial) deve ser o primeiro para que se proceda a uma efetiva reavaliação – certamente positiva de sua obra – e, conseqüentemente, para a (re)validação de outros poetas do mesmo período em que ele viveu. Vamos a eles.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*. Edição preparada por Adma Fadul Muhana. Tradução João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura* (Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro andar; A escrava que não era Isaura). 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 15ª

ed. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2010.

BOSI, Alfredo. "Botelho de Oliveira". In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 39a ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: FFLCH: Humanitas, 1997.

GOMES, Eugênio. "A infanta e o javali". In: _____. *Visão e revisão*. Rio de Janeiro: INL; MEC, 1958.

GRACIÁN, Baltasar. *Arte de ingenio*, tratado de la agudeza. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Fênix renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução*. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Poesia seiscentista*. São Paulo: Hedra, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3a ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MUHANA, Adma Fadul. "Introdução". In: _____. *Poesia completa: música do Parnasso, Lira sacra* (Manuel Botelho de Oliveira). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NASCENTES, Antenor. "Prefácio". In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Tomo I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953.

PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Tradução José Clemente Pozenato. Cotia (SP): Ateliê Editorial; Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2014 [Versão bilingue].

PONTE, Pero da. "Se eu pudesse desamar". In: MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares* (antologia da lírica medieval galego-portuguesa). São Paulo: WMFMartins Fontes, 2009.

TEIXEIRA, Ivan Prado. "A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira". In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do parnaso*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar* (cartas sobre retórica e poética). Portugal: Editorial Presença, 1991.

Notas

1 (Se eu pudesse desamar) In: Lênia Márcia Mongelli, *Fremosos cantares*, 2009, p. 19.

2 (Soneto III) In: *Cancioneiro [Canzoniere]*, 2014, p. 40.

3 (Quem vê, Senhora, claro e manifesto) In: *Lírica*, 1963, p. 108.

4 "É a analogia, ou antes "o demônio da analogia" em que soçobrou Mallarmé. Mas a irmã bastarda da analogia a perífrase, parece-se muito com ela. A diferença está em que a analogia é subconsciente e a perífrase uma intelectualização exagerada, forçada, pretenciosa. É preciso não voltar a Rambouillet! É preciso não repetir Gongora É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!" (ANDRADE, 1980, p. 240).

5 "(...) era pouco nítida a fronteira entre 'sábio' e 'pedante', pois o mesmo pedantismo alegado pejorativamente para constituir a inferioridade de muitos era efetivamente incentivado na formação de todos os letrados. Desde o colégio até à Universidade, os estudos feitos segundo os preceitos do *Ratio studiorum* da Companhia de Jesus previam justamente a memorização e a repetição de saberes tradicionais como fórmulas ético-políticas exemplares em todas as circunstâncias da vida de relação" (HANSEN, 2002, p. 41). Para Ivan Teixeira, ainda sobrevive a "convicção de que a poesia contribui para o mau gosto do leitor e seu afastamento da realidade imediata dos fenômenos dignos de imitação artística, que, basicamente, seriam a emoção pessoal, os embates da vida em sociedade e a relação do indivíduo com os valores responsáveis pela formação da nacionalidade" (TEIXEIRA, 2005, p. 36-47).

6 Essa passagem também chamou a atenção de Ivan Teixeira (2005), que, em seu estudo sobre a obra de Manuel Botelho de Oliveira, apresentou importantes ressalvas a consideração de Antonio Candido.

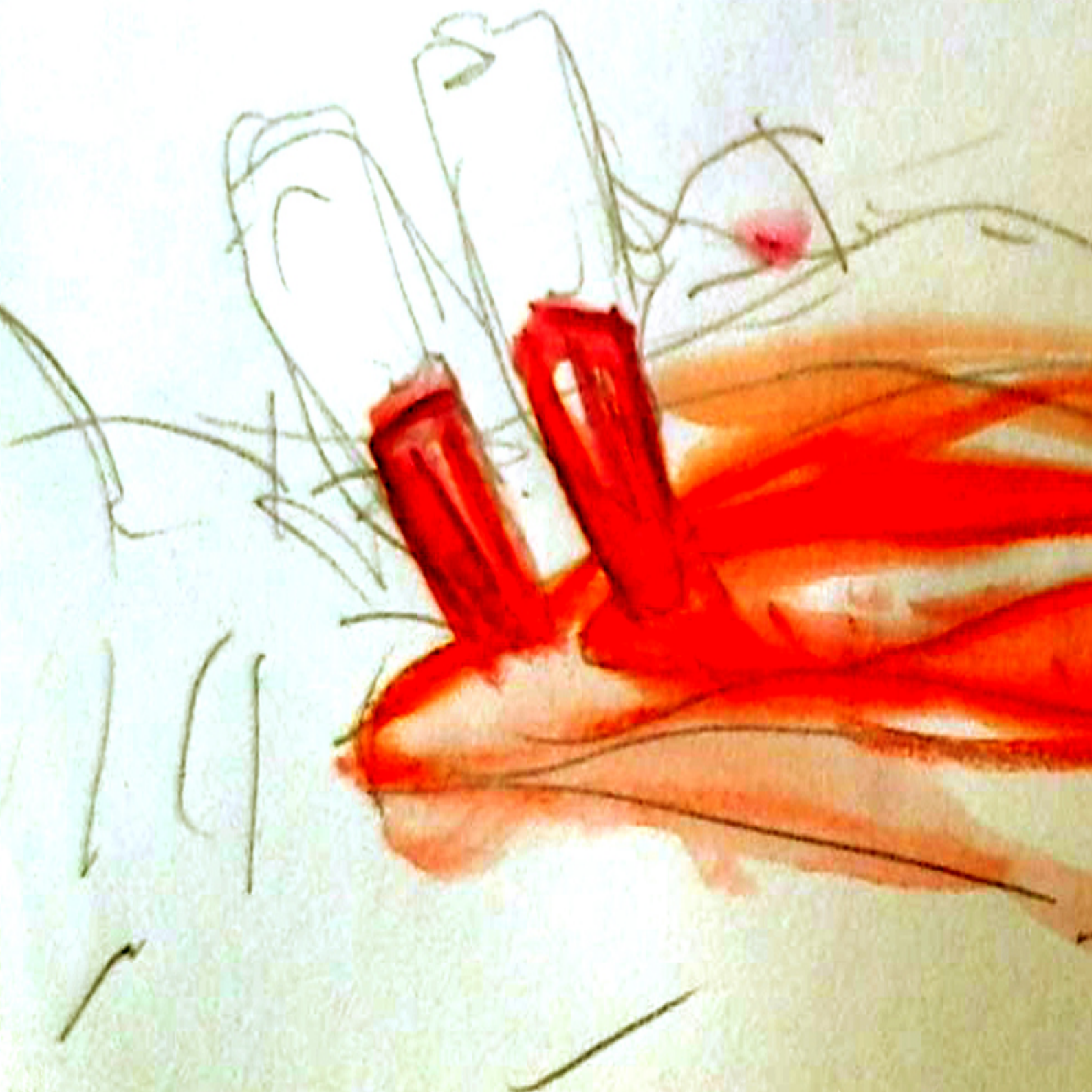
7 Refiro-me a "A infanta e o javali", incluído por Eugênio Gomes em seu *Visões e*

Revisões. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1958.

8 "Como se sabe, a noção de variedade pressupõe a ideia de padrão. Básico na poética cultural dos Seiscentos, tal preceito se encontra sintetizado na *Arte Poética* de Horácio. Aí, a doutrina recomenda que, em lugar de inventar novos caracteres, o poeta deve limitar-se aos consagrados pelo costume" (TEIXEIRA, 2005, p. 59-60).

9 "a lírica se destina (...) a cantar seja a beleza, o bem amoroso, a amada, seja os homens virtuosos cujos feitos são dignos de se guardar na memória" (MUHANA, 2005, p. XXXVIII).

10 A julgar pela desfaçatez e o modo perfeitamente à vontade com que Luís António Verney se referia à poesia "barroca", talvez suas palavras representassem boa parte da concepção de "literatura", segundo a crítica luso-brasileira, no século XVIII: "Nunca pude sofrer um poeta, no princípio de um poema moderno, invocar as Musas e Apolo para lhe inspirarem os pensamentos (...). Nós temos na nossa religião coisas que podem suprir a todas as ideias dos antigos" (VERNEY, 1991, p. 140).





Novos autores

erótica literária

Dashêzas

o dia que bashô baixou as calças

*João Pedro Lioffi**

* João Pedro Lioffi (1996) reside no interior de São Paulo, em São José do Rio Preto. Estuda Letras na UNESP, além de ser músico e poeta das horas várias. Em 2014, Foi vencedor do Prêmio Paulo Leminski, concurso de poesia realizado no campus da UNESP de São José do Rio Preto (SP), e em 2015 teve poemas publicados nas revistas Gente de Palavra e Revista Raimundo. Publica no blog: lioffi.tumblr.com
Contato: joao.lioffi@gmail.com

1.

quer o verbo e o gozo

põe bem no centro da boca

meu lápis viscoso

2.

co' a língua lodosa

lambo as ledas labaredas

da tua chama rosa

3.

meu olho escorrega

no feixe branco de leite

entre as tuas pregas

4.

licorosa ilha

formigas

vazando da virilha

5.

(desculpas ao bashô

e ao paulo leminski)

velha coroa

o falo falha

ao som da gralha

Dixação de Banheiro

*Marcus Groza**

*Marcos Grossa é poeta, dramaturgo e pesquisador. Autor dos livros de poema *Do Buraco à Poça* (Editora Patuá – 2013) e *Sossego Abutre* (Editora Patuá – 2014). É graduado em Filosofia (USP), mestre em artes (UNESP) e doutorando em Artes Cênicas (Unirio). E-mail para contato: mmwesley@hotmail.com

vulcão de viúvas
mastigadas gengivas
de leite minúsculo
um derradeiro dente
disparador de ogivas
incrustado no meio
é quando vibra a vulva
a língua em deleite
e o cacete levemente
esquenta e se avulta

cata-a-crese

*Gustavo Di Donato Matheus**

* O autor nasceu em março de 92 em Campinas, São Paulo. É aluno de graduação da Faculdade de Letras desde 2013 e trabalha há alguns anos como monitor de Língua Portuguesa na mesma escola em que se formou. Tímido, compraz-se na companhia de uns amigos e da família – especialmente na das filhas. Sempre que possível, cede às tentações de suas paixões: meter-se sozinho num cinema ou tomar posse da cozinha (de onde guarda umas singelas cicatrizes).

*"Vai vir um dia
Quando tudo que eu diga
Seja poesia."*

Pau

loLeminski

cata só
a reincidência
da seguinte
cata
crese:

Pau.

1. "(...) cagou no pau"

2. - (Na reunião de pais, a professora) meteu o pau (no Joãozinho)!

3.1 - ...paga pau.

3.2 "...paga o (mor) pau"

4. fulano - "... deu (um) pau..." - em sicrano

5. "deu pau (...no videogame!

/ no microondas!

/ na TV!

/ na internet!)

. ocorre, também - a *pau* e pedra - da seguinte maneira:

-

levar

chupar

ou

mostrar

querer

medir

não ter

manjar

a dar (com)

Pau

e

r

n

a

Pé

resposta ao Pé do ouvido

Luísa Destri*

Que pode o trabalho crítico diante de três poemas escritos por três diferentes autores, composições conhecidas apenas a partir de si mesmas: descrever, à exaustão, os recursos que em cada caso sustentam o fascínio pelo poético? Questionar moralmente a visão aí expressa da sexualidade, matéria que compartilham? Postular como as composições particulares se relacionam com o conjunto da produção contemporânea? Como as questões têm todas interesse, mas não se sustentam nas condições e no propósito da tarefa, proponho buscar, na intersecção das respostas possíveis, aspectos das visões do poético que as composições singulares possivelmente expressam.

* Luísa Destri, mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp, é doutoranda em Literatura Brasileira na USP. Email para contato: luisadestri@gmail.com

Há muitas semelhanças visíveis entre os três poemas. Devedores do legado concretista, “Pixação de banheiro”, “bashêzas” e “cata a crese” partilham também certa atitude diante do sexo: ao descrever o ato ou iconizar o falo, fazem a matéria transitar entre o estímulo físico e o linguístico. Tornada forma, a sexualidade fica toda contida no domínio das sensações. Talvez não por acaso, a subjetividade que se manifesta nos três poemas é masculina.

“Cata a crese”, o mais dissemelhante, é também o menos diretamente sexual. De “pau” se fala, é verdade, e seu contorno acaba por se delinear, mas o trabalho poético quer antes apontar para o que está inscrito na linguagem. Sua catacrese ultrapassa, assim, o entendimento escolar da “perna da mesa”, procurando chamar atenção para o fato de que o pau se insere sempre onde há “a falta de uma palavra específica que designe determinada coisa” - para ficar com a definição de dicionário. Aliás, a semelhança com um verbete é estruturante para o poema, constituindo a origem de sua inorganicidade: uma primeira parte ilustra cinco possíveis definições para “pau”; a segunda, com seu encaminhamento fálico, coloca o pau em seu lugar de origem.

A relação com a linguagem é essencialmente distinta da que se manifesta em “Pixação de banheiro”: desejando inscrever-se em um local público, mas também íntimo, e escrever-se como arte manual transposta para o ambiente digital (pichação > pixação), este poema acaba por instalar-se na ambiguidade. Os recursos sonoros, que poderiam representar ruídos para um rabisco que busca visibilidade, prejudicando-a, constituem a força dessa mensagem. Como resultado, o manual erótico torna-se em si mesmo fonte de prazer.

O mesmo deleite se verifica em “bashêzas”, cujos sinais de relação com a tradição estão por toda parte: desde a

integridade com que recupera, nos três primeiros fragmentos, a forma do *haiku*, até o desvio em relação ao poeta japonês que lhe inspira o título (“O *haiku* de Bashô é exercício espiritual”, resume Octavio Paz – 2006, 159). A descrição do ato sexual e o ofício do verso, unidos desde a imagem do “lápiz viscoso”, resultam na exploração voluptuosa dos recursos linguísticos e da paródia.

Voluptuosidade é, pois, do que se trata nos três casos: cada um à sua maneira, os três poemas revelam alta estima pelo ofício poético. Como, porém, toda noção de lirismo fica a cargo do emprego de recursos linguísticos – principalmente sonoros –, as implicações são igualmente vistosas. No caso de “bashêzas”, toma forma um curioso contrassenso: a despeito do título e a despeito da procura por imagens pouco nobres, a baixeza pode ser apenas moral, jamais poética. “Lamboas ledas labaredas”, lê-se em um dos versos em que a aliteração pouco tem de barata. O mesmo ocorre em outro poema, já que tampouco o gravar-se na porta do banheiro garante o rebaixamento de uma pichação tão consciente de seu raro efeito.

Entre o manejo virtuoso dos recursos e a redução da poesia a artesanato linguístico, a distância pode-se mostrar curta. Enquanto a “Pixação de banheiro” talvez coubesse explorar mais intensamente os nexos da sua contemporaneidade, no limite justificando por que a poesia foi buscar tal suporte, a “bashêzas” conviria tornar necessário o fragmento final, cuja baixeza (ou retomada de uma figura típica da poesia erótica, a “velha coroa”) não havia sido preparada pelo deleite linguístico anterior.

No que a “cata a crese” diz respeito, a natureza da reflexão proposta no poema é índice da relevância da discussão sobre as duas partes que o compõem. Se, como dado da linguagem corrente, a catacrese ocorre onde as

palavras faltam – o que o dicionário e os versos fazem crer –, seu surgimento é uma espécie de reação à castração. O poema seria, desse modo, resposta à dificuldade coletiva diante de vazios – algo como um zeloso observador das tentativas de preenchê-los.

Diferentemente do que seria de se esperar, porém, no movimento de isentar-se de julgar a “reincidência” dessa catacrese (“ocorre também, *ora feliz, ora infelizmente...*”), e de posteriormente retomar as significações de “pau” como órgão sexual, o sujeito acaba por anular a tensão que havia identificado na linguagem. O espaço vazio volta a ser, uma vez mais, terreno de incidência da catacrese (onde todos *metem o pau*, para não descartar o trocadilho que obviamente ocorre).

Valeria a pena, por isso, aproveitar essas formulações para imaginar se não seria possível um comportamento mais feminino diante desses espaços inocuados – movimento distinto da virilidade que demanda preenchimento. Se é direto o nexos que se estabelece, em poesia, entre recursos linguísticos e matérias cantadas, que visão do próprio ofício emerge quando o material é rebaixado diante de efeitos elevados? Identificar genericamente como baixa a matéria sexual, reforçar a catacrese que se quer questionar e chamar pichação uma arte de fazer vibrar são estratégias que acabam por rebaixar os próprios poemas – algo como um ricochete, para falar de modo viril.

A aversão ao sublime, que nos três poemas pode assumir as vestes do humor, implica também, no limite, o trocadilho. Justamente porque se trata, nas três composições, de poetas seguros de sua técnica, quase se pode dizer que, sentindo falta do lirismo e intuindo os riscos da catacrese, andam por aí buscando matérias a partir das quais exercitar a forma da sua sensibilidade. Não sendo este um problema individual (SIMON, 2011),

poeta algum está isento, porém, da tarefa de enfrentar o vazio deixado pela tradição.

Referências Bibliográficas

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SIMON, I. M. Condenados à tradição. *Revista Piauí*, v. 61, p. 82-86, 2011.

outros
poemas

O lírio do desassossego

*Fábio de Oliveira**

* Fábio de Oliveira, natural de Lagarto/SE, é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo e Université Paris 8. O autor tem dois livros de contos publicados, *Da insensibilidade e seus afluentes* (2010) e *O livro da perda* (2011), e um de poesia, *“,”* (2014). À parte sua produção ficcional, o autor tem publicado ensaios de crítica literária em revistas acadêmicas nacionais e internacionais. E-mail para contato: fabiolittera@hotmail.com

Um buraco,
um grito no escuro.
De quem a voz?
De quem o medo?
O vazio de tudo cheio,
menos de acertos,
de certos somenos.
Um dia o riso,
no outro a cilada;
depois a rua, a casa,
o incerto sossego,
o lírio por dentro.
Talvez, depois,
dias melhores;
hoje, porém, o de antes,
o de quase sempre:
no escuro do grito,
o buraco, o vazio,
o lírio do desassossego

no meio da tarde

(Ao meu jovem amigo Manuel Barrós Alcántara)

Paulo Nunes*

* Paulo Nunes nasceu em Patos de Minas, Minas Gerais, em 1965. Formado em filosofia, é livreiro na Universidade de São Paulo. Poeta e letrista musical, tem textos publicados em diversas revistas e jornais literários. Editou, em 2001, a obra *Meu canto é saudade*, que reúne a produção de Juca da Angélica, expoente da poesia oral do interior de Minas Gerais. Em 2014, lançou o livro de poesia *O corpo no escuro* pela Cia Das Letras. E-mail para contato: pacenunes@yahoo.com.br

I/ Rembrandt faz 50 anos (auto-retrato 1656)

No meio da tarde, neste país frio,
a luz, mais funda, acaricia a pele,
acrescendo-lhe rugas e segredos
onde antes a dúvida não roía.

O rosto há muito visto ainda encara-se
de frente e sem susto, a se perguntar
se é esta a mesma face, amiga e alheia,
que sempre lhe acena, algo diz, e some.

E a mão, ao pintar o tempo que a pinta,
de repente para e suspensão sabe
que um sopro, não ela, organiza o caos,
e é sonho o que se diz vida ou pintura.

Há calma, resta calor na luz baixa,
e a altivez teima no rosto cansado -

mas não se aproximem tanto: há feridas
na perfeição, gritos sob o sussurro.

II/ Não o fruto

Não o fruto: amadureceu o desejo
enquanto a mão ensaiava alcançá-lo
(e os dentes se perdiam nessa demora)
duvidando de si, não da colheita.

Amadureceram o chão e as nuvens.
Neles impressas fizeram história
palavras nunca ditas, e um só grito
deu-se em vinho que se tomou calado.

Quase certa de ser mais que um sonho,
a sombra, um pouco esmaecida e curva,
entre portas que gemem e se lembram,
confessa que também envelheceu.

E envelheceram o rosto e a espera
junto ao poço que devolia o olhar;
envelheceu o vulto que não chegava:
a ausência hoje é uma senhora.

III/ À memória do ator Walmor Chagas

E nos tornamos aqueles senhores
vindos de longe sem saber porque,
barbas brancas de estrangeiro postiço,
olhos mudos do que (não) vai lá dentro;

e nos tornamos aos poucos avós
da velha criança que assassinamos,
brincando o medo e esta culpa na areia,
soltando balões já na falta de ar;

e a correr nos dias, mais lentamente,
pesam em nossas mãos as mãos de muitos,

todos os que fomos e os que não somos,
todos os momentos num só naufrágio;
e o mundo, em fuga, só agora é nosso,
e a dança em volta, e o único caminho,
inútil, sem fé ou esperança, mas
foda-se, viver é ir até o fim.

(Paulo Nunes, maio/2015)

memórias

noturnas:

análise de dois poemas

Dário Ferreira Sousa Neto*

Ao ler o poema “Lírio do Desassossego”, de Fábio de Oliveira, deparei-me com a noite como mistério. A palavra noite não aparece em nenhum de seus dezenove versos, mas paira como uma sombra durante todo o percurso da leitura. O segundo verso “um grito no escuro”, o décimo verso “depois a rua, a casa”, e o décimo primeiro verso “o incerto sossego”, ambientalizam o leitor no breu noturno como se estivesse a procurar algo e a sofrer as sensações dessa procura.

O poema se inicia com “um buraco”. Do que ele trata? De quem é essa voz que produz e esse medo que resulta do grito? Tratam-se das mesmas pessoas? Flertando

* Professor Colaborador de Literatura Portuguesa e Universal da UNESPAR. Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail para contato: dfsneto@gmail.com

com a indefinição, o poema provoca a dúvida, abrindo ao leitor muitas possibilidades de significado. Os versos curtos se distribuem em todo o poema na forma de sintagmas nominais operando imagens. Na primeira leitura, parece ser um poema-símbolo pela ausência de verbos e, portanto, substantivos, artigos e adjetivos funcionando como um conjunto que organiza uma imagem simbólica. Contudo, a releitura nos faz perceber uma movimentação que passa de uma imagem a outra e, apesar da ausência de verbos, propõe uma sequência de ações que movimentam essas imagens.

Essa movimentação se deve à temporalidade presente na palavra grito a qual rompe a espacialidade do primeiro verso para inserir um acontecimento, mas não se define de onde vem e quem o sente, apenas que acontece. A pergunta presente no terceiro e quarto versos é produzida pela escuridão que nos remete a um ambiente noturno. Na impossibilidade de respostas, lança-se no vazio do quinto verso, mas carregado do indefinível. Esse contraponto marcado pelos substantivos contrários –vazio/cheio – desdobra-se em quiasmo, no qual a tentativa de acerto sede lugar para certezas de pouca importância. A indefinição presente no terceiro e quarto versos, como também nos elementos contraditórios do quinto e no jogo fonético do sexto e do sétimo versos, criando um quiasmo sonoro, produz a duplicidade cotidiana entre elementos positivos (o riso) e negativos (a cilada) que se alternam resultando no oxímoro do décimo primeiro verso. Parecem nascer desse adubo a indefinição e a incerteza que sintetizam na imagem do lírio por dentro. Mas dentro de quem? O leitor, curioso por uma resposta, percebe nos versos seguintes o retorno ao início, formando um círculo que aponta para o infinito.

Refaz-se a pergunta: do que trata o poema? De tudo e de nada ou, como afirma o quinto verso, “do vazio de

tudo cheio”. É nesse vazio de sentido que parece residir a força do poema. Somos convidados ao desassossego da escuridão. A escuridão como tema do poema resulta também desse vazio de sentido que, por sua vez, lança o leitor no desassossego de significado. Contudo, não se trata de um vazio ausente de sentido, pelo contrário: ao não propor um fechamento em sua significação, dialogando constantemente com a dúvida, produz um devir que transfere ao leitor o exercício de preenchimento.

O poema insere, assim, o leitor em uma rua deserta cujo caminhar é interrompido pelo grito; sem saber de onde vem ou o que o causa, é tomado por uma inquietação: alguma vítima? Ou esse grito viria de si mesmo? Talvez o eu-lírico tenha saído para caminhar em busca de se afastar do jogo cotidiano entre risos e ciladas. Por esta leitura, o poema parece estabelecer dois ambientes – a casa e a rua – dividida pelos “certos somenos”. Mas o que seria de menor valor? O grito ou jogo do cotidiano? Ou talvez a busca não seja de afastamento, mas de encontro, onde a rua se torne um lugar convidativo para aventuras, de modo que talvez a voz que pergunta busque, noite após noite, alguma companhia para realizar o desejo que brota como “lírio por dentro” e, por esta possível leitura, a esperança de “dias melhores” seria o *leitmotiv* que o devolve ao buraco e aos gritos por ruas vazias e carregadas de desejos.

Já em “No meio da tarde”, de Paulo Nunes, deparamo-nos com versos e estrofes mais longas que as do poema anterior. Dividido em três partes, o poema contém doze estrofes (sendo quatro estrofes em cada parte) e quarenta e oito versos. Diferentemente do poema anterior, neste, a presença de verbos não opera uma sequência de ações, ainda que predominem os verbos de ação. Embora, na linguagem corrente e na prosa narrativa, a presença de verbos de ação garanta a movimentação

dos acontecimentos narrados, vemos que nesses dois poemas dá-se o inverso: o primeiro evidencia um acontecimento devido às seqüências de imagens, enquanto que, no segundo, os verbos funcionam para definir os substantivos, os quais, sintaticamente, funcionam como sujeitos. A descrição carregada de metáforas constrói três diferentes imagens alegóricas que se complementam.

A primeira parte do poema, como indica o seu título, descreve um dos autorretratos de Rembrandt por ocasião dos seus cinquenta anos. Contudo, a polifonia no poema, que nos remete à obra do pintor holandês, desloca-o da imagem visual para evidenciar a afetação provocada pela contemplação. A primeira estrofe reconstitui a pintura no ato contemplativo marcando o estilo barroco do pintor em seu último verso. Já na segunda estrofe, evidencia-se o ato da contemplação, estabelecendo a distância entre quem vê e o que é visto. Esse distanciamento se desdobra na demarcação do tempo no primeiro verso da segunda estrofe, pois a mão que pinta o tempo na tela é pintada pelo próprio tempo, o qual, num efeito de suspensão, já não faz pintura, mas sonho, como um sopro a organizar o caos. A pintura passa a refletir a afetação do poeta como memória para evidenciar as feridas. Já não se trata de Rembrandt e seu autorretrato cinquentenário, mas da memória do poeta despertada pela pintura. É dessa memória, é da alma do poeta que se trata quando pede, para aqueles que o contemplam, que se afastem, pois a memória revela sob o sussurro o grito de uma alma ferida. O tema do grito presente no poema anterior retorna aqui de outro modo: agora trata-se de um grito amedrontado, abafado pela imagem que o eu lírico faz de si mesmo emprestando elementos do autorretrato de Rembrandt. Esse empréstimo opera-se de tal forma que o leitor fica em dúvida se a “ferida na perfeição” e os “gritos sob o sussurro” referem-se à pintura ou ao eu lírico.

A segunda parte do poema, intitulada “Não o fruto”, descreve não mais a imagem de um outro, mas de si mesmo. Descreve o amadurecimento do desejo impedido de ser alcançado pela dúvida. A dúvida aqui já não é de algo com o qual o sujeito se defronta, conforme vimos no poema anterior, mas do estado de descrédito de si mesmo que paralisa a voz. Se em “O Lírio do Desassossego”, embora não identifique de quem se origina, o eu lírico ouve o grito no escuro, aqui, o grito, sufocado pelo silêncio, se materializa no vinho que toma calado. A espera não se dá em uma repetição que se alterna em “risos” e “ciladas”, mas, agora, é uma espera que envelhece em estado de contemplação do vulto que nunca chega e, nessa espera, a própria ausência se faz senhora.

A terceira e última parte, como se a escapar de si mesmo, busca a outro. Contudo, agora não se trata mais de um objeto contemplado, mas de uma memória. Invoca a memória do ator brasileiro Walmor Chagas. O ator, que se suicidou em 2013, teve como último desejo o corpo cremado e suas cinzas lançadas na Serra da Mantiqueira. A busca por essa memória evidencia a perda da objetividade do poeta, o qual já não mais estabelece o distanciamento entre o eu e o outro, marcado pelos verbos na primeira pessoa do plural. Somos nós – eu lírico e leitor – a nos tornarmos senhores que vem de longe, tornamo-nos avós de crianças velhas e as assassinamos no medo e na culpa. E em nossas mãos pesam as mãos de muitos. São estranhas memórias de quem se confessa no outro e pelo outro a própria falta de fé e de esperança. E para se libertar desse estado contemplativo e da estéril nostalgia, o último verso rompe a alegoria ao definir a vida como um ir até o fim.

Tanto no primeiro, quanto no segundo poema, a afetação do eu lírico se evidencia seja por acontecimentos externos, como o “grito no escuro”, seja pela contemplação

do quadro de Rembrandt. O segundo poema brinca com a temporalidade do dia presente no título “No meio da tarde”, que localiza em sentido denotativo esse momento da contemplação, mas que, ao mesmo tempo, referindo-se ao autorretrato do cinquentenário do pintor holandês, opera o sentido conotativo no qual o meio da tarde funciona para identificar a idade do pintor e, talvez, do eu lírico. No primeiro verso da segunda parte, reforça esse sentido ao dizer que o desejo amadureceu, como também, no último verso dessa parte, o envelhecimento do rosto e da espera. Desse modo, o jogo denotativo e conotativo do tempo evidencia a afetação na memória: são desejos, sonhos e dúvidas que constituem o autorretrato de si mesmo pela lembrança. O primeiro poema parece referir-se a um acontecimento externo ao eu lírico, mas, como vimos, a simbologia do poema é tão marcada por indefinições que permitem entender como afetação na e pela memória. Portanto, essas memórias noturnas repetem-se pela escuridão, certas de percorrerem o percurso da vida até o fim.

novos
contos

um é pouco
dois é bom
três é melhor

três contos de
roque antonio de soares junior*

* Roque Antonio Soares Júnior, o Roquinho, é natural de Padre Paraíso, cidade incrustada no Vale do Jequitinhonha, e atualmente vive na capital mineira. Como profissão, ele optou por ser brincante, pesquisando, catalogando, ensinando e divulgando brincadeiras tão essenciais na formação do ser humano.

Ana

Sabe, Ana, há um perfume que me persegue, cheira a mar e me persegue há anos. Não me lembra a infância, dor ou um beijo, surgiu do oco do não vivido e persiste fugaz e rígido feito um segredo de encosta e mar, remoto e irrevelável por força de um pacto não feito:

Se damos com a língua nos dentes o nosso time não ganha! O olho da morte espreita!...

Talvez seja a idade, Ana, e você ausente. Esta clareza rude sobre o limite das coisas, lembranças sem raízes me doendo nestas salinas... (talvez chova à noite, talvez não, e isso me comove).

Mas de que importa, vê? Dissolvo meus segredos sem temer o azul suspenso das possibilidades, pois já sei ferida a mão de todas as querências, e cada vez mais o gosto de um anseio único e bastante:

NÃO SER INFELIZ.

O que me custa a poesia, a luta, o cinema?

Não sou infeliz, Ana, quase sempre comovido de mim mesmo, mas não infeliz. E por força desta fissura (ausência, saudade, você) neste meu querer só, é que lhe escrevo sem aguardar que leia, que me entenda, sem saber de sua casa.

Os seus passos pelo jardim, o seu olhar e o dia me revolvendo...

Muito para o meu não ser infeliz. Basta a sua voz e o seu corpo etéreo ventando nos braços da manhã seguinte.

Responda por esta porta entreaberta por quem quer que me visite, nesta sua carta que me acalma por que há de vir do dia e dirá:

Ouçã, Pablo!

Sempre que te olho com a piedade deste sorriso diáfano te compreendi inteiro e profundo, te desejei e temi.

Me afasto porque não posso em mim o que não tem limites...

Dessa sua carta, Ana, canção do longe, já me pousou aos ouvidos um rumor, seu grito:

O adeus, o fim

todo o mais já não espera me basto.

De extrato artificial de vida, na antessala do mundo

No instante em que a moça desentendeu, um zumbido crescente rasgou a escuridão, a realidade gotejou no ritmo das luzes em pânico e num turbilhão de sons e impressões visuais vagas se impôs juntamente com a claridade plena, dissolvendo a fantasia que fundo se instalara em mim, tanto e tanto, que muito mais do que

olhos, pela alma violentada, foi que me apercebi do signo da realidade puramente estético ressurgido lento em estrutura fria, vil, cheirando vida e verdades eternas. Permaneci imóvel na antessala do mundo. Calculei que por cem dias me esquecia na solidão da luta por não voltar à tona, até que de pensamentos nebulosos uma chuva de desesperança dissolvesse o meu estado e permitisse um sol reaquentando os sentidos. Articulei movimentos suaves, escorreguei pela cadeira até ganhar o teto cerúleo em intenções, mendigo de estrela e divaguei no seu silencioso traço de onde despendiam, sem segredos, rumores de passado esquecido.

Ouvi:

...Sim, é assim que devem ser as coisas, não nos cabem buscas. Afinal, de que nos valeria uma razão que não redime. O que está em nós não se renderia à complexa fragilidade dos fatos dissecados que impulsionam a ação, está em nós como uma lei e pronto...

Um choro resignado veio e se extinguiu sem forças. Imaginei quem assimilaria a vida e traduziria em ideia tão rígida e desprovida de acessos. Em seguida, um gargarhar metálico, repleto de prazer sincero escapou do coração de quem matara a família.

Cem anos se passaram, e na perfeição do imperfeito instante, momento em que a realidade habita a casa dos sonhos — equilíbrio —, não constituíram passado, apodrecidos os anos acumulavam-se aos meus pés, exalando a mais complexa solidão.

Cem anos desde o rompimento, até que aquele zumbido, agora em ordem inversa, anunciasse a reinstauração do império da ilusão. Primeiro o som decrescendo, depois a confusão das luzes e, por fim, a concepção: a completa escuridão, ocultando de mim mesmo as

razões de aflição e dor. Aos poucos fui me nutrindo de sentimentos alienígenas projetados, desprovidos de verdade calcinante: DE EXTRATO ARTIFICIAL DE VIDA, NA ANTESSALA DO MUNDO.

Trinta anos depois começaram pelo fim, terras áridas estavam cobertas de verde, todas as faces de saudade, nada se conservara a ponto de ser reconhecido, somente a moça que desentendeu se preservara exatamente igual e ao seu passo tudo era como antes.

Uma música funda embebia a tela de uma solidão minha e ritmava o compasso do que se repetia:

ILUSÃO, ENTRA, A CASA É SUA...

Meu Deus! Que maravilha,

a ilusão lhe obedecia

e ao seu passo tudo era como antes.

Olhos de mosca

Moscas varejeiras sobrevoam lentas sob a tarde escura e tropical. Fora de mim o dia é claro e se arrebenta contra os vidros da janela amparando a sua sombra suave, silhueta dourada inerte ante a corte.

Atualpa diz:

— “Sim, me chamo João para morrer”.

“e um gancho atravessou a garganta do Peru.”

Permaneces inerte e comovida, sustentas no seio o rosto inocente da América transpassada.

Eu cá com minhas moscas aguardo um olhar enquanto você diz:

— Isso me lembra Drummond, não o poema, mas o profundo que ele causa.

Lê novamente em voz alta, espera um comentário.

Penso no quanto este canto foi importante para mim e que talvez tivesse sido melhor não compartilhá-lo com você, distante, impossível nos meus dias.

As moscas se infernizam,

sinto chegar a tempestade anunciada, que haverá de transbordar,

inundar a casa,

naufragar nossas vidas.

Ainda que nos olhes.

todo o mais já não espera:

a escrita feita a carvão de
roque antonio de soares junior

Cris Torres*

De um escritor imagina-se que sempre possa ter a clareza de seus gestos e talvez uma identidade sobre aquilo que desenha na página: a pausa, a respiração, a cor do grafite que se imprime, a escolha do tempo em verbo, em ausência, em silêncio. De um escritor, talvez nós, leitores, esperemos alguma resposta, se não sempre, talvez em dias mais ásperos feitos degris, de nuvem, de gritos. E tocamos a ler, dentro do rumor de um tear muito nosso, particular, aquilo que lá está, escrito pelo outro, que passa a ser uma espécie de voz paralela a algumas vozes que guardamos, dentro, muito nossas. E às vezes parece que exigimos invisíveis segredos, seguramos em abismos alheios aquilo que não tivemos coragem de experimentar.

* Cris Torres é doutora em Literatura Brasileira pela USP, mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. É professora no curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira - PUC-SP (Cogeae) desde 2008. E-mail para contato: prof.cristorres@uol.com.br

De um escritor, às vezes, queremos uma explicação quase exata, ontológica, metafísica, daquilo que foi dito assim, inesperadamente, sem explicação. Mas talvez nem ele, o escritor, tenha a resposta – geralmente não tem. E seguimos, cúmplices de negativas, os caminhos do narrar.

Em uma outra ponta da leitura, outra tarefa – esta da qual me visto agora – a do crítico. Que precisa lembrar que a literatura não existe para nos permitir, por procuração, experimentar ou ser alguma coisa. Ela apenas é um lugar para se habitar, se tivermos coragem – porque há o irremediável inscrito aí: será pouco o chão, será aguda a fala, será excessivo o porvir. Assim é. E ponto. E o crítico sabe que andar por palavra alheia é caminho pelo qual se segue de “mãos pensas” recusando o saber que a máquina do mundo nos oferta... porque é preciso tocar a alteridade pelas margens para que não haja sombra (a nossa) demais sobre o texto. Giorgio Agamben aponta, no prefácio de seu *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, que quando a palavra crítica aparece no vocabulário da filosofia ocidental “... crítica significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender” (AGAMBEN, 2007, p.09). Com tal responsabilidade nas mãos, dou-me a ler os textos de Roque Antonio Soares Júnior e encontro-me com uma curiosa alegria.

Percebo que ler seus três textos é um pouco como experimentar ausências – eles oferecem um deslocamento de cenas e impressões nascidos de uma espécie de pedido de urgência. Em “Ana” encontramos: “Talvez seja a idade, Ana, e você ausente. Esta clareza rude sobre o limite das coisas, lembranças sem raízes me doendo nestas salinas...”. Podemos perceber que, de saída, a dor cobre a modulação do narrador e o guiará em variáveis chamados – de amor, de raiva, de faltas. E o

narrador pergunta (a quem, mesmo?): “Mas de que importa, vê?”. Uma constatação que enuncia seu avesso, pois há tudo o que importa mais adiante. Há um “anseio único e bastante” revelado pelo narrador: “NÃO SER INFELIZ”. Há uma sentença afirmativa que vem colada a um porvir, ainda que posta em caixa alta e ainda que entoe um simulado sim. E há mais. O narrador nos dá seu nome, uma carta e uma finitude: “Responda por esta porta entreaberta por quem quer que me visite, nesta sua carta que me acalma porque há de vir do dia e dirá: Ouça Pablo!”. E resgato o seu “NÃO SER INFELIZ” nessa caixa alta para perguntar: por que a caixa alta? Marca residual em negativo? Forma para materializar seu incômodo e sua ironia? Já não sei se haveria mais força se você tivesse trazido este desejo em latência, mas entendendo que às vezes o que se há de fazer é gritar, apenas.

Agora, o que encontro mais adiante é de uma beleza ímpar: “Me afasto por que não posso em mim o que não tem limites...”. Esta afirmativa dá uma densidade de reflexão ao texto e figura como uma mediação interessante entre o estado de perda que Ana dá ao narrador e o caminho que ele precisa atravessar. Que seja talvez a carta e toda a ausência, inscrita ao final do texto como fragmento, ou pouso de seu pedido:

“Dessa sua carta, Ana, canção do longe, já me pousou aos ouvidos um rumor, seu grito:

O adeus, o fim

todo o mais já não espera me basto.”

E vou seguindo na leitura dando-me conta de que todos os narradores, dos três textos, aparecem em primeira (primeiríssima) pessoa, costurando sobre tudo algo que faz roçar com força a vida na experiência literária, em camada muito fina. Perigosa escolha do narrar. Mas

percebo que o autor não constrói um lugar comum de desafetos por meio de metáforas desgastadas e cansadas. Tem-se mais na prosa de Roque – a presença de um narrador que poderia perder-se no vazio confessional dá lugar a uma força enunciativa que tensiona o duro do real ora a uma economia discursiva, ora a uma ressonância interminável do externo, cujo resultado se mostra em períodos longos e frases povoadas de adjetivações.

Algumas vezes, confesso, chego a ouvir, nesse discurso invadido por um lirismo um tanto ingênuo, o Carrasozza de *Caderno de um ausente*. Reconheço também em “Ana” um narrar comovido por sua própria impossibilidade de tocar o outro e de capturar para esse outro impressões condensadas. Em um primeiro momento, o reconhecimento dessa ressonância provocou-me o barthesiano “levantar da cabeça” num gesto preocupado em encontrar no correr dos textos a consciência de uma mediação necessária para se construir uma singularidade autoral. Mas aos poucos fui ouvindo uma procura legítima, pouco anunciada talvez, todavia presente, de uma prosa que não parafraseia mas que se deixa, também, atravessar por uma consciência do imponderável quando a escrita se tingiu de inoperosidade frente ao experienciado. Se ainda em “Ana” encontramos uma modulação aguda (“Esta clareza rude sobre o limite das coisas, lembranças sem raízes me doendo nestas salinas...”) e desassossegada (“E por força desta fissura (ausência, saudade, você) neste meu querer só, é que lhe escrevo sem aguardar que leia, que me entenda, sem saber de sua casa.”), é possível encontrar em “Olhos de moscas” um registro bem menos lírico e próximo a um humor modernista.

Na primeira cena: “Moscas varejeiras sobrevoam lentas sob a tarde escura e tropical.” As moscas estão por toda parte e a escolha da “tarde tropical” traz uma atmosfera abafada que cruza a leitura em um recorte

instigante. Junto com as moscas, Atualpa (Athualpa), imagem do último imperador inca, enuncia um destino agonizante para si e para sua América, ao que parece: “Sim, me chamo João para morrer” / “e um gancho atravessou a garganta do Peru.” Essa atmosfera moribunda é levada para o registro prosaico onde o narrador (ou eu-lírico?) espera, na tarde lenta tocada pelas moscas, a sentença de uma possível leitora sobre aquilo que ali se apresenta: “Eu cá com minhas moscas aguardo um olhar enquanto você diz: - Isso me lembra Drummond, não o poema, mas o profundo que ele causa. - Lê novamente em voz alta, espera um comentário.” Aqui, tudo indo muito bem nesta composição que oscila entre a morosidade melancólica e o humor ágil, não fosse o tom explicativo, que vaza uma desnecessária banalidade, inserido na fala: “ - Isso me lembra Drummond, não o poema, mas o profundo que ele causa”. Registro meu *senão* a essa passagem, que não contribui positivamente para o desenvolvimento da ideia. Mas, à parte isso, Roque Antonio de Soares Junior, que interessante texto, sim, lúcido pelas escolhas dos recortes e das imagens tão bem condensadas, tanto que, ao final, encontramos uma cápsula quase móvel e independente:

As moscas se infernizam,

sinto chegar a tempestade anunciada, que haverá de transbordar,

inundar a casa,

naufragar nossas vidas.

Ainda que nos olhes.

O que é este quadro, Soares Junior? Se não o exemplo de um traçado inteligente que, quando não

tingido demais por aquela tinta da pessoalidade, sabe incorporar ao texto a poesia capaz de acionar nossa imaginação pela condensação flagrante dos recortes que você propõe no texto. Vou percebendo, pela leitura desses poucos textos, que você tem certa vocação para a metonímia, ou, se digo melhor, para uma construção que privilegia os vazios, os recortes, as pequenas partes e que nos deixa ver, em filigrana, a rede totalizantedesses cortes sob a terra poética que você vai apalpando, sem pressa. Posso arriscar dizer que o caminho de sua escrita aponta para uma literatura que se deseja continuar a ler e, ainda que eu recolha aqui alguns atropelos de excessiva subjetividade, o seu fazer revela uma densidade poética que importa olhar. Lembro agora de Paul Valéry (1991), quando nos dá a precisa e bela imagem da poesia como uma dança e da prosa como um caminhar e penso no ritmo de seus textos. Veja, a prosa poética entende que dança e caminhada se enlaçam, fazendo do texto um lugar de convivência que põe à prova limites, gêneros, etiquetas e esse é o lugar por onde você conduz sua palavra. Palavra feita de sangue, eu poderia dizer, em uma imagem desgastada. Poderia repetir, em insistente mau gosto, palavra feita de sangue – porque seu extrato é esse, ainda que também vestido de ironia e humor.

Agora, Soares Junior, em “DE EXTRATO ARTIFICIAL DE VIDA, NA ANTESSALA DO MUNDO”, o que você vem aqui sublinhar? De saída, o leitor precisa de um pouco mais de fôlego para ler o extenso período que abre o texto. Reproduzo-o:

No instante em que a moça desentendeu, um zumbido crescente rasgou a escuridão, a realidade gotejou no ritmo das luzes em pânico e num turbilhão de sons e impressões visuais vagas se impôs juntamente com a claridade plena, dissolvendo a fantasia que fundo se

instalara em mim, tanto e tanto, que muito mais do que olhos, pela alma violentada, foi que me apercebi do signo da realidade puramente estético ressurgido lento em estrutura fria, vil, cheirando vida e verdades eternas. Permaneci imóvel na antessala do mundo.

Confesso queo exercício de seu fazer, nesse texto, é menos interessantes como construção, é mais frágil, talvez um pouco incompleto – apesar de ter bons momentos e belas imagens– mas aqui eu reclamo uma falta de proposição. Uma queixa cobre seu texto, a modulação apresenta um desassossego e um cansaço em expressões como: “realidade gotejou no ritmo das luzes em pânico”; “pela alma violentada”; “Permaneci imóvel na antessala do mundo”. O narrador se contaimóvel diante de um lugar que não conseguimos – propositalmente ou não – identificar. O que é essa “antessssala do mundo”? O leitor a visita como um espaço onírico, há uma evocação de cenas que parecem visões e ruídos quase apocalípticos (“Imaginei quem assimilaria a vida e traduziria em ideia tão rígida e desprovida de acessos. Em seguida, um gargalhar metálico, repleto de prazer sincero escapou do coração de quem matara a família.”), compondo um quadro desordenado em que tudo mergulha. Assim, por meio de umamodulação confessional e desgostosa, o cenário se monta e acena para uma proposta que provoca curiosidade no leitor, mas se dissolve às vezes rapidamente, pois a linha que arremeda o narrar é frágil e se rompe em momentos como “Aos poucos fui me nutrindo de sentimentos alienígenas projetados, desprovidos de verdade calcinante: DE EXTRATO ARTIFICIAL DE VIDA, NA ANTESSALA DO MUNDO.”E de novo a caixa alta. O que sua literatura deseja tanto sublinhar, gritar, fazer ver? Não é necessário que o texto seja tingido desta nódoa... ela talvez diga bem menos do que um pequeno rumor..., não?

Mais adiante, o texto é interrompido por uma outra voz que aparece registrada em fonte distinta. Lemos:

“Ouvi:

... Sim, é assim que devem ser as coisas, não nos cabem buscas. Afinal, de que nos valeria uma razão que não redime. O que está em nós não se renderia à complexa fragilidade dos fatos dissecados que impulsionam a ação, está em nós como uma lei e pronto..”.

Em cena transversal, esta sentença agrega mais um halo onírico ao texto – mas o que se nota de boa intenção construtiva no parágrafo seguinte (“Um choro resignado veio e se extinguiu sem forças. Imaginei quem assimilaria a vida e traduziria em ideia tão rígida e desprovida de acessos. Em seguida, um gargalhar metálico, repleto de prazer sincero escapou do coração de quem mata-ra a família.”) se perde num tom profético e dramático representado em imagens como “Trinta anos depois começaram pelo fim, terras áridas estavam cobertas de verde, todas as faces de saudade, nada se conservara a ponto de ser reconhecido...”.

Apesar de caótico, é possível irmos acompanhando a experiência limite na qual parece mergulhar o narrador, certa ordem da desmedida, certa presença de uma *hybris* conseguem, de fato, dar uma dimensão meio fantasmagórica ao texto que poderia ser bastante significativa e interessante, não fosse a sensação de vertigem estrutural que o texto acaba revelando.

Mais uma vez, o final do texto traz aquela cápsula quase independente à qual já me referi. Cito:

Uma música funda embebia a tela de uma solidão minha e ritmava o compasso do que se repetia:

ILUSÃO, ENTRA A CASA É SUA...

Meu Deus! Que maravilha,
a ilusão lhe obedecia
e ao seu passo tudo era como antes.

Uma tela aparece marcada por uma solidão, um ritmo, uma ilusão. Os desdobramentos possíveis para a escolha da palavra *tela* como fecho do texto são muitos e, neste universo do possível, segurado pelas mãos do ritmo onírico da narrativa de Roque Antonio de Soares Junior, o leitor insiste e permanece experimentando toda esta “ilusão”, pois que a literatura é, de fato, sua casa. Mas nesta “antessala do mundo”, a música tocou rápida demais. Às vezes é preciso ter calma, olhar de novo o que desaguamos sobre a tela, não é?

Enfim, agora eu que negrito que **foi um prazer** escutar seus textos, Soares Junior. Há neles uma promessa que gosto de ouvir, há neles um traço sagaz, profundo e inteligente. É isso.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”, in: *Variedades*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.

Título: *Opiniões - Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*

Ano: 2015

Volume: 5

Número: 6/7

Formato: 21 cm x 21 cm

Fontes: Corbel (Jeremy Tankard) e Opiniões (Cláudio Lima)

Número de páginas: 285

Versão: online

