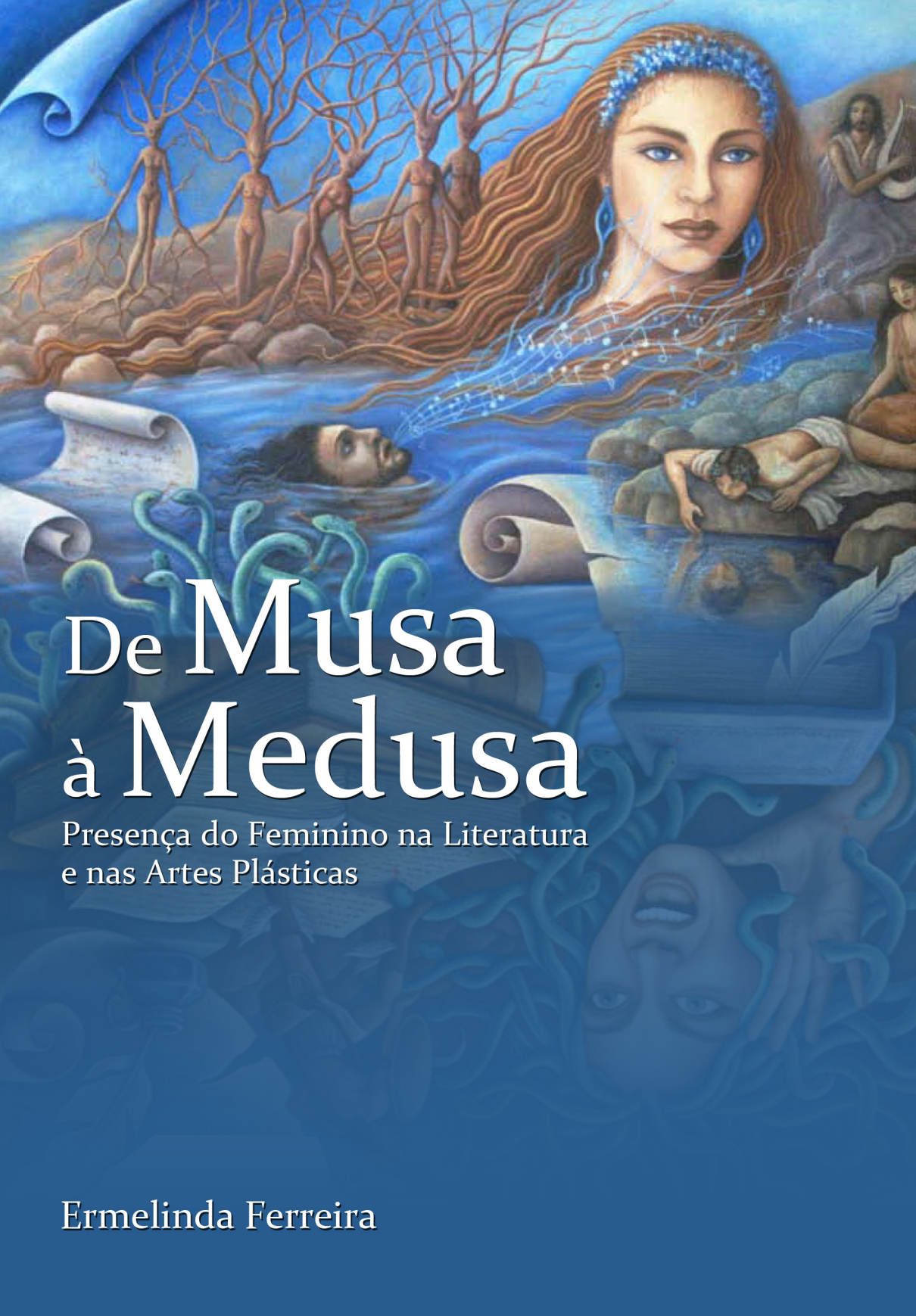


De Musa à Medusa

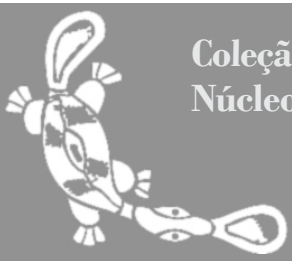
Presença do Feminino na Literatura e nas Artes Plásticas

Ermelinda Ferreira

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

De Musa à Medusa

presença do feminino na Literatura e nas Artes Plásticas



Coleção de e-books do
Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose

Volume I

Recife, 2012

Universidade Federal de Pernambuco
http://www.ufpe.br/letras
Departamento de Letras – UFPE
NELI
Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose

Copyright © 2012 by Ermelinda Maria Araújo Ferreira

LDA - Lei nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998
Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:
III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Capa
Medusa, de Ana Luísa Kaminsky Kohn.

Diagramação
Mariana Borges

Revisão
Wanessa Loyo

Catalogação na fonte
Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

F383d Ferreira, Ermelinda Maria Araújo.
De Musa à Medusa: presença do feminino na Literatura e nas Artes plásticas / Ermelinda Maria Araújo Ferreira. – Recife: PPGL / UFPE, 2012.
467 p. : il. _ (coleção Ornitorrinco)

ISBN 978-85-901818-3-5

1. Critica literária. 2. Escrita - Mulher. 3. Semiótica e as artes. 4. Arte e literatura. I. Titulo.

801.95 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2012-24)

Sumário

Apresentação	**09**
De musa à medusa: o crime da escultora Camille Claudel	**13**
Crimes possíveis: o olhar de Paula Rego sobre o romance de Eça de Queirós	**43**
O registro infantil na construção do olhar feminino: Paula Rego e Maria Judite de Carvalho	**77**
Clandestina felicidade: infância e renascimento na obra de Clarice Lispector	**123**
Phármakon: a escrita contaminada de Clarice Lispector	**153**
Sujos quintais com tesouros: escrita e riparografia em Clarice Lispector	**199**
A ekphrasis como técnica de transcriação intersemiótica	**235**

A dama e o unicórnio:
exercícios de imaginação **257**

Trajetória da Vênus:
leituras do corpo feminino na arte **293**

Inscrito no corpo:
Frida Khalo e Orlan **325**

Hildegard von Bingen:
a freira mística no cenário das
Humanidades Médicas **361**

Mariana Alcoforado: a freira
apaixonada e outros romantismos na
história da Literatura Portuguesa **383**

António Lobo Antunes e a
"Escrita Queer" **441**

Apresentação

Os artigos deste livro foram escritos em épocas diferentes e publicados nos anais dos diversos eventos nos quais foram apresentados, em periódicos da área ou como capítulos de livros. Reunidos, fornecem um perfil coerente e representativo da minha produção nos últimos seis anos, tematicamente centrada na questão do feminino, e teoricamente fundamentada pelos estudos intersemióticos, focalizando principalmente a relação entre a literatura e as artes plásticas.

A inspiração para o título veio do primeiro ensaio da coletânea: "De Musa à Medusa: o crime da escultora Camille Claudel", que procura situar a produção da artista no contexto de sua biografia e da cultura de seu tempo, analisando a angústia feminina pela busca de expressão no meio repressor europeu do século XIX, que reservava às mulheres o papel submisso da Musa, não perdoando aquelas que ousavam ultrapassar essa condição. Considerando o fulgurante diálogo na pedra que a artista tece durante a juventude com Auguste Rodin, seu mestre e companheiro; e o silêncio em que mergulha por trinta anos, após ser internada como louca num hospício, concluímos que a vida e a obra de Camille Claudel expressam exemplarmente o drama da Medusa: o da alma de uma artista presa a um corpo de mulher. Este drama será visível em muitos dos demais ensaios aqui elencados, que se debruçam dialogicamente não só sobre a questão do feminino como gênero, e da natureza de suas representações no espaço artístico, mas também, e principalmente, sobre o papel das mulheres escritoras e artistas como agentes de transformação na sociedade.

Dois ensaios são dedicados à pintura de Paula Rego, portuguesa radicada em Londres. "Crimes possíveis: o olhar de Paula Rego sobre o romance de Eça de Queirós" discute as diferenças entre a recepção dominante do romance de Eça de Queirós, *O crime do padre Amaro*, publicado em Portugal em 1875, e a interpretação contemporânea proposta pela artista, com as exposições paralelas *O crime do padre Amaro* e *Sem título,* de 1999. As interrogações que os leitores fazem ao romance de Eça em diferentes épocas acabam revelando a obra como um arquivo de crimes possíveis, de alguma maneira relacionados à Igreja Católica. Suas respostas convertem-se em um novo texto a ser lido nas entrelinhas do original: de um libelo contra o celibato clerical a um ensaio feminista sobre o aborto.

"O registro infantil na construção do olhar feminino: Paula Rego e Maria Judite de Carvalho" discute a provável divergência entre o "olhar infantil" de que os artistas modernos, homens em sua maioria, se dizem investidos, ao tentar recuperar o frescor, o entusiasmo e a novidade em suas representações; e o "olhar infantil" atribuído às artistas do sexo feminino até o século XX, sinônimo de imaturidade, imperícia e incapacidade técnica, muitas vezes associado à produção naïve e à arte das culturas primitivas. A ruptura com este "olhar" pelas escritoras e artistas contemporâneas é analisada através de considerações sobre a obra de caráter ilustrativo de histórias infantis de Paula Rego, e alguns contos de Maria Judite de Carvalho. O foco recai sobre as releituras textuais e plásticas do clássico *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault.

O livro inclui ainda três ensaios sobre a escritora brasileira Clarice Lispector. Em "Clandestina felicidade: infância e renascimento na obra de Clarice Lispector" procura-se estudar, em dois recortes de quatro contos cada, diferentes aspectos da representação da infância na sua obra *Felicidade clandestina*, de 1971, uma coletânea de narrativas de cunho memorialista e autobiográfico, nas quais ela reflete sobre a natureza do olhar infantil e a importância deste registro na base de sua formação como escritora.

Em "*Phármakon*: a escrita contaminada de Clarice Lispector" (escrito em parceria com Marta Milene de Araújo), observa-se como a obra de Clarice Lispector sofre uma guinada a partir dos anos 60, com o livro de contos *Laços de família*, escrito durante sua experiência profissional como jornalista responsável pelas colunas femininas publicadas na imprensa carioca nesta década. A menção obsessiva à receita "Como matar baratas" nestas páginas, que vem a dar origem ao conto "A quinta história" e posteriormente ao romance *A paixão segundo G. H.,* revela que a autora terá vislumbrado na imagem deste inseto um potencial especular capaz de deflagar uma reflexão metalinguística sobre o processo de metamorfose de seu estilo durante a sua prática como cronista. O aspecto repulsivo desta metafigura funciona em sua obra como um *fármaco*, uma *vacina*: o veneno que também é remédio. Como diz Derrida, *phármakon* é o perfume, a essência inteiramente artificial que degenera a ordem instituída, ferindo a segurança da república, transformando o cosmo em puro *cosmético*, e abrindo uma fissura para o insondável abismo do caos. Assim pode ser resumida a ação alquímica – *epifânica* ou *terapêutica* – desta escritora, na contaminação recíproca que promove entre o jornalismo e a literatura.

Em "Sujos quintais com tesouros: escrita e riparografia na obra de Clarice Lispector", utilizo a diferenciação dos termos "megalografia" de "riparografia", proposta por Charles Sterling, para assinalar a pontuação das coisas nobres e elevadas que se oferecem à representação, das coisas sem importância, ínfimas, impuras, que estão sempre presentes mas passam despercebidas. Para o autor, o gênero natureza-morta na pintura resgata os elementos relegados à invisibilidade noutros contextos, capturando o mundo ignorado pelo impulso humano de criar grandeza. Neste gênero, a figura humana, com todo seu fascínio, é apagada. A narrativa, com a linearidade de seus dramas, é banida. O sujeito que ela propõe e assume é anônimo e primordial, distante do esplendor e da singularidade, nivelado com os demais viventes pela comum característica da *fome*. Os alimentos, os utensílios, as flores fenecendo nos vasos, a domesticidade dos interiores e a plasticidade

das superfícies dos *bodegones* equiparam-se, muitas vezes, à polêmica "escrita feminina" praticada, por Clarice Lispector. Na *riparografia*, o humano não detém a primazia do olhar sobre as coisas. São elas que, rasgando o humano, o observam. Neste ensaio procura-se aproximar os princípios deste gênero pictórico à poética clariceana, através da análise de versões do tema *Cristo na casa de Marta e Maria* na história da arte, e do conto "Os desastres de Sofia", do livro *Felicidade clandestina*, peça-chave para a compreensão de seu estilo.

Dois ensaios evocam temas já tratados por mim no livro *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, baseado na minha dissertação de mestrado, publicado em 2005: a ekphrasis e a tapeçaria. Em "A Ekphrasis como técnica de transcriação intersemiótica", a técnica retórica em questão, definida como "a representação verbal de uma representação visual", desafia a clássica definição da literatura como arte temporal e da pintura como arte espacial, estabelecida por Lessing. Neste trabalho, analiso alguns exemplos do emprego desta técnica na literatura, tecendo considerações sobre os seus efeitos e implicações, e focalizando como diversos escritores recriam, sob perspectivas distintas, um mesmo gênero de imagem: as *Cabeças Compostas* de Giuseppe Arcimboldo.

Já em "*A dama e o unicónio*: exercícios de imaginação", procuro estudar como o tapete funciona como uma espécie de *leitmotiv* no conjunto da obra de Osman Lins, sobretudo na segunda fase de sua produção. Filho de alfaiate, o autor ornamenta artesanalmente os seus livros com belas composições verbais e visuais destinadas a refletir sobre o ato da criação literária. A influência de *La dame a la licorne*, do século XV, na composição de *Avalovara*, é atestada pelo próprio escritor. A série de seis painéis realiza uma meditação sobre a poética dos sentidos, através da imagem da virgem e do cordeiro. Seus componentes éticos e estéticos têm servido de inspiração à literatura, como atestam os trabalhos de diversos escritores portugueses, também comentados neste ensaio.

O artigo seguinte: "Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte", procura discutir as metamorfoses do corpo feminino na representação artística, do gênero natureza-morta ao body-art, acompanhando a trajetória da imagem da mulher nua a partir do *topos* da clássica Vênus em seus sucessivos resgates, do Renascimento à contemporaneidade, focalizando particularmente as questões propostas pela obra da artista plástica nordestina Ladjane Bandeira.

A temática deste artigo é desenvolvida em "Inscrito no corpo: Frida Khalo e Orlan", onde analiso mais demoradamente alguns casos em que o próprio corpo é que se torna o suporte da arte. Emigrar para o reino da doença frequentemente significa, no mundo moderno, passar a viver num regime de submissão do corpo à ciência e à autoridade de seus discursos, o que não raro produz o apagamento da experiência individual do sujeito no texto objetivador e pragmático da anamnese. Talvez por isso, a temática do corpo sofredor tenha invadido a arte e a literatura contemporâneas com uma crescente reivindicação de visibilidade e de voz. O corpo sofredor se oferece como o suporte de uma escrita surpreendente e problematizadora das atuais relações de poder na área da administração social da saúde, questionando suas instituições, seus agentes, seus princípios, suas técnicas. Neste ensaio, discuto dois exemplos desta "escrita", que identifico na pintura de cunho autobiográfico da mexicana Frida Kahlo e nas performances da francesa Orlan. Os limites entre ética e estética, natureza e artifício, identidade e representação são os principais temas desta pesquisa.

Ainda seguindo esta linha das "humanidades médicas", o texto seguinte dedica-se a discutir as interpretações críticas e clínicas de algumas alterações perceptivas presentes na aura das cefaléias, tais como se apresentam no âmbito das representações artísticas, segundo as especulações de alguns estudiosos – com destaque para as conclusões do neurologista Oliver Sacks em seu livro *Enxaqueca*. Com o intuito de promover

um maior intercâmbio entre as ciências humanas e as ciências da natureza, propõe-se uma discussão sobre os limites entre a arte da cura e a cura pela arte, elencando as opiniões de diversos médicos escritores e de escritores doentes sobre o assunto, e focalizando a importância, para este debate, da obra *sui generis* da freira alemã, artista e mística, autora de dois dos primeiros compêndios de medicina da história da humanidade, e portadora de migrânea: Hildegard von Bingen.

O amor sempre foi um tema de predileção na literatura de todos os tempos, de todos os lugares. Há algo no sentimento do amor que provoca um desejo aflitivo de escrever, e isso se verifica tanto no gênero inclassificável dos diários das adolescentes como nas obras máximas dos avatares da poesia. Alguns temperamentos, porém, revelam-se mais vulneráveis às aguilhoadas do amor. O português, dentre os temperamentos latinos, talvez seja o que traz mais expostas as terminações nervosas da paixão, e o que mais profundamente expressa, se não as suas alegrias, pelo menos as dores decorrentes deste fado que, transmudado em música, adquire mesmo a conotação de hino deste povo apaixonado e lírico, cujo destino parece ser o de amar e sofrer, nos versos como na vida. O romantismo, para o português, nunca foi, por isso, ape nas um estilo de época , mas um estado de espírito sujeito a infinitos desdobramentos ao longo da história. No artigo "Mariana Alcoforado: a freira apaixonada e outros romantismos na história da literatura portuguesa", procuro analisar a expressão deste sentimento na poesia desde o trovadorismo, passando por Inês de Castro e focalizando principalmente as cartas de amor da freira Mariana Alcoforado, cuja influência se fez presente em diversas obras posteriores, do Romantismo ao Modernismo.

Para finalizar, faço algumas considerações sobre a teoria queer, que no século XXI vem ampliar as discussões sobre minorias sexuais levantadas pela teoria feminista ao longo do século XX. No ensaio "António Lobo Antunes e a 'Escrita *Queer*'", comento sobre a emergência desses

estudos nos Estados Unidos, em fins da década de 1980, em oposição aos estudos sociológicos sobre gênero. Surgidos em departamentos não diretamente ligados às investigações sociais – como os de Filosofia e de Crítica Literária – os estudos queer problematizam concepções clássicas de identidade, inspirando-se nos conceitos e métodos de obras de Michel Foucault e de Jacques Derrida para propor o rompimento com a concepção cartesiana do sujeito "humanista", como base de uma ontologia e de uma epistemologia "pós-humanas". Lidando com enfoques teóricos cujas delimitações ainda são difusas e reúnem pouco consenso quanto à legitimidade de sua efetiva utilização, este ensaio busca dar conta dos radicais desafios propostos à crítica pelo romance *Que farei quando tudo arde?*, de António Lobo Antunes.

Desejo a todos uma boa leitura.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Lisboa, Novembro de 2011.

De Musa à Medusa
o crime da escultora Camille Claudel

Camille Claudel, *A tocadora de flauta* (detalhe)

Resumo:

Este ensaio procura situar a produção de Camille Claudel no contexto de sua biografia e da sociedade de seu tempo. Considera-se a angústia feminina pela busca de expressão no meio repressor da cultura europeia do século XIX, que reservava às mulheres o papel submisso da Musa, não perdoando aquelas que ousavam ultrapassar essa condição. Analisando o fulgurante diálogo que a artista tece na juventude com Auguste Rodin, seu mestre e companheiro, através da escultura; e o silêncio em que mergulha por trinta anos, após ser internada como louca num hospício, concluímos que a vida e a obra de Camille Claudel expressam exemplarmente o drama da Medusa: o da alma de uma artista presa a um corpo de mulher.

Palavras-chave: Feminino; Escultura; Genialidade e Loucura;

A Musa: bela, eterna e muda como um sonho de pedra

Na base da pequena escultura de Rodin intitulada *Je suis belle* (*Eu sou bela*) (Fig. 1) – encontra-se, escrito à mão na superfície de bronze, em letras irregulares e quase imperceptíveis, a primeira estrofe do poema de Baudelaire *La beauté* (*A beleza*), do livro *As flores do mal*:

> Je suis belle, ó mortels! Comme um rêve de pierre,
> Et mon sein, ou chacun s'est meurtri tour à tour,
> Est fait pour inspirer au poete un amour
> Éternel et muet ainsi que la matière.[1]

Rodin representa essa "beleza" abstrata de que fala Baudelaire numa figura feminina, e é significativo o modo como o faz. A escultura mostra um homem atlético que ergue para o alto, com seus poderosos braços, o corpo frágil e tolhido de uma mulher. Nua, com os braços e os joelhos apertados de encontro ao peito, toda ela apóia-se no tórax do homem, numa posição fetal. Curvado para trás num esforço supremo, o homem consegue elevar a pequena e inválida figura feminina, que mal se distingue de um amorfo bloco de pedra, acima de sua própria cabeça. Com a coluna inclinada e a musculatura retesada, o homem, num relance, já não é apenas um homem: é um gesto de vitória.

---

1. Transcrevo a tradução do poema completo, por Ivan Junqueira (In: Charles Baudelaire. As flores do mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 145): "Eu sou bela, ó mortais! como um sonho de pedra,/E meu seio, onde todos vêm buscar a dor,/É feito para ao poeta inspirar esse amor/Mudo e eterno que no ermo da matéria medra./ No azul, qual uma esfinge, eu reino indecifrada;/Conjugo o alvor do cisne a um coração de neve;/Odeio o movimento e a linha que o descreve,/E nunca choro nem jamais sorrio a nada./Os poetas, diante de meus gestos de eloquência,/Aos das estátuas mais altivas semelhantes,/Terminarão seus dias sob o pó da ciência;/Pois que disponho, para tais dóceis amantes,/De um puro espelho que idealiza a realidade:/O olhar, meu largo olhar de eterna claridade!".

Mas talvez esta mulher também esteja aí representando outra coisa: uma transfiguração literal do "sonho de pedra" e Baudelaire na "pedra do sonho" da escultura. Rodin ergue à matéria um elogio em forma humana. A força do espírito criador, representada no corpo-coluna, ergue o bloco de pedra para o alto, e ele já parece suave, frágil e flexível, mas resistente e elástico como um corpo feminino. Pode-se ler essa escultura, portanto, em muitos sentidos: como uma reflexão sobre a experiência de elevação e de transcendência presente na criação humana em geral; como uma auto-reflexão sobre a arte de esculpir, em particular – que implica em dominar, moldar, tornar visível na pedra bruta e informe a ação humana e o seu significado; ou ainda como uma ampla analogia à criação.

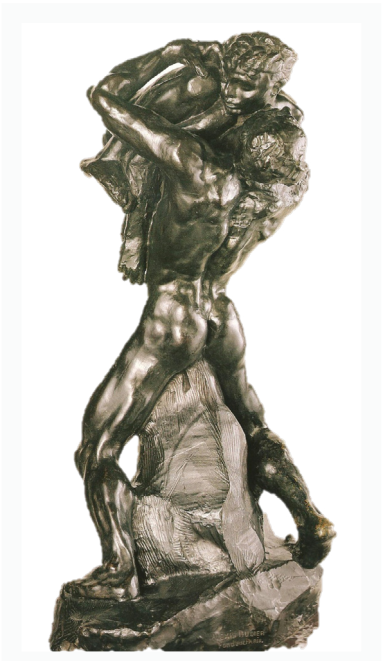


Fig. 1. Auguste Rodin. *Je suis belle.*

"Eu sou bela" – é o título nem um pouco modesto da obra. Belos são os corpos humanos representados; bela é a escultura como um todo; bela é a matéria, a pedra de que é feita. Bela e

mutável é toda a matéria de que são feitas todas as formas que o tempo desfaz. A sua eternidade advém desse movimento: ela é movimento. Se hoje os modelos vivos de Rodin já não existem como formas, amanhã será a própria escultura que desaparecerá, revelando-se em sua realidade de sonho: "un rêve de pierre". Pois, por mais intensas que sejam as forças estruturadoras da matéria, como a densidade, a resistência e a coesão, nenhuma é capaz de vencer para sempre o poder desagregador do tempo. Tudo o que é está condenado a não-ser, e em tudo o que ainda não é parece esconder-se uma possibilidade, uma suspeita, um impulso, um desejo, talvez, de forma.

No poema, o ser da escultura – que nos faz pensar também no ser vivo, igualmente lapidado num corpo onde experimenta a alegria e a dor – denuncia a sua finalidade: inspirar no poeta um amor eterno e mudo como a matéria. Este poeta pode ser o que assim se reconhece, aquele que busca inspiração na natureza para realizar a obra de arte. Mas também pode ser aquele que nenhuma relação tem com a arte exceto a de ser, ele mesmo, de uma certa maneira, a própria obra: o ser humano comum, bicho instintivo cuja realização "limita-se" ao ato de existir e de testemunhar na própria carne o drama silencioso, lento e cruel da natureza da qual faz parte. No exemplo da escultura de Rodin, este ser primitivo é uma mulher. E, neste caso, é a matéria que parece se comprazer em experimentar a resistência do ser nela aprisionado, testando-o em sua força de vontade nos momentos mais simples, porém mais extremos, do processo da vida – o nascimento, a procriação, a doença, a morte. Através da matéria, a vida parece sondar a capacidade feminina de amar e de suportar a consciência de sua limitação, de seu silêncio e de sua finitude, num corpo desde cedo exposto à violência da natureza.

Pois se a experiência de viver é dura e difícil para qualquer ser vivo, o corpo feminino, aberto e destinado a receber/conter outros corpos, apresenta peculiaridades naturais que o tornam mais vulnerável, convidando ao recolhimento e à quietude. É um corpo que sangra periodicamente, que dói fisiologicamente, e que é constantemente invadido, seja pelo sexo, seja pela gravidez – com todas as intercorrências e riscos que podem advir dessas invasões. A vulnerabilidade do

corpo feminino, no entanto, é compensada por uma invulgar resistência e resiliência: trata-se de um corpo maleável, flexível, passível de contínuas metamorfoses. A experiência num corpo feminino, portanto, pode ser extremamente valiosa para o aperfeiçoamento do ser, facilitando o amadurecimento e o desenvolvimento de atitudes mais favoráveis ao enfrentamento e à superação dos desafios da vida.

Mas foram estes atributos orgânicos, percebidos isoladamente, que provavelmente geraram nas sociedades ao longo da história a ideia de uma excessiva e injustificada fragilidade da mulher – ignorando todas as suas qualidades intelectuais, emocionais e psicológicas diferenciadas, adquiridas justamente pela vivência num corpo com demandas específicas. A representação de Rodin é bem clara neste aspecto: o homem é o poderoso totem, a coluna, o edifício, a base de sustentação. A mulher é a matéria amorfa a ser lapidada, a beleza que se encolhe tímida e lassa em seus braços, e cuja sustentação depende exclusivamente do pedestal sobre o qual se apóia, e sem o qual talvez não existisse (quando na realidade ocorre o contrário, se considerarmos que os homens até hoje foram efetivamente gerados, sustentados, nutridos e carregados por suas mães na infância e, no mínimo, emocionalmente mantidos por suas esposas, amantes, irmãs e/ou serviçais, ao longo da vida.).

Mas representação da mulher como metáfora da beleza e da matéria nesta escultura de Rodin é bastante significativa do modo como as mulheres eram percebidas no século XIX. Esta representação, no entanto, sempre foi contestada por mulheres que não se conformavam ao padrão pré-estabelecido e que desafiavam o sistema patriarcal. No agitado contexto finissecular em questão, uma jovem singular destacou-se pela natureza de seu questionamento: Camille Claudel, modelo e amante de Rodin, que se tornou sua maior rival na vida e na arte.

Esta frágil e bela mulher, desde o princípio, deslumbrou o forte e valente Rodin pela forma como trabalhou um pedaço de mármore achado em seu ateliê. Sua precocidade e talento ousaram desafiar o destino de dominação prescrito para as mulheres de seu tempo, tão bem sugerido na escultura do mestre, mostrando que as mulheres também podiam ser artífices de suas próprias vidas. Mas esse encontro – o começo de um profundo

desencontro artístico e amoroso – acabou por levá-la a um hospício, onde, por trinta anos, o silêncio imposto às suas mãos hábeis não permitiu que delas jamais saísse uma outra obra de arte. Camille e o seu talento tentaram existir num mundo ainda não afeito ao reconhecimento e à aceitação de um outro destino para as mulheres além do que lhes reservava a sociedade: o de matéria-prima a ser lapidada pelas mãos dos homens.

Modelo, amante, artista, rival e louca são, pois, sinônimos de uma mesma rebeldia. E se tudo e todos conspiraram contra o seu ímpeto de artista, o seu inexplicável abandono e esquecimento numa prisão terá sido talvez a punição mais terrível e a causa de seu maior sofrimento e indignação. A comovente história de Camille Claudel não separa a sua criação da sua paixão pela vida e pela arte, nem tampouco da sua biografia, já que as esculturas lapidadas por suas mãos ainda constituem a evidência mais poderosa do seu significado. Um significado que talvez encontre uma feliz tradução na frase de Virginia Woolf, escritora inglesa e sua contemporânea, quando diz: "quem pode avaliar o fogo e a violência do coração do artista quando capturado e enredado num corpo de mulher?". E continua:

> Qualquer mulher nascida com um grande talento no séc. XVI teria certamente enlouquecido, ter-se-ia matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão obstruída e contrariada pelos outros, tão torturada e dilacerada por seus próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental.[2]

Esse comentário que Virginia Woolf faz no livro *Um teto todo seu*, referindo-se à condição da mulher no século XVI, parecem estranhamente premonitórios de seu próprio destino,

2. Virginia Woolf. Um teto todo seu, pp. 64-65.

assim como do destino de Camille Claudel – mostrando que a condição da mulher não muda significativamente no intervalo de três séculos.

Nascida em 1864 na França, Camille foi internada pela família no Hospital Psiquiátrico de Ville-Evrard em 1913, de onde só saiu morta, em 1943, sem jamais ter produzido novamente uma obra de arte. Anos depois, a escritora Virginia Woolf, nascida em 1882, também apresentaria perturbações mentais, vindo a cometer o suicídio, afogando-se num rio em 1941.

Apesar disso, e da consciência que revelam da condição trágica de seus espíritos artísticos presos a corpos de mulheres, não se encontra revolta, propriamente, nas suas obras. Encontra-se, antes, aquilo que parece ser próprio do feminino – compreensão, sutileza, paciência e delicadeza –, como na conclusão que Virginia faz para o seu livro, dirigindo-se às mulheres de seu tempo:

> Disse-lhes que Shakespeare teve uma irmã, mas não procurem por ela na vida do poeta. Ela morreu jovem – ai de nós! Não escreveu uma só palavra. Pois bem, minha crença é que essa poetisa que nunca escreveu uma só palavra e que foi enterrada numa encruzilhada ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite porque estão lavando a louça e pondo os filhos para dormir. Mas ela vive; pois os grandes poetas nunca morrem, precisam apenas da oportunidade de andar entre nós em carne e osso. Se vivermos mais um século, se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos, o poeta morto que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta frequência deitou por terra. Extraindo sua vida das vidas das desconhecidas que foram suas precursoras, como antes fez seu irmão, ela nascerá. Afirmo que ela virá se trabalharmos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena.[3]

3. Idem, ibidem, pp. 148-149.

Essas mesmas características aparecem na escultura de Camille, a exemplo da peça O abandono, também conhecida como Sakountala ou Vertumno e Pomona (Fig. 2), que se observada atentamente, parece uma versão feminina da escultura Je suis belle, de Rodin. Em ambas, a mulher ocupa o plano mais elevado, sobressaindo acima da cabeça masculina. Mas na escultura de Camille, baseada na história hindu de uma princesa abandonada, a mulher nos braços do homem aparece inteira, e não tolhida e encolhida. O homem a seu lado não está de pé, triunfante, mas de joelhos, suplicante. Apesar do título, que sugere fortemente a situação em que ela é posta na escultura de Rodin, o "abandono" da figura feminina em Camille é claramente voluntário.

Fig. 2. Camille Claudel. *Sakountala* ou *Vertumno e Pomona*

Ao contrário da mulher em Rodin, presa ao abraço que a soergue, mas que também a aprisiona, impedindo-a de se movimentar e de tocar o chão com os próprios pés; a mulher em Camille, um tanto volumosa e pesada demais para parecer jovem e etérea, equilibra-se sozinha, e se aferra tão perfeitamente ao próprio corpo que mal toca o corpo do parceiro. Seu "abandono", portanto, resume-se a uma inclinação da cabeça e do braço esquerdo, que não chega sequer a prender o homem num abraço; enquanto a mão direita, num indiscutível gesto de auto-afirmação, aponta o próprio peito, enquanto talvez pareça apenas ocultar um seio. O gesto do "abandono" é tão delicado que parece mais uma concessão ao apelo do homem, cujo abraço também é gentil e não traduz esforço, apenas uma imatura e impulsiva urgência. Ao contrário da exibição de músculos do personagem de Rodin, o pequeno efebo de Camille é tão franzino que chega a exibir algumas costelas, num corpo que não teme expor a sua fragilidade.

Concebida no início da carreira da artista, esta obra, segundo os críticos, obriga ao confronto com alguns grupos de Rodin, embora neste confronto possamos perceber, como no caso mencionado acima, menos a paráfrase do que uma surpreendente e mordaz paródia, que se manifesta na ironia com que a escultora parece reler os retratos estereotipados de Rodin sobre o homem e a mulher. O próprio Paul Claudel (Fig. 3), o irmão poeta de Camille, atentou para isso, ressaltando nesta obra a descrição "do segundo que antecede o contato". Diz ele:

> Que se compare *O beijo* de Rodin (Fig. 4) com a primeira obra de minha irmã, que podemos chamar *O abandono*. No primeiro, o homem por assim dizer sentou-se à mesa para melhor gozar da mulher. Está apoiado nela com as duas mãos e ela se esforça ao máximo para satisfazê-lo. No grupo de minha irmã, o espírito é tudo; o homem ajoelhado não é mais que desejo; com o rosto levantado aspira, mais do que se atreve a segurar, este ser maravilhoso, esta carne sagrada que, de um plano superior, lhe coube como sorte. Pesada, ela cede a esse

> peso que é o amor; um dos braços pende, separado, como um ramo que termina no fruto; o outro lhe cobre os seios e protege este coração, supremo asilo da virgindade. É impossível ver algo ao mesmo tempo mais ardente e mais casto.[4]

Fig. 3. Fotografia de Paul Claudel ao lado do busto de sua irmã Camille, por Rodin.

Como não poderia deixar de ser, a análise de Paul Claudel reflete o forte moralismo a que o obriga a sua época e a sua formação religiosa. Seu esforço de leitura tenta diferenciar a escultura de Rodin, "cheia de luxúria", segundo ele, da escultura de Camille, que seria "um retrato da castidade". Embora perceba claramente a diferença que marca o estilo e a linguagem próprios da irmã, seus critérios de interpretação revelam-se equivocados, e mais próximos da concepção de Rodin sobre a mulher do que da de Camille. Por isso, Paul Claudel não é capaz de identificar

4. Paul Claudel, citado em Camille Claudel – catálogo da exposição no MAM (São Paulo: 1998, p. 186).

como um valor, na figura firme, independente e autêntica que ela retrata, uma mulher inteira, e de pé – praticamente uma resposta insubordinada às representações do mestre –, mas apenas o símbolo da virgindade e da pureza que distinguiam as mulheres dignas – "carne sagrada" – na sociedade.

Fig. 4. Auguste Rodin. *O beijo.*

Penso que nem as esculturas nem o comportamento de Camille sugeriam que ela compactuasse com essa interpretação. Suas representações da mulher, embora muitas vezes traduzam a ideia de elevação espiritual na experiência amorosa, parecem menos comprometidas com a defesa da castidade feminina do que com a afirmação voluntariosa de sua personalidade, capacidade e autonomia criativa. O próprio Rodin retornará ao tema da escultura *O abandono*, de Camille, num trabalho posterior: *O eterno ídolo* (Fig. 5), refazendo o arranjo das figuras de

Je suis belle. Nessa escultura, é ele quem copia Camille, ao colocar a mulher de pé e o homem de joelhos[5]. Observando atentamente a imagem, porém, percebe-se que a peça carece da espontaneidade e da leveza da obra da artista. A representação do casal é convencional: a bela e inocente jovem praticamente desaparece atrás do monumental corpanzil de seu parceiro, cujo suposto gesto de humildade – extremamente forçado, na medida em que o homem precisa prender a própria mão nas costas – não engana a ninguém.

Ele continua no domínio da situação, e nada parece possuir para oferecer à dama além daquilo que evidentemente comparece para exigir.

Fig. 5. Auguste Rodin. *O eterno ídolo*.

5. Nas muitas outras versões deste tema, porém, ambas as figuras aparecem ajoelhadas.

A Medusa: máscara do feminino demonizado

Considere-se agora o grupo escultórico intitulado *Perseu e a Medusa* (Fig. 6), inspirado na mitologia, e um dos últimos trabalhos de Camille Claudel. Encontrada em 1983 numa antiga residência dos Maigret em Paris, adornava a entrada ao pé da escada e havia sido vendida pela família, junto com o edifício. Estava perfeitamente intacta, à exceção do escudo, que desapareceu completamente. Esta ausência se explica provavelmente pela natureza do escudo, que não foi talhado em mármore, mas cinzelado em bronze. Nessa época de sua vida, Camille Claudel pesquisava sistematicamente a aliança dos materiais, em especial do bronze e do mármore.

Conta uma versão do mito, referido pela artista nesta obra, que Medusa, uma das três Górgonas, era de deslumbrante beleza, sobretudo seus cabelos, que brilhavam como mil sóis. E era imortal. Netuno se apaixonou por ela, transformando-a em pássaro, e raptou-a para um templo de Minerva, que juntos profanaram, entregando-se ao ato amoroso junto ao altar. A deusa ficou tão furiosa que transformou os cabelos de Medusa em horríveis serpentes, e deu a seus olhos o poder de petrificar tudo o que ela olhasse. Tornou-a também vulnerável à velhice e à morte.

Muitos habitantes das bordas do lago Tritoníaco, na Macedônia, sofreram o pernicioso efeito de seus olhares. Os deuses, querendo livrar o país de tão grande flagelo, enviaram Perseu para matá-la. Munido das sandálias aladas de Mercúrio e do capacete de Plutão (com os quais podia voar por toda parte, sem ser visto por ninguém), e do espelho de Minerva, Perseu aproximou-se da Górgona de costas. Fitando-a pelo espelho, e sem ser percebido graças ao capacete plutônico, conseguiu, numa manobra difícil – e evidentemente covarde –, cortar-lhe a cabeça.

A escultura de Camille ilustra o momento do mito no qual o jovem Perseu ergue vitorioso a cabeça da Medusa que acaba de decepar. Mas não olha diretamente para ela: observa-a através do espelho, como se ainda temesse ser por ela petrificado. Camille retrata as feições da Medusa como as de uma mulher de meia-

idade, com expressão sofrida, que indubitavelmente lembram as suas próprias feições à época, como se pode perceber através de fotografias (Fig. 7). As serpentes na cabeça da Medusa evocam os cabelos desgrenhados de uma louca, mas o corpo alado, que desaba aos pés de Perseu, é de surpreendente beleza. Quase angelical em seu desamparo, com grandes asas encolhidas, nele se destacam duas mãos angustiadas que tentam agarrar-se a alguma coisa, mas só encontram o vazio.

Repleta de símbolos, esta escultura parece destinada a ultrapassar seus próprios limites, como uma última tentativa, da parte de Camille, de preencher o espaço e negar o invisível, rechaçando o vazio e a escuridão de sua vida, cuja aproximação pressente com horror. Paul Claudel descreve a escultura como uma "sinistra figura que se ergue como a conclusão de uma carreira dolorosa, antes que se abram as trevas definitivas, representadas por Perseu, aquele que mata sem olhar. Qual é esta cabeça de cabeleira sanguinolenta que ele levanta atrás de si, senão a da loucura?" – indaga-se ele.

No mito, a Medusa petrifica quem a contempla com o seu olhar. Pode ser interpretada como uma metáfora do escultor, que também petrifica a vida na forma. Há nesta troca de olhares jogos múltiplos de reflexos. Eis aqui Camille, decapitada, fascinante e fascinada. Fascinante como modelo, petrificada nas mãos de Perseu, que a contempla pelo espelho com inegável curiosidade e temor; e fascinada pelo gesto homicida do jovem, sobre cuja cabeça lança um olhar perdido, profundamente triste, ao horizonte petrificado que a cerca. E o que nos parece dizer esse olhar?

Ele nos diz algo da infelicidade desta Camille decepada, cujos olhos de Medusa não ocultam a sua muda acusação aos observadores, para os quais voluntariamente petrificou-se como esta terrível imagem. Ao profanar o templo de seu tempo com Netuno-Rodin, Camille tem seu direito à imortalidade roubado, e é condenada a amedrontar os seus contemporâneos, a envelhecer e a morrer no silêncio e no esquecimento de um hospício. Como no mito, porém, nada acontece com o seu parceiro, embora também profanador do templo. Num rasgo de lucidez, Camille se traduz como uma Medusa da modernidade, mulher condenada como um monstro porque

ousou ser escultora; e ousou também *petrificar*, numa época em que às mulheres era reservado apenas o papel de Musa – beleza e matéria a serem petrificadas na arte para o deleite e a contemplação do mundo.

O crime da escultora Camille, portanto, e que ela denuncia amargamente nesta obra, foi o de sua rebeldia contra o papel tradicional da *mulher-para-ser-vista*, sucessivamente utilizada como motivo e modelo nas artes plásticas: um reflexo transparente, beatífico e eterno como a própria natureza que espelha; pura e muda imagem feita para ser objeto da satisfação dos olhares alheios. Seu crime foi o de sua conversão voluntária e deliberada de Musa em Medusa: *mulher-que-vê*, imagem ameaçadora, cuja "feiúra" parecia advir das recém-adquiridas estratégias de defesa contra olhares possessivos e interpretações dogmáticas.

Fig. 6. Camille Claudel. *Perseu e a Medusa*.

Fig. 7. Fotografia de Camille Claudel em seu ateliê,
ao lado da escultura *Perseu e a Medusa*

A beleza da Musa, outrora passiva e inócua no papel de modelo dos artistas e escritores, adquire surpreendente virulência no papel ativo e proibido que se atreve a assumir como Medusa: escultora e produtora ela mesma. Sua recusa em desnudar-se e posar, como mulher, e sua proposta de inversão dos papéis, ameaça petrificar todas as verdades redigidas, ilustradas e esculpidas pela arte ao longo dos séculos. O fato deste mito problematizar a visão, e de Camille Claudel se expressar através de uma imagem escultórica, reforça essa mensagem.

Na opinião do crítico literário W. J. T. Mitchell:

> Medusa é o protótipo perfeito da interpretação da imagem como um Outro feminino e perigoso, que ameaça silenciar a voz masculina do poeta e fixar o seu olhar observador. Tanto o desejo utópico da poesia (de presentificar com palavras uma bela imagem para o leitor), e sua resistência (o medo da paralisia e mudez diante do poder da imagem) estão expressos neste mito. Todas as distinções entre o belo e o sublime, a estética do prazer e da dor, do masculino e do feminino, são subvertidas pela imagem da Medusa. Ela dá a entender que a imagem muda, que sugere estar à espera do ventriloquismo da palavra poética para poder se exprimir, já é uma voz em si mesma. [6]

É inegável o privilégio que a cultura grega, na Antiguidade, conferiu à *visão* em relação aos demais sentidos. Os deuses gregos eram visíveis e a humanidade era encorajada a pensar em suas formas plásticas. Não só eram concebidos como ávidos espectadores das ações humanas, mas também como atores de espetáculos eles mesmos. A perfeição da forma visual idealizada pela arte grega era compatível com o seu apreço pela representação teatral, e o privilégio deste sentido estendia-se à matemática, pela ênfase conferida à geometria. Em nenhum outro campo, porém, a preferência dos gregos pela visão foi maior do que na filosofia.

Apesar disso, os gregos frequentemente concebiam seus videntes como homens cegos, e costumavam consultar oráculos que traduziam as imagens de suas visões do futuro em linguagem verbal. Além disso, havia uma certa ansiedade a respeito do poder malévolo da visão, expressa em algumas figuras centrais da mitologia grega, como *Orfeu*, *Narciso* e *Medusa*.

---

6. W. J. T: Mitchell. “Ekphrasis and the other”, in: Picture theory, p. 17. Tradução da autora.

Curiosamente, esses três mitos são evocados por uma concepção da modernidade que reflete o conflito vivido entre o impulso de elevar as essências permanentes sobre as aparências efêmeras, e o de sucumbir à delirante sedução da efemeridade e do silêncio da imagem.

Orfeu, mito escolhido por Rodin para ser representado (Fig. 8), não só é o pai dos poetas – músico e tocador de lira cuja voz encantava os seres da superfície tanto quanto os habitantes das profundezas –, é o fundador da reforma religiosa chamada *Orfismo*, que procura congregar o culto sensual de Baco ao culto racional de Apolo. O *Orfismo* é também a arte concebida mais sob o espírito da música do que da pintura, a partir de uma concepção clássica que entende a pintura como imitação da natureza, cuja criação não seria, portanto, tão livre como a da música.

Fig. 8. Auguste Rodin. *Orfeu e Eurídice*.

Mas Orfeu é ainda o esposo da ninfa Eurídice, morta duas vezes: a primeira na superfície, picada por uma serpente, a segunda nas profundezas do inferno, fulminada pelo olhar do marido que se volta para ver a sua sombra, apesar da proibição dos deuses, num gesto carregado de ambiguidade. Destinada a ser a Musa de Orfeu, não cabia à ninfa a posição de ver sem ser vista. Caminhando atrás de Orfeu, porém, oculta entre as sombras do inferno e com seus olhos perseguindo a figura do poeta, Eurídice invertia perigosamente o seu destino. Para Naomi Segal, "a musa deve manter os olhos abaixados e ofertar o corpo, sem a intervenção da mente. O preço de ser uma inspiraçãoé o de permanecer imóvel no espaço. Caso se atreva a se movimentar, a piscar ou a opinar, ela deixa imediatamente de ser uma musa.[7]

Além disso, um dos problemas mais desafiadores da biografia mítica de Orfeu reside na explicação de seu fim trágico, assassinado por mulheres que o despedaçam. Segundo uma versão, Orfeu, depois da perda definitiva de Eurídice, desinteressa-se completamente das mulheres que, enciumadas, buscam uma terrível vingança. Segundo outra versão, Orfeu recai no velho culto de Apolo, provocando a ira de Baco que incita as mulheres a destruí-lo.

O mito de Narciso (Fig. 9), o belo amante dos espelhos e de si mesmo, não é menos trágico. Tirésias, um dos videntes cegos da mitologia grega, havia previsto que Narciso sobreviveria apenas enquanto não se visse. Certa vez, porém, inclinando-se para beber numa fonte de águas claras, Narciso viu o seu semblante. Apaixonado pela sua imagem, desesperado por não poder reunir-se ao objeto de sua paixão, e obtendo como resposta aos seus lamentos o som repetido da sua própria voz – produzido pela ninfa Eco, a quem negara o seu amor –, Narciso afunda na superfície espelhada e desaparece para sempre, deixando a mulher a falar sozinha. Aliás, o "eco" parece mesmo ser o equivalente sonoro do "reflexo".

Se a relação de Orfeu com o olhar é a da busca – negada e castigada – da visibilidade do outro, a relação de Narciso com o olhar é a da busca – igualmente negada e castigada – da

7. Naomi Segal. "Who whom? Violence, politics and the aesthetic", in: The violent muse, p. 141.

visibilidade de si mesmo, aspectos que permeiam a modernidade através de obras que refletem intensa e produtivamente sobre a questão do poder da imagem *versus* o poder da palavra. Não por acaso a natureza "negativa" do olhar de Orfeu, tanto quanto o de Narciso – figuras masculinas ligadas à oralidade e ao discurso – reaparece no olhar da Medusa, silenciosa figura feminina cuja busca de visibilidade no mundo exterior também é violentamente negada e castigada.

Fig. 9. Auguste Rodin. *Mãos*. Grande escultor do tema, narcisicamente elaborado, do trabalhoartífice, Rodin acrescenta frequentemente ao retrato de suas mãos o retrato do corpo mutilado da Musa inspiradora: sem cabeça, sem pernas e sem braços.

A figura feminina que é ofertada ao observador-proprietário nas artes plásticas costuma aparecer despida de roupas, mas revestida de uma sensualidade capaz de provocar um intenso deleite visual, quase tátil. A Musa jamais aparece nua como ela realmente é – afirma John Berger –, mas como o espectador deseja vê-la. A Musa não se expressa: ela é legendada, rotulada como uma mercadoria.

Quando tem rosto, seus olhos voltam-se para o espectador, para ver-se sendo vista. Transformadas, assim, em objetos de si mesmas, as artes plásticas, como as mulheres que elas preponderantemente representam na arte europeia, foram definidas como "poesia muda", destinadas a *aparecer*, não a *dizer*. É famosa, a esse respeito, a frase de Simônides de Ceos, traduzida por Plutarco: "A pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloquente".

Daí, provavelmente, a sua alegoria amordaçada, como na gravura de Belori (Fig. 10), onde a Musa aparece pintando uma inofensiva serpente num vaso, inteiramente diversa da malévola imagem das esvoaçantes serpentes nos cabelos da Medusa, cuja cabeça era preciso decepar para que voltasse a se tornar alvo de representações inócuas, como a de Caravaggio (Fig. 11), a atribuída a Leonardo da Vinci (Fig. 12), e a de Rubens (Fig. 13), que não se atrevem em seus quadros a enfrentar o olhar petrificador, a muda eloquência do mito vivo.

Fig. 10. Belori. *Muta poesis*.

Fig. 11. Caravaggio. *Medusa.*

Para Jackeline Lichtenstein, este tipo de pintura agradava aos "homens das letras" – uma categoria que não abarca necessariamente apenas os poetas, dado que os pintores da época também procediam como "homens de letras", ilustrando sobretudo textos bíblicos, mitológicos ou históricos –, os quais, na sua opinião:

> Assemelhando-se a um escultor cego, pensam com as mãos e vêem com os dedos, ao passo que a pintura pede para ser 'tocada' com os olhos, isto é, à distância; uma acariciante maneira de tocar o quadro sem tocar nele, um tocar analógico e sem contato, que requer uma grande delicadeza, um tato infinito e muita sutileza, uma percepção não-tátil que só é possível quando o olhar é realmente afetado por aquilo que vê. Tocado em seu desejo. Neste sentido, a pintura é efetivamente um perpétuo desafio para todos aqueles que pretendam reduzir a representação à simples condição de um objeto preênsil, dominável e maleável à vontade, e desejem relacioná-la ao desenho, a fim de poder integrá-la rdem final de seus projetos.[8]

8. Jackeline Lichtenstein. A cor eloquente, p. 166.

Fig. 12. Leonardo da Vinci. *Medusa*.

Fig. 13. Rubens. *Medusa*

A imagem do "escultor cego" aparece como um mendigo no quadro *A escultura sim, a pintura não (École du Guerchin)* (Fig. 14), tocando confiante no busto de uma mulher, também aparentemente cega. Sua atitude tanto faz lembrar a aposição curativa das mãos que, supõe-se, irá restituir a

visão à figura de pedra; como o gesto caridoso de quem fecha definitivamente os olhos de um morto. No chão, aos seus pés, um quadro: uma representação da pintura relegada a uma posição inferior, ressaltada pela enfática legenda estampada no interior do próprio quadro: *"della pittura no"*. E por que "não"?

Talvez porque o colorido, onde se exprime a especificidade da pintura, demonstre a superioridade e a irredutibilidade do visível em relação a qualquer outro modo de representação. Um cego pode saber muito sobre um quadro, mas não pode saber sobre a experiência de ver uma cor. As cores não são definíveis, por isso escapam ao pensamento cartesiano, cujo modelo de visão é o tato. "Descartes", como diz Merleau-Ponty, "pensa a luz como uma ação por contato, tal como a ação das coisas sobre a bengala do cego: 'Os cegos vêem com as mãos'".[9]

Fig. 14. *Ecole du Guerchin, Della scolptura si, della pintura*, no musée du Louvre

9. Maurice Merleau-Ponty. O olho e o espírito, p. 56.

No entanto, assim como a paixão, o prazer do colorido furta-se à ordem linguística das determinações. Contrariamente ao que tanto lhe foi censurado, o fato de a cor não poder ser o objeto de nenhum discurso não é necessariamente o indício de uma natureza deficitária. Não seria antes o sinal da insuficiência da linguagem, cujas palavras são impotentes para dizer seus efeitos e seu poder? Para Lichtenstein:

> Feminino, indecente, inominável, ilícito, o artifício se dá ao olhar na dissolução do verbo. Como a Górgona. As belezas do colorido são as belezas de Medusa. Sendo representação muda, a pintura pode ser capaz de reduzir todos os discursos ao silêncio. Interpelado pelo colorido, o espectador não sabe o que dizer. E é aí que a poesia sucumbe aos poderes de uma palavra silenciosa que a obriga a calar-se. Aproximar-se para ouvi-la. Mas não muito. Senão deixaríamos de vê-la.[10]

Figs. 15 e 16. Auguste Rodin. *Camille Claudel*.

10. Jackeline Lichtenstein, op. cit., p. 195.

Como escultora, Camille Claudel não trabalhou com as cores, mas as suas esculturas detêm o mesmo grito insubordinado da pintura. Não se conformou em ser a linda Musa, tantas vezes aprisionada por Rodin na pedra e no metal, quase sempre com expressão triste e silenciosa (Figs. 15 e 16).

Ela quis aprisioná-lo também, desejou-o como mestre e como modelo, imortalizando-o poderoso e rude num busto (Fig. 17) que traduz toda a sua admiração pela força do homem e do gênio, mas também toda a angústia vivida sob o peso de sua influência, que lutou até a loucura para superar, na busca de sua auto-afirmação como artista. Se hoje a escultura de Camille nos parece um libelo em defesa da mulher, ela o será provavelmente à revelia de sua autora, para quem a questão feminina não se coloca tão fortemente quanto a questão da arte. A força de sua crítica e a intensidade de sua revolta tornam-se tanto mais evidentes quanto mais se percebe a autenticidade do espírito artístico lutando por uma afirmação em si, e não em função de uma causa ou de uma ideologia.

Fig. 17. Camille Claudel. *Busto de Auguste Rodin.*

Para não concluir esta reflexão com a imagem angustiada da Medusa, cito outra das últimas esculturas de Camille Claudel, que dizem ser a sua predileta: *A tocadora de flauta* (Fig. 18). Evocando desta vez o mito das sereias, ela revela novamente o seu desejo de expressão real através da arte. Como uma Eurídice vitoriosa que houvesse escapado do inferno e de Orfeu, tornando-se musicista e não apenas fonte de inspiração da música, Camille ressuscita a si mesma, com otimismo, de seu auto-retrato como Medusa decapitada na imagem de uma sereia. Uma flautista de canto sedutor ergue-se sozinha das trevas para encantar. No mito, as sereias estão ligadas a uma atração mortal: Ulisses pede que o amarrem ao mastro de sua embarcação para não sucumbir à magia de suas aliciadoras vozes. A sereia seduz, na verdade, por sua arte, por artifícios medusantes.

Fig. 18. Camille Claudel. *A tocadora de flauta.*

Assim, apesar a ameaça da morte que a cercava, da loucura que a consumia, dos anos de desprezo, esquecimento e solidão que estaria fadada a viver em breve, Camille reúne suas forças para deixar, nesta pequena escultura, uma resposta a Perseu, o assassino, seja ele quem for: este hino triunfante e belo à glória da vida, da sua vida imortalizada como canto, por suas próprias mãos, numa magnífica obra de arte.

Referências bibliográficas

BERGER, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.

HOWLETT, Jana e MENGHAM, Rod (orgs.). *The Violent Muse*. New York: Manchester University Press, 1994.

KORN, Irene. *Auguste Rodin – Master of Sculpture*. Paris/New York: Todtri, 1997.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito: seguido de A Linguagem Indireta, As Vozes do Silêncio e a Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac y Naify, 2004.

MITCHELL, W J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago and London: the University of Chicago Press, 1994.

REINE-MARIE Paris de La Chapelle (Curadoria). *Camille Claudel 1864-1943. Esculturas, Desenhos e Pinturas.* Catálogo da Exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 8/9 a 7/12/1997 e no MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 15/1 a 15/3/1998. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.

RILKE, Rainer Maria. *Rodin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia Greco-Latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel, Criação e Loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Crimes possíveis:
o olhar de Paula Rego sobre o romance de Eça de Queirós

Paula Rego. *Pièta – Natividade*

Resumo:

Nos anos 60, Hans-Robert Jauss observava, no texto inaugural da Estética da Recepção, que "a experiência de leitura do passado deve ser superposta à experiência de leitura de uma época posterior, para que se possa esgotar, durante a interpretação, a diferença entre os horizontes passado e presente da leitura". Este trabalho discute as diferenças entre a recepção dominante do romance de Eça de Queirós, *O crime do padre Amaro*, publicado em Portugal em 1875, e a interpretação contemporânea proposta pela a pintora Paula Rego, portuguesa radicada em Londres, com as exposições paralelas, *O crime do padre Amaro* e *Sem título,* de 1999. As interrogações que os leitores fazem ao romance de Eça em diferentes épocas acabam revelando a obra como um repositório de crimes possíveis, de alguma maneira relacionados à Igreja Católica. Suas respostas convertem-se em um novo texto a ser lido nas entrelinhas do original: de um libelo contra o celibato clerical a um ensaio feminista sobre o aborto.

Palavras-chave: Estética da Recepção; Romance; Pintura; Eça de Queirós; Paula Rego; O crime do padre Amaro.

Considerações sobre a Estética da Recepção

> Uma obra antiga não sobrevive na tradição histórica da experiência Estética por questões eternas, nem por experiências permanentes, mas em razão de uma tensão mais ou menos aberta entre questão e respostas, problema e solução, que pode suscitar uma compreensão nova e determinar a retomada do diálogo do presente com o passado.
>
> Hans Robert Jauss

Em seu famoso conto "Pierre Menard, autor do Quixote", do livro Ficções, Jorge Luis Borges desenvolve em linhas gerais os princípios que norteiam a corrente teórica da Estética da Recepção. Apresentando-se como um ensaio, o conto teria sido escrito pelo suposto amigo de um escritor recentemente falecido. O objetivo do ensaio seria corrigir as informações contidas num catálogo das obras do morto, elaborado postumamente, que conteria apenas os dados referentes a uma parte de sua produção: a "visível", ignorando a outra, "invisível" - "a subterrânea, interminavelmente heróica, a ímpar, e inconclusa", que consistiria no projeto de escrever o D. Quixote, de Cervantes, palavra por palavra e linha por linha.

Partindo de um narrador não-confiável, que utiliza documentos suspeitos[1], Borges comenta, com ironia, sobre a dificuldade real com que se depara o crítico e historiador da literatura, que nem sempre dispõe de documentação suficiente para embasar suas suspeitas teóricas, incidindo muitas vezes no perigo de elucubrações desmedidas e de conclusões que acabam por dever mais à imaginação do que à realidade.

1. Tais documentos seriam as cartas supostamente trocadas entre ele e Pierre Menard, que ele não publica, nas quais o autor revelaria o seu projeto; os capítulos 9 e 38 e um fragmento do cap. 22 da primeira parte do D. Quixote, de Cervantes, encontrados em seu espólio; a suposta confissão do autor (ao crítico) de que teria queimado o restante dos manuscritos.

Além disso, e para complicar a tarefa do crítico, Borges também utiliza um protagonista não-confiável. Morto e enterrado, Pierre Menard não pode se manifestar. Além disso, Menard era um mentiroso, segundo o seu biógrafo: tinha o "hábito resignado ou irônico de propagar ideias que eram o estrito reverso das preferidas por ele". Em sua obra "visível", admiravelmente medíocre[2], nota-se uma flagrante tendência à cópia.

Algumas questões curiosas são propostas pelo enredo de Borges. Primeiramente, a alusão ao *D. Quixote*, de Cervantes, parece existir com o objetivo de estabelecer um vínculo entre o projeto de Menard e toda uma tradição presente na história da literatura. Segundo Jauss, as obras estariam sempre, por sua própria natureza, lendo e relendo a si mesmas: "A possibilidade da obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo".[3]

O melhor exemplo dessa afirmativa encontra-se no próprio Cervantes, que opera essa atualização no *D. Quixote*, criando no século XVII a figura de um tresloucado fidalgo que sonhava reencarnar o espírito dos cavaleiros andantes das novelas medievais, a fim de refletir sobre o absurdo e a impossibilidade desta empresa. O narrador do conto simula que Menard queria fazer com o Quixote o que o próprio Quixote fizera com uma tradição mais antiga. Com isso, enfatiza o caráter louco e impossível de seu projeto: o da leitura perfeita, correta, inalterável pelo tempo.

Retomando a história da recepção do livro *D. Quixote*, Borges resgata, ainda, o episódio do *D. Quixote* apócrifo de Alonso Fernandez de Avellaneda, refutado por Cervantes no

---

2. Em 35 anos, Menard teria produzido apenas 19 textos, entre monografias, apontamentos para monografias, traduções, prefácios, um soneto simbolista e um ciclo de sonetos laudatórios a uma dama da sociedade, além de uma "versão literal da versão literal" que fez Quevedo da Introdução à vida devota de S. Francisco.

3. JAUSS, 1994.

prefácio ao segundo tomo, no qual aproveita para matar o personagem a fim de evitar novas apropriações indébitas. O narrador de Borges faz com Menard algo semelhante ao que Avellaneda fez com Cervantes: apropria-se do projeto do outro e o apresenta como seu. Avellaneda fez isso abertamente; o narrador de Borges o faz dissimuladamente, ou através da confissão final, quando diz que passou a ler o *D. Quixote* original como se fosse da autoria de Menard.

Na verdade, o que faz o narrador de Borges neste conto é construir uma interpretação "coerente" de uma obra inexistente, que não se sabe se seria a de Menard, que não a escreveu, ou, hipótese chocante, a do próprio Cervantes, que já não poderia ser lida. Assim, concorda com a corrente americana dos estudos recepcionais, a dos pragmatistas, como Stanley Fish, que em seu artigo "Como reconhecer um poema ao vê-lo", afirma que "a interpretação não é a arte de entender (*construing*), mas sim a arte de construir (*constructing*). Os intérpretes não decodificam os poemas: eles os fazem"; e Richard Rorty, que distingue a noção de *interpretação* da de *uso*, incitando o leitor a pensar em descrições do texto que possam ser úteis aos seus propósitos pessoais, e não coerentes com uma qualquer intenção do seu autor ou previamente presentes no próprio texto.

Resta saber se Borges realiza no seu conto um exercício da Estética da Recepção nos moldes mais tradicionais de Jauss, ou se defende abertamente a superinterpretação, cara aos pragmatistas. Para Jauss:

> A reconstituição do horizonte de expectativas diante do qual foi criada e recebida uma obra possibilita chegar às perguntas a que respondeu, o que significa descobrir como o leitor da época pôde percebê-la e compreendê-la, recuperando o processo de comunicação que se instalou. ... Possibilita, assim, a recuperação da história da recepção de que o texto foi objeto, fazendo aparecer a diferença hermenêutica entre a inteligência passada e a atual de uma obra.[4]

4. Idem, ibidem.

O narrador do conto de Borges enfatiza exatamente este aspecto no projeto de Menard, quando convida o leitor a cotejar as passagens idênticas do *D. Quixote* do séc. XVII e "o" do séc. XX, mostrando as diferenças radicais na interpretação do mesmo texto em épocas diferentes: "A verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro".[5] Para Borges, essa enumeração redigida no século XVII pelo engenho leigo de Cervantes é um mero elogio retórico da história. Quando um escritor do século XX redige o mesmo parágrafo, porém, a ideia parece espantosa: a história, *mãe* da verdade!:

> Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que sucedeu; é o que pensamos que sucedeu. As cláusulas finais *exemplo e aviso do presente, advertência do futuro* são descaradamente pragmáticas.[6]

Em sua teoria, Jauss também reflete sobre esse problema:

> Compreende-se o texto quando se compreendeu a pergunta a que ele dá resposta. Todavia, a pergunta reconstituída não pode estar no horizonte original, porque este horizonte histórico já foi englobado pelos horizontes da nossa atualidade. A fusão de horizontes já ocorreu, sendo agora parte integrante da compreensão.[7]

---

5. BORGES, 1989.

6. Idem, ibidem.

7. AUSS, 1994.

Isto significa que, quando se resgata a pergunta original, recupera-se também a tradição em que o diálogo entre a obra e a audiência se transformou, por ser alvo de recepções sucessivas. Jauss propõe, por isso, para o estudo da literatura, o emprego da noção do "horizonte de expectativas" de uma obra:

> Por mais renovadora que seja, cada obra não se apresenta como novidade absoluta num vazio informativo, mas predispõe seu público por meio de indicações, sinais evidentes ou indiretos, marcas conhecidas ou avisos implícitos. A obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário. Ela evoca o horizonte de expectativas e as regras do jogo familiares ao leitor, que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas, ou apenas reproduzidas.[8]

Para Jauss, o ato de ler e interpretar não pode envolver a tentativa de imitar a perspectiva do passado, objetivo na realidade impraticável; nem o contrário, de modernizar o significado do texto, o que o falsearia. "O significado atual de um texto incorpora as interpretações e recepções acumuladas no tempo, equivalentes à "história dos efeitos" ou ao potencial de significados que, neste período, foram trazidos à luz". O conto de Borges toca nos mesmos pontos, quando o narrador comenta, depreciativamente, sobre os dois textos que teriam inspirado a empresa de Menard: "um fragmento filológico de Novalis, que esboça o tema da total identificação com um determinado autor"; e "um desses livros parasitários que situam Cristo num bulevar, Hamlet na Cannebière ou Dom Quixote em Wall Street.". Ou seja, nem a imitação do passado, nem a sua modernização.

Embora pareça privilegiar em seu conto a ideia soberana de Jauss sobre a crítica literária como uma atividade "que busca enfatizar a diferença hermenêutica entre a inteligência passada e a atual de uma obra", Borges é um escritor ambíguo. Assim, no final de seu conto, acaba se aproximando mais da ideia dos pragmatistas e da superinterpretação, embora não

8. Idem, ibidem.

se possa ter certeza se o faz por convicção ou por ironia. De fato, na conclusão de seu ensaio, o crítico-narrador defende exatamente a opinião que condenara no início, considerando aqueles dois procedimentos (o de Novalis e o dos "livros parasitários") como princípios de uma nova e revolucionária técnica de leitura:

> Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte retardada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita não leva a percorrer a *Odisséia* como se fora posterior à *Eneida* e o livro *Le jardin du centaure* de Mme. Bachelier como se fora de Mme. Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os mais plácidos livros. Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?[9]

O crime do padre Amaro, romance de Eça de Queirós: libelo contra o celibato clerical

A história do romance *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, tem algo a ver com a história de Borges "Pierre Menard, autor do *Quixote*", no que diz respeito à discussão sobre a autoria das obras e a sua recepção. Como Menard, Eça foi acusado de plágio. Machado de Assis condena o seu livro como uma imitação de segunda categoria do romance de Émile Zola, *La faute de L'abbé Mouret*, acusação a que Eça responde com ironia no prefácio da segunda versão d'*O crime*, ainda que as suas afirmações possam ser consideradas, como as de Menard, "não-confiáveis" em certos aspectos. Sabe-se que a primeira versão d'*O crime* foi publicada em fascículos, sem autorização, na *Revista Ocidental*, em

9. Jorge Luis Borges, ibidem.

1875: constituiu apenas um "esboço informe", de acordo com o autor. A segunda edição foi publicada em livro no ano seguinte, e a terceira e definitiva só veio à luz em 1880. Mas não é bem isso o que afirma Eça, em sua defesa:

> *O crime do padre Amaro* foi escrito em 1871, lido a alguns amigos em 1872, e publicado em 1874 (sic). O livro do Sr. Zola foi escrito e publicado em 1875. Mas (ainda que isto pareça sobrenatural) eu considero esta razão apenas como subalterna e insuficiente. Eu podia, enfim, ter penetrado no cérebro, no pensamento do Sr. Zola, e ter avistado, entre as formas ainda indecisas das suas criações futuras, a figura do abade Mouret.(...) Os críticos inteligentes que acusaram o meu livro de ser apenas uma imitação de *La faute de L'abbé Mouret* não tinham infelizmente lido o romance maravilhoso do Sr. Zola. A semelhança casual dos dois títulos induziu-os em erro. Com o conhecimento dos dois livros, só uma obtusidade córnea ou má-fé cínica poderia assemelhar esta bela alegoria idílica, a que está misturado o patético drama de uma alma mística, a *O crime do padre Amaro*, que é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatas tramada à sombra duma velha Sé de província portuguesa.[10]

Alvo de recepções diversas e procurando conciliar as demandas do público leitor e crítico aos seus interesses às vezes contraditórios, a saber, a proposta reformadora da sociedade portuguesa e sua ambição pela fama e pela notoriedade como escritor, Eça sentiu-se obrigado a reescrever a história, apresentando as três versões d'*O crime* que dialogam entre si e com os seus "horizontes de expectativas". A história da produção e da recepção deste livro presta-se, assim, a um estudo riquíssimo em termos recepcionais, possibilitando que se comparem os horizontes de leitura na França e em Portugal, no mesmo período, nos romances similares; e em Portugal, ao longo dos (pelo menos) cinco anos em que a história tramitou entre as intenções de Eça e a compreensão/incompreensão do público.

---

10. "Nota da segunda edição (Bristol, 1 de janeiro de 1880)". QUEIRÓS, 1958:7-8.

Por mais influenciado que efetivamente tenha sido pelas teorias positivistas e deterministas e pela obra dos escritores franceses Émile Zola e Gustave Flaubert (*O primo Basílio* também padeceu da acusação de plágio do romance *Madame Bovary*), na verdade não há profundas semelhanças entre os textos franceses e os do português, para além dos motivos mais óbvios e da temática mais geral. A abordagem de Eça é completamente diferente, como ele mesmo indica. Há, nos romances franceses, um orgulho e uma reivindicação de autonomia e liberdade que não podem existir nos romances do português. Se Eça admitia que o homem era determinado pelo meio físico e social, seus personagens não podiam reagir ao ambiente extremamente negativo que ele nos oferece da sociedade portuguesa da época, da mesma maneira como os personagens dos romances franceses reagiam a uma realidade completamente diferente, considerada por Eça como ideal de Nação e exemplo a seguir.

O padre Amaro da história perde os pais aos seis anos e é adotado por uma marquesa beata. Vivendo sem amor numa casa onde quase só há mulheres, o jovem desenvolve um temperamento apático e passivo. Sem poder escolher o seu destino, Amaro vai para o seminário por imposição da marquesa, que financia seus estudos como um legado após a sua morte. Esse intróito serve de justificativa para o comportamento posterior de Amaro: a ausência de vocação para o sacerdócio e o consequente drama do celibato clerical, considerado o principal alvo de discussão do romance na época do seu lançamento. Ordenado padre, Amaro segue para Leiria. Nesse meio corrompido, em que impera a hipocrisia, acaba por dar vazão à sua natureza. Assim, não hesita em trair os votos de castidade, transformando-se em amante da jovem Amélia, com quem tem um filho.

O final do romance sofre alterações. Nas duas primeiras versões, Amélia morre de parto e o padre Amaro mata o filho que acaba de nascer. A descrição do ato é sórdida, e o crime premeditado e bem configurado. Já na versão de 1878-80, Eça ameniza a responsabilidade de Amaro, que se debate entre o sonho de que a criança nasça morta e as diversas possibilidades de salvá-la. Acaba por encaminhá-la à Carlota, uma "tecedeira de anjos", ama que, como era do conhecimento geral, matava

todos os bebês que lhe eram confiados. Arrepende-se no dia seguinte, volta, tenta recuperar o filho. Porém, para o seu alívio, chega tarde demais.

Há diversas maneiras de se entender essa modificação. Estaria Eça retrocedendo, face à recepção negativa ante a virulência do crime do padre nas primeiras versões, de maneira a tornar o seu livro socialmente mais aceito? Para José-Augusto França, a alteração elimina o crime, reduzindo a ação do padre a uma falta grave. Por que, então, o título seria mantido? Segundo o crítico, "se a falta de Amaro continua a ser considerada um crime, não existindo este, é porque o conceito de crime se desloca, passando do nível individual para o nível social - e tal é a lição, a moral desta história que, ao contrário daquelas que os romances nacionais contavam então, pretendia "estudar" e "explicar" um problema".[11]

O alvo da crítica na versão definitiva d'*O crime*, portanto, deixa de ser apenas o padre Amaro, para atingir todas as instâncias da sociedade, familiares, religiosas e até mesmo científicas. A morte de Amélia, por exemplo, longe de se dever à Dionísia, parteira sem estudo, deve-se à imperícia do doutor Gouveia, um conceituado médico, que impõe à paciente como tratamento uma sangria, num momento em que ela já se esvaía em sangue. E isto para horror da própria Dionísia, em seu conhecimento da vida prática.

A morte também tem algo a dever à atitude do cônego Dias e até mesmo do escrupuloso abade Serrão (incluído na segunda versão para provar que anticatolicismo não significa anticristianismo, outra provável concessão de Eça à crítica), que silenciam, ambos, sobre a atitude de Amaro a fim de proteger a dignidade do clero, culpabilizando unicamente Amélia pela gravidez e condenando-a a uma existência obscura e a um destino macabro. É essa sociedade sórdida, corrupta, mesquinha, refém da ignorância e do despreparo, amplamente conivente com uma espécie de conspiração contra o desenvolvimento, o saneamento moral e o progresso social,

11. FRANÇA, 1975.

que Eça parece atacar em seu romance. Daí a justificativa da última cena, suprema ironia do discurso político-religioso sob a égide do literário, expresso na estátua de Camões:

> - Vejam - ia dizendo o conde: - vejam toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento... Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa! E o homem de estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, - ali, ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, ereto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopéia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria - pátria sempre passada, memória quase perdida![12]

A recepção dominante no século XIX, porém, privilegiou a questão do celibato clerical, e tal interpretação perdura até hoje como um consenso, pelo menos nos manuais de literatura e na fortuna crítica mais conhecida sobre essa obra.

O crime do padre Amaro e Sem título, séries de pinturas de Paula Rego: uma abordagem feminista sobre a questão do aborto

Passado mais de um século entre a primeira recepção do livro e a releitura plástica de Paula Rego sobre o tema, percebe-se que *O crime do padre Amaro* continua atual, mas que o foco da atenção sobre ele mudou. Paula Rego – pintora portuguesa de destaque na modernidade, nascida em Lisboa em 1935, mas

12. QUEIRÓS, 1958:345.

radicada em Londres há muitos anos – é autora de uma obra plástica com raízes profundamente literárias. Seus quadros inspiram-se, sobretudo, na literatura infantil e no cinema para crianças, oferecendo versões nada ingênuas das *nursery rhymes* ou cantigas de ninar inglesas, de contos populares portugueses e de famosas histórias como Branca de Neve, Peter Pan e as Avestruzes Dançarinas, do clássico *Fantasia*, de Walt Disney. Seus desenhos têm algo de macabro. Associando o feminino à infância, eles focalizam o lado perverso de um mundo cor-de-rosa que, durante muito tempo, se convencionou mostrar, indistintamente, às mulheres e às crianças.

Em 1999 lançou uma exposição diferente, baseada no romance de Eça de Queirós, sobre a qual declara:

> Escolhi um romance português porque achei que precisava de atividade social, em vez das coisas que se encontram nos contos de fadas. *O crime do padre Amaro* é uma crítica da sociedade, muito bem observada e deliciosa de ler, mas acima de tudo é uma história de amor. Comove-me sempre muitíssimo. O meu pai admirava imenso este livro numa altura em que ainda era proibido. Esses quadros são uma homenagem a ele.[13]

A rigor, a série de dezesseis quadros produzidos entre 1997-98 pela pintora não deveria servir como ilustrativa do livro, tal como ele até hoje é interpretado.[14] O que Paula Rego propõe é uma leitura inovadora, que transfere o enfoque tradicionalmente posto no drama do padre Amaro para o drama da menina Amélia. Segundo essa perspectiva, a interpretação da pintora parece seguir um de dois caminhos: ou condenar o silêncio do autor

13. Paula Rego. Introdução ao catálogo da exposição O crime do padre Amaro, Centro de Arte Moderna, José de Azeredo Perdigão. Lisboa, 18 de maio a 29 de agosto de 1999.

14. Uma edição de O crime do padre Amaro, de Eça de Queirós, ilustrada por Paula Rego, com grafismo de Armando Alves e prefácio de Isabel Pires de Lima foi publicada pela Editora Campo das Letras (Lisboa, 2002).

sobre as questões femininas que aborda em sua obra, o que não é provável; ou, ao contrário, iluminar os gérmens de um discurso feminista na narrativa de Eça, o que é possível. Seu ensaio, embora visual, é extremamente eloquente, e a série paralela de treze terríveis pinturas reunidas sob a alcunha "Sem Título" não deixam dúvida sobre a ótica feminista da leitura contemporânea que a artista faz do drama proposto por Eça no século XIX.[15] A própria artista sugere, de maneira algo irônica, a sua intenção, quando comenta sobre os personagens Amélia e Amaro:

> A rapariga tem um caso amoroso com um padre. Ama-o porque é um padre, não apesar desse fato, e mesmo não tendo ele vocação. Gosto muito da relação entre eles. Da vulnerabilidade e patetice dela, do egoísmo e manha dele. Ele precisa de ter alguém a quem dar ordens, que lhe faça as vontades, e ela precisa de ser essa pessoa. Mas abdica de si própria.[16]

Implícito, provavelmente não intencional e confundido com o espírito desenvolvimentista em geral do projeto de Eça de Queirós, o questionamento feminista no romance seria um veio indireto que garantiria a atualidade da obra. Segundo a Estética da Recepção, esse veio permitiria responder, hoje, a perguntas que sequer poderiam ter sido formuladas no passado. Não se trata, obviamente, de esperar que Eça antecipasse um raciocínio contemporâneo ao atual, mas de perceber, na articulação de sua obra, aberturas para que tais raciocínios viessem a ser formulados.

Não é porque a questão do celibato clerical atingiu com mais impacto o público do passado que a obra não contém outros questionamentos igualmente importantes. Penso que é isso o que Paula Rego tenta mostrar na sua análise visual da

15. Esta série contém retratos de mulheres de várias idades e classes sociais vivendo situações de abortamento provocado, em ambientes improvisados.

16. Paula Rego. Introdução ao catálogo da exposição O crime do padre Amaro.

temática do aborto no romance. A sua abordagem nos permite atentar para detalhes que escapam despercebidos à leitura habitual. Antes de mais nada, é curioso observar como Eça silencia pesadamente sobre o assunto, mesmo nos momentos cruciais da narrativa. Quando os padres descobrem a gravidez de Amélia, por exemplo, cogitam logo em casá-la. Diante do desaparecimento do provável "noivo", porém, mergulham num hiato de indefinição e de urgência, onde nada é explicitamente dito, mas onde não escapa aos leitores a pergunta que parece ocupar todas as mentes: e por que não tirar a criança?

Finalmente, um "feliz" acaso oferece a Amaro a solução para o problema: afastar a São Joaneira de Leiria e enviar a pequena, como enfermeira da tia doente, para uma quinta afastada, a gestar o "fruto" até que se decida o que fazer com ele. Esse silêncio é, portanto, o que há de mais expressivo na obra a respeito do tema do aborto, e é com ele que dialoga Paula Rego em suas pinturas. A questão era tão intocável na época que Eça só ousa abordá-la em voz baixa, na última página do romance, quando o cônego Dias cochicha ao ouvido de Amaro sobre o "estabelecimento" montado por Dionísia em Leiria após a morte de Amélia, gerando outra carga poderosa de implícitos.[17]

A análise pictórica que Paula Rego faz de um romance do século XIX assemelha-se à análise literária que Regina Zilberman faz de *Helena*, de Machado de Assis, no livro *Estética da Recepção e História da Literatura*. Em seu estudo sobre os elementos de emancipação feminina contidos neste romance – que, embora romântico, é contemporâneo ao de Eça e já aborda o destino da mulher numa sociedade patriarcal –, a autora comenta que:

17. Com a indiscriminalização do aborto transformada numa bandeira da causa feminista no mundo, a posição radical da Igreja Católica relativa ao tema torna se importante porque revela as contradições de um moralismo que penaliza a mulher, mas continua fechando os olhos à responsabilidade masculina na geração dos filhos, não se pronunciando, inclusive, com relação a aspectos ainda mais recentes e dramáticos da questão, como a fertilização in vitro, os embriões congelados e os abortos provocados pelos médicos em gravidezes múltiplas induzidas.

> É Helena quem corre na direção mais diametralmente oposta à da história. Esta, coincidindo com a modernização da sociedade, determinará a relativa emancipação da mulher. Helena, porém, ainda não conta com essa opção: ou permanece na dependência dos Vale ou se prostitui. A possibilidade de emancipação começava a se esboçar para a leitora de *Helena*, mas ainda era remota: a mudança não tinha chegado ao ponto de converter a mulher em força de trabalho fora do lar e do casamento. Apenas poderia ser cogitada, e pode-se supor que Machado tenha desejado lidar com esse intervalo. (...) Machado trabalha com a distância, mas mostra também quão pequena ela era: para a protagonista e para si mesmo, que também não contradizia as convenções do romance romântico.[18]

No século XIX, o foco da crítica era posto na sociedade como um todo, mas essa sociedade não incluía plenamente as mulheres. Depreciadas no corpo da história e vagamente consideradas pelo escritor, elas não ascendiam ao centro do palco, talvez porque o público (e o autor) não estivessem preparados para se confrontar com personagens femininas emancipadas. Assim, as questões referentes ao universo feminino eram tratadas tangencialmente, dentro de pequenos intervalos que se abriam na narrativa à mera conjectura ou à consideração intelectual. Como diz Zilberman, "não um intervalo de ação, apenas de reflexão, remotamente de indignação, com mais probabilidade de lamento e piedade pela falta de sorte das moças nas histórias".

Mas é precisamente na leitura dessas entrelinhas, ou na muda eloquência desses intervalos, que Paula Rego vai buscar elementos para a sua interpretação feminista, mostrando como a história de Eça denuncia – talvez à revelia mesmo das intenções do autor – um outro drama bem mais grave que o do celibato clerical: a situação da mulher numa sociedade repressora. Para evidenciá-lo, a pintora elabora painéis sobre as muitas figuras femininas da história, enfatizando-lhes o caráter marcante e simbólico, preparando o campo para a discussão sobre a questão do aborto na série *Sem título*.

---

18. ZILBERMAN, 1989:88.

Dentre os dezesseis quadros da série *O crime do padre Amaro* selecionei dez para comentar.[19] Quase todos eles têm uma contrapartida explícita na obra de Eça, mas ganham leituras diferentes da habitual na pintura de Paula. O trecho do romance ao qual o quadro se refere é brevemente comentado pela pintora em textos colocados ao lado das imagens. Todos retratam cenas claustrofóbicas, fechadas em espaços exíguos, de cores sombrias, com figuras de fisionomias duras e atitudes rígidas, aprisionadas pelo tema e pelas circunstâncias.

A miniaturização da figura feminina é talvez o detalhe que mais chama a atenção nesses quadros, bem de acordo com o universo semântico da infância, de preferência da pintora. Após observá-la na pintura, porém, percebe-se que a miniaturização também está implícita no texto, como uma metáfora do arranjo de forças e de poder entre as personagens. O que diz Bachelard sobre a literatura, certamente vale para a pintura:

> a miniatura literária – isto é, as imagens literárias que comentam as inversões nas perspectivas das grandezas – ativa valores profundos. As miniaturas da imaginação nos levariam simplesmente de volta a uma infância, à realidade dos brinquedos. Na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno.[20]

---

19. Os dezesseis quadros acompanham, temática e cronologicamente, alguns dos episódios do romance de Eça, e se intitulam, na sequência: 1. Entre as mulheres; 2. Rapariga com gladíolos e imagens religiosas; 3. O embaixador de Jesus; 4. Rapariga com galinhas; 5. A cela; 6. Mãe; 7. À janela; 8. Poleiro; 9. Dionísia; 10. Prostrada; 11. O repouso durante a fuga para o Egito; 12. A capoeira; 13. Anjo; 14. No deserto; 15. A neta; 16. O sonho de Amélia.

20. BACHELARD, 1989:159.

Um dos primeiros quadros da série, *A cela* (Fig. 1) refere-se ao episódio da infância de Amaro, onde se comenta que ele costumava brincar com as figuras da Virgem e dos santos como se fossem bonecas. O quadro, no entanto, capta um Amaro adulto, homem de compleição forte e expressão malévola. Falta-lhe aquela consideração quase paternal com que Eça o retrata, buscando construir para suas ações futuras uma espécie de justificativa nas circunstâncias adversas de sua infância.

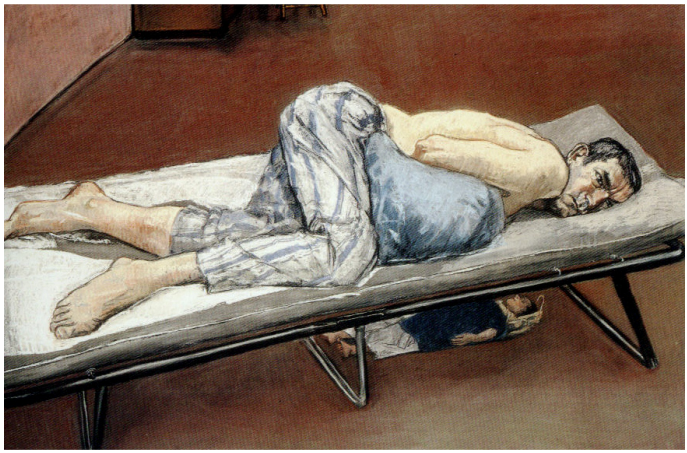


Fig. 1. Paula Rego. A cela.

O Amaro de Paula Rego, portanto, é retratado de maneira impiedosa. Seminu, de bruços numa cama simples de uma cela vazia, dedica-se à masturbação. Sob o catre, uma figura feminina aparece deitada, num tamanho desproporcionalmente pequeno para o quadro. Não é a Virgem, nem uma santa, nem parece uma boneca. Assemelha-se a uma mulher comum, imobilizada à força pelas vestes e pela auréola, ou pela atitude de sujeição que assume na cena, parecendo esmagadoramente reduzida pelo peso da enorme figura masculina que se deita sobre ela, não para amá-la ou tocá-la, ou sequer para vê-la, mas para satisfazer, solitariamente, os seus instintos. A invisibilidade da mulher, assim como a desconsideração pela sua existência, desejos e necessidades, tal como o romance deixa transparecer nas entrelinhas, ganha contornos explícitos na pintura.

No quadro *O embaixador de Jesus* (Fig. 2), Paula Rego retrata a famosa cena em que Amaro veste Amélia com o manto da Virgem. Sabendo do seu antigo hábito de brincar com imagens da Nossa Senhora como se fossem bonecas, essa cena é menos herética do que lúdica, já que existe como uma extensão de uma atividade infantil de Amaro. Para o padre, nem as virgens de madeira são vistas como santas nem as de carne e osso como mulheres: são apenas brinquedos em suas mãos. Não por acaso, imagens de bonecas se multiplicam pelo quadro, sempre em tamanho reduzido. No canto esquerdo, a mulher a "descascar favas" é uma antecipação da imagem das abortadeiras.

Fig. 2. Paula Rego. *O embaixador de Jesus*.

Rapariga com galinhas (Fig. 3) refere-se a Totó, a moça entrevada que é usada como desculpa para os encontros amorosos de Amaro e Amélia. Apaixonando-se pelo padre, ela passa a odiar Amélia e fica perturbada ao ouvir os dois fazendo amor num quarto contíguo. Paula Rego retrata-a nua, numa atitude de oferecimento que poderia ser sensual se não fossem os pés tortos e o ar abobalhado em seu rosto. As galinhas ciscando seriam metáforas do casal? A moça é uma versão da mulher imóvel sob a cama de Amaro: encontra-se igualmente coisificada, reduzida a uma condição desumana, neste caso pelo aleijão físico (que enfatiza o social) e que a aprisiona não tanto à cama quanto a um desejo irrealizável e à consciência da indiferença dos outros pela sua existência, sentimentos e vontades.

Fig. 3. Paula Rego. *Rapariga com galinhas.*

O quadro *À janela* (Fig. 4) retrata uma mulher de costas, referindo-se ao episódio em que Amélia, refém da gravidez e escondida na quinta da Ricoça, lugar afastado de tudo e de todos, vê passar à janela o João Eduardo, seu antigo noivo. Descomposta da cintura para baixo pelo volume da barriga, pelas pernas inchadas e pelo desinteresse com a própria figura, ela é a imagem da solidão e do abandono. Seu presente se confunde com a claustrofóbica prisão em que se encontra: este é o interior do quadro. O passado se confunde com a liberdade, a esperança e a felicidade perdidas: com a luz que inunda o exterior. É a ele que Amélia se expõe, consciente da inutilidade de seu ato. Solidamente fincada à sua condição, já não vê um futuro para si mesma, apesar do seu estado de plenitude e graça.

Fig. 4. Paula Rego. *À janela*.

No quadro *Dionísia* (Fig. 5), Paula Rego retrata a figura da parteira e abortadeira. Mulher idosa de fisionomia cansada, a única a ser nomeada na série além de Amélia, aparece recoberta por estranhos símbolos de vaidade: está vestida de vermelho, tem os lábios e as unhas pintados da mesma cor, o cabelo tingido de preto retinto, e seus enormes seios, sugestões de maternidade, pesam-lhe sobre o colo na atitude de abandono em que se encontra, a cabeça recostada sobre os braços. Como todas as demais, ela também se oferece, e também é recusada.

Fig. 5. Paula Rego. *Dionísia.*

Esse quadro parece fazer par com o que se segue, *Prostrada* (Fig. 6), que retrata Amélia de vestido de noiva na mesma atitude, e em cuja legenda Paula Rego chama a atenção para as botas: "São bonitas as botas, não são? Bem justas, rematam bem os pés." Percebe-se que tanto a velha quanto a moça estão calçando coturnos masculinos, pesados e escuros, que contrastam vivamente com a patética indumentária sedutora de Dionísia, e com as delicadas e virginais rendas de Amélia. Exaustas ambas, independentemente de sua idade e condição, parecem sucumbir ao peso de seus passos determinados pelos homens e simbolizados pelos calçados grosseiros que arrastam como pesadas bolas de ferro ao longo de suas vidas sem liberdade nem alegria. Vale salientar que a posição de prostração não traduz apenas a exaustão: ela funciona como a atitude escolhida para a composição das mulheres abortando na série *Sem título* (Fig. 7).

Fig. 6. Paula Rego. *Prostrada*.

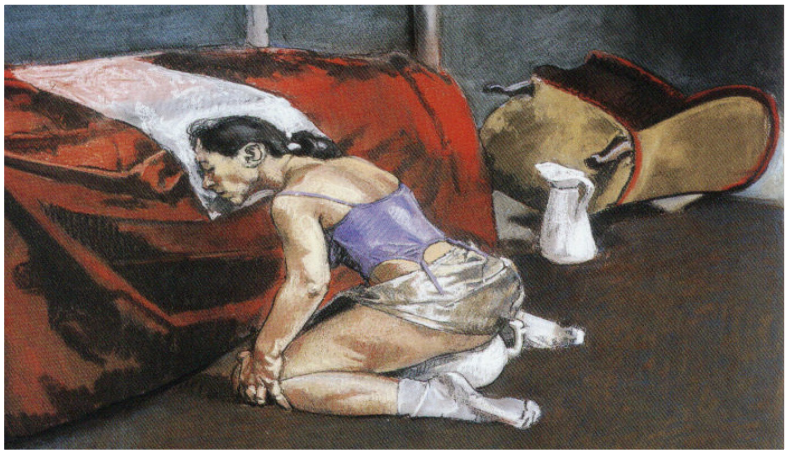


Fig. 7. Paula Rego. *Sem título*.

O quadro *O repouso durante a fuga para o Egito* (Fig. 8) é bastante enigmático. Sobre um fundo de panos, o edredom azul que funciona como "uma grande onda sobre o céu noturno que se vê debaixo da cama", e um carpete profusamente florido cobrindo o chão, forrado por um lençol de padronagem semelhante dobrado pelo avesso, destacam-se quatro figuras. Amaro, enorme como sempre, segura desleixadamente uma criança ao colo. A criança (Jesus?) parece um boneco. Ao seu lado, Amélia, vestida de amarelo e desenhada numa escala menor, encolhe-se toda, embevecida numa atitude de contemplação do pai com o filho. Mas não ousa aproximar-se, nem interferir. Os olhos do padre destacam-se, fixos no espectador, com seu ar aparvoado, mas a fisionomia da moça é serena e amorosa. O detalhe insólito é conferido pela boneca Barbie, deitada na cama e nua da cintura para baixo, que Paula Rego identifica como "um anjo a guiá-los". De que terrível Herodes estarão fugindo essas criaturas que não saem do lugar, largadas no chão de um quarto moderno, confortável e alegre? E que mensagem poderia comunicar-lhes esse anjo pós-moderno, símbolo de uma infância erotizada e precoce, vindo de uma época na qual as meninas já não brincam com bonecos-bebês, mas com bonecas-mulheres, espelhos de sedução?

Fig. 8. Paula Rego. *O repouso durante a fuga para o Egito*.

A cena lembra vagamente o episódio em que Amaro, tomando o filho recém-nascido nos braços em meio à noite tempestuosa, e sentindo o calor de seu corpo antes de entregá-lo à ama assassina, deseja, por um breve instante, levá-lo para dentro da casa, devolvê-lo à mãe, e ficarem os três juntinhos num idílio de felicidade e aconchego que os panos, provavelmente, simbolizam. Mas é uma felicidade inacessível. O homem detém o poder sobre a mulher e a criança. A criança é uma coisa inerte em suas mãos e a mulher não participa da cena. A cena, por sua vez, é nitidamente dividida em duas metades, por uma linha traçada pela dobra do lençol. Homem e mulher ocupam espaços distintos: Amaro está sentado sobre o verso de um lençol que isola o seu corpo do contato com as flores do carpete, e Amélia, sentada sobre as flores, participa da cena como espectadora, como quem olha o próprio destino através de uma vitrine.

O quadro *A capoeira* (Fig. 9) retrata o sacrifício da criança pela "máfia de mulheres". Essa máfia inclui as abortadeiras, as parteiras corrompidas e as amas assassinas, mas também, e sobretudo, as mães coniventes. Uma mesma mulher aparece multiplicada em atitudes mecânicas que lembram os gestos de um manequim. São várias, e é sempre a mesma Amélia sem identidade e sem atitude, ocupando momentaneamente papeis diferentes na cena, num efeito de desdobramento que a presença do enorme espelho ao fundo do quarto reforça.

Fig. 9. Paula Rego. *A capoeira.*

Os símbolos do sacrifício e da imolação são vários: o cordeirinho, o pássaro, a galinha pendurada pelos pés, e sobretudo a minúscula bonequinha no colo da mulher grávida, no centro da cena. Se Paula Rego utiliza o tamanho para marcar a importância de seus personagens, a criança, que naturalmente seria menor, aparece miniaturizada. É a criatura cuja existência é menos considerada, como acontece no romance. Essas mulheres autômatas, vestindo uniformes com aventais (que reproduzem a roupa de Amélia à janela), e já sem botas masculinas, são culpabilizadas, afinal, por tudo o que está acontecendo. Amélia é responsável, embora não pelas mesmas razões que pesavam sobre as mulheres no século XIX. Culpa-se, agora, a sua passividade, a sua cegueira, a sua submissão, a aceitação do seu destino de vítima. Neste quadro, o crime do padre Amaro é partilhado por Amélia, por essas várias Amélias vestidas de cinza e branco, com olhares perdidos num horizonte inexistente, que não têm domínio sobre os próprios corpos nem consciência de suas vontades, e que, por isso, continuam conspirando estupidamente contra vítimas inocentes e contra si mesmas.

Talvez por isso essa Amélia saia de sua obscuridade para o centro do quadro seguinte, *Anjo* (Fig. 10). Poderosa e guerreira, o vestidinho amarelo de antes, cor da covardia, transformado numa saia luminosa e dourada sobre o luto pesado do vestido atual, ela domina todo o quadro, que já não tem cenário. Traz nas mãos o que Paula Rego identifica como "os símbolos da Paixão: a espada e a esponja". Seu olhar não é mais humilde nem assustado, adquiriu a dureza e a malevolência do olhar do padre, e também já aprendeu a encarar o espectador. Poderia ser Dionísia este anjo. Pela profissão sugerida pela espada e pela esponja, deveria mesmo ser. Mas o anjo tem a cara de Amélia.

Fig. 10. Paula Rego. *Anjo.*

Paula Rego o define como um "anjo da guarda" e "um anjo vingador". Entende-se que só poderia ser Amélia, a mãe. Teria ressuscitado de sua morte para vingar, no espaço dessas imagens, as mulheres e as crianças sacrificadas nas histórias do passado (e do presente)? Então porque traz nas mãos a espada que fez a chaga em Cristo, e a esponja, com que lhe deram vinagre a beber? Pretenderia usá-las em sua vingança? Contra quem? Quem ocuparia o papel do Cristo desta vez? Os homens? As mulheres? As crianças? O *establishment*?

A cena do último quadro, *O sonho de Amélia* (Fig. 11), sugere uma interpretação livre, construída sobre o pretexto dos vários pesadelos que Eça diz terem acometido a moça durante os meses de sua gravidez, vividos no isolamento, na culpa e no medo. É um quadro que intertextualiza duas outras séries da pintora, *Menina e cão*, de 1986, e *Mulher-cão*, de 1994, nas quais ela discute o amor, sobretudo o conjugal, evocando-o a partir da imagem do animal doméstico conhecido por sua passividade, fidelidade, obediência e dedicação ao dono.

Fig. 11. Paula Rego. *O sonho de Amélia*.

Na série *Menina e cão* (Fig. 12), evidentemente sadomasoquista, a mulher-menina ocupa, aparentemente, uma posição de poder. O objeto do seu amor, o homem-cão, supõe-se, é retratado em posições submissas.Trata-se de um inválido a quem a menina precisa servir: alimentar, vestir, distrair e até mesmo barbear. Segundo Ruth Rosengarten, esses quadros trabalham com uma representação da relação amorosa que reconfigura os limites da intimidade, mostrando que a vitimização do parceiro produz uma sensação de poder, mas também de repulsa, raiva e vergonha. E isto vale para os dois lados, o que cuida e o que é cuidado, o que impõe o cuidado e o que o exige. As cenas oscilam entre o carinho e o abuso: a menina que alimenta é a que pode degolar. Suas brincadeiras, sobretudo, assumem contornos pantanosos que vão do erotismo à sugestão de tortura.[21]

Fig. 12. Paula Rego. *Menina e cão*.

21. Ruth Rosengarten, “Home truths: the work of Paula Rego”, in: Paula Rego, p. 64.

Na série *Mulher-cão* (Figs. 13/14), o amor novamente é visto como uma possessão devastadora e humilhante. A figura masculina é sugerida pela gestualidade das mulheres, mas principalmente pela sua enorme ausência em quadros que literalmente imploram um complemento. Paula Rego é cruel na sua análise sobre o modo como as mulheres amam. Comparando-as aos cães, desta vez, explora a sua agonia, passividade, entrega, sujeição, em retratos irônicos e agressivos, mas que, segundo Rosengarten, apresentam uma certa "dignidade", ainda que canina: a mulher-cão lambe suas próprias feridas; dorme conformada sobre o paletó do dono, ao lado do seu pratinho (Fig. 17); uiva solitária para a lua. Para a crítica, a mulher-cão denuncia em seu corpo a sobrevivência desta humilhação privada e cotidiana, dessa dor íntima e inconfessável presente em muitos relacionamentos ditos amorosos.

Fig. 13. Paula Rego. *Mulher-cão.*

Fig. 14. Paula Rego. *Mulher-cão.*

O diálogo desses quadros com *O sonho de Amélia* não pode ser ignorado. Paula Rego assim o define: "Num pinheiral ao pé do mar, Amélia encontra duas mulheres que estripam um cão. Soltam um abutre. Ela não quer participar". Complemento natural do quadro *Anjo*, Amélia, que aparece como uma monstruosa menina de luto e laço de fita rosa no cabelo, abstém-se de participar do ritual macabro das *Avestruzes dançarinas* (Fig. 15). Não se sabe quem são essas bruxas nem quem elas estripam com ódio. Confundidas as imagens de Eça com as do universo de referências da obra da pintora, não se sabe a quem metaforizam, quem ocupa o lugar de anjo da guarda e o de anjo vingador, quem ocupa o lugar do criminoso e o da vítima, todos completamente relativizados, cúmplices.

As bruxas poderiam ser feministas revoltadas atacando o homem-cão agressor, numa cena que, em última instância,

lembra a de um violento parto. Quem nascerá das cinzas do homem-cão assassinado pela sanha das mulheres bruxas? É preciso lembrar que Paula Rego evoca, nas bruxas, a imagem das patéticas avestruzes dançarinas de uma série anterior, mulheres masculinizadas, com problemas hormonais e excesso de peso, apertadas em negros coletes pseudo-sensuais e em tules ridículos que só acentuam a impossibilidade de seu desejo de leveza e voo. Com suas sapatilhas de ponta cor de rosa, mas incapazes de erguer seus pesados corpos do conforto das poltronas, essas mulheres grotescas estão completamente perdidas. Já não sabem quem são nem o que querem, se dançar o Lago dos Cisnes para seduzir os parceiros ou se assassinar os parceiros que as seduziram. No sombrio e gélido cenário da pós-modernidade, com o mau agouro do abutre dominando a cena, não parece haver esperança de redenção para a espécie humana na pintura de Paula Rego. A ação ressentida das feministas – pensa a artista – não transformará as feras em homens, mas as mulheres em feras. Este tipo de ação não engendrará um "novo" homem, nem uma "nova" mulher. Nada nascerá daquele triste ritual, que deixará para trás apenas as carcaças dos sacrificados.

Essa multiplicidade de possíveis torna a obra de Paula Rego dialógica e aberta. Os papéis não são fixos. As imagens falam por si, mas não acusam nem julgam ninguém, transferindo para o próprio observador essa responsabilidade. Pessoalmente, creio ouvir dentro delas pelo menos uma frase, profundamente ambígua, de Eça, posta na boca do doutor Godinho: "Não deve haver vítimas, quanto mais não seja senão para impedir que haja tiranos".

Em seu estudo, Regina Zilberman enfatiza que a Estética da Recepção como instrumento de análise libera a Teoria da Literatura do conceito de autonomia do texto sem cair no subjetivismo ou no impressionismo. O texto é concebido como objeto histórico, ao qual se anexam as leituras de que foi e continua a ser alvo, sem nada perder em unidade ou compreensibilidade. Sua relação com a História tanto pode ser internalizada pela ficção quanto representada pelos intercâmbios entre arte e sociedade, como procurei mostrar ao longo deste trabalho.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções.* São Paulo: Globo, 1989.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação.* São Paulo, Martins Fontes, 1993.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class?* Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal.*Lisboa: Livros Horizonte, 1975.

FRANCHETTI, Paulo. "Eça e Machado: críticas de ultramar", in: Revista *Cult* (Ano IV, n. 38).

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária.* São Paulo: Ática, 1994.

QUEIRÓS, Eça de. "O crime do padre Amaro", in: *Obras de Eça de Queirós.* Vol. 1. Porto: Lello & Irmão Editores, 1958.

_____. *O crime do padre Amaro.* Edição crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: INCM, 2000.

REGO, Paula. *Paula Rego.* Catálogo da Exposição. Tate Gallery (Londres, 8 de fevereiro - 13 de abril de 1997) e Centro Cultural de Belém (Lisboa, 15 de maio-17 de agosto de 1997). Nova York: Thames and Hudson, 1997

_____. *O crime do padre Amaro e Untitled.* Catálogos da Exposição no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Lisboa, 18 de maio- 29 de agosto de 1999.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura.* São Paulo: Ática, 1989.

O registro infantil na construção do olhar feminino:
Paula Rego e Maria Judite de Carvalho

Gustave Doré, *Chapeuzinho Vermelho* (1883)

Resumo:

Neste ensaio, discute-se a provável divergência entre o "olhar infantil" de que os artistas modernos, homens em sua maioria, se dizem investidos ao tentar recuperar o frescor, o entusiasmo e a novidade em suas representações; e o "olhar infantil" atribuído às artistas do sexo feminino até o século XX, sinônimo de imaturidade, imperícia e incapacidade técnica, muitas vezes associado à produção naïve e à arte das culturas primitivas. A ruptura com este "olhar" pelas escritoras e artistas contemporâneas é analisada através de considerações sobre a obra de caráter ilustrativo de histórias infantis de Paula Rego, e alguns contos de Maria Judite de Carvalho. O foco recai sobre as releituras textuais e plásticas de *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault, retomado pelos irmãos Grimm.

Palavras-chave: Infância; Crítica feminista; Ilustração; Literatura infantil; Paula Rego; Maria Judite de Carvalho; Chapeuzinho Vermelho.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

As mulheres invisíveis de Orpheu

> Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e fazem arte pura; e outra formada pelos que vêem anormalmente a natureza e interpretam-na sob a sugestão estrábica de escolas efêmeras. Embora eles se dêem como precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal: nasceu com a paranóia e a mistificação. De há muito já a estudaram os psiquiatras, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornam as paredes dos manicômios.
>
> Monteiro Lobato, *À propósito da exposição Malfatti – paranóia ou mistificação*?

> A obra de arte moderna não agrada ao público porque a massa não a entende. Para a maioria das pessoas, uma obra é "boa" quando consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens, objetos e paisagens imaginativas valham como pessoas vivas, objetos e paisagens reais. Para a arte moderna, porém, essa ocupação com o humano na obra é incompatível com a estrita fruição estética.
>
> Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*

Um dos aspectos que chamam a atenção no estudo da revista *Orpheu* – marco do primeiro modernismo em Portugal –, é a inclinação plástica de seus colaboradores, presente não só na direção interdisciplinar conferida em caráter inédito no país à publicação, como nas diversas manifestações individuais dos escritores, em geral voltados para experimentalismos poéticos e narrativos ligados à geometria, às formas e às cores, em sintonia com as tendências vanguardistas da época na Europa.

Para muitos estudiosos, essa associação entre a plasticidade própria das artes visuais e a literatura caracteriza um certo tipo de escrita dita feminina, porque questiona a clássica distinção entre literatura e pintura: a literatura tradicionalmente ligada

ao verbo, ao tempo, à ação: ao masculino; a pintura ligada ao silêncio, ao espaço, à passividade: ao feminino.

Embora muitas das práticas literárias de *Orpheu*, estudadas à luz de tais critérios, revelem a inclinação de alguns de seus colaboradores por uma escrita feminina, a presença da mulher propriamente dita no contexto cultural do Modernismo português é rara, tanto no círculo de participantes como no universo das representações dessa publicação. Prova disso é que a grande novidade de *Orpheu 2* - ao lado da contribuição das colagens de Santa-Rita Pintor e dos poemas de Ângelo de Lima, um paranóico - é a colaboração de uma mulher: Violante de Cysneiros. Único nome feminino a ser referido nessa revista, Violante de Cysneiros, porém, não passa de um pseudônimo criado por Armando Côrtes-Rodrigues. O "tom excêntrico" comumente atribuído pela crítica a esse episódio ressalta o caráter misógino da revista. Não surpreende, pois, que Fernando Pessoa, diretor e idealizador de *Orpheu*, fosse nas horas vagas um leitor de obras como *La inferioridad mental de la mujer: la deficiencia mental fisiológica de la mujer*, de P.J. Moebius, e *La indigencia espiritual del sexo feminino: las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer: su explicatión biológica*, de Roberto Nóvoa, entre outros títulos curiosos que constam de sua biblioteca particular, e que podem ser considerados, no mínimo, politicamente incorretos, para não dizer francamente sexistas.[1] Por isso, também não surpreende o tratamento irônico que impõe à namorada Ophelia Queiroz, autora de intensa e elucidativa correspondência com ele.

A ausência efetiva de uma mulher entre os pensadores e praticantes hoje considerados clássicos do Modernismo, em Portugal como na Europa no início do século XX, faz pensar em pelo menos três possibilidades: ou não existiram pintoras, escritoras e leitoras críticas na época; ou a produção das mesmas foi irrelevante e secundária; ou a história da arte e da literatura ignorou-as deliberadamente, na esteira de uma longa tradição

1. PIZZARRO, J. e FERRARI, P. (Orgs.). *A biblioteca particular de Fernando Pessoa*. Acervo Casa Fernando Pessoa. Vol. 1. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

seletiva, que privilegiou e distinguiu apenas determinados grupos de autores e de estilos. Em Portugal, cujo cânone literário e artístico feminino é tradicionalmente pouco representativo, essa ausência se fez sentir talvez mais do que em outros países. Acostumadas a ver na Marquesa de Alorna, em Sóror Mariana Alcoforado e em Josefa D'Óbidos algumas raras exceções à regra, as mulheres portuguesas parecem ter assistido indiferentes aos abalos culturais produzidos pelos homens de *Orpheu*, num silêncio que se prolongou até a segunda metade do século XX, quando finalmente passaram a frequentar mais amiúde, e como produtoras, o universo das letras e das artes.

É bem verdade que, sob a égide da ideologia republicana, o feminismo já começara suas reivindicações em Portugal antes mesmo do estabelecimento do regime. Em luta pelo sufrágio, pelo direito de instrução e profissão, importantes associações foram fundadas a partir de 1907, por ocasião do pioneiro Grupo Português de Estudos Feministas: a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, a Associação de Propaganda Feminista e o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Tais entidades, no entanto, foram dissolvidas por ocasião do Estado Novo, que se estendeu com o Salazarismo até 25 de abril de 1974.

Talvez isso justifique, em parte, a ausência das mulheres nos grupos culturais atuantes do primeiro Modernismo. Mas é difícil compreender a total indiferença de uma escritora como Florbela Espanca, por exemplo, contemporânea do movimento e colega de faculdade de alguns de seus participantes. Maria Lucia Dal Farra menciona um poema intitulado "À memória de Florbela Espanca", encontrado no espólio de Fernando Pessoa, que sugere que o poeta teria tido notícia de sua existência, embora o inverso não fosse muito provável.[2]

O registro mais efetivo que se consegue obter, na maioria dos textos teóricos, históricos e críticos da época, sobre uma eventual contribuição feminina ao Modernismo português resume-se à menção dos contatos estabelecidos por Amadeo de

2. DAL FARRA, 1995.

Souza-Cardoso e Eduardo Viana com Sonia Delaunay, durante o período em que viveu em Portugal com o marido Robert. Sobre Lucia de Souza-Cardoso, Sarah Affonso e outras mulheres que certamente integraram o universo das relações dos de *Orpheu*, quando não estudaram e produziram na época do Modernismo, pouco se conhece. Curiosamente, a ausência feminina no círculo dos artistas portugueses dessa época também se reflete numa limitada representação feminina nas obras desses autores. De todos os artistas do período, é sobretudo rara a alusão a mulheres na obra de Pessoa. Quando aparecem, são musas inatingíveis, alegorias ou vozes incorpóreas como as das veladoras de seu drama *O Marinheiro*. Bem mais presentes e vivas para Sá-Carneiro – cujo fascínio pela figura de Salomé confunde-se com um encantamento especial pelos véus, que ocultam um corpo quase sempre dúbio, e pela máscara, não raro um disfarce para a ambiguidade de um rosto –, as mulheres em sua obra são, frequentemente, estranhos duplos de um homem, do próprio poeta. Parecendo muitas vezes sugeridas por Pessoa, como Violante de Cysneiros a Côrtes-Rodrigues, as personagens de Sá-Carneiro surgem como heterônimas almas femininas travestidas em corpos masculinos, ecoando o tema da androginia que é recorrente na obra pessoana, tal como aparece no poema *Eros e Psiquê*.

Ao contrário dos demais, as personagens femininas povoam a obra literária e plástica de Almada Negreiros com uma surpreendente e desusada desenvoltura para os padrões do primeiro Modernismo. Suas representações realistas e figurativas, porém, presas a uma tipificação excessivamente maniqueísta, acabam funcionando menos como retratos do que como rótulos. Maria e Judite, por exemplo, personagens de seu romance *Nome de guerra*, compõem os tipos emblemáticos da santa e da prostituta, reproduzidos à exaustão nos temas preferenciais de sua pintura, que oscila entre as sublimes imagens de mulheres-mães, e as profanas imagens de musas trapezistas, dançarinas e colombinas. Por sua vez, as mulheres retratadas na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso também acabam por desaparecer na mutilação de seus corpos, confundindo-se metonimicamente com a imagem de uma viola ou perdendo-se entre os recortes, superposições e colagens cubistas.

Fig. 1. René Magritte, *Isto não é um cachimbo*

A invisibilidade feminina no Modernismo europeu em geral e a sua contrapartida verificada no tratamento feminino dado à maioria das produções literárias e artísticas do período, coincide com a teorização, por Charles Baudelaire, do "olhar infantil" como característico da modernidade. A peculiaridade do olhar infantil, para o autor, é o seu parentesco com a convalescença: uma volta à saúde da infância; a recuperação da capacidade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que se mostram as mais triviais. Baudelaire distingue muito claramente a criança, cujos nervos são fracos, do homem de gênio, cujos nervos são sólidos, definindo por isso o gênio como "a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada".[3]

3. "Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada". BAUDELAIRE, 1988.

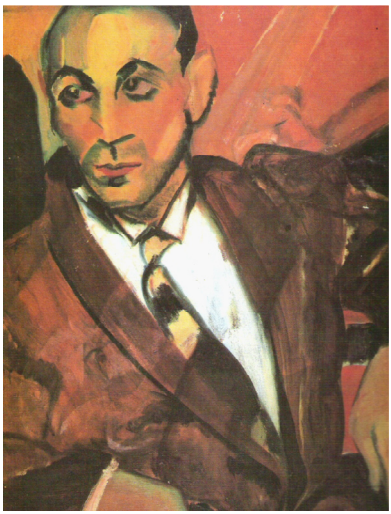


Fig. 2 e 3. Anita Malfatti. *O homem amarelo* e a *Boba*

Se compararmos as cartas trocadas por Pessoa e Ophelia Queiroz; se compararmos a diferente natureza da pintura naïve, quando produzida por Almada e por sua mulher Sarah Affonso, veremos a distância que separa a compreensão e o exercício da inocência na literatura e na arte, quando se trata do olhar de um homem e do olhar de uma mulher, na época aqui referida. O "olhar inocente" de Pessoa, transformado na paráfrase da linguagem infantil com que se dirige habitualmente à sua interlocutora, carinhosamente identificada por "Bebé", não o faz tanto retornar à infância – embora ele mesmo apareça transformado em "Nininho" – quanto parece contribuir para infantilizá-la: "Venho só quevê pá dizê ó Bébézinho que gotei muito da catinha d'ella. Ih! E também tive muita pena de não tá ó pé do Bébé pá le dá jinhos."[4]

4. Fernando Pessoa. Carta a Ophelia Queiroz, 31/5/1920, in: MOURÃO-FERREIRA, 1978.

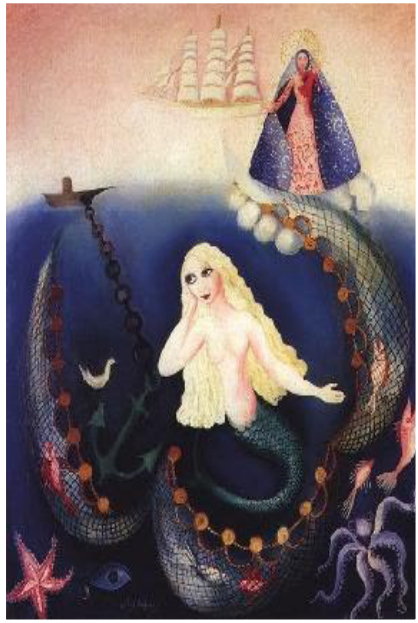


Fig. 4 e 5. Sarah Afonso. *Meninas e Sereia*

Mais do que o discurso – cujo estilo também é partilhado por Ophelia em muitas de suas cartas –, prova essa infantilização as brincadeiras feitas em nome do seu heterônimo Álvaro de Campos, a quem encarrega de acabar o namoro, por exemplo, através de uma correspondência fictícia na qual ela parece acreditar, como sugere a carta de 26/9/1929:

> Exmo. Sr. Engenheiro Álvaro de Campos.
> Permita em que discorde por completo com a primeira parte da sua carta, porque nem posso consentir que V. Exª trate o Exmo. Sr. Fernando Pessôa, pessôa que muito prezo, por abjecto e miserável indivíduo, nem compreendo que, sendo seu particular e querido amigo, o possa tratar tão desprimorosamente. Agradeço o conselho que me dá, mas deixe-me dizer-

> lhe que quem eu de bôa vontade há muito tempo teria, não deitado na pia, mas debaixo d'um comboio, era V.Exª. Esperando não o tornar a ler, subscreve-se, com respeito, a Ophelia Queiroz.[5]

No caso de Almada Negreiros, que muito a Baudelaire afirma: "Eu não faço o elogio dos ingênuos, mas da ingenuidade"[6], e de Sarah Affonso; a diferença de olhares - reconhecidamente inocentes na pintura de ambos – reside, como diz Rui Mário Gonçalves, no "constructivismo intelectual" do primeiro, que se contrapõe ao lirismo e ao intimismo da segunda, mais ligada à "probidade oficinal" do que ao exercício do raciocínio.[7] Assim como as cartas de Ophelia parecem francamente ingênuas quando contrastadas com a falsa ingenuidade pessoana; tem-se, também, entre Almada e Sarah, uma pintura *da ingenuidade versus* uma pintura *ingênua*.

Ao buscar a renovação da arte pela simulação do ingênuo, os modernistas procuraram trabalhar em suas obras uma perspectiva não-científica, inspirando-se frequentemente nas cores tipicamente brilhantes e não-naturalistas, e na visão infantil e prosaica das manifestações populares. Daí o interesse de Picasso e de seus pares pela arte primitiva e pela pintura não-acadêmica.

Esse amadorismo atribuído aos naïves também era associado à arte produzida por mulheres. Griselda Pollock, em seu estudo em defesa de uma história da arte *feminina*, afirma existir, no final do século XIX, uma assimetria histórica, social e econômica tão grande entre os sexos, que determinava não só o *quê*, mas *como* homens e mulheres pintavam."We

---

5. QUEIROZ, in: NOGUEIRA, 1996.

6. NEGREIROS, 1985.

7. GONÇALVES. "Duplo Retrato", in: Exposição Conjunta de Sarah Affonso e Almada Negreiros em Cascais, 29 de março - 26 de maio de 1996 (Catálogo).

have to refute the lies that there were no women artists, or that the women artists who are admitted are second-rate and that the reason for their indifference lies in the all-pervasive submission to an indelible femininity - always proposed as unquestionably a disability in making art.[8] Segundo a autora, a feminilidade era associada à pouca habilidade artística, o que justificaria a ausência de mulheres e de pintores naïves nos tradicionais cânones da arte, antiga ou moderna.[9]

Pode-se dizer, portanto, que o *olhar infantil masculino* é elaborado e intencional; está na base do primitivismo de Picasso, de seu interesse intelectual pela novidade que oferece a arte de sociedades situadas fora das grandes civilizações ocidentais e orientais, enquanto o caráter artesanal do traçado feminino guarda uma autenticidade infantil própria do estilo naïve.

A arte naïve[10] foi valorizada no início do século XX na Europa, durante a eclosão dos movimentos de vanguarda, que se rebelaram contra os produtos da cultura clássica e acadêmica e foram buscar inspiração em culturas primitivas e na arte popular. Tentavam, então, atingir aquele estágio de expressão infantil de que fala Baudelaire. Daí o grande interesse de Picasso pela arte africana, e pelos pintores naïves franceses, como Henri Rousseau, por exemplo, que retrata

---

8. "É preciso refutar essa mentira de que não houve mulheres artistas nesse período, ou de que as mulheres artistas admitidas eram de segunda classe, e que a razão da indiferença dos críticos residia na sua submissão a uma inelutável feminilidade - sempre inquestionavelmente ligada à incapacidade no fazer artístico." POLLOCK, 1988:55.

9. POLLOCK, 1988: 55.

10. Termo aplicado à pintura que, embora produzida em sociedades sofisticadas, caracteriza-se pela ausência de habilidades convencionais de representação. As cores são tipicamente brilhantes e não-naturalistas, a perspectiva é não-científica e a visão, infantil e prosaica. Os artistas naïves nem sempre são amadores ou indivíduos sem formação artística; pintores sofisticados podem simular um estilo naïve. O interesse pela visão branca e sempre nova de grandes artistas naïves, como Henri Rousseau, desenvolveu-se na França, nos primeiros anos do século XX. In: CHILVERS, 1996.

muito bem esse espírito entusiástico e livre do início do século XX ao retomar o mito da criança como essência da inocência, da originalidade e da bondade ligadas à natureza; em tudo oposto à visão racional do mundo e às suas tradições institucionalizadas.

O quadro *A criança e a marionete*, de sua autoria, parece ser a definição da própria posição do pintor moderno, que se retrata como um simples boneco guiado pelas mãos de uma gigantesca e sóbria criança, num prado verdejante e florido, calmo e sereno. A marionete, símbolo de tudo o que é mecânico e alienado, ainda não aparece, neste quadro, como o dominador desse mundo inviolado e paradisíaco. Rousseau vê a si mesmo como um alegre brinquedo nas mãos da criança que ele próprio continua a ser, a criança que os artistas intelectuais e os pintores acadêmicos desejavam "voltar a ser" em suas obras.

Apesar de ilustrar com muita clareza as concepções teóricas dos modernistas intelectualizados – retratando o pintor como um títere guiado pela inocência em harmonia com a natureza –, o aspecto formal dessa obra traduz uma sinceridade muito próxima do amadorismo, o que não fazia absolutamente parte do código dos vanguardistas. Por esse motivo, Rousseau e outros grandes artistas do gênero jamais ascenderam ao patamar dos "gênios" da pintura moderna, provavelmente porque a pintura naïve não possui o caráter "viril" que diferencia a ingenuidade intencional da expressão autênticamente ingênua.

Não surpreende, portanto, a retomada da arte naïve nas obras das pintoras portuguesas modernas, mesmo as de formação acadêmica. Os temas preferidos pelas produtoras desse tipo de arte – naturezas-mortas, paisagens e flores –, ao contrário das cenas inspiradas em grandes temas históricos ou literários – já eram considerados "femininos" ao longo da história da arte, e portanto, de menor valor. As mulheres, em geral privadas do acesso à cultura institucional, cultivavam esse tipo de arte desde sempre em Portugal. Mesmo as mais intelectualizadas, como Sarah Afonso, mostram uma predileção pelo lirismo e pelo intimismo na pintura, como se percebe nos seus inúmeros retratos de meninas, anjos e sereias, e em sua predileção pela tapeçaria e pela cerâmica, atividades de caráter artesanal.

Assim, é possível admitir a existência de um "olhar infantil masculino" e de um "olhar infantil feminino" na literatura e na arte do início do século, o primeiro entendido como um artifício intelectual de retorno à infância (como também às raízes históricas e culturais dos povos) e ao entusiasmo de ver e de criar; o segundo como uma atitude espontânea, instintiva e natural, que pressupõe – um conceito em si mesmo problemático e tendencioso, fruto talvez dessa ideia sobre a incompetência artística feminina de que fala Pollock – a igualdade nunca superada de percepção do mundo entre a mulher e a criança, os "socialmente incapazes".

O predomínio de um desses olhares na arte, porém, nem sempre teria a ver com o sexo do artista em questão, segundo alguns autores[11], o que pode ser comprovado através dos trabalhos dos colaboradores de *Orpheu*. Considere-se, por exemplo, a obra de Mário de Sá-Carneiro, um verdadeiro exercício do olhar infantil *feminino*. Povoada de textos plásticos, ingênuos e superficiais, é uma obra sem dúvida carente da "virilidade de nervos" exigida por Baudelaire para os homens de gênio. Prolixa porque demasiadamente lacunar, excessiva porque demasiadamente pouca, e particularmente

11. "Experiments in blind gendering of literary texts have produced negative results: not only do women sometimes write like men, but also men can write like women. Poststructuralist work on women's writing tends to confirm this anti-essencialist conclusion. Julia Kristeva, in "The semiotic and the symbolic" links feminine discourse with the pre-linguistic 'babble' of the child before it enters the symbolic system of language (which she identifies with the 'father')." SELDEN, 1989:142. Ou seja, a linguagem "infantil" da entonação e do ritmo puros corresponde à suposta fundação de um discurso "feminino", suprimido pelo advento da linguagem "adulta", ou propriamente "masculina" (com a rigidez de sua sintaxe e com seus sentidos denotados e fechados). Essa definição pode ser questionada, especialmente através da poesia e da prosa de vanguarda. O sistema simbólico insiste em significados fixos, mas a escrita moderna faz proliferarem os significados num jogo alegre e rítmico de sons e de sentidos libertos. Os discursos "masculino" e "feminino" não dependem do sexo do artista. Se a linguagem tem "sexo", esse sexo não se identifica necessariamente com o da pessoa que escreve.

auto-referencial, a escrita de Sá-Carneiro revela uma dicção feminina, e não nos moldes de Fernando Pessoa que, em suas cartas de amor à Bebé – "ridículas porque, do contrário, não seriam cartas de amor" –, emprega um tatibitate infantil. A escrita de Sá-Carneiro, com a sua paradoxal profundidade do plano, da superfície e do vazio, não é uma escrita do fingimento e da simulação, é uma escrita inscrita na vida e na verdade do próprio homem: o poeta que fala.

É bem verdade que Pessoa tentou atingir essa natural superficialidade na poesia de Alberto Caeiro, tentativa falha desde o início, não só porque o autor era uma simulação, um personagem, mas porque os olhos azuis desse personagem eram desde sempre incapazes de refletir o céu sem refletir *sobre* o céu, ainda que o fizessem de maneira paradoxal. Caeiro é, assim, um exemplo acabado do exercício do "olhar inocente" masculino na escrita, uma personificação do convalescente, da infância redescoberta de Baudelaire. Mas se falhou na escrita, não terá falhado na concepção, pois é a "ideia Alberto Caeiro", em sua intencional mestria, que é feminina: fundada numa lógica não-fálica, numa ausência fundadora, num vazio produtivo – o mito do nada que é tudo, capaz de influenciar e de criar Outros; de criar, inclusive, o Mesmo. Não surpreende, portanto, que a criança – metáfora do olhar puro e inaugural – apareça com frequência na obra de Caeiro.

Que a revista *Orpheu* trabalhou a perspectiva infantil modernista sob diferentes olhares, tanto o masculino quanto o feminino, seja na literatura, seja na pintura, é, portanto, indiscutível. Apesar desse caráter aberto e contraditório do movimento, porém, a ausência de uma participação efetivamente feminina num momento tão importante da cultura portuguesa parece ter dado ensejo a uma reação por parte de algumas artistas na segunda metade do século XX, como procuro comentar numa breve análise das obras da escritora Maria Judite de Carvalho e da pintora Paula Rego, nas quais essa invisibilidade e esse silêncio das mulheres portuguesas são obsessivamente questionados segundo a temática do olhar infantil, tão caro à modernidade.

O "olhar infantil" na arte feminina contemporânea

> To paint, Paula Rego must have a story; and *her favourite way of telling a story is to paint*. Storytelling is indeed a primal gift, integral to primal states of life - to the old world before books, to oral, unliterate societies today, and therefore to childhood forever.
>
> John McEwen

> Maria Judite de Carvalho revela a arte de um escritor que parece não ter aprendido a escrever senão para nos dar a impressão de que não escreve, realmente, ou, pelo menos, de que *não escreve com palavras, mas com imagens*, fazendo-nos ver os sentimentos através das coisas e as coisas através dos sentimentos.
>
> João Gaspar Simões

A reação de algumas artistas cuja produção data da segunda metade do século XX – época em que a presença das mulheres nas artes portuguesas passa a ser muito maior – ao que chamei de "olhar infantil feminino" é flagrante, e por vezes extremamente violenta. Suas obras, contudo, também não expressam o espírito baudelairiano da modernidade, na medida em que transformam o "olhar convalescente" – protótipo do olhar infantil masculino – numa espécie de "olhar doente", um olhar permanentemente febril, aparentemente despojado de qualquer espécie de entusiasmo, alegria ou encantamento com a vida.

Fig. 6 e 7. Paula Rego. *A fada azul e Branca de Neve*

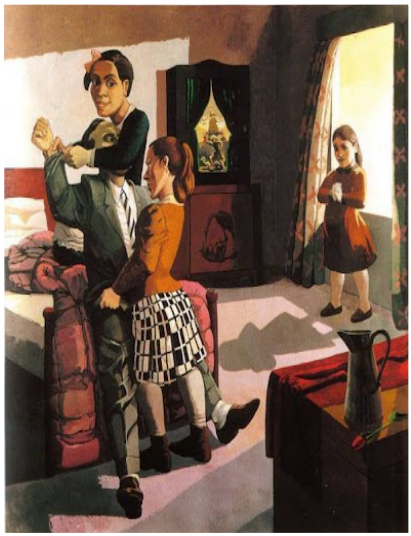
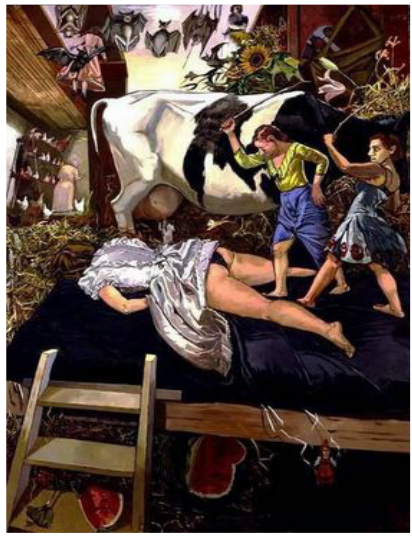



Fig. 8 e 9. Paula Rego. *A família e O celeiro*

É o que se percebe na pintura de Paula Rego, cujas representações são por demais duras e contundentes para se dirigirem apenas ao ingênuo público-alvo das histórias infantis que preferentemente ilustra, ou que utiliza como inspiração. De fato, em seus quadros a ingenuidade não é de forma alguma associada à infância. Na ilustração "A fada azul", feita para o conto "Pinóquio", por exemplo, uma estranha mulher com fisionomia masculina sussurra algo ao ouvido de um menino, cujas mãos em punho, escondidas atrás das costas, denunciam a tensão de uma cena que se situa no tênue limite entre o carinho parental e o abuso infantil, também na ilustração da Branca de Neve, a protagonista parece ter sido alvo de alguma violência sexual. Já em "O celeiro", e "A família" são as próprias crianças que espancam a mãe e estupram o pai, em cenas domésticas repletas de sadismo e perversão. Sua pintura, portanto, situa-se a anos-luz de distância das séries de retratos de meninas de olhos doces, sereias e anjos de Sarah Affonso, e mesmo da pintura "masculinamente" ingênua, porque esteticamente elaborada, de Almada Negreiros.

A violência e a crueldade também marcam a literatura feminina portuguesa mais recente, que não perdoa a ingenuidade das personagens – muitas vezes construídas à imagem e semelhança (física, psicológica e biográfica) de mulheres como Ophelia Queiroz – que povoam os textos de Maria Judite de Carvalho. Atingindo o leitor menos por aquilo que as palavras dizem do que pelo impacto daquilo que as imagens, implícitas nas situações, deixam adivinhar, as narrativas de Maria Judite também privilegiam o universo simbólico dos contos infantis, do fantástico e do maravilhoso como panos de fundo para a realidade terrível de enredos familiares repletos de desencontros e desamor, nos quais cenas de homicídios, suicídios, agressões e traições de toda sorte são percebidas por um olhar infantil, ingênuo e distante, às vezes frio e algo desumano, como aquele que retrata e que se confunde com o olhar do boneco Pinóquio na versão de Paula Rego. Um olhar que parece, afinal, ter compreendido e aprendido a técnica da dissimulação e do fingimento, tanto na vida como na arte.

Fig. 10. Henri Rousseau. A violência natural que se oculta em meio à exuberância da floresta.

É no conto "A floresta em sua casa", do livro *Os idólatras*, construído em torno de uma pintura e de uma criança, que Maria Judite parece definir o percurso desse olhar. Não por acaso há no texto uma alusão à arte naïve, pela citação do pintor Henri Rousseau, o mais célebre de todos os artistas do gênero. A narrativa começa com a descrição de um quadro, num tempo futuro, que já não é o da modernidade de Rousseau, a modernidade do início do século XX:

> Pintava a lindas cores como um velho artista do passado, que se chamara Douanier Rousseau; simplesmente, os seus bichos não eram ingênuos nem agressivos, mas perigosos. Não terríveis, não assustadores: perigosos, embora um pouco engraçados também. "Era assim a floresta?" perguntavam com um arrepio breve e muita admiração as pessoas que visitavam o atelier do pintor. Ele abria os braços e punha-se a rir. Como havia de saber? Há séculos os desertos e as grandes florestas e os densos bosques pintalgados de sol tinham desaparecido da face de um pequeno mundo superpovoado.[12]

12. CARVALHO, 1969.

Sob o encanto de uma narrativa para crianças, que lembra as cores e as formas aprazíveis da pintura em questão, a autora vai contando uma história perversa, tal como é percebida pelo protagonista, Gilles, um menino de cinco anos. Apesar da destruição da natureza (ou talvez por causa dela), a selvageria da floresta nunca terá sido tão familiar e tão doméstica quanto nos contos de Maria Judite. Neles, as feras são humanas, e o terror da verdade se esconde, como nos quadros naïves, sob a folhagem espessa, sob as flores de um discurso inocente, tanto mais terrível quanto mais se expõe, para o leitor, enquanto disfarce.

No processo de iniciação de Gilles, porém, todo o mal pressentido é interpretado como uma fantasia. Mergulhado numa tragédia familiar onde o pai mata a esposa e o filho mais velho e é preso, Gilles não apreende a extensão de sua desgraça, acreditando que o responsável pelo desaparecimento de membros de sua família é um certo leão que acredita existir oculto na floresta do quadro pendurado na parede. Se o caráter mágico de sua visão ingênua, por um lado, o afasta da realidade, por outro lado consegue poupá-lo da amargura e da dor. Essa dubiedade estará sempre presente nas narrativas da autora, cujas personagens femininas em geral partilham o ponto de vista desta criança, jamais sabendo se preferem ou não viver no engano e na inconsciência.

As epígrafes acima ilustram um aspecto interessante e complementar na obra dessas artistas, que os exemplos comentados ressaltam: o pendor "narrativo" da pintora Paula Rego e a inclinação "silenciosa" – ou, como diriam alguns – plástica ou imagética, da contista Maria Judite de Carvalho. Uma aproximação inicial poderia, assim, ser traçada entre ambas através dessa constatação simples – o apreço que revelam pela arte dita irmã daquela em que se expressam: a pintora que conta histórias através de imagens, a escritora que fala do silêncio e da imobilidade da imagem contidos nas palavras, realidades que dariam margem a muitas especulações sobre a questão do feminino nas artes.

A considerar tais teorias, poderíamos definir como "feminina" a escrita de Maria Judite de Carvalho, que se volta deliberadamente para a descrição do silêncio, do espaço e da passividade, em seus contos povoados por mulheres? Seria possível considerar "plástica", por esses motivos, a sua

expressão poética? É bem verdade que a pintura é sugerida com frequência em seus textos. Contos como "A floresta em sua casa", e títulos de livros como *Paisagem sem barcos*, *As palavras poupadas* e *Para além do quadro* são exemplos disso. E, no entanto, Maria Judite não abdica em nenhum momento da narração. Ao contrário: é uma grande e eficiente contadora de histórias. Uma contadora de histórias à moda antiga, que confessa através de uma personagem:

> Estou certa de que a maioria das mulheres escrevem e pintam com o mesmo espírito com que a minha mãe bordava toalhas de chá. Para sentirem que são úteis, de certo modo. Femininamente úteis. Para não se sentirem a mais neste mundo, pagarem, em suma, a sua estadia.[13]

A modernidade de sua narrativa, portanto, não pode ser procurada em eventuais experimentalismos iconográficos e pictográficos com o texto, tão caros aos concretistas e modernistas em geral. Ainda que lá estejam para expressarem os seus opostos, há por demais verbo, tempo e ação em sua escrita para que se possa considerá-la "plástica", pelo menos pelos critérios de autores como Joseph Frank.[14] Seria, por isso, menos "feminina"? E o que pensar de suas personagens, duplas femininas, em geral constituídas por uma mulher infantil *versus* uma menina madura

13. CARVALHO, 1973:48.

14. Em seu artigo "Spatial form in modern literature", de 1945, Joseph Frank defende o argumento de que a literatura moderna exercita intencionalmente uma negação da narratividade. Autores como Joyce, Eliot e Pound procuram, através de arranjos sintáticos disjuntivos e de quebras na sequência do discurso, substituir em seus textos a história e o enredo tradicionais por um senso de simultaneidade mítica, responsável pela interrupção da continuidade habitual da prosa. A espacialização da literatura seria uma tentativa moderna de negar o princípio temporal inerente à linguagem, forçando a apreensão da obra literária como um objeto no espaço - semelhante a um quadro - em lugar de uma série de eventos dispostos linearmente no tempo.

– mães e filhas, ou amigas íntimas – que, sob uma aparência de beleza e serenidade, ocultam em seus espíritos verdadeiros abismos de terror, revolta e ressentimento, responsáveis pelos violentos desfechos de suas histórias, tanto mais cruéis quanto mais opressiva é a atmosfera familiar em que se desenrolam? No outro extremo, temos a opção francamente narrativa – figurativa e até mesmo ilustrativa[15] - da pintura de Paula Rego, que chega a surpreender numa época de colagens, instalações e abstracionismos. Seria uma espécie semelhante de insubordinação contra uma certa noção do "feminino" na arte, ou seja, contra a ausência de sentido, a fuga da representação, tão caras aos pintores contemporâneos? Mas se fosse este o caso, por que escolheria ela deliberadamente não apenas "submeter" a pintura ao texto, usando-o como ponto de partida; mas submetê-la a um gênero literário "menor" – em geral não incluído entre os cânones clássicos da alta literatura – como a literatura infantil? Seriam seus quadros, por essa razão, mais "femininos"?

Lessing[16], por certo, ficaria surpreso com os seus retratos de mulheres, nada ornamentais e completamente avessas à

15. "Eu nunca entendi porque a ilustração é menosprezada no mundo da arte. Doré precisava imaginar todas aquelas coisas. O poder da ilustração também vem da imaginação - do drama e da variação na escala. Menosprezar a ilustração porque ela é associada à literatura é ridículo. É mais um exercício do velho esnobismo da 'grande arte'." REGO, 1997: 19.

16. Uma das mais fortes motivações que W.J.T. Mitchell encontra no clássico estudo de Lessing - Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, de 1766 - para o estabelecimento da distinção da literatura como arte temporal e da pintura como arte espacial, por exemplo, é a rígida noção de poder e de hierarquia entre os sexos, profundamente enraizada no contexto cultural do século XVIII, que transpareceria na maioria das considerações feitas por este autor sobre as artes ditas "irmãs". Como observa Mitchell, no estudo de Lessing: "As pinturas, como as mulheres, são idealmente silenciosas, belas criaturas designadas à gratificação dos olhos, em contraste com a eloquência sublime própria da arte masculina da poesia. As pinturas são confinadas na estreita esfera de seus corpos e dos espaços que ornamentam, enquanto os poemas são livres para percorrer um reino infinito de ações e expressões potenciais, o domínio do tempo, do discurso e da história". MITCHELL, 1987: 110.

serena contemplação por ele almejada para a pintura: mulheres-cães, uivando, mordendo o próprio corpo, arranhando o chão com mãos que são garras; e bailarinas supostamente extraídas do clássico *Fantasia*, de Walt Disney, com seus corpos grosseiros e seus rostos sinistros contrastando com patéticos gestos infantis; e seus trajes de tule negro – alusão ao antigo luto das eternas viúvas portuguesas? – contrastando com o cor-de-rosa dos laçarotes e sapatilhas da sua ingenuidade. Mulheres-avestruzes, como define a pintora, reunidas em pesados bandos sem equilíbrio, harmonia ou leveza de qualquer espécie; parecendo todas totalmente fora-de-lugar, como crianças aprendizes de uma dança macabra, prontas, talvez, a enterrar, com o seu medo de viver, as suas cabeças no chão da realidade a qualquer momento. Seria este tipo de pintura realmente uma ilustração de contos ou de filmes infantis? E neste caso, o que as pinturas narrativas de Paula Rego procurariam dizer sobre a infância, e sobre os contos para a infância? Que outras histórias pretenderia ela contar através de tais pretextos?

A problematização do feminino nas obras de Paula Rego e de Maria Judite de Carvalho denunciam o quão polêmica é a questão dos gêneros na pintura e na literatura. A arte não tem sexo, diriam alguns; no entanto, é realmente difícil ignorar certas peculiaridades da arte feita por mulheres. Em meados dos anos 80, duas novas perspectivas se instauraram nos estudos femininos: a construcionista, defensora de que o gênero é uma construção da cultura num contexto histórico, e a essencialista, que estabelece que as características biológicas inatas da mulher influenciariam a sua criação, numa proximidade única à da figura materna, que os homens não possuem. É possível que tais virtualidades encontrem explicações satisfatórias dos pontos de vista sociológico ou histórico, justificando, assim, nas obras de autoras do sexo feminino, a preferência por determinados temas (vida doméstica, cotidiano familiar, maternidade) e gêneros (memorialístico, autobiográfico). Dificilmente, porém, a sociologia e a história justificariam uma suposta preferência por determinadas características estilísticas.

Aspectos como o tom oralizante da escrita, a inserção do corpo no discurso, a valorização do significante mais do que do significado ou da mensagem textual - considerados por vezes traços determinantes de uma "dicção feminina" no texto literário

-, também são encontrados na obra de muitos autores do sexo masculino. Os críticos formalistas, certamente, não hesitariam em identificá-los como traços de poeticidade, tratando-os como fenômenos próprios da literariedade, como evidencia qualquer manual de teoria que trate da polêmica distinção entre texto "literário" e "não literário"; em lugar de considerá-los como ecos de uma possível projeção dos sexos na escrita.

Admitamos que, independentemente das teorias e das motivações geradoras, exista realmente uma especificidade de gênero na criação; um olhar feminino na arte. Nesse caso, o que aproximaria ainda mais Paula e Maria Judite seria a observação da presença marcante de um "registro infantil" em suas obras, através do qual esse olhar feminino se constrói.

Curiosa e dúbia estratégia empregada por Paula em quadros e ilustrações que tomam como referência desde contos populares até clássicas histórias e canções para ninar; e por Maria Judite em contos para os quais costuma selecionar a perspectiva narradora de uma quase-criança que domina a cena, quando o próprio cenário não viaja pelo corpo das fábulas, dos contos de fada e da ficção científica, gêneros que recaem na preferência infanto-juvenil.

Ao contrário do que se poderia pensar, esse "registro infantil" não contribui para enfatizar a inocência descompromissada de suas produções, nem para salientar, por contraste, a superficialidade sedutora ou um eventual erotismo, culturalmente tão associado às produções ditas femininas. Sua função não é nem mesmo a de celebrar, como Baudelaire, uma postura deliberadamente modernista, traduzindo a entusiástica redescoberta da visão infantil pelo pintor da vida moderna, em sua arte cheia de vontade de viver e de esperança no futuro.

Na verdade, esse registro permite a ambas, em seus meios próprios de expressão, compor uma sequência de histórias – visuais e verbais – de moral invertida ou pervertida, que não se mostram absolutamente superficiais, alegres ou sequer positivas; mas que vêm assinaladas pela violência – seja a que subsiste originalmente implícita no âmbito das próprias narrativas infantis, seja a que brota do imaginário das artistas em suas releituras e reapresentações dos temas.

Justamente porque a infância e os seus conteúdos parecem tão caros a ambas, suas reinterpretações das histórias infantis ou da

visão infantil do mundo adquirem em suas obras uma conotação perversa, por vezes amarga, como sugere a epígrafe de Paul Éluard, escolhida por Maria Judite de Carvalho para o seu livro *Os armários vazios*: "J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides" ("Conservei tesouros falsos em armários vazios"). Tesouros que são histórias lidas ou ouvidas, e aprendidas, mas para *não* se poder vivê-las, porque falsas. Daí a impressão – plástica? – de imobilismo em suas narrativas. São histórias de não-histórias, ou de quase-histórias, desviadas de seu curso natural ou possível, interrompidas, emudecidas, congeladas num instante. São histórias de gente e de ninguém, como *Tanta gente, Mariana* e *Os idólatras*; histórias de silêncio e solidão. Histórias cruéis, contadas em geral por meninas, pequenas ou grandes, que descobriram vazios os armários onde haviam guardado os seus mais preciosos tesouros.

Na pintura de Paula Rego a decepção parece talvez mais intensa, pela maior e mais direta exposição do meio pictórico. Suas crianças de rostos farsescos como os de bruxas e faunos ilustram histórias de Disney, ou povoam com pesadelos as mais inocentes cantigas de ninar, ou clássicos como "Pinóquio", "Peter Pan", "Branca de Neve", "Histórias de Mamãe Ganso", "Contos populares portugueses" – todos esses "tesouros da juventude", em geral moralistas, e em geral tão ricos em detalhes ambíguos, cujos terrores inconscientes a pintora desnuda e revela para o seu angustiante, e não menos amargo e vazio universo de cores e de formas nada didáticas nem edificantes. Talvez, simplesmente, verdadeiras.

Consideremos, a título de ilustração, o caso da emblemática personagem "Chapeuzinho Vermelho".

O clássico de Perrault e dos irmãos Grimm

Dentre a imensa variedade dos clássicos contos de fadas, nenhum será talvez mais famoso no mundo do que "Chapeuzinho Vermelho". Sua origem é remota e imprecisa. Uma das primeiras versões impressas é assinada por Perrault, e parece, segundo os críticos, constituir um alerta à conduta

das jovens donzelas da corte, para as quais a virgindade era um valor vital, socialmente demandado como pré-requisito para o contrato do matrimônio, única opção de subsistência e reconhecimento social reservada às mulheres da época. A primeira ilustração que acompanha a publicação deste conto no séc. XVII nada tem de infantil nem de sublimada: uma moça é atacada em seu leito por uma verdadeira fera, que ela reconhecerá imediatamente como um sedutor. Não por acaso, na França, quando uma moça perdia a virgindade, dizia-se "*elle avoit vû le loup*" – "ela viu o lobo" –, mostrando a repercussão dessa história no imaginário cultural e até mesmo linguístico. Em seu "lobo", Perrault constrói um retrato social de denúncia de um tipo frequente na corte francesa, o conquistador, que, valendo-se da ingenuidade das mocinhas bem criadas, insinuava-se nos melhores leitos e deflorava-as, destruindo muitas vezes suas vidas e as de muitas famílias aristocráticas.

Em seu livro *Psicanálise dos contos de fadas*, Bruno Bettelheim amplia a questão das motivações históricas que subjazem às origens dos contos de fadas, mostrando a importância psicológica da leitura deste gênero narrativo na formação das crianças de todos os tempos. Surgido numa época em que os contos de fadas pareciam desprezados e banidos sob a alegação de irreais e muitas vezes selvagens, em vista de suas tramas altamente dramáticas, este livro realiza um estudo que resgata, a partir da desmitificação moderna de noções românticas sobre a "inocência" infantil, a importância dos contos de fadas, que voltaram a ser lidos e discutidos justamente por descreverem um mundo pleno de experiências e amor, mas também de ameaças, medo, destruição e ambivalências. A psicanálise provou que os pais modernos temiam que, ao serem identificados com bruxas e monstros, ogros e madrastas, os filhos deixassem de amá-los. Mas na verdade, como mostra o psicólogo em sua obra, a leitura desses contos ajuda a criança a compreender a realidade como ela se apresenta, e que quase nunca é tão tranquila como se idealiza. A identificação da criança com as figuras e situações ambíguas e problemáticas das histórias pode resultar, segundo o autor, numa diminuição da agressividade infantil, permitindo que a afetividade familiar possa fluir de maneira mais sadia. Os contos, assim, contribuiriam para um melhor relacionamento

em casa, desfazendo as fontes de pressão e conflitos que, noutras circunstâncias, seriam direcionadas aos pais.

Para Bettelheim, a maior contribuição dos contos de fadas é emocional, na medida em que eles propõem e realizam concretamente quatro objetivos: 1. desenvolvem a capacidade de fantasia infantil; 2. fornecem os escapes necessários falando aos medos internos das crianças, às suas ansiedades e ódios (seja sobre a rejeição parental, como em "João e Maria"; seja sobre os conflitos edípicos com a mãe, como em "Branca de Neve"; seja sobre a rivalidade entre irmãos, como em "Cinderela"); 3. aliviam as pressões e tensões emocionais exercidas por esses problemas; e 4. favorecem a recuperação, incutindo coragem na criança, mostrando que é sempre possível encontrar saídas para os problemas, e consolando-as. Para o autor, os "finais felizes" que tantos pais consideram irreais e falsos constituem a grande contribuição dos contos de fadas às crianças, encorajando-as à luta por valores amadurecidos e a uma crença positiva na vida.

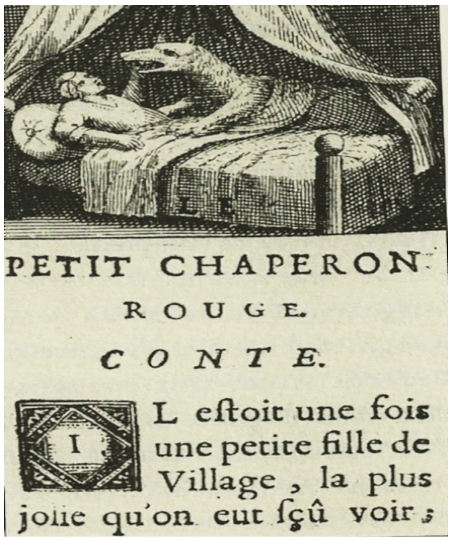

PETIT CHAPERON
ROUGE.
CONTE.
IL eſtoit une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eut ſçû voir;

Fig. 11. Ilustração da primeira edição de *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault

Análise de Bruno Bettelheim do conto "Chapeuzinho Vermelho"

"Chapeuzinho Vermelho é na realidade uma criança que já luta com problemas pubertais, para os quais ainda não está preparada emocionalmente, pois ainda não dominou os problemas edípicos. Chapeuzinho deseja descobrir as coisas, como indica a advertência materna para que não vá pela floresta. Ela observa que algo está errado quando encontra a avó parecendo muito estranha, mas que se confunde com o disfarce do lobo nas roupas da avó. Chapeuzinho está tentando entender, quando pergunta à avó sobre suas orelhas grandes, quando observa os olhos grandes e questiona as mãos enormes e a boca horrível. Aqui temos uma enumeração dos quatro sentidos: audição, visão, tato e paladar que a criança púbere usa para compreender o mundo. "Chapeuzinho Vermelho", de forma simbólica projeta a menina nos perigos do conflito edípico durante a puberdade, e depois salva-a deles, para que ela possa amadurecer livre de conflitos. As figuras maternais, a mãe e a bruxa, que eram tão importantes em outras histórias como "João e Maria" são insignificantes em Chapeuzinho, onde nem a mãe nem a avó podem fazer nada – nem ameaçar nem proteger. O macho, em contraste, é de importância capital, dividido em duas figuras opostas: a do sedutor perigoso que, se cedermos a ele, se transforma no destruidor da avó boa e da menina; e a do caçador, a figura paterna responsável, forte e salvadora. É como se Chapeuzinho tentasse entender a natureza contraditória do homem vivenciando todos os aspectos da personalidade dele: as tendências egoístas, associais, violentas e potencialmente destrutivas do id (o lobo), e as propensões altruístas, sociais, reflexivas e protetoras do ego (o caçador). Chapeuzinho é amada universalmente porque, embora virtuosa, sofre a tentação; e porque sua sorte nos diz que confiar nas boas intenções de todos, que nos parecem tão bons, na realidade deixa-nos sujeitos a armadilhas. Se não houvesse algo em nós que aprecia o lobo mau, ele não teria poder sobre nós. Por conseguinte, é importante entender sua natureza, mas ainda mais importante é aprender o que a torna atraente para nós. Por mais atraente que seja a ingenuidade, é perigoso permanecer ingênuo toda a vida.

Em “Chapeuzinho Vermelho”, tanto no título como no nome da menina, enfatiza-se a cor vermelha, que ela usa declaradamente. O vermelho é a cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo vermelho que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual, que, além disso, é acentuada pelo fato de a avó estar velha demais até para abrir a porta. O nome indica a importância capital desta característica e cor na estória. Ele sugere que não só o chapeuzinho vermelho é pequeno, mas também a menina. Ela é demasiado pequena, não para usar um chapéu, mas para lidar com o que ele simboliza e com o que o uso dele atrai. O perigo para Chapeuzinho é a sua sexualidade em botão, para a qual ela não está ainda emocionalmente madura. Pessoas psicologicamente preparadas para as experiências sexuais podem dominá-las e crescer com isto. Mas uma sexualidade prematura é uma experiência regressiva, despertando tudo que ainda é primitivo dentro de nós e que ameaça nos engolir. “Chapeuzinho Vermelho” fala de paixões humanas, voracidade oral, agressão e desejos sexuais pubertais. Opõe a oralidade educada da criança em maturação (levar os doces a vovó) à sua forma canibalística primária (o lobo que engole a menina e a avó). Com sua violência, incluindo a que salva as duas mulheres e destrói o lobo quando o caçador abre a barriga do animal e coloca pedras dentro, o conto de fadas não mostra o mundo cor de rosa. A estória termina quando todas as figuras fazem o que é devido: o lobo tenta escapar e cai morto, o caçador tira a pele do lobo e a leva para casa, a avó come o que Chapeuzinho trouxe, e a menina apreende a sua lição. Não existe uma conspiração de adultos para forçar o herói a emendar-se como exige a sociedade – um processo que nega o valor da autodireção interna. Em vez dos outros fazerem as coisas por ela, a experiência de Chapeuzinho leva-a a modificar-se, já que promete a si própria “nunca mais sair do c***aminho para entrar na floresta”...”***

Fonte: BETTELHEIM, Bruno. Psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 203

Fig. 12. Ilustração de Gustave Doré para Chapeuzinho Vermelho, dos Irmãos Grimm

A versão de "Chapeuzinho Vermelho" dos Irmãos Grimm já não apresenta as claras alusões de Perrault ao perigo social de perda da virgindade enfrentado pelas donzelas da corte francesa do séc. XVII, mas não deixa de evocar uma angústia que é comum a todas as meninas no início da puberdade, em qualquer tempo ou lugar: o receio de ter que lidar com as violentas transformações físicas que converterão seu corpo de criança num corpo de mulher, além da sensação aflitiva de enfrentar situações tão assustadoras quanto as impostas pelo "lobo" da história: seja ele a imagem do apelo sedutor do sexo; seja a sua própria imagem ao espelho, um reflexo de seu espírito atravessado por estímulos e sensações até então desconhecidos, e que causam estranhamento à criança nesta fase de transição.

Fig. 13. Versões do conto de Perrault para crianças,
em ilustrações do séc. XIX (Eugène Feyen e Scott Gustafson)

O desenho dos personagens é abrandado, as figuras são adoravelmente infantis e parecem muito menos ameaçadoras do que na ilustração do conto de Perrault. No entanto, não há como negar que a menininha está deitada numa cama ao lado do lobo, e que seu olhar para ele não é exatamente de medo, é de extrema curiosidade, talvez até de atração – um sentimento diferente do que teria se de fato ele fosse um bicho assustador ou se fosse a vovó na qual ele se disfarça. Na imagem original, a menina está inclusive ruborizada, sugerindo um sentimento de vergonha, inconcebível se o personagem em questão fosse realmente o que a história diz ser: um lobo. As motivações inconscientes e arquetípicas que são acionadas nas leituras dos contos de fadas pelas crianças permitem muitas vezes a reelaboração de seus sentimentos mais íntimos e contribuem para a solução de conflitos que, muitas vezes, as crianças não conseguem verbalizar.

De todas as versões disponíveis para o público brasileiro, as ilustrações de Rui de Oliveira talvez sejam as que mais se aproximam do original de Perrault e de suas motivações, sem a atenuação proposta pelos irmãos Grimm, consolidadas e difundidas nas ilustrações de Gustave Doré, que generalizaram uma versão pueril e encantadora deste conto, fartamente copiada depois. Nesta edição, a história é visualmente narrada com crueza, tal como surgiu, como a alegoria do perigo da perda da virgindade para o público feminino da corte francesa do séc. XVII. À parte seu valor histórico e de resgate, e seu inegável valor artístico, essa interpretação talvez se comunique menos com o público infanto-juvenil brasileiro do que as versões mais atualizadas propostas por Chico Buarque e Guimarães Rosa.

Fig. 14. Ilustração de Rui de Oliveira para a edição brasileira de Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagens, adaptação de Luciana Sandroni e prefácio da antropóloga Lilia Moritz Schwarcz.

Diz Ítalo Calvino (em *Por que ler os clássicos*) que um clássico "é um livro que nunca acaba aquilo que tinha para dizer". Isto significa que a riqueza simbólica da história nele narrada é tamanha que vai se ajustando às mudanças dos horizontes de expectativas dos diferentes lugares e tempos por onde ele passa. Assim acontece com o conto de fadas "Chapeuzinho Vermelho". Transposto para o novo mundo e para uma nova era, ele continua a ser lido, relido e, sobretudo, "deslido". A desleitura é um fenômeno de revisionismo ideológico e cultural, que busca dialogar com as obras do passado inoculando em seus contextos discussões sobre as novas perspectivas que vão se apresentando ao entendimento humano. Muitos textos modernos dedicados às crianças caracterizam-se pela releitura dos clássicos infantis, parodiando-os ou recriando-os, mostrando que nenhuma obra nasce a partir do nada, e que nenhuma obra se esgota enquanto continua a responder às perguntas e aos desafios que lhe propõem as novas eras.

No Brasil, "Chapeuzinho Vermelho" ganhou versões ilustres e atualizadas na pena de autores como Chico Buarque de Holanda e Guimarães Rosa. Essas recriações brincam com o recurso semiótico da cor para indicar a natureza de suas paródias: em vez do *vermelho*, usam o *amarelo* e o *verde*, respectivamente, em seus títulos. O *vermelho*, que no conto original significa um alerta contra a sedução erótica da menina pelo lobo, transforma-se no *amarelo*, metáfora do medo infantil em geral, no conto de Chico Buarque – intitulado "Chapeuzinho Amarelo" –; e no *verde*, metáfora da juventude, que Guimarães Rosa utiliza para falar de um medo mais filosófico, presente na menina que vê a sua velha avó morrendo em "Fita verde no cabelo". Como mostram os exemplos das belas ilustrações destes livros aqui reproduzidas, a imagem numa obra voltada para o público infanto-juvenil pode ser tão rica quanto o texto, dialogando com ele e contribuindo para desenvolver o imaginário das crianças.

Chapeuzinho Amarelo, de Chico Buarque de Holanda

Era a Chapeuzinho Amarelo
Amarelada de medo.
Tinha medo de tudo,
Aquela Chapeuzinho.
Já não ria.
Em festa, não aparecia.
Não subia escada/nem descia.
Não estava resfriada/mas tossia.
Ouvia conto de fada e estremecia.
E de todos os medos que tinha
o medo mais que medonho
era o medo do tal do LOBO.

Chico Buarque de Holanda. *Chapeuzinho Amarelo*

Retirando as implicações eróticas do conto original de Perrault e Grimm, Chico Buarque seleciona nesta história o aspecto da ansiedade que ela provoca, para tratar de uma questão mais premente e atual – o pânico da vida urbana – que, com suas ameaças crescentes e perigos a cada esquina, acaba virando uma "síndrome" generalizada entre os adultos, e atingindo as crianças das mais diversas maneiras. Com bom-humor e leveza, o autor aproveita-se da carga simbólica da cor "amarela" (associada ao medo, como no verbo "amarelar": que significa desistir, voltar atrás, acovardar-se diante de um desafio) para conversar com a criança e mostrar alternativas saudáveis de lidar com este sentimento. As ilustrações de Ziraldo provam que a relação intersemiótica, hoje, virou verdadeiramente um diálogo, escapando à anterior concepção de "tradução" ou de "ilustração" da palavra escrita. Autônomas e inteligentemente

concebidas sobre o modelo das gravuras paradoxais de M. C. Escher, acompanham o movimento do texto com grande eloquência visual, transformando a imagem assustadora de um "lobo que devora a menina" num "bolo que pode ser devorado por ela". A brincadeira linguística LOBO-BOLO é reforçada pela figura da transformação do lobo num bolo, uma imagem muito concreta, de forte impacto visual e emocional, uma vez que o doce está associado a um contexto simbólico de festa, alegria, comemoração e prazer. Os doces e bolos que estavam na clássica cesta de Chapeuzinho, e que acabaram esquecidos quando do ataque da fera e da tragédia em que se converteu a sua história, vêm à tona nesta versão moderna para fazer o seu papel de resgate da confiança, da esperança e do prazer na vida, apesar de todos os desafios e problemas que precisamos enfrentar.

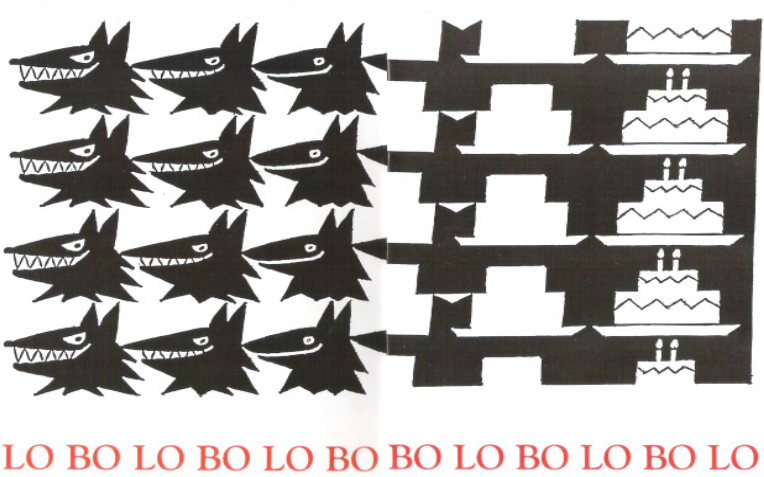


Fig. 15. Ilustração de Ziraldo para o *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Holanda

Fita verde no cabelo, de Guimarães Rosa

> Fita-Verde entrou e olhou. A avó estava na cama, rebuçada e só. Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo. Dizendo: - Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo. Ela perguntou: - Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes! – É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta... – Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados! – É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta. – Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido? – É porque já não estou te vendo, nunca mais, minha netinha... Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: - Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!... Mas a avó não estava mais lá.
>
> Guimarães Rosa. *Fita-Verde no cabelo*

Um exemplo mais radical de revisionismo literário é oferecido por este conto de Guimarães Rosa que, muito ao seu estilo, vai resgatar nesta antiquíssima história um de seus aspectos mais dramáticos e menos comentado: a questão da perda de um ente querido. Tema de difícil tratamento na literatura infanto-juvenil, embora extremamente necessário por se constituir um dos assuntos mais árduos de se lidar com uma criança (uma vez que os próprios adultos não têm respostas para esse enigma), a morte adquire uma feição muito realista nesta história. As surpreendentes ilustrações de Roger Mello conseguem ombrear em qualidade estética com a narrativa, enfatizando a extrema solidão da velhice, que abre entre as gerações um abismo quase intransponível; e capturando o frescor da juventude em seu primeiro impacto com a implacabilidade da existência. O verde é uma cor importante nesta história, por ornar os cabelos da menina que será "deflorada" pelo "lobo" de uma maneira mais devastadora do que jamais poderiam imaginar os leitores de "Chapeuzinho Vermelho". Por que o "lobo", nesta história, é a morte.

Fig. 16. Ilustração de Roger Mello para *Fita verde no cabelo*, de João Guimarães Rosa

Atente-se para a percepção do ilustrador que, ao capturar as imagens da vovó na penumbra, surpreendida pela menina que assoma à porta do quarto, apela para o conhecido jogo de sombras chinesas que as crianças tanto gostam de fazer na parede, para dar forma a esse "lobo" que avança pelas mãos descarnadas da velhinha até devorá-la completamente. Se ele é apenas um gesto lúdico da vovó – pensa a criança –, morrer será uma brincadeira?... Mas se a vovó desaparece para sempre, não seremos nós – que nos julgamos tão reais – meras sombras passageiras, projeções de uma verdade que nos escapa, como mostrou Platão no mito da caverna?... Vida e morte se encontram nesta fita de Moebius rosiana, como os dois lados de uma mesma realidade misteriosa e inevitável. A morte faz sofrer, mas acontece, e é assim que as coisas são. Guimarães Rosa não sublima nem disfarça a realidade para a criança. Mas a sua extrema sinceridade é doce, porque não mente; e consola, apenas porque se atreve a falar a respeito daquilo que todos preferem calar, e até não pensar. Ao fazê-lo, compartilha a dor de quem sofre, por reconhecê-la. O autor não oferece uma explicação para a morte, nem abre espaço para nenhuma esperança. Mas

fala ao coração da criança estarrecida com esta que será a maior e a mais terrível descoberta que nos reserva a vida, confessando-se também devastado, e por isso humano, fraterno e solidário com essa experiência tão difícil da perda, quase sempre cercada por um grande e incômodo silêncio.

Little Red Riding Hood, de Paula Rego

Na série *Little Red Riding Hood* ("Chapeuzinho Vermelho"), de 2003, a pintora Paula Rego faz uma leitura atualizada do clássico infantil, acrescentando nuances imprevisíveis à história tradicional. O relato da pintora parte de um retrato da família contemporânea, ancorada num núcleo essencialmente feminino, pela crescente deserção masculina do compromisso tradicional com a formação do casal estável, e pelo crescente abandono das crianças à responsabilidade das gerações mais velhas. A mãe de Chapeuzinho também carrega um xale na cabeça, já um tanto fenecido, mas que ressalta a sua grotesca imaturidade tardia, acrescida pelas vestes extremamente curtas e pela atitude infantil e distante que revela de sua própria função materna, claramente repassada à avó. É com a avó que a criança, na primeira ilustração, se abraça e parece encontrar conforto e segurança; enquanto a mãe se afasta, num exercício prolongado de busca de prazeres irresponsáveis.

Na segunda ilustração, a avó e a mãe desaparecem completamente. A criança pré-púbere, envolta em seu recém-adquirido "manto" vermelho, reconhece-se isolada e à margem, sem modelos a seguir e sem nenhuma orientação nesta fase dramática de sua metamorfose em mulher. A falta generalizada de afeto e de amor tornam a jovem naturalmente vulnerável ao primeiro lobo que aparece, acenando com algum carinho. E o "lobo" não é mais aquela figura amedrontadora e animalizada: é ridiculamente retratado como um patético adolescente, franzino e vaidoso, provavelmente tão sozinho

e sem rumo quanto a sua "vítima". Apenas o rosto maduro e malévolo contraria esta interpretação: mas isto ocorre porque Paula Rego utiliza sempre o mesmo modelo masculino para a maioria de seus quadros.

Fig. 17. Paula Rego.
Happy family-mother, Red Riding Hood and grandmother

Fig. 18. Paula Rego. Little Red Riding Hood on the edge

Na quarta ilustração, assiste-se ao colóquio dos dois jovens, provavelmente sob a perspectiva de "Chapeuzinho", já desvestida de sua capinha iniciática, o que sugere que ela não é mais tão inexperiente quanto noutras épocas. Apesar do contraste com sua carinha de criança, sua atitude séria e ressabiada, de cenho franzido e braços cruzados, parece antes a de uma rigorosa entrevistadora do que a de uma vítima indefesa. O candidato, aliás, esforça-se ao máximo para agradar, travestindo-se com o xale rosa da mãe e a saia vermelha da avó da menina, ambas ausentes. E chega mesmo a acrescentar à fantasia umas luvas peludas escuras, quiçá para fingir uma virilidade

"animal" inexistente, já questionada pela atitude e cenário do quadro anterior, onde ele aparece numa pose gentil, ao lado de um ramo de flores.

Provavelmente este rapaz pós-moderno intui que, mais do que a oferta de sexo fácil (que a garota deve encontrar frequentemente, e cujas consequências, antes temíveis, hoje são por demais conhecidas e facilmente evitáveis), a sedução depende de sua capacidade de preenchimento dos vazios emocionais de sua provável parceira. Não seria demais imaginar que também ele carece de atenção e afeto, talvez mais do que a própria menina que o analisa tão friamente.

Fig. 19. Paula Rego.
The Wolf Riding Hood

Fig. 20. Paula Rego.
The Wolf chats up Red

Finalmente aceito, supõe-se pela quinta imagem que, se não assassinou a moça, o jovem "engravidou" de amor. Chapeuzinho some misteriosamente da história: foi morta, devorada?... Ou desapareceu, feliz, no íntimo de seu amante, confundindo-se com ele?... Formaram um casal, estão esperando um filho, e uma herética e humana "santíssima trindade" se

revela sutilmente nesta confusa imagem metonímica?... As possibilidades se multiplicam, sem esclarecimento.

Subitamente, uma presença se impõe, no lugar do antigo caçador/salvador: a mãe. Bem mais velha e completamente vestida de um sedutor vermelho, a criatura é retratada cutucando o homem "gestante" com um ancinho, em seu próprio leito. Trata-se da criatura infantil que abandonou a própria filha com a avó lá atrás, e que agora comparece para "se vingar". De quem? Do assassino de sua filha, a quem ela não amava? Um homem "grávido" e vulnerável? De fato, o que parece sugerir a ilustração é que a mãe surge para se vingar da filha, ou de sua felicidade, disputando o lobo/macho com a mulher mais jovem, tornada sua rival.

Fig. 20. Paula Rego.
Mother takes revenge

Fig. 21. Paula Rego.
Mother wears the Wolf's pelt

O último quadro reforça esta interpretação. A "mãe" aparece triunfante, orgulhosa, envolta nas peles (inexistentes) do jovem lobo supostamente destruído. Estranhamente,

aperta a barriga com a mão. Teria engravidado do genro, provando a sua superioridade sobre a filha? Teria, afinal, conseguido a sua vingança mesquinha, eliminando da história qualquer possibilidade de ingenuidade remanescente, de compromisso, amor e esperança; qualquer vestígio, enfim, do moralismo tão condenado nos dias de hoje como a face negativa dos clássicos infantis? Mas que estranho conto de fadas é este que Paula Rego narra às crianças de uma humanidade futura? Não estariam estas imagens "libertinas" apontando, por oposição, para um deserto devastador de valores, que soa paradoxalmente "moralista"?

Conclusão

Poderíamos dizer que a franca recusa das artistas portuguesas contemporâneas de exercitar o "olhar infantil" a elas tradicionalmente e culturalmente atribuído pela sociedade, resultou numa arte imageticamente eloquente. Maria Judite e Paula Rego, em seus respectivos meios, não falam, apenas mostram. Falar seria teorizar, explicar, filosofar, atenuar. Mostrar é constatar, é ver, sem que nada possa ser contestado, mas sem que coisa alguma possa ser apreendida como "regra", "norma" ou sequer orientação. Suas histórias não "falam" como as histórias moralistas, os contos de fadas e as narrativas, ou mesmo as pinturas e filmes do gênero, que tendem a concluir com uma verdade qualquer, absoluta e dogmática sobre o "bem". Suas histórias "mostram"; situam-se, antes, no movediço terreno da ignorância, nos "sujos quintais" dessa paradoxal e perturbadora sabedoria, que Freud chama de *Umheimlich*, a inquietante estranheza.

Talvez, por isso, o que parece haver de profundamente "feminino" no resgate do gênero infantil por essas artistas é a tentativa de releitura e reinterpretação artística do engano. Um engano – ou vários – sobre a vida, traduzidos como verdades e veiculados exaustivamente pelas histórias da tradição oral e escrita, cujo caráter normativo se torna particularmente

evidente nos manuais de educação voltados para moças, como os famosos livros da Condessa de Ségur, por exemplo, uma das leituras de referência de Paula Rego. É provável que o interesse de Paula e de outras mulheres de sua geração pela obra dessa autora se devesse ao fato de que, entre as *Meninas exemplares* da Condessa, houvesse uma pouco exemplar, porém extremamente curiosa Sofia (sabedoria) – personagem criada, obviamente, como contraponto aos modelos femininos almejados, mas que acaba se revelando muito mais interessante do que as outras, graças às suas indagações, à sua coragem de enfrentar riscos e de desafiar os adultos e à sua capacidade de suportar castigos e sofrimentos.

O que poderíamos chamar de um olhar feminino pós-moderno surge, portanto, desse despojamento extremamente exigente, que une o intelecto e a virilidade dos modernistas do início do século XX à intensa e melancólica beleza dos *naïves* e dos artistas ingênuos de todos os tempos. As pinturas narrativas de Paula Rego e as narrativas plásticas de Maria Judite de Carvalho nascem de uma sábia constatação plena de ignorância, na qual o sublime alia-se ao grotesco para traduzir o destino de tantas mulheres-meninas de ontem e de hoje, alijadas dos discursos oficiais; e para refletir, num silêncio repleto de significações, sobre o terror e piedade contidos em seus relacionamentos humanos.

Referências bibliográficas

ABRAMOVITCH, Fanny. *O estranho mundo que se mostra às crianças.* São Paulo: Summus, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and History: Essays on the destruction of experience.* London and New York: Verso, 1993.

ARNHEIM, Rudolf. "The reading of images and the images of reading", in: *To the rescue of art: twenty-six essays.* Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado - O mito do amor materno.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I - *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERARDINELLI, Cleonice. "Um conto fantástico - 'A floresta em sua casa', de Maria Judite de Carvalho", in: *Estudos de literatura portuguesa.* Lisboa: INCM, 1985.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é Escrita Feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRYSON, Norman. *Looking at the overlloked. Four essays in still-life paintings.* London: Phaidon, 1995.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque reason. The aesthetics of modernity.* London: Sage, 1984.

CARVALHO, Maria Judite de. *Os idólatras*. Lisboa: Prelo, 1969.

_____. *Tanta gente, Mariana.* Lisboa: Prelo, 1971.

_____.*As palavras poupadas.* Lisboa: Seara Nova, 1973.

_____. *Paisagem sem barcos.* Lisboa: Arcádia, s/d.

_____. *Os armários vazios.* Lisboa: Portugália, 1966.

_____. *Além do quadro.* Lisboa: Edições "O Jornal", 1983.

CARDOSO, Sérgio et alli. *Os sentidos da paixão.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CIXOUS, Hélène. "The laugh of the Medusa", in: *New French feminisms.*Brighton: Harvester Press, 1981.

COLLINS, Judith e LINDER, Elspeth (eds.). *Writing on the wall - women writers on women artists.* London: Tate Gallery, 1993.

COLLINS, Judy; ROSENGARTEN, Ruth; WILLING, Vic; BRADLEY, Fiona. *Paula Rego.* London: Thames and Hudson, 1997.

CULLER, Jonathan. "Reading as a woman", in: *On deconstruction.* London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1983.

CURTI, Lidia. *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation.* New York University Press, 1998.- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire - Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

DAL FARRA, Maria Lúcia. "Florbela Espanca - Apresentação", in: *Florbela Espanca*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FRANÇA, José-Augusto. *Pintura portuguesa no Século XX.* Lisboa: Bertrand, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário. *Pintura e escultura em Portugal 1940-1980.* Lisboa: Instituto de Cultura, 1984.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.* São Paulo: Iluminuras, 1998.

LISBOA, Maria Manuel. "No mother's daughter or the importance of being Ernesto": identity and separation in Maria Judite de Carvalho"; FERNANDES, Gloria. "Women in Contemporary Portuguese Society: an Overview", in: ALONSO, Claudia Pazos (ed.). *Women, literature and culture in the portuguese-speaking world.* New York: The Edwin Mellen Press, 1996.

MAGALHÃES, Isabel Alegro de. "Innovative features in women's narrative fiction: some examples from contemporary Portugal"; CORREIA, Helia. "O Surpreendente pequeno mundo - a escrita feminina", in: OWEN, Hilary. *Gender, ethnicity and class in modern portuguese speaking culture.* New York: Edwin Mellen Press, 1996.

McEWEN, John. *Paula Rego.* London: Phaidon, 1997.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

MOURÃO-FERREIRA, David (org.). *Cartas de amor de Fernando Pessoa.* Lisboa: Ática, 1978.

NEGREIROS, Almada. "Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia", in: *Obras Completas*, vol. V - Ensaios. Lisboa: INCM, 1985.

NOGUEIRA, Manuela (org.). *Cartas de amor de Ofélia a Fernando Pessoa.* Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

PINHARANDA, João. "Paula Rego: as meninas exemplares", in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (10/5/1988).

PIZZARRO, J. e FERRARI, P. (Orgs.). *A biblioteca particular de*

Fernando Pessoa. Acervo Casa Fernando Pessoa. Vol. 1. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

POINTON, Marcia. "Familiarity, fear and the boundaries of the body in Paula Rego's dialogue with Disney", in: *Spellbound: art and film.* London: Hayward Gallery, 1996.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: femininity, feminism and the Histories of Art.* London: Routledge, 1988.

RAGAN, Kathleen. *Fearless girls, wise women and beloved sisters - heroines in folktales from around the world.* WWNorton & Company, 1998.

SADLIER, Darlene J. *A question of how: women writers and new Portuguese literature*, 1989.

SELDEN, Raman. "Feminist criticism", in: *Practicing theory and reading literature - an introduction.* The University Press of Kentucky, 1989.

SILVA, Rodrigues da. "Inocências e travessuras - entrevista com Paula Rego", in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (13-16/6/1998).

STRABENOW, Cornelia. *Henri Rousseau*. Lisboa, Taschen, 1998.

TRAÇA, Maria Emília. *O fio da memória do conto popular ao conto para crianças.*Porto: Porto Editora, 1992.

WARNER, Marina. *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers.* New York: Noonday Press, 1996.

Clandestina Felicidade:
infância e renascimento na obra de Clarice Lispector

Foto de Tânia, Eliana e Clarice Lispector

Resumo:

Neste trabalho procura-se estudar, em dois recortes de quatro contos cada, diferentes aspectos da representação da infância na obra *Felicidade Clandestina*, de 1971, uma coletânea de narrativas de cunho memorialista e autobiográfico, nas quais Clarice Lispector reflete sobre a natureza do olhar infantil e a importância deste registro na base de sua formação como escritora.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Infância, Olhar

Introdução

Dona de um estilo peculiar e inconfundível, onde a banalidade do cotidiano funde-se a luminosos *insights* sobre a vida que rivalizam muitas das discussões contidas nos compêndios filosóficos e esotéricos, Clarice Lispector descreve, habitualmente, a futilidade do dia-a-dia de personagens femininas presas ao espaço do lar e ao roteiro de suas atividades domésticas – cuidar do marido e dos filhos, fazer a feira, preparar o almoço, limpar a casa, brincar com os bichos de estimação e matar baratas. O tom intimista dessas narrativas trai a predileção da autora pela escrita autobiográfica, mesmo quando as referências pessoais vêm disfarçadas pela invenção e pela criação ficcional.

Um de seus livros mais marcantes nesse aspecto, que poderia ser considerado uma espécie de diário íntimo de sua infância e adolescência, ou um livro de memórias, apresenta-se como uma coletânea de contos: *Felicidade Clandestina*, de 1971. Das vinte e cinco narrativas reunidas neste livro, quatro delas, escritas em primeira pessoa, fornecem dados que coincidem com passagens da vida da própria Clarice em sua infância na cidade de Recife: "Felicidade clandestina", "Restos do carnaval", "Cem anos de perdão" e "Os desastres de Sofia". Outras quatro histórias de cunho aparentemente pessoal são narradas por uma Clarice adulta, que interage com crianças provavelmente inspiradas em seus próprios filhos: "Menino a bico de pena", "Come, meu filho", "Uma esperança" e "Macacos". Sem um cunho explicitamente autobiográfico, há ainda quatro narrativas cujos protagonistas são crianças que a autora descreve ou sobre as quais comenta: "Miopia progressiva", "Tentação", "Uma história de tanto amor" e "A legião estrangeira". Os demais contos focalizam uma mulher adulta, casais em vários estágios da vida, adolescentes e uma velhinha. O nosso estudo original abordou apenas os doze contos mencionados, onde a percepção da infância é mais explícita,

agrupando-os, para fins da análise, em três tópicos: "A menina Clarice", "Os meninos de Clarice" e "Crianças". Os livros que a autora destinou ao público infantil – *A vida íntima de Laura, A mulher que matou os peixes, O mistério do coelho pensante e Quase de verdade* – foram discutidos num quarto tópico, intitulado "Animais". O presente ensaio inclui apenas os dois primeiros tópicos da pesquisa.

A menina Clarice: a erotização da infância

> Você sabe que só relembrando de uma vez, com toda a violência, é que a gente termina o que a infância sofrida nos deu?
>
> Clarice Lispector

Analisados conjuntamente, uma característica sobressai nos contos que tematizam Clarice Lispector quando menina: o erotismo. São quatro histórias de amor, ou de quase-amor, ou do amor como inevitável destino, vivenciadas em ansiosa expectativa por uma menina que mal pode esperar crescer, e que não se sente à-vontade no corpo provisório de sua "interminável infância", de sua "infância impossível". "Nasci para amar os outros – diria ela –, para escrever e para criar meus filhos. O 'amar os outros' é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca".

Escritas em primeira pessoa, as narrativas resgatam, de uma perspectiva memorialista da mulher adulta, a arguta ingenuidade de seus pensamentos e sentimentos aos oito e nove anos de idade, quando moradora da cidade do Recife, por cujas ruas perambula, aos saltos, enchendo-as da memória da sua passagem.

Esse material, buscado a uma época tenra de sua história pessoal, é utilizado para as reflexões da autora sobre a vida, a atividade literária e o exercício de um feminismo místico que se torna a marca de seu estilo.

Nascida em 10 de dezembro de 1920 em Tchetchelnik, uma aldeia na Ucrânia que não aparece no mapa, Clarice chegou ao Brasil com dois meses de idade, para morar em Alagoas, e depois em Pernambuco. Passou a infância em Recife, mudando-se com a família para o Rio de Janeiro em 1934. Em Recife, morou num pequeno sobrado na Praça Maciel Pinheiro, e fez o curso primário no grupo escolar João Barbalho. Aos sete anos aprendeu a ler e descobriu que os livros eram escritos por autores, fato espantoso para ela. Queria ser autora também e passou a escrever histórias ingênuas, que enviava para o *Diário da Tarde*. Havia prêmios para as melhores, mas Clarice nunca ganhou nada, talvez porque seus textos já focalizassem menos o enredo do que a reflexão. Aos nove anos escreveu uma peça de três atos, que não revelou a ninguém e por muito tempo guardou numa estante: "Era uma história de amor", confessaria mais tarde. E lia muito. Também aos nove anos, perdeu a mãe. No mesmo ano, terminou o curso primário e entrou para o Ginásio Pernambucano. Foi aí que tomou consciência "de que estudava".

Através da erotização de sua infância, Clarice fala de si mesma como de uma criança precoce, ansiosa por crescer e tomar posse de sua vida e dos segredos do mundo dos adultos. O erotismo também aparece nesses contos como um mecanismo compensatório das dificuldades enfrentadas pela família de imigrantes russos – o pai Pedro, a mãe Marian e as três filhas, Tânia, Elisa e Clarice – para sobreviver no novo país, resgatando a alegria que o termo "erótico" evoca, como impulso de vida, fecundidade e criação – elementos que a guiarão sempre – em oposição a *thanatos*, o impulso da morte, da esterilidade e da destruição.

Felicidade clandestina

O título do livro – *Felicidade clandestina* – é sugestivo porque colhido de um relato, contido neste volume, que homenageia o pai da literatura infantil brasileira, Monteiro Lobato, de maneira entusiástica: através da paixão de uma menina (que se supõe ser a própria Clarice) pelo primeiro volume da série d'O Sítio do Picapau Amarelo: *As Reinações de Narizinho*. Provavelmente não foi casual a alusão a esta obra por Clarice, uma vez que ela centraliza a ação numa menina de sete anos, órfã – Lúcia, a "Narizinho" -, que é criada pela avó. A famosa Emília ainda aparece como boneca de pano, muda, que só ganhará voz e destaque ao longo do tempo. Os principais episódios de abertura da série dialogam com a temática clássica dos contos de fadas dirigidos sobretudo às meninas: a espera do príncipe encantado, que levará ao inevitável "final feliz" desse gênero de história: o casamento. Os principais eventos do livro de Lobato, portanto, são dois casamentos "arranjados": o de Narizinho com o "Príncipe Escamado", rei do maravilhoso Reino das Águas Claras, situado no ribeirãozinho do sítio; e o de Emília com o porco do quintal, o célebre "Marquês de Rabicó". A fina ironia de Lobato com relação aos temas ligados à mulher, a irreverência com que sugere às meninas atitudes de independência e liberdade, bem como o senso profundamente crítico com que relê os textos dedicados à infância, não devem, certamente, ter escapado à percepção de Clarice. Um dos príncipes "encantados" aparece "escamado", o outro é emporcalhado e indigno sequer da alcunha de "marquês". Após o casamento, as meninas abandonam os "maridos" e seguem suas vidas. Emília cogita em "divórcio" ao longo da série, numa época em que o divórcio era proibido no Brasil, razão pela qual os livros de Lobato chegaram a ser queimados e proibidos nos colégios católicos para moças. A busca da verdade para além da convenção é uma constante na narrativa infantil de Lobato, e a marca de sua originalidade e pioneirismo na reformulação do gênero e na redefinição da imagem da criança na sociedade moderna, até então "esculpida" pelos textos moralistas, perpassados pelas noções de culpa e de castigo.

O enredo de Clarice é muito simples. Uma menina deseja ler o livro de Lobato, sensualmente descrito como "um livro grosso, meu Deus, para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o". O livro pertence a uma colega, cujo pai é dono de uma livraria. Essa garota tiraniza a amiguinha longamente, criando uma expectativa nunca satisfeita de empréstimo, e estabelecendo uma relação cruel de dependência que só terminará quando sua mãe descobrir o fato e entregar o livro à menina desesperada, que todos os dias "batia à sua porta, exausta, ao vento das ruas de Recife". Desde o início, porém, o relato ressalta as características físicas das meninas, valorizando o estereótipo da "bonitinha, esguia, altinha, loura e de cabelos livres", que provocava a inveja da "gorda, baixa, sardenta e de cabelos crespos", que se vingava impondo à outra o suplício da esperança. A rivalidade que se estabelece entre ambas aproxima-se, assim, de uma disputa pelo ser amado, objeto do amor real de uma, e da simples posse interesseira de outra, que culmina com a revelação da alegoria, quando da descrição da "felicidade clandestina" da criança que obtém o objeto amado: "Não era mais uma menina com um livro: *era uma mulher com o seu amante*".

A descrição do amor para Clarice Lispector ultrapassa o convencional. O amor em sua obra é quase sempre visto como um instrumento de elevação espiritual, uma gestação iniciática, um ritual de passagem de um estágio de compreensão para outro mais sutil e delicado. Não é algo que se dirige a outro, ou que exige do outro alguma coisa. É algo que o outro provoca, mas que se desenvolve e é vivenciado em si. Suas personagens experimentam as aflições e as delícias do amor em muitos estágios da vida e sob formas diversas: o amor pode acontecer, com ou sem carga erótica, entre seres da mesma espécie, de qualquer idade; entre seres de espécies diferentes; e mesmo entre uma pessoa e um objeto, como no caso deste conto. Por ser um livro, objeto muito específico, o amor neste conto reifica a importância da atividade literária como objeto de amor para a autora, no sentido mais profundo da palavra – como razão de viver, atividade missionária, rendição feliz, doação, às vezes até mesmo maldição. Por haver identificado o livro, o amor ultrapassa a referência ao objeto e atinge o seu

conteúdo, o seu criador. Quando Clarice Lispector, tornada criança, abraça apaixonadamente o livro de Monteiro Lobato, é como se expressasse o gesto desejado para todas as demais crianças: o de se tornarem, como ela, leitoras daquelas ideias; às quais, em suma, ela abraça com indisfarçável emoção. A felicidade de encontrar um interlocutor para os seus sentimentos mais profundos torna-se um amor clandestino, que se comunica num clandestino intercâmbio de palavras, e acaba se confessando, secretamente, nas entrelinhas de sua história.

Restos do carnaval

Em "Restos do carnaval" o procedimento narrativo é o mesmo: a escritora adulta rememora um episódio da sua infância passada nas ruas e praças de Recife, que encontravam "sua razão de ser" no Carnaval. O episódio tem uma carga emocional muito forte, porque expressa o conflito vivido pela menina pequena, cercada pela alegria da festa alheia, a festa de rua, a festa de todos, a festa em si mesma, e o peso de um drama familiar, nota destoante de uma tragédia íntima, ameaçadora e terrível para qualquer criança: a doença da mãe, que piora nesta data, e que depois viria a falecer. O contraste é gritante, e aparece até no título: "restos". Restos de um carnaval que, por qualquer motivo, a escritora relembra como "as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete", e que vem a se tornar alegoria de outras situações semelhantes na vida, quando a própria vida em festa parece rir, cruelmente, do seu luto pessoal.

A história, porém, não ocorre numa quarta-feira. O carnaval está apenas começando, e a menina - cujas dificuldades financeiras são sempre enfatizadas, pelo aprendizado da privação e da conformação a que a obriga desde cedo -, acaba de ganhar uma fantasia de *Rosa,* dos

restos da fantasia de uma amiguinha. Toda a dor que a autora adulta revela pela consciência do contraste irônico da situação, para ela imperdoável ("Muitas coisas que me aconteceram tão piores que esta, eu já perdoei. No entanto esta não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso"), inexiste na atitude da criança descrita. Completamente alheia, ou alheando-se inconscientemente do seu drama pessoal, a menina não pensa na mãe a sofrer. Não pensa na morte que se aproxima, e a agitação da família em torno da mãe doente é ignorada em função da fantasia. A fantasia real, a roupa de papel crepom cor-de-rosa, que pretendia imitar as pétalas de uma flor; e a fantasia abstrata, a realização de um sonho: "pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma", que revela o desejo de fuga daquela situação angustiante demais para ser apreendida pela criança, e talvez da própria vida real, sentida em seu limite e estreiteza.

O clímax do conto acontece em meio à agitação da menina que, preparada para a festa, é enviada depressa à farmácia para comprar remédio para a mãe, que sofre uma súbita piora. Ela vai, correndo, mas acompanhada de muda revolta e indignação pela coincidência da tragédia que se atravessa no caminho da sua alegria, sentimentos que perduram para além da infância, sobrevivendo no espírito da mulher adulta que relembra o fato. Nenhuma palavra de simpatia, preocupação ou dor é proferida com relação à mãe, nem mesmo pela adulta que a rememora. Clarice menciona apenas a lembrança de algum remorso da menina pela sua "fome de êxtase", que ameaçava voltar em meio à festa da qual se sentia impedida de participar. De maneira algo egoísta, o que dói é a quebra da magia da criança, que começava a se acreditar uma *Rosa*, satisfazendo seu "sonho intenso de ser uma moça". O que dói é a súbita deserotização da menina, que finalmente teria realizado o seu sonho de transformação em mulher, com a inesperada roupa que completaria a pintura forte nos lábios, o ruge nas faces e os cabelos frisados pela irmã, a seu pedido, nos outros Carnavais. O que dói, e o que a faz relembrar este episódio, é o desencanto vivido: "não era mais uma *Rosa*, era um palhaço pensativo de lábios encarnados".

O "final feliz" surge como um anti-clímax, aí colocado para impedir, talvez, que a condenação da mãe doente pela criança frustrada em seus desejos apareça como o único desfecho cruel dessa história. Daí a menção ao menino de doze anos, que cobre de confete os cabelos "já lisos" da menina, fazendo-a sentir-se, por um instante neste dia horrível, uma "mulherzinha" de oito anos: uma *Rosa*.

Cem anos de perdão

> Quem me amasse, assim eu curaria quem sofresse de mim.
>
> Clarice Lispector

Neste breve conto, também passado nas ruas de Recife, Clarice Lispector aborda novamente o tema da rosa, que lhe é tão caro. *Rosa* é um anagrama de *Eros*, o deus do amor, e essa flor tem sido consagrada às Deusas do Amor desde a Antiguidade. Também é curioso observar que o termo *sub rosa*, para os ocultistas, significa "algo feito em segredo". A expressão "sob o signo da rosa" tem um sentido bastante específico para os iniciados nas doutrinas esotéricas. Para eles, o segredo é a *Rosa* – a rosa vermelha da outra Maria, não a mãe, mas a esposa; a Maria que representa *Eros*, o aspecto nupcial apaixonado do feminino que foi negado pela Igreja Católica. Os rosa-cruzes, cuja sociedade secreta proliferou durante o século XVII, mas que provavelmente se originou muito tempo antes, usavam o símbolo da cruz com a rosa no centro, cujo real significado só era conhecido por um pequeno grupo. Essa não era a cruz ortodoxa de Pedro e Jesus, que foi repudiada pelos hereges como um impiedoso instrumento de tortura. A sua cruz era o X vermelho da iluminação verdadeira, símbolo de *lux* ou "luz". E *lux* está contido em "luxúria", um dos pecados capitais condenados pela Igreja. Para os hereges

dos primeiros tempos do catolicismo, a negação e a repressão do feminino haviam deformado a sociedade, privando-a de sua alegria e independência. Desde então, o trabalho de muitos artistas e intelectuais *iniciados* voltou-se para o uso de uma simbologia oculta, na tentativa de devolver a Mulher, o feminino esquecido, à consciência da sociedade.

A história de Clarice situa a menina, mais uma vez, num ambiente de contraste entre um mundo de sonho, ao qual pertencem os outros, e um mundo de privações, que é o seu. Se em "Felicidade clandestina" ela fala da dificuldade de comprar livros e em "Restos de carnaval" da dificuldade de ter uma fantasia – o que, afinal, é quase a mesma coisa -, em "Cem anos de perdão" ela fala de outra fantasia, tornada talvez realidade, e cuja satisfação da conquista se assemelha a uma visita aos bairros ricos da cidade, diferentes do seu, onde em vez de sobrados simples como aquele em que mora há imponentes palacetes cercados de pomares e jardins, que despertam a sua admiração e cobiça.

O relato memorialístico lembra a menina Clarice, com uma amiguinha, olhando "com a cara imprensada nas grades", estrangeiras e ávidas, o mundo de beleza e fartura que lhes é vedado, do qual se sentem exiladas e no qual são, efetivamente, proibidas de entrar. O enredo se desenvolve em torno dos cálculos da menina para roubar uma rosa de um jardim. O objeto do roubo é tão pequeno para a importância que lhe dá a autora, que chega a produzir uma suspeita no leitor. Ao contrário dos demais contos, nos quais ela implora a outros a satisfação de seus desejos, ou cede à frustração dos mesmos, neste conto ela não espera nem se conforma, ao contrário, tece os seus ardis e vai em busca daquilo que deseja, sem se importar com as consequências. É como se toda aquela exuberância e alegria alheias pudessem ser experimentadas por vias sorrateiras, ilegais, mas tão legítimas quanto quaisquer outras.

Uma carga simbólica fortemente erótica envolve todo o relato desta mulher, cujo nome, *Lispector* – literalmente "flor-de-lis no peito" –, evoca o lírio, outra flor mística que na tradição bíblica é símbolo da eleição do ser amado, como aparece no *Cântico dos Cânticos*, e na tradição heráldica

representa a flor de glória, fonte de fecundidade. A brancura do lírio, símbolo de pureza, inocência e virgindade, contrapõe-se ao vermelho da rosa, que na iconografia cristã é a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico através do amor. Curiosamente, Clarice cria uma alcunha para si que ultrapassa a "marca" de pureza atávica impressa em seu sobrenome: *Rosa.*

O conto é permeado por símbolos: há a alusão ao jardim ou pomar, que evoca o Paraíso bíblico; há a interdição às *crianças* – ou aos não-iniciados – da experiência das delícias e dores do conhecimento; há os diversos motivos ocultistas que ligam à paixão física à Paixão mística, como a rosa e seus espinhos. O erotismo não se expressa explicitamente, portanto, mas na escolha dos objetos roubados: *rosas* e *pitangas*; no motivo elementar e ausente do roubo: roubava simplesmente para *possuir* as rosas, para *comer* as pitangas; mas, sobretudo, nas descrições ardentes e sensuais da flor e do fruto, cuja adjetivação generosa não deixa dúvidas quanto ao papel alegórico desses elementos na narrativa: "A flor soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava e seu coração quase parecia vermelho". Vermelho como as pitangas, que "escondidas na folhagem era preciso buscar às apalpadelas cegas, até sentir o úmido da frutinha". O colher das pitangas, que muitas vezes, na sua "pressa", deixava-lhe os dedos "como ensanguentados" – imagem que também é utilizada na descrição da colheita da rosa: "Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos" – chega a sugerir sucessivos defloramentos, dedução que a autora reforça no último parágrafo, quando diz que "as pitangas pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens".

Não deixa de ser estranho a autora atribuir à menina o papel de defloradora de virgens. Mas não há como negar que a descrição das rosas e das pitangas são sugestivas evocações do órgão sexual feminino. A evidência da proibição e a presença marcante de uma culpa que deveria, mas não é sentida, são

contrapostas à excitação do roubo e à detalhada descrição do processo, feito a duas: "a menina vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava". A satisfação do resultado contribui para a perpetuação da brincadeira: "Foi tão bom. Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas".

Uma confissão íntima, velada, de algum jogo sexual infantil, arrancado alegoricamente à memória culpada (por não sentir culpa) da mulher adulta? Um texto ocultista, que esconde na aparente simplicidade do tema uma mensagem vedada aos não-iniciados? Uma alusão metalinguística à natureza do exercício do seu *mestrado* literário? "Não me arrependo" – diz ela, afinal. "Ladrão de rosas e de pitangas tem cem anos de perdão".

Os desastres de Sofia

> Eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada.
>
> Clarice Lispector

Fechando a série da nossa seleção de quatro narrativas autobiográficas, este longo conto também alude, como o primeiro, a um livro infantil: *Os desastres de Sofia*, da Condessa de Ségur, grande sucesso na França e no Brasil até meados do século XX. Também neste caso a alusão não parece ser gratuita. Muitos elementos neste livro são de importância fulcral para a autora. O nome da menina, por exemplo, que significa "sabedoria", entra em choque com a sua atuação dita "desastrosa" no mundo, narrada sob a forma de episódios onde a efabulação conduz a uma inevitável "moral da história", de cunho fortemente religioso e repressor. Expressa por um adulto - em geral a mãe, que ocupa o lugar da educadora –,

esses ensinamentos direcionam-se sempre ao julgamento e à condenação dos atos da criança, desfiando os itens de uma cartilha de normas sobre a formação de uma "menina exemplar". *As meninas exemplares* é, aliás, o título do segundo volume da "edificante" série desta autora, um gênero que durante décadas foi considerado de eleição para a leitura do público infantil. Neste livro, reforça-se o contraste do comportamento de duas irmãs "perfeitas", Camila e Madalena, e da "pobre Sofia", agora órfã de mãe – como a menina Clarice –, que após um breve período de castigos e sofrimentos atrozes com a madrasta, passa a viver com uma nova família, a fim de continuar o seu aprendizado para a vida.

Numa pedagogia que se pretende moderna e menos repressora, a Condessa sublima a agressão física, descrevendo técnicas variadas de tortura psicológica para refrear os impulsos indesejados das crianças. Os livros deixam clara a noção de *treinamento*: a literatura infantil deveria ser um aliado importante na árdua tarefa da família e da escola de criar o adulto ideal, obedecendo a parâmetros pré-estabelecidos. Assim, o leitor da obra da Condessa de Ségur poderá acompanhar a transformação da alegre e irreverente Sofia, uma menina interessante e curiosa, cheia de vida e de ideias, numa pálida versão de si mesma, irreconhecível na criaturinha tímida e oprimida, silenciosa e submissa que aparece, em papel exemplarmente secundário, no terceiro volume da série, *As férias*.

No livro resgatado por Clarice, portanto, a pequena Sofia tem inacreditáveis três anos de idade para a severidade do exercício de doutrinamento ao qual é submetida, e que deve ter atingido a jovem leitora Clarice de perto, pois menciona questões que lhe são pessoalmente caras. Como a vaidade da menina, por exemplo. Num dos episódios que começa, como os demais, definindo o "pecado" de Sofia que se vai procurar corrigir – "*Sofia era vaidosinha*. Gostava de estar sempre bem arrumada e de que a achassem bonita. No entanto, *ela não era bonita*." -, a Condessa narra a admiração de Sofia pelos cabelos cacheados. Como vimos, esse também era um tópico importantíssimo para a menina Clarice, cujos cabelos irremediavelmente lisos causavam-lhe tristeza.

Como diz, no conto "Os desastres de Sofia": "Suportando com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim – sacudia com altivez a minha única riqueza: os cabelos escorridos que eu planejava ficarem um dia bonitos com permanente e que por conta do futuro eu já exercitava sacudindo-os".

No livro da Condessa, a condenação de Sofia por haver molhado os cabelos na chuva para encrespá-los vem sob a forma de um castigo humilhante. A mãe a expõe, deliberadamente, ao riso e às pilhérias dos outros, obrigando-a a comparecer ao jantar toda suja e molhada. O resultado é sempre definido numa frase de arremate, onde a Condessa resume o sucesso do seu método educacional: "Desde esse dia Sofia nunca mais se expôs à chuva para encrespar o cabelo". Em outros episódios: "Nunca mais procurou fazer nada para ficar com sobrancelhas bonitas"; "Nunca mais foi aonde não devia ir"; "Nunca mais disse o que não devia dizer"; "Nunca mais fez o que não devia fazer". Assistimos, assim, à paulatina destruição da auto-estima da criança, à amputação do seu intelecto, ao cerceamento da sua criatividade e ao encaminhamento de sua história para um fim previsível e insípido, onde a "sabedoria" impressa no nome da menina é associada à mera habilidade de repetir as regras ditadas, obedecendo-as para corresponder às expectativas dos adultos.

Em seu estudo *Literatura infantil – teoria, análise, didática*, Nelly Novaes Coelho discute a radical mudança dos valores tradicionais da sociedade, ocorrida no século XX, e determina quais os principais aspectos temáticos e formais que diferenciam as literaturas destinadas ao público infanto-juvenil de ontem e de hoje. No quadro abaixo transcrito, ela oferece um resumo das características dos dois paradigmas de representação da criança vigentes nas obras para e/ou sobre a infância, que podem ser úteis para analisarmos os seus princípios nas autoras aqui consideradas:

Paradigma tradicional	Novo paradigma
Espírito individualista	Espírito solidário
Obediência absoluta à autoridade	Questionamento da autoridade
Sistema social fundado na valorização do ter e do parecer, acima do ser	Sistema social fundado na valorização do fazer como manifestação autêntica do ser
Moral dogmática	Moral da responsabilidade ética
Sociedade sexófoba	Sociedade sexófila
Reverência pelo passado	Redescoberta e reinvenção do passado
Concepção de vida fundada na visão transcendental da condição humana	Concepção de vida fundada na visão cósmica, existencial e mutante da condição humana
Racionalismo	Intuicionismo fenomenológico
Racismo	Anti-racismo
A criança: adulto em miniatura	criança: ser em formação[1]

Essa dicotomia de valores aparece de maneira evidente quando contrastamos a Sofia da Condessa e a "Sofia" de Clarice. Sofia também *era curiosa* – explica a Condessa num outro episódio, intitulado "Os peixinhos", no qual, sem querer, e imitando a cozinheira, a menina salga e pica os peixinhos do aquário, sem perceber que os estava matando. Esse episódio terá sido de tal maneira marcante para Clarice que

1. Nelly Novaes Coelho. Literatura infantil –teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000, p. 19. Sobre o mesmo assunto, ver o capítulo "A literatura infantil: um objeto novo", da mesma autora, no livro Literatura: arte, conhecimento e vida. São Paulo: Peirópolis, 2000.

ela o retoma numa narrativa expressamente dirigida às crianças, intitulada: *A mulher que matou os peixes*. A relação das crianças com os animais é muito importante para a autora, sobretudo com os bichos de estimação, e são diversas as vezes em que menciona os efeitos desastrosos não da violência, mas do amor humano sobre os seres indefesos. O que, de certa forma, funciona como metáfora do tratamento dado pelos adultos às crianças indefesas. Salgamos e cortamos os "peixinhos do aquário", cheios de boas e nobres intenções, sem perceber que os estamos matando. Esmagamos os "pintinhos" nas mãos, por apertá-los demais, cheios de tanto encantamento e afeição, sem perceber que os estamos sufocando. E assim por diante.

Essa é, portanto, a temática do conto "Os desastres de Sofia", que focaliza o ambiente escolar; ao contrário da Condessa, que se centra no ambiente familiar, talvez porque as meninas, à época em que foi escrito o livro, não frequentassem as escolas. A menina Clarice é mais velha que Sofia, tem nove anos. Como Sofia, ela também trava uma disputa com um adulto, não a mulher e mãe, mas um homem e professor. E como Sofia, também sai derrotada, mas por razões diferentes. Enquanto a Condessa derrota a criança com o seu modelo de adulto perfeito e ideal, Clarice mostra como o seu esboço de criança imperfeita e rebelde acaba triunfando sobre o adulto falho e incompetente que ela tenta corrigir, para que ele a *ensine* a contento. Sua vitória é experimentada, portanto, como uma derrota: descobrindo-se mais forte do que o adulto, a criança sente-se desamparada e aterrorizada num mundo sem regras e sem certezas.

A ação pedagógica da Condessa obedece a uma verticalidade e a uma unilateralidade esmagadoras: do alto, a mãe rotula a criança e escreve o roteiro correto para a sua vida. Nada aprende com Sofia, porque nada tem a aprender. Já a ação pedagógica de Clarice opera na horizontal e nos dois sentidos: tanto a criança como o adulto, nivelados num desconhecimento mútuo, aprendem com os choques do convívio e se surpreendem com a descoberta um do outro. A relação entre eles é descrita como uma relação de amor, com todos os percalços, asperezas e delicadezas a que essa relação obriga, o que não se percebe na fria e quase indiferente relação de Sofia com a mãe, sempre muito distante e inacessível.

Os meninos de Clarice: a infância redescoberta

> Simplesmente passei a acreditar no que, até então, eu negava pelo raciocínio.Até que a infância perdida irrompeu subitamente na mulher adulta. E eis que de repente há milagres
>
> Clarice Lispector

Nos contos que tematizam a infância de seus filhos, Clarice Lispector parece se reconciliar com a sua própria "infância impossível", voltando no tempo e redescobrindo, através dos olhos das crianças a ela confiadas, a infância que lhe foi negada por uma excessiva e precoce seriedade. Não é infrequente nesses contos que o foco narrativo se coloque estrategicamente no rés-do-chão, na altura de um bebê, ou atrás dos olhos de uma inteligência em formação ou de um jovem raciocínio atuante, procurando captar o ineditismo e o entusiasmo da visão ainda não acostumada ou automatizada pelo hábito. No papel de mãe, Clarice é uma atenta e ávida observadora. Perceber crianças, assim como olhar para os animais, é um exercício de compreensão sem palavras, através do qual a escritora literalmente absorve a essência do que, depois, transformará em *récit*.

Casada com Maury Gurgel Valente em 1943, colega da faculdade de Direito onde ambos se formaram em 1944, Clarice Lispector acompanha o marido, diplomata de carreira, em suas missões fora do Brasil durante quinze anos. Neste período, dedica-se à vida doméstica e à escrita. Seu primeiro filho, Pedro, nasce em Berna, na Suíça, em 1949. Seu segundo filho, Paulo, nasce em Washington, em 1953. Clarice é mãe em tempo integral, escrevendo com a máquina ao colo para cuidar dos meninos, o que acaba se tornando um hábito. É capaz de trabalhar horas seguidas sem se isolar, escrevendo com os filhos a sua volta, chamando pela empregada, recebendo os amigos mais íntimos e falando ao telefone. A maternidade é vivida com alegria e

com um certo deslumbramento diante do milagre, e os filhos tornam-se protagonistas de quatro brevíssimas histórias, ligeiros *flashes* sobre a importância do olhar infantil, que redescoberto – como diz Charles Baudelaire – é a própria essência do olhar do artista moderno.

Menino a bico de pena

> O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.
>
> Georges Didi-Huberman

Sabe-se que Clarice Lispector desejou ser pintora. Arriscou-se a pintar alguns quadros, criou personagens ligadas às artes plásticas. Esse apreço pela pintura talvez denuncie a sua busca de uma linguagem silenciosa, capaz de se *mostrar* mais do que de *falar*; ela que escrevia perseguindo o branco das entrelinhas, o intervalo dos discursos, o subentendido da escrita, como quem tenta driblar o inevitável significado que adere ao significante que ela gostaria de libertar. A pintura foi tradicionalmente associada ao *espaço* e ao *feminino*: passividade, silêncio e beleza; enquanto a literatura era identificada com o *tempo* e o *masculino*: ação, discurso e história. As personagens de Clarice, mulheres típicas de uma época em que o feminino poderia ser descrito nesses termos, são criaturas fluidas, oscilantes, quase evanescentes, fincadas em aparente imobilidade em seus exíguos universos, através das quais a autora comunica a sua dúvida sobre os dogmas do real, fugindo ao discurso afirmativo e predominantemente masculino da sociedade. A busca do aspecto não-racional da pintura, que se expressa em cores, texturas e intensidades, e a preferência por retratos de crianças e animais, exprimem essa busca da matéria original, da essência da vida que escapa

à compreensão e às narrativas fundadoras das instituições sociais que determinam os comportamentos humanos.

Por esse motivo, talvez, a pintura aparece como tema em seus romances e contos, como acontece neste sensível e delicado ensaio, por exemplo – cujo título evoca a suavidade de uma técnica do desenho que serve à perfeição para indicar o esboço que tentará fazer do "menino", esse desconhecido: "Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive".

A cena é muito simples: a mãe está na cozinha e conversa com um bebê de provavelmente menos de um ano, que está na sala. Clarice utiliza o discurso indireto livre para se transportar para o corpo da criança e tentar registrar aquilo que os seus olhos, ouvidos, nariz, mãos e boca conseguem captar de suas explorações do mundo exterior. Ela descreve as percepções do bebê, e transcreve as traduções que a mãe realiza dessas percepções para o filho, que vão dando sentido ao caos onde ele está mergulhado: ele é "menino"; o "volume branco que cresce até ele" e o ergue do chão é "mãe"; o "vazio quente e claro do ar, sem mãe", é "fome"; o ruído que o "retesa e o faz escutar com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga" é "fonfom"; o desconforto que sente entre as pernas é "fralda molhada" e assim por diante. As palavras criam o mundo, apazigúam o ser diante da incompreensível realidade, serenizam o pasmo essencial de existir pelo aprendizado de uma interpretação simbólica e de uma tradução linguística das percepções, que se consolida pela aquisição de um hábito: "Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará na domesticação; ele é esforçado e coopera. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco – pela bondade necessária com que nos salvamos – ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida".

O retrato continua, poético, descrevendo a lenta transformação do ser amorfo, feixe de percepções, em "menino", ser reconhecível para ele mesmo e para os outros:

"O que ele pensa estoura em choro pela casa toda. Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. Quase desfalece em soluços, com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio, ninguém o conhece se ele não disser e contar, farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, *pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono*, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe. Até que o ruído familiar entra pela porta e o menino, mudo de interesse pelo que o poder de um menino provoca, pára de chorar: mãe. Mãe é: não morrer."

Para Charles Baudelaire, em seu ensaio "O pintor da vida moderna", tornar-se um artista num mundo já excessivamente codificado significa ir em busca daquilo que Clarice define como a "felicidade real que só traria abandono", aquela que foi esquecida e desprezada pelo ser quando se fez "alguém". A matéria amorfa, interior e exterior, cujas percepções originais estariam mais próximas da verdade, por não terem ainda sido rotuladas e interpretadas, torna-se o alvo da busca dos artistas no início do século XX. O mundo, tal qual se nos apresenta, é compreendido como uma mera versão vingada entre uma série infinita de mundos possíveis. São esses mundos possíveis – estranhos, abstratos, absurdos e ameaçadores – que os artistas passam a registrar em suas criações, destinadas, desde o início, à solidão e à incomunicabilidade. Sem fazer concessões à partilha de interesses, ao diálogo, à solidariedade, não se importando com a sua própria efemeridade, não alimentando a aspiração de contribuir para o patrimônio cultural da humanidade ou para qualquer patrimônio, esgotando sua razão de ser no fato de simplesmente existir (como o menino antes da cooptação), a arte moderna não nasce popular nem eterna. Até sofrer também, com o tempo, o processo de neutralização, incorporando-se ao mundo reconhecível como mero episódio dele, a arte moderna funcionou como um deslumbramento, como expressão do espanto de um ser que tenta, através do exercício do descondicionamento de seus hábitos, tornar-se criança outra vez,

e ver as coisas como se elas fossem inéditas e incompreensíveis. Como realmente são.

A escrita de Clarice Lispector é um exemplo dessa postura. Considerada "difícil, "hermética", produto de "bruxaria", ela traduz o esforço da autora pela redescoberta da sua infância impossível, perdida lá atrás, com a menina ansiosa demais por ser mulher e tornar-se gente grande. Fazendo o caminho contrário, a mulher adulta e desencantada mergulha profundamente na matéria amorfa das crianças ao seu redor, buscando de que modo é que o ser se perde, quando é que ele se vende pela segurança e pela necessidade de amor, e o que ele diria, ou veria, ou perceberia, se nunca houvesse sido compelido a fazer concessões para não morrer.

Come, meu filho

Neste breve diálogo, a mãe Clarice conversa novamente com o filho Paulo, já maiorzinho. Sua preocupação em alimentar o menino – clássica entre as mães, para as quais o título deste conto é uma espécie de refrão comum, extraído de um vocabulário atávico partilhado pela sociedade secreta das mães de todos os tempos e lugares – assemelha-se à reprodução de um ritual que é preciso cumprir. Um ritual que seria destinado a garantir a sobrevivência da prole, mas que Clarice utiliza para estabelecer um contraponto estranho e imprevisto, no qual a mãe força a exuberante e prolixa criança – que discorre sobre diversos assuntos de um ponto de vista muito peculiar – a retornar de suas divagações para o lugar-comum do real, onde é abandonada à míngua debaixo de seus olhos.

São duas "fomes" em choque: a do corpo, da qual o menino se esquece no momento; e a do espírito, que o corrói. Neste teatro do cotidiano, Clarice simula as posturas habituais de qualquer mãe frente a qualquer filho na conhecida idade da tagarelice: ela mal escuta o que

ele diz, preocupada que está em fornecer nutrientes para o seu corpo; enquanto ele mal toca no que ela oferece, preocupado que está em conseguir nutrientes para a sua alma. As brilhantes e entusiásticas considerações da criança – suas dúvidas, questionamentos e conclusões sobre o mundo que está descobrindo – são recebidas com o descaso e a indiferença da mãe, que responde aos apelos do filho com o repetitivo refrão da comida, como se fosse completamente surda. Surda porque incapaz de satisfazer àquela fome, que ela mesma terá certamente aplacado em si, na infância, em seguidas sessões semelhantes de desnutrição intelectual e espiritual. Apesar do aparente desvelo com que a mãe se empenha em alimentar o filho, o ritual do almoço é traduzido como um ritual de desamor, onde a mãe não corresponde às solicitações mais urgentes da criança.

Ignorado, o filho chega a perder o apetite que poderia ter se alguém compartilhasse, efetivamente, do seu espanto pela descoberta das coisas; se alguém ouvisse a beleza com que descreve o banal; se alguém, antes de comer um pepino, percebesse que ele parece "inreal" ("irreal", corrige a cuidadosa mãe, atenta aos erros ortográficos): "A gente olha e vê um pouco do outro lado, é cheio de desenho bem igual, é frio na boca, faz barulho de um pouco de vidro quando se mastiga. Você não acha que pepino parece inventado?"...

A lição, a mãe obtém do menino. Cansado pela disputa inglória e completamente insatisfeito apesar do prato cheio à sua frente – mas ainda inconformado com a fome que lhe será destinada para sempre, ou com a necessidade de subjugá-la no esquecimento, adverte: "Você só pensa nisso. Eu falei muito para você não pensar só em comida, mas você vai e não esquece."

Uma esperança

Ao contrário do conto anterior, nesta história a mãe partilha a descoberta do menino, dividindo com ele o espanto, o encantamento e a poesia com a visita inesperada de um inseto em casa. A esperança, que aparece vinda não se sabe de onde, caminhando na parede da sala, é descrita em uníssono pela mãe e pelo filho como a personificação de uma metáfora. O corpo verde e leve do inseto é a tradução perfeita de um sentimento que parece esvoaçar pelo mundo como um ser, resumido numa palavra comprida e bela: *esperança*. Mas o conto não trata da esperança como sentimento indistinto, não é uma reflexão impessoal sobre aquilo que nos move a prosseguir vivendo. Ele fala de *uma* esperança muito particular, que "pousou aqui em casa": um bicho.

Um diálogo peculiar se estabelece, então, entre o menino que descreve concretamente os passos do inseto e a mãe que interpreta, simbolicamente, as suas descrições, de si para si mesma. A atenção dada à percepção e ao discurso da criança, aqui, é total, porque é esta percepção e é este discurso que se tornam a matéria poética da narrativa. Poder-se-ia dizer que o autor deste conto é o menino: é do menino que brotam os achados literários e filosóficos desta brevíssima crônica do dia-a-dia, na qual Clarice Lispector descreve, com simplicidade, um dos seus processos de criação mais habituais: a atenta observação do lugar-comum. Espreitando com agudeza os fatos mais ínfimos da vida, Clarice é capaz de fazer a poesia cotidiana se desvencilhar de seu revestimento de vulgaridade, imposto pelo hábito, a fim de expô-la a nu. O fato mais corriqueiro aparece subitamente estranho, curioso, peculiar, interessante. E não raro essa agudeza vem do olhar de uma criança, ou de um animal. Clarice espreita o modo como uma criança, ou um animal, olham para as coisas e as percebem.

Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, descreve com muita clareza essa percepção buscada por Clarice em seus *récits*, sobretudo os que tematizam a infância, como os que comentamos até agora:

> Quando uma criança pequena, deixada sozinha, considera diante dela os poucos objetos que povoam sua solidão – o que ela vê exatamente, ou melhor, como ela vê? O que ela faz? Imagino-a primeiramente balançando-se ou batendo suavemente a cabeça contra a parede. Imagino-a ouvindo seu próprio coração batendo contra sua têmpora, entre seu olho e sua orelha. Imagino-a vendo a seu redor, ainda muito distante de toda certeza e de todo cinismo, ainda muito distante de acreditar no que quer que seja. Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna. Até o momento em que o que ela *vê* de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou do *fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência –, racha a criança ao meio e a *olha*. Algo, enfim, com o qual ela irá fazer uma *imagem*. [2]

Uma imagem é precisamente o que elabora esta narrativa: delicada como o inseto, delicada como a cor, delicada como a ideia que passeia lentamente entre os *quadros* na parede. A construção de uma metáfora, misto de pintura e música, cena e descrição, é feita em dueto pela mãe e pelo filho, "que unem em uma só as duas esperanças" através de um diálogo de duplo sentido, que vai extraindo das características do ser vivo a essência do sentimento que o denomina: "quase sem corpo", "só tem alma", "burrinha", "hesitante", "não tem olhos", "guiada pelas antenas". A natural empatia dos humanos com a palavra "esperança" é o que determina a salvação de um inseto e a condenação à morte de outro que surge como contraponto no cenário, e ameaça de destruição da esperança: a aranha. Apesar de culturalmente associada à "sorte", seu peso literário é menor no contexto do quadro que se pinta – ou se executa? Não precisamos tanto de sorte quanto de esperança? "A sorte esmigalha a esperança", conclui o menino, que mata a aranha, arriscando-se a perder a *sorte* e ficar apenas com a *esperança*, mas feliz.

---

2. Georges Didi-Huberman. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 79.

Macacos

Integrando-se à série de textos sobre o cotidiano de Clarice com os filhos, essa narrativa migra de um livro de contos para outro, narrada como episódio verídico que deixa uma marca indelével no espírito da autora. Acaba virando mesmo história infantil, um dos episódios do livro *Quase de verdade*.

Ao contrário do que acontece no conto anterior, onde os insetos são apreendidos como metáforas de sentimentos, pondo em jogo mais os significados do que os seres vivos que os suportam como verdadeiros significantes, neste conto são os animais que se destacam como alvos de um olhar que ultrapassa a arbitrariedade de nossa compreensão sobre eles, com uma agudeza que se reveste de máscaras apenas para atravessá-las e melhor penetrar na sua essência tornada quase imperceptível.

No contexto da nossa seleção, este conto assinala, portanto, o aparecimento mais definido de uma postura comum na obra clariceana, que denominamos aqui de "ecologicamente consciente", numa livre adaptação da expressão "environmental text" com a qual Lawrence Buell[3] define os textos literários dotados de certas peculiaridades, que denotam uma atitude e uma visão menos antropocêntrica e mais biocêntrica do mundo e de seus habitantes. Textos com essa orientação apresentam algumas características, que Buell lista a título de promover a reflexão:

> 1. O meio ambiente não-humano aparece não apenas como uma moldura das ações humanas, mas como uma presença sugestiva da implicação da história humana na história natural;
>
> 2. Os interesses humanos não são entendidos, no texto, como os únicos interesses legítimos;

3. Lawrence Buell. The environmental imagination. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 7.

3. A relação do homem com a natureza faz parte da orientação ética do texto;

4. O meio ambiente é percebido mais como um processo do que como uma constante ou um valor dado.

Todas essas características fazem parte da poética do texto clariceano em geral, do qual o conto *Macacos* é apenas um exemplo. A história acontece numa época em que era comum encontrar animais silvestres à venda nas ruas das cidades. Muito antes de se iniciar a preocupação ecológica com a defesa da natureza e dos animais em extinção, Clarice já escreve este conto com uma veia algo irônica, algo melancólica, sobre o modo como os animais são vistos e tratados.

Os macacos são dois: um macho grande, alegre e assustador, que vive por pouco tempo na área de serviço do apartamento da família e acaba sendo doado; e uma fêmea miúda, fraca e doente, pateticamente vestida de baiana, comprada na rua e que morre em poucos dias.

O que chama a atenção na história, desde o início, é o choque que se instaura entre o espaço dos seres humanos e o dos animais. O espaço humano é explícito, claro e sem mistérios: a cidade em seu movimento, o cotidiano utilitário da dona-de-casa de classe média em sua labuta diária, a própria casa com seus cômodos, uma pragmática sala de clínica veterinária. O espaço animal pertence à ordem do implícito: é incomodamente sugerido pelo comportamento dos bichos, sentido como altamente estranho; e pelos seus olhares, mal-interpretados pelos personagens humanos.

O primeiro macaco invade a casa da família trazendo consigo uma floresta invisível, e parece não se dar conta da mudança de contexto, agindo como se estivesse no seu ambiente natural: "vi o presente entrar em casa já comendo banana, já examinando tudo com grande rapidez e longo rabo. Subia pela roupa estendida na corda, de onde dava gritos, e jogava cascas de banana onde caíssem". Os adjetivos são depreciativos quando definem a sua animalidade: "a

inconsciência feliz e *imunda* do macacão-pequeno, do gorila"; mas antropomórficos quando sugerem uma tentativa de conquista e aproximação: "aquele homem alegre", "o homem que ria" e que dava "gritos de marinheiro". O bicho, no entanto, resiste às tentativas de humanização forçada e de apropriação, continuando a impor a sua floresta ao apartamento, como se não percebesse a nova realidade onde estava inserido. Sentido como absurdo e inconveniente pela dona-de-casa, é então expulso para um espaço que também invade a história através da sugestão: é levado por "meninos *de morro*", numa "zoada feliz", descrição que aproxima as crianças faveladas do bicho, fundindo-os numa mesma sugestão de barbárie, ameaçadora na sua energia vital e primitiva. O modo como a autora constrói a comparação, leva o leitor a perceber os humanos – pobres, entenda-se – como macacos, e não o contrário, apesar da adjetivação.

Já a fêmea não invade a casa, ela é adquirida pela protagonista, e ganha nome: Lisette. Talvez pelo tamanho reduzido, por vir fantasiada de mulher, e por ser mansa e quieta, não causa constrangimentos. O processo de humanização forçada do animal, desta feita aceito passivamente e responsável pela alegria da família, é, no entanto, um dado sórdido de sua exploração e destruição. Todo o silencioso sofrimento do animal, que transparece no seu olhar "redondo", na sua suavidade e doçura artificiais, são indícios inconfessos da violência sofrida por aquela criatura desenraizada, colonizada mas ainda "com ar de imigrante", já sucumbindo aos maus-tratos a que terá sido submetida. Simbólica também é a doença de Lisette, a quem falta o ar: "um pouco mais de oxigênio e deu-lhe uma vontade de falar que ela mal aguentava ser macaca; era, e muito teria a contar". E é quando ela se revela "macaca", e não "mulher em miniatura"; quando, por breves instantes, se comporta como o bicho que realmente é, que a mulher passa a defini-la de modo agressivo: "De olhos muito menos redondos, mais secretos, mais aos risos e na *cara prognata e ordinária* uma certa altivez irônica".

A história atinge seu ponto culminante na análise que a autora faz da censura do veterinário à dona-de-casa: não se deve comprar macaco na rua, porque vem doente. Diz Clarice,

numa crítica mordaz que tanto pode ser entendida do ponto de vista feminista como ecológico: "Não, tinha-se de comprar macaca certa, saber da origem, ter pelo menos cinco anos de garantia do amor, saber do que fizera e não fizera, *como se fosse para casar*". O olhar antropocêntrico, bem como o olhar machista são alvos desta observação irônica que resume a intenção mesma do conto, reforçada no final, quando o filho da dona-de-casa a identifica com o animal: "- Você parece tanto com Lisette!"...

O que estaria embutido na observação casual da criança? A confissão amargurada de uma mulher que definha em segredo, infeliz com a sua condição apesar da máscara e da fantasia exteriores? A denúncia da sensação de confinamento que parece perseguir a personagem, apesar de suas tentativas de ser boa dona-de-casa e mãe (o que inclui a própria decisão de adquirir o bicho na rua, para alegrar os filhos)? Ou a expressão de um certo sentimento de empatia, ou de compaixão pelos viventes, que se percebe no texto clariceano quando a voz narrativa parece se afastar infinitamente do contexto da história, contemplando-a de um ponto distante, capaz de identificar como "Macacos" a todos no enredo, inclusive a ela mesma (se for esta a intenção da autora, ao utilizar o discurso indireto livre na narração)? Essa voz poderia dizer "Humanos" com o mesmo tom com que parece *pronunciar* o título "Macacos": um tom algo depreciativo, mas complacente, parecido com aquele que os homens empregam quando dizem: "Mulheres"!...

Seja como for, as crianças exercem um papel especial na narrativa. São elas que aceitam e desejam aproximar-se do estranho, porque tudo o que as cerca é estranho, e tudo é desejável. São elas que amam a diferença, porque não a compreendem ainda enquanto tal. São elas que chegam a desejar a morte, por amor à curiosidade e por destemor à vida. Elas são o que de mais próximo conservamos de um modo de ser natural e autêntico; por isso contemplá-las é o grande passatempo de Clarice Lispector, e a sua mais séria pesquisa neste livro.

Referências bibliográficas

BUELL, Lawrence. *The environmental imagination*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil –teoria, análise, didática.* São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Literatura: arte, conhecimento e vida.* São Paulo: Peirópolis, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 79.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Phármakon:
a escrita-contaminada de Clarice Lispector

Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Marta Milene de Araújo

A metamorfose, de Franz Kafka, por Paula Rego

Resumo:

A obra de Clarice Lispector sofre uma guinada a partir dos anos 60, com o livro de contos *Laços de família*, escrito durante sua experiência profissional como jornalista responsável pelas colunas femininas publicadas na imprensa carioca nesta década. A menção obsessiva à receita "Como matar baratas" nestas páginas, que vem a dar origem ao conto "A quinta história" e posteriormente ao romance *A paixão segundo G. H.* revela que a autora terá vislumbrado na imagem deste inseto um potencial especular capaz de deflagar uma reflexão metalinguística sobre o processo de metamorfose de seu estilo durante a sua prática como cronista. O aspecto repulsivo desta metafigura funciona em sua obra como um *fármaco*, uma *vacina*: o veneno que também é remédio. Como diz Derrida, *phármakon* é o perfume, a essência inteiramente artificial que degenera a ordem instituída, ferindo a segurança da república, transformando o cosmo em puro *cosmético*, e abrindo uma fissura para o insondável abismo do caos. Assim pode ser resumida a ação alquímica – *epifânica* ou *terapêutica* – desta escritora, na contaminação recíproca que promove entre o jornalismo e a literatura.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Jornalismo e Literatura; Coluna Feminina; Escrita-*Phármakon*; A quinta história.

Escrita e Phármakon

> Quem me amasse, assim eu curaria quem sofresse de mim.
>
> Clarice Lispector. *Os desastres de Sofia*

> Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico. A essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso. Esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento, é um *phármakon* em si. Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou, antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições.
>
> Jacques Derrida. *A farmácia de Platão*

Alquimia é transformação. Metamorfose. Das ciências ocultas, a alquimia é a que, atualmente, mais interesse tem despertado, não só pelos inúmeros livros que ao longo dos tempos foram escritos sobre a arte hermética, mas também pela curiosidade de saber algo sobre a veracidade da misteriosa pedra filosofal, também conhecida por medicina universal. A alquimia é a arte de trabalhar e aperfeiçoar os corpos com a ajuda da natureza. No sentido restrito do termo, a alquimia, sendo uma técnica é, por isso, uma arte prática. Como tal, ela assenta sobre um conjunto de teorias relativas à constituição da matéria, à formação de substâncias inanimadas e vivas. A alquimia operativa, aplicação direta da alquimia teórica, é a procura da pedra filosofal. Ela reveste-se de dois aspectos principais: a medicina universal e a transmutação dos metais, sendo uma a prova real da outra. Hoje a alquimia coabita pacificamente com a ciência, e não é raro encontrar-se indivíduos com formação superior nos ramos da medicina e das letras, que praticam a arte real. Em *A farmácia de Platão*, Derrida comenta que:

> O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que essa palavra poderá conotar, em matéria de virtudes ocultas, de profundidade críptica que recusa sua ambivalência à análise, já preparando o espaço da *alquimia*, se não devêssemos vir a reconhecê-la mais adiante como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe desse modo a inesgotável adversidade de seus fundos e de sua ausência de fundo (DERRIDA, 1972, pp. 78-79).

Dialogando com a fenomenologia e com a filosofia da intuição, com o estruturalismo e com a taxinomia patológica das relações entre as diferenças, Derrida levou a frente um anti-fundacionalismo de sabor iconoclasta que denunciou a tradição metafísica e a instabilidade da linguagem, insistindo na inexistência da possibilidade de verdades literais, percepção que remonta ao ceticismo de Nietzsche. Derrida incomodou-se com o fonocentrismo, com os privilégios que a tradição filosófica ocidental outorga à fala. No entanto, a filosofia é prioritariamente veiculada por registros escritos e, nesse sentido, vincula-se a estilos, formas, figuras de linguagem. A filosofia, assim, é literatura, desenvolve-se em contexto literário.

A oposição entre fala e escrita é explorada no livro que Derrida publicou em 1969, *A farmácia de Platão*. O texto parte de um diálogo do filósofo grego, no qual conversam Sócrates e Fedro, e que leva o nome deste último. *A farmácia de Platão* seria uma espécie de "tratado político", um ensaio de desconstrução das relações de poder a partir de textos filosóficos. Pois ao ler o *Fedro* de Platão, Derrida está lendo simultaneamente não só este como diversos outros diálogos socrático-platônicos, para ver até que ponto eles determinaram o surgimento da filosofia como discurso fundante de centramentos clássicos. Exemplificando: o rebaixamento que Sócrates propõe da escrita significa um privilégio da Voz, da autoridade paterna. A escrita aparece como transgressora por poder dizer aquilo que seu pai-autor jamais diria, estando longe dele. Derrida não pretendia chegar a uma "estrutura geral" dos textos platônicos em seu

estudo. A estrutura que lhe interessa discutir é a do poder, como privilégio da Voz, do logos e do falo: o centramento próprio ao *fonofalogocentrismo*.

Neste livro, Derrida não diz o oposto do texto platônico, mas mostra justamente as diversas camadas (algumas contraditórias entre si) de que ele é composto. Cada camada ou fio do texto, em sua extrema complexidade, torna de fato inviável dizer que o texto afirma uma tese sem contradições. Esse "querer dizer" monolítico, quando se manifesta, já seria um dos mitos do platonismo. É isso que a leitura desconstrutora busca: desestruturar mitologias culturais demasiadamente consolidadas, tais como a da consciência plena, de uma racionalidade absolutamente consciente e onipotente, de uma hegemonia da força viril.

A escrita clariceana tem algo deste impulso *farmacológico*: ao fugir das forças hegemônicas, também não pretende substituí-las. O seu feminismo, portanto, não é militante, a sua eficácia desconstrutora advém justamente de uma contaminação profunda com o elemento falocêntrico: para entender a barata é preciso devorar a sua substância mais íntima. Clarice atua num terreno movediço, trabalhando em sua literatura por uma vacina contra qualquer espécie de totalitarismo, buscando na prática diária da crônica feminina a matéria-prima, a força vital para a transmutação alquímica de uma escrita literária de risco, que tanto pode salvar como pode matar.

A dona de casa como garota-propaganda

A participação de Clarice Lispector como cronista, especificamente em suplementos femininos, começa a ser desvendada aos poucos, revelando a importância do estudo da crônica não só como uma modalidade que aproxima escritor e leitor, mas também como um veículo que permite acompanhar o processo criativo da artista, muitas vezes

em sua gênese. Estudiosos como Aparecida Maria Nunes, Edgar Cézar Nolasco e Edma Cristina Alencar de Góis vêm contribuindo para essa "descoberta", produzindo estudos críticos acerca da contribuição jornalística da escritora.

Além de escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973 – sua incursão jornalística que ficou mais conhecida e resultou na publicação da coletânea *A descoberta do mundo* –, Clarice Lispector também manteve colunas femininas em diferentes periódicos entre os anos de 1952 e 1961 (*Comício*, *Correio da manhã* e *Diário da noite*), nos quais discorria sobre temas "fúteis" como moda, corpo, beleza, normas de etiqueta, comportamento, curiosidades, economia doméstica, entre outros. Nestes periódicos, a escritora jamais assumiu a sua identidade, razão pela qual, provavelmente, essas produções tenham ficado desconhecidas por tanto tempo. Em 1952, a convite do amigo Rubem Braga, Clarice inaugura sua participação na coluna "Entre mulheres", do semanário *Comício,* tarefa que exerceu por seis meses com o pseudônimo "Teresa Quadros". Na revista *Manchete*, entre os anos de 1953 e 1954, utilizou apenas as iniciais "C.L". Já no *Correio da manhã*, voltou a exercer essa função de agosto de 1959 a fevereiro de 1961, como responsável pela seção "Feira de utilidades" na página *Correio feminino*, sob o pseudônimo "Helen Palmer". Já no tablóide *Diário da manhã* atuou como *ghost writer* da modelo e atriz Ilka Soares, na coluna "Só para mulheres", de abril de 1960 a março de 1961.

Apesar de algumas manifestações isoladas, a imprensa denominada "feminina" no Brasil não refletiu minimamente os movimentos feministas que assolavam o mundo desenvolvido na época. Não havia o interesse de levantar questionamentos acerca de pensamentos políticos ou filosóficos, nem de abordar a pauta dos direitos das mulheres, evitando-se quaisquer temas que pudessem provocar polêmica. Raramente encontravam-se alusões a notícias capazes de gerar grande repercussão na sociedade; quando ocorriam, conferiam às páginas uma desagradável impressão de inadequação. É o que se observa com alguns textos de Tereza Quadros,

a primeira experiência como colunista feminina de Clarice Lispector, ainda investida de uma proposta conscientizadora que não encontraria eco nem no público nem na direção dos jornais.

Nessa fase, por exemplo, é publicada a crônica *A irmã de Shakespeare*, em 22 de maio de 1952, uma tradução comentada de um ensaio de Virginia Woolf presente em *A room of one's own* (1928), um dos mais emblemáticos textos da história da Crítica Feminista. Querendo provar que nenhuma mulher, na época de Shakeaspeare, poderia ter escrito as peças de Shakeaspeare, a escritora criou para este último uma irmã que se chamaria Judith, dotada do mesmo gênio de seu irmãozinho William: "Na verdade, seria um outro Shakeaspeare, só que, por gentil fatalidade da natureza, usaria saias." (*Correio feminino*, p. 125)

Diz Tereza Quadros, parafraseando Virginia Woolf ao fazer um breve resumo da vida de ambos:

> Ele: frequentou escolas, estudou em latim Ovídio, Virgílio, Horácio; quando criança caçava coelhos e perambulava pela vizinhança; casou e partiu para Londres, em busca da sorte; tinha gosto por teatro e começou trabalhando como "olheiro" de cavalos, na porta de um teatro, depois imiscuiu-se entre os atores; conseguiu ser um deles, frequentou o mundo, aguçou suas palavras em contato com as ruas e o povo, teve acesso ao palácio da rainha, terminou sendo Shakeaspeare. Ela: não seria mandada para a escola − às vezes, como tinha tanto desejo de aprender, pegava nos livros do irmão. Os pais intervinham: mandavam-na cerzir meias ou vigiar o assado. Não por maldade: adoravam-na e queriam que ela se tornasse uma verdadeira mulher; não quis casar, pois sonhava com outros mundos; apanhou do pai e viu as lágrimas da mãe; arrumou uma trouxa e fugiu para Londres; como também gostava de teatro, parou na porta de um, disse que queria trabalhar com os artistas – foi uma risada geral, todos imaginaram logo outra coisa.

> Como poderia a pobre Judith arranjar comida se não podia nem ficar andando pelas ruas? Um homem teve pena dela que em breve esperaria um filho. Até que numa noite de inverno, ela se matou. (*Correio feminino*, p. 125)

O questionamento final nos inquieta justamente pela denúncia da condição imposta para a mulher pela sociedade: " 'Quem', diz Virginia Woolf, 'poderá calcular o calor e a violência de um coração de poeta quando preso ao corpo de uma mulher?' E assim acaba a história que não existiu", conclui Teresa Quadros. Este foi, certamente, o texto mais "político" que encontramos no universo das colunas clariceanas, revelando que a autora teria especulado, pelo menos no início de seu percurso nesta atividade, sobre a sedutora possibilidade de utilizar este precioso espaço no jornal que lhe caía nas mãos, a fim de conscientizar as mulheres sobre a sua condição social. No entanto, parece ter sido um evento único. Além dele, o máximo que encontramos foram algumas notas com curiosidades que resgatam a história da mulher em diferentes culturas, porém já de forma lúdica, para não dizer jocosa, revelando uma guinada violenta nas intenções iniciais de Clarice, provavelmente por determinação da direção dos jornais. Apesar de as colunistas clariceanas citarem nomes como Simone de Beauvoir e Mary Wollstonecraft, percebe-se que o tom muda, e as colunistas passam muitas vezes a utilizar as palavras das próprias feministas contra elas mesmas, reproduzindo um lugar comum preconceituoso na época, como veremos mais adiante.

Clarice Lispector costumava consultar revistas internacionais como *Paris Match*, *Jours de France*, *Vogue* e *Elle* a fim de adequar suas colunas à proposta dos jornais cariocas para os quais trabalhava. Atrizes como Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, Sofia Loren e Brigitte Bardot estampavam as capas dessas revistas, contribuindo para a criação de um padrão de beleza feminina da época:

Fig. 1. Capas das revistas *Jours de France*, *Elle* e *Paris Match*

O contato com essas imagens e textos permitia às leitoras brasileiras uma conexão com a moda internacional e com o estilo de vida e de consumo da mulher moderna nos países desenvolvidos; o que, de certa forma, legitimava a autoridade das colunistas. Entretanto, esse contato também deixava claro o abismo que separava a realidade dessas "estrelas" e a das mulheres "comuns". Conscientes da discrepância entre o padrão divulgado e a realidade do público das colunas femininas nacionais, as colunistas não se limitavam a enaltecer o modelo, mas também o criticavam, como mostra a crônica de Helen Palmer do dia 1º de abril de 1960:

> Despersonalizadas, essas pobres imitações jamais conseguem sucesso, pois o que fez a fama daquelas estrelas não foi o cabelo penteado dessa maneira, nem foi o sorriso dengoso de dedinho na boca, nem foi aquele olhar cheio de convites. Os homens não gostam das mulheres em série. Se gostam daquelas estrelas é porque as acham diferentes. Vocês, imitando-as, apenas serão consideradas ridículas (LISPECTOR, 2008, p. 48).

Oculta sob um pseudônimo, a escritora Clarice Lispector deixava escapar nestas linhas, num de seus raros momentos de transparência, o seu desagrado com a tarefa a que se impôs: a de disseminar uma imagem padronizada da mulher que, mesmo quando construída sobre a figura de atrizes famosas (independentes, profissionalizadas e talentosas) continuava perseguindo o modelo da servidão ao homem: afinal, o objetivo das colunas era incentivar a imitação das "estrelas" com o fim último de agradar os parceiros das leitoras desses periódicos. Prova disso é que as atrizes não eram consideradas como mulheres livres, capazes, autônomas e muito menos como artistas.

Aliás, é preciso lembrar que a profissão de "artista" para a mulher, durante muito tempo, foi vista no Brasil com grande preconceito, sendo ligada a um comportamento por demais livre, muitas vezes pejorativamente associado à prostituição. As colunas, portanto, não discutiam a mudança do papel social das mulheres que adquiriam independência financeira via o exercício de uma atividade remunerada nos palcos e nas telas, nem mesmo a questão da possibilidade de a mulher possuir outros talentos além dos talentos domésticos, como um pendor para a arte, para a cultura, para a vida pública ou política.

Ao contrário, essas musas eram "despersonalizadas" pela imprensa feminina, como revela Helen Palmer, e reduzidas a estereótipos físicos a serem copiados no exercício da conquista do homem. O comentário acima revela o quanto Clarice ainda sofria a influência dos textos de Virginia Woolf evocados na sua fase "Tereza Quadros", desejando talvez mostrar à sua leitora que a questão não era copiar o cabelo de Ingrid Bergman nem os trejeitos de Marilyn Monroe, mas descobrir como a "irmã de Shakespeare" estava conseguindo, afinal, aparecer como "Judith" no cenário internacional. Ou seja, como a mulher, no

mundo desenvolvido, estava encontrando um espaço mais amplo e diversificado para atuar, estava encontrando voz e visibilidade próprias – como acontecia com a própria Clarice no momento em que redigia as suas crônicas, já divorciada e buscando ganhar sua vida através do exercício de um talento artístico e literário, e de uma profissão remunerada.

Como sugere este e alguns outros poucos comentários que podemos pinçar através de sua produção neste meio, Clarice deve ter acalentado a esperança de intervir positivamente na transformação do público feminino no Brasil, com uma atividade mais crítica no jornal. No entanto, cedo perceberá que, para se manter na profissão e adquirir a liberdade que não era facultada às outras, seria preciso silenciar sobre as suas intenções, pelo menos no âmbito das colunas. A regra do mercado se impunha, e se tais comentários não agradavam às leitoras, desagradavam ainda mais aos donos dos jornais. Era preciso, pois, repetir a cartilha do patriarcalismo e transformar a sua coluna numa espécie de manual da mulher, mãe e dona de casa perfeitas, como os diversos que existiam na época, a exemplo de "*How to be a domestic goddess*" (*"Como ser uma deusa doméstica"*):

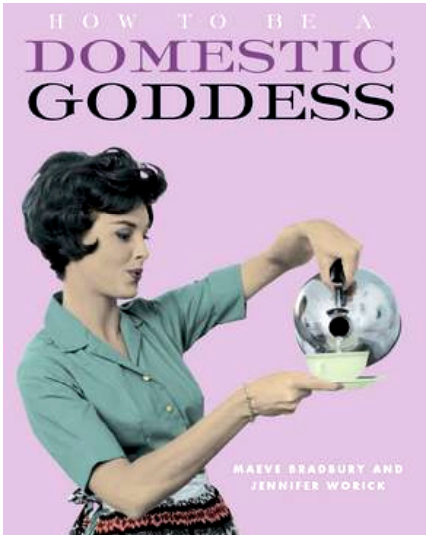


Fig. 2. Propaganda de "*How to be a domestic goddess"*

A necessidade de sobrevivência talvez justifique a guinada que a coluna feminina clariceana assume a partir de sua frustrada experiência como Tereza Quadros. Podemos inferir que a escritora assume, a partir daí, um tom cínico, naturalmente imperceptível para a sua leitora, mas evidente para quem acompanha o percurso de sua história neste tipo de jornalismo com algum distanciamento crítico. Nas fases seguintes, não se verá mais a tentativa da colunista de incutir no seu público uma reflexão maior sobre os temas banais tratados em seus textos.

Mas talvez seja a partir daí que começa a fermentar em seu espírito de artista a ideia da *epifania* literária, resultante da contaminação do texto artístico com o texto jornalístico, a fim de promover a aproximação das mulheres brasileiras – alijadas do direito a uma leitura mais crítica e proveitosa – também de sua obra "séria". Sua prática como cronista torna-se, então, deliberadamente, parte de um projeto de vida. O que não pôde consolidar no jornalismo, tenta consolidar na literatura. O jornalismo, então, torna-se interessante não mais como possibilidade de intervenção real no mundo (o que talvez fosse o seu desejo inicial), mas como laboratório de criação, a fim de fornecer-lhe os temas, as tonalidades e as perspectivas a serem reelaboradas depois, trazendo a sua literatura "hermética" para mais perto dessas mulheres e de seus parâmetros comportamentais rigidamente fincados no modelo patriarcal.

Talvez seja apenas com Ilka Soares que Clarice consegue realmente alcançar o êxito esperado pela mídia contratante, provavelmente graças à sua experiência anterior, adquirida por quase dez anos, e à sua determinação íntima de transferir, segundo sugerimos neste estudo, a intervenção crítica para o âmbito de seus contos, o que a liberava no jornal para o exercício vulgar e esperado do colunismo feminino. Além disso, a estratégia de utilizar a imagem de uma mulher real, a atriz Ilka Soares, não só dava mais segurança e serenidade à escritora, que nunca desejou tornar pública a sua atividade nessas colunas, como também evocava a presença materializada de um modelo feminino nacional, uma "estrela" famosa, como redatora dos "conselhos". Tudo isso contribuiu para que as colunas de Ilka Soares se enquadrassem bem no formato da imprensa feminina que se consolidava no mercado editorial, tratando com fluência

os assuntos femininos sem os conflitos que, volta e meia, se percebem nas crônicas de Tereza Quadros e Helen Palmer.

Ao conquistar um espaço de consumo na sociedade, a mulher adquire um papel de maior importância, embora eivado de contradições, sobretudo em contextos menos desenvolvidos como o da sociedade brasileira de meados do século XX. A partir de então, pressionada pelos interesses econômicos, a imagem da dona de casa começa a ser redesenhada como a de uma "garota-propaganda", como forma de atrair a atenção deste público cujos interesses se dividem entre os cuidados pessoais, com o lar e com a família. Compreender o contexto desta mulher consumidora nas décadas de 1950 e 1960 é fundamental para apreender o horizonte de expectativas da leitora das colunas femininas e entender o papel eminentemente propagandístico deste tipo de imprensa.

No Brasil, o jornalismo "feminino" simula dirigir-se a uma "nova" mulher com "novas" atribuições. A "novidade", de fato, consiste no incentivo ao consumo de novas mercadorias criadas pela indústria dos cosméticos, da alimentação, da moda e dos utensílios; o que, nos países progressistas, vinha atender legitimamente às necessidades geradas pelos anseios de libertação da mulher, que se afastava do lar e iniciava sua dupla jornada, impossível sem a ajuda das máquinas (uma vez que a transformação do homem no espaço doméstico não era sequer considerada na época).

Nos países tradicionalistas, porém, o incentivo a esse consumo vinha confusa e paradoxalmente atrelado ao preconceito contra a mulher trabalhadora, esvaindo-se de seu significado político e tornando-se um mero comercial de artigos supérfluos para a vaidade das famílias mais abastadas. O que era símbolo de luta política em outros contextos, tornava-se símbolo de distinção social em terras tupiniquins: a posse da tecnologia não vinha preencher uma demanda real, mas uma demanda simulada, forjada, estimulada pelas colunas femininas nos termos de uma satisfação consumista vazia.

Um dos produtos que mais significativamente alavancaram este processo foi a conhecida bebida gaseificada que se tornaria uma espécie de ícone da modernidade no mundo. Veja-se o *glamour* com que era anunciada a *Coca-cola* nos anos 50:

Fig. 3. Propaganda da *Coca-cola* nos anos 50

Clarice Lispector parecia estar ciente desse processo de transformação social, o que capturava com um senso refinadamente crítico. Sem poder recusar os empregos que faziam concessões à nova ideologia e aceitando, inclusive, tornar-se "garota-propaganda" ela mesma, por intermédio de Helen Palmer, de uma empresa de cosméticos, a *Pond's* – redigindo textos publicitários disfarçados nas colunas femininas e escondendo-se atrás de um pseudônimo –, ela não deixa de comentar, na sua obra literária, o que realmente pensa a respeito dessas mudanças. Veja-se o comentário sobre a *Coca-cola* nas páginas introdutórias do romance *A hora da estrela* – cujo título também é irônico, se compararmos a pobre Macabéa que protagoniza esta história com as "estrelas" estrangeiras constantemente evocadas por Clarice durante sua atividade na imprensa feminina:

> Também esqueci de dizer que o registro em breve vai ter que começar – pois já não aguento a pressão dos fatos – o

> registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente (LISPECTOR, 1990, p. 38).

Cotejar o choque da recepção de certos anúncios em contextos sociais diferentes parece muito ilustrativo desta situação. A propaganda da *Youngstown Kitchens* oferece um dos ainda raros exemplos (nos anos 1950) de uma empresa americana que se dirige diretamente à mulher compradora, oferecendo uma cozinha através do *slogan*: "*Buy your kitchen as you buy your wardrobe*" ("*Compre sua cozinha como você compra seu guarda-roupa*"):

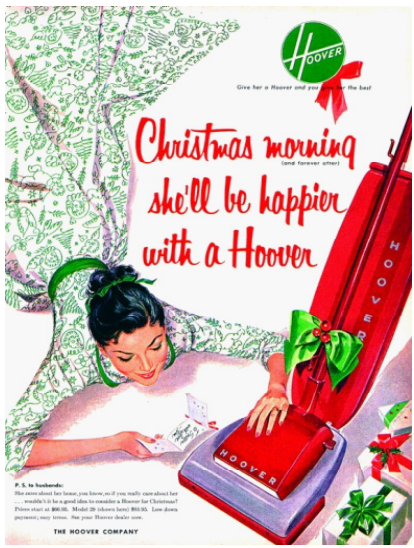


Fig. 4 e 5. Propagandas *"Buy your kitchen as you buy your wardrobe"* e "*Christmas morning she'll be happier with a Hoover*"

A imagem da mulher que estampa o anúncio não é a da clássica dona de casa em seu uniforme de "trabalho", nem tampouco a de uma mulher sensual, a mulher-objeto tão frequente nesta área, mas a de uma figura poderosa, que aparece elegante, com uma pasta na mão (sugerindo alguma atividade profissional) e um ar de autonomia. Posta em primeiro plano, ela parece completamente deslocada do universo das atividades próprias da vida doméstica. A ideia parece ser a de associar a vaidade feminina ligada à moda à funcionalidade e beleza esperadas para o local das atividades domésticas, que segundo o anunciante pode ser adaptado com igual praticidade e qualidade aos mais diversos interesses.

Assim, há desde a cozinha menor e menos equipada, adequada à mulher que se veste de modo mais despojado no anúncio, até a cozinha completa, ao alcance da mulher cujo vestuário revela um maior número de peças. Não há exatamente a sugestão de diferenças no poder aquisitivo de cada uma e nenhuma alusão à interferência de algum homem na decisão sobre a compra sugerida. A imagem parece evocar uma mulher de classe alta, preocupada apenas com aspectos estéticos do mobiliário, e não com questões ligadas ao dia-a-dia da dona de casa comum e destituída de renda própria.

Algo muito diferente acontece na propaganda dos eletrodomésticos, direcionada em geral às mulheres de classe média. Tome-se, por exemplo, a propaganda da marca *Hoover*, com o *slogan* "*Christmas morning she'll be happier with a Hoover*" (*"Na manhã de Natal ela ficará mais feliz com uma Hoover"*). A figura mostra a satisfação de uma jovem "arrumadinha", que aparece prostrada aos pés de um aspirador de pó em estado de total submissão, lendo o cartão de boas festas de um provável marido que, embora não seja retratado diretamente, comparece indiretamente como o interlocutor a quem o anúncio se dirige. Este casal, no contexto americano, parece evocar uma ideia de "felicidade" ligada à libertação do espaço doméstico: a mulher não está vestida de acordo com ele e também não se prostra aos pés de um homem. Seu novo deus é a máquina, que surge para substituí-la nas tarefas escravizadoras das quais deseja se libertar.

Traduzida para o contexto brasileiro, porém, a cena torna-se confusa, por ser destituída do sentido que lhe confere a necessidade. A dona de casa sem perspectivas entenderá o objeto

como algo superior a ela, um suplemento até então desnecessário, e provavelmente inútil, mas que lhe acrescentará um valor de distinção social. Interpretará, na imagem da propaganda, que o aspirador de pó tem um valor em si mesmo e que por isso precisa ser cultuado, como uma extensão do marido para quem se arruma e aos pés de quem se prostra ao final do dia. Assim, ela não verá o aspirador como uma "prótese" utilitária de si mesma – que talvez fosse o propósito do fabricante em sociedades mais desenvolvidas –, mas como um símbolo do poder de compra de seu marido, um símbolo do *status* social que ela adquire por intermédio dele, mas que não a liberta de sua condição escravizada ao homem e ao lar.

Essa visão estereotipada e desmotivada da propaganda de bens e serviços transplantados para contextos que não os demandam originalmente irá assinalar a confusa relação dos consumidores de países menos desenvolvidos com a tecnologia, bem como a sua prolongada desconfiança dos mecanismos de modernização social e dos discursos que pregam mudanças paradigmáticas, atingindo todos os setores da sociedade, e não apenas o público feminino no reduto do lar. A propaganda da *Hoover* em Portugal, por exemplo, tão ou mais tradicionalista que o Brasil, deixa isto bastante claro, na interpretação criada para justificar e estimular a nova demanda pelo aspirador de pó:

Fig. 6 e 7. Propagandas da *Hoover e* da *Panex.*

Neste anúncio, a imagem de Clarisse Boavida, conhecida personagem da série "Família Boavida", semanalmente transmitida pela Rádio Renascença em Lisboa nas décadas de 1950 e 1960, é utilizada para endossar a importância do eletrodoméstico como algo essencial à satisfação da dona de casa, e não como algo que a ajudaria a libertar-se da exclusividade desta função. A fala "Agora sim! Posso casar..." endossa inclusive o papel do aspirador como mediador nas relações amorosas, onde o homem aguarda a resolução de seus problemas domésticos não mais apenas através da mulher servidora, acessível pelo matrimônio, mas da mulher servidora turbinada por uma prótese maquínica, supostamente mais eficiente do que uma esposa inexperiente.

Observe-se que na propaganda da *Youngstown Kitchens* analisada anteriormente, nenhuma referência é feita ao homem: na verdade, percebe-se um certo ocultamento da figura masculina até mesmo na propaganda voltada para a mulher de classe média e independente nos Estados Unidos. Já em Portugal e no Brasil, contudo, a ideia do *casamento* se impõe no discurso publicitário, tanto pela leitura equivocada do eletrodoméstico como símbolo de *status* social, como pela referência direta à formação da família burguesa convencional como o alvo principal a motivar a aquisição desses objetos.

A felicidade estampada no rosto da "garota propaganda" portuguesa não deixa dúvidas de que, assim como para a leitora brasileira das colunas femininas, ter acesso à informação e à tecnologia modernas não significava ainda, para as mulheres, um salto de qualidade rumo a uma verdadeira transformação de sua condição na sociedade, mas uma promessa de libertação de sua condição de *solteira*. Não significava, portanto, um *upgrade* na sua qualificação como ser humano livre e autônomo, socialmente reconhecido, mas um atestado de sua ineficiência generalizada neste quesito, reforçada agora pelo reconhecimento de sua incapacidade inclusive no reduto sagrado do lar, no qual reinava até então, graças à superior eficiência das máquinas nas tarefas domésticas.

Acompanhando as mudanças sociais advindas do capitalismo, tendo o cinema norte-americano e europeu como os grandes influenciadores culturais, a imprensa feminina passa

a atender ao mercado capitalista, transformando desejos em mercadorias, favorecendo a democratização de costumes – roupa, móveis, alimentação, pedagogia, saúde, lazer, etc. *Ter* passou a ser sinônimo de *ser*. Assim, alertar as mulheres sobre a necessidade de se modernizarem significava menos promover a necessidade de repensar o seu papel pessoal, familiar e social, e mais estimular a necessidade vazia de adquirir produtos para a manutenção da juventude, saúde e beleza, a fim de garantir, ao contrário, o sucesso do modelo paradigmático tradicional do casamento com submissão. O estímulo ao espírito de compra, na imprensa feminina brasileira, a exemplo da portuguesa, também perseguiu esta linha. As inovações tecnológicas eram veiculadas como adendos à felicidade do matrimônio, como bibelôs decorativos da casa e não como aliados da mulher que ensaiava seus primeiros passos na busca da independência fora do lar, estudando, trabalhando e ganhando a própria vida, como ocorria nos Estados Unidos.

O sucesso comercial desta estratégia foi tão grande que se estendeu por muito tempo. Citamos um outro exemplo do modo de veiculação da propaganda voltada especificamente para o público feminino na busca de mercado para eletrodomésticos no Brasil: a referência ao contexto conservador é gritante, investindo, como no exemplo português, no clichê da mulher casada e feliz, não só através da imagem dos "pombinhos" recém-casados, acompanhada da frase "... e a felicidade se completa", mas também dos próprios nomes identificadores dos objetos: o "Conjunto *Nupcial*" e o "Conjunto *Parabéns*" de panelas da *Panex*.

As colunistas clariceanas mostravam-se atentas a este novo perfil de seu público-alvo, até porque esse contexto não só se refletia em suas colunas, mas, sobretudo, também *dependia* dele para o seu sucesso. Compreender o mercado de consumo era condição *sine qua non* para o êxito das colunas, percepção esta demonstrada por Helen Palmer, na crônica do dia 03 de julho de 1960, intitulada "A grande compradora". Este texto comprova não só o conhecimento de Clarice a respeito das técnicas de vendas, mas também o emprego de táticas para atrair a atenção de suas leitoras, instruindo-as para o novo comportamento. Nele, a colunista fala que 90% de toda publicidade ao redor do mundo é dirigida à mulher. Sabendo do poder que a mulher exerce nessa nova configuração do mercado, tentar agradá-la significa garantir

um maior número de vendas e a expansão de produtos.

A valorização da mulher consumidora pela imprensa feminina era, portanto, um fato, embora tornasse gritante o silêncio em torno do agente comprador. Ora, se as mulheres não trabalhavam, a quem realmente essas propagandas buscavam atingir? Aos homens que as sustentavam. Não havia, em contrapartida ao discurso incensador deste suposto novo poder da "mulher consumista", um discurso de incentivo à libertação da mulher dependente financeiramente e certamente incapaz de tomar decisões por si mesma. Ela era incentivada a desejar, mas a concretização dos desejos ficava, naturalmente, a cargo dos provedores masculinos. Assim, tanto a propaganda quanto a imprensa voltada para a divulgação da modernização social no Brasil, com a livre iniciativa e o liberalismo do comércio e do mercado, desenvolveu-se de maneira dúbia, confusa e equivocada, promovendo um sentimento extremamente frustrante para as mulheres. Criava-se uma fantasia sobre o poder de consumo feminino, não pela libertação social da mulher, mas pelo confuso viés de seu poder sexual de sedução masculina, um poder redimido pelo casamento.

Casar, também, tornava-se cada vez mais difícil e mais caro para o homem, que se via cobrado a satisfazer desejos muitas vezes fúteis de suas mulheres manipuladas pelas eficientes estratégias da propaganda capitalista no país. Sem educação e destituído da mais ínfima capacidade de distanciamento crítico, o público feminino dos países subdesenvolvidos só não era um paraíso para a indústria de produtos cosméticos, de moda e de utensílios para o lar, porque, ao contrário do que se insinuava na propaganda, essas mesmas mulheres não detinham nenhum poder real de compra. O sucesso das vendas era perseguido pela valorização do *status* da "estrela" no lar e da casa "bem equipada", entendidas (pelos homens) como "posses" a serem desejadas, investimentos capazes de distingui-los socialmente:

> O gosto de uma rainha, ou mesmo de uma "estrela", não são mais atualmente suficientes para o estabelecimento de um estilo, ou venda de um produto. As companhias de publicidade sabem, por exemplo, que é preciso sondar

os corações femininos; analisar os porquês; verificar os artigos comprados num ano e num dia; fazer perguntas; interrogar vendedores e codificar, em seguida, os dados obtidos com colunas que permitam tirar conclusões, as quais servirão de bases para novas diretrizes. São pesquisas deste gênero que permitem constatar o estado permanente de inquietação da consciência feminina e medir até que ponto, no capítulo das compras, a mulher – essa grande compradora – se deixa influenciar na aquisição de um artigo. (LISPECTOR, 2008, p. 27).

Fig. 8. Propaganda da *Volkswagen*

A necessidade de agradar *aos maridos* através de suas esposas passa a ser o principal objetivo das grandes empresas, cujas campanhas publicitárias enfatizam esse aspecto de modo subliminar. Forjar uma suposta identidade "moderna" para a mulher neste contexto problemático é uma forma de estimular o consumo sem violentar os enraizados códigos sociais de comportamento que a marginalizavam dos centros de decisão. A propaganda da *Volkswagen*, por exemplo, é emblemática a este

respeito, buscando justificar a necessidade de a mulher ter um carro só pra si, pelo número das pequenas atividades diárias que lhe cabem e que exigem muito mais deslocamentos urbanos, em comparação com a relativa necessidade de carro para o esposo, que praticamente não se desloca durante o dia – mas cujo direito a um transporte privado pessoal não é nem minimamente questionado no contexto.

A ideia é manter o desejo (talvez desnecessário) do carro para o homem, somando a este a revolucionária ideia de um segundo carro para a família, uma vez que o homem não abdicaria do seu conforto nem para facilitar o bom funcionamento de sua própria casa, ponto pacífico para os formuladores do anúncio. Estimular a posse de dois carros era, naturalmente, muito mais interessante para a *Volkswagen* do que levar as famílias a pensar na razão pela qual os homens ficavam com o carro para si, quando precisavam tão pouco dele, tornando a vida de suas esposas tão mais difícil.

Conseguir driblar esse natural raciocínio era uma arte, como mostra o texto que legenda a imagem da propaganda em questão. A própria imagem já fornece muitas informações sobre o poderio masculino na família, retratando o homem sozinho, com seu uniforme de trabalho – terno e pasta, negros como o automóvel que protege possessivamente com o braço – olhando firmemente para frente, encarando o seu alvo (o *homem* a quem a propaganda de fato se dirige); e apartado da mulher, que aparece humilde e desamparada ao lado de duas crianças pequenas, fitando suplicantemente o homem que as ignora. E então vem a "pergunta-chave": "Não é *justo* que ela tenha um carro só para ela?" Afinal, enquanto *ele* vai de manhã ao trabalho e volta à noite, *ela*:

> leva as crianças à escola, vai à feira, vai ao cabeleireiro, vai buscar mamãe, busca as crianças na escola, busca os sobrinhos para brincarem com as crianças que voltaram da escola, vai à costureira, leva mamãe para casa, vai fazer compras na cidade, devolve os sobrinhos, vai visitar as amigas, vai ver como titia Celina está passando, volta à casa de uma amiga para apanhar a bolsa que tinha esquecido, etc, etc, etc.

A propaganda apela para um sentimento de "justiça" e de "reparação", mas jamais tocando no problema real que se avoluma no modelo do casamento nos moldes patriarcais, e que a imprensa e a propaganda buscam contornar. A "justiça" não vai se exercer pela demanda de uma equanimidade de direitos na sociedade matrimonial, mas pela magnanimidade do patriarca, que se comoverá com a visão do excesso de trabalho de sua esposa, um trabalho voltado inclusive, e principalmente, para o bem-estar de seus filhos e – apelação máxima – de sua própria mãezinha (já que não se identifica a quem pertence a mãe mencionada no anúncio); enquanto ele, homem, trabalha diligentemente para prover o sustento de todos.

Em "Eva e o consumo", crônica do dia 18 de janeiro de 1961, Helen Palmer volta novamente ao tema do novo papel consumista das mulheres, consideradas "as grandes compradoras" do momento. À revelia das previsíveis "reclamações dos maridos", a colunista diz que "se atentarmos bem, as mulheres não gastam tanto assim e, se o fazem, é por necessidade, visto que cabe a elas a responsabilidade de suprir as necessidades do lar, dos filhos e dos próprios maridos".

Assim, cabe a elas, também, *controlar* os gastos da família, direcionando-os de maneira equilibrada, favorecendo as finanças do lar. Na crônica "Adão e as compras", do dia 17 de dezembro de 1960, Helen Palmer já havia comentado que os homens não são capazes de lidar com as compras tão bem quanto as mulheres, tanto no que se refere a produtos para a casa, quanto para eles próprios. Sem violentar as intenções do sistema, Clarice consegue, mais uma vez, investir de modo subliminar na tentativa de levar alguma conscientização às suas leitoras, elogiando antes a sua capacidade para o planejamento e a economia visando ao bem-estar de todos, do que o consumo desenfreado, capacidade que parecia identificar nos homens, mais vulneráveis à vaidade e ao discurso sedutor da propaganda do que as mulheres na sua lida diária com as necessidades reais dos filhos, dos idosos e da família.

Entretanto, nada disso é dito de maneira explícita. A autora prefere relativizar essa conclusão, apelando para desculpas como "eles não têm paciência para pesquisar e avaliar a qualidade e o preço dos produtos", o que justifica o título de "grande compradora" que as mulheres passaram a receber. Um título que, sutilmente, ganha contornos cautelosos na visão de Clarice Lispector, que as torna "grandes" porque são mais realistas e prudentes, e não por considerá-las consumistas desenfreadas e alienadas como a propaganda as insuflava.

Fig. 9 e 10. Propagandas da *Arno* e da *Walita*.

Se observarmos bem, a crônica de Clarice segue na contramão das mensagens bombardeadas pela propaganda, como mostra o texto do anúncio de eletrodomésticos da *Arno*, que interroga: *"Qual deles lhe falta?",* incentivando a aquisição generalizada e impensada de produtos para a casa e para o "conforto" da família, elencando todas as possibilidades oferecidas pela marca e acentuando a mensagem da "carência". Também dirigida à família, e não

mais especificamente às mulheres, a propaganda da *Walita* traduz essa percepção que Helen Palmer evidencia de um público consumista que vai se ampliando com o tempo, incluindo figuras talvez mais vulneráveis, como o marido e as crianças; e que consolidam a mulher, paradoxalmente, como a instância mais passível de conscientização e de prudência diante da sedução sem limites dos anúncios. É interessante observar como, ao contrário das imagens anteriores, a figura da mulher é jogada para um segundo plano, quase oculta, e a propaganda passa a focalizar mais diretamente o homem e o menino, que empurram e puxam, orgulhosamente, um carrinho de supostas "utilidades", com certeza inteiramente desconhecidas para eles.

Ao analisar as crônicas publicadas por Clarice Lispector em páginas femininas, é evidente a recorrência de receitas para a felicidade conjugal, atestando a presença ainda inquestionável do modelo patriarcal no seio da sociedade brasileira em vias de modernização nos anos 1950 e 1960. Na concepção de Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, a realização de sua interlocutora (a mulher carioca de classe média) está diretamente (ou exclusivamente) ligada ao seu desempenho bem sucedido como esposa e rainha do lar. Por esse motivo, as colunas ressaltam incansavelmente a importância de estar sempre atenta às necessidades de seus homens, a fim de garantir a plena estabilidade do lar em virtude das convenções sociais.

Entretanto, para atrair um homem e mantê-lo sempre por perto, a mulher não poderia contar apenas com os recursos de moda e beleza. Como mostram os anúncios a seguir, seria preciso valer-se de truques para manter-se bem e feliz, apesar da vida de trabalho e de sacrifícios que não poderiam deixar de ser cumpridos. Atenta a isso, a *Kellog's* oferece à mulher um complexo vitamínico, garantindo que, com ele, quanto mais trabalhasse, mas bela ficaria. Já a *Chase & Sanborn* salva a mulher de uma surra do marido por requentar o café, oferecendo-lhe a alternativa do produto em pó solúvel.

Fig. 11 e 12. Propagandas da *Kellog's* e da *Chase & Sanborn*

Assim, o discurso propagandístico reproduz exatamente o direcionamento da imprensa feminina da época. Como já vimos, as colunistas brasileiras também preocupavam-se em afastar as mulheres de conflitos domésticos mais sérios, garantindo-lhes um acesso fácil às "informações" atualizadas e necessárias ao bom funcionamento do lar. O papel de Clarice neste meio, contudo, não deixou de ser ambíguo. Disfarçadas em seus conselhos e em suas dicas convencionais, não raro surgiam informações "suspeitas", atreladas ao discurso principal como curiosidades inofensivas. Eram comuns certas perguntas retóricas sobre as diferenças entre os modos de pensar e agir masculino e feminino: "As mulheres são mais exigentes?", "As mulheres são menos espirituosas que os homens?", "Serão os homens mais honestos que suas companheiras?". Além disso, encontramos textos bem-humorados com curiosidades que resgatam a "história das mulheres" em diferentes culturas, desde os mais estapafúrdios, como o caso do Rei Salomão que presenteou a rainha de Sabá com um estojo contendo 629 pérolas, publicado por Helen Palmer em

18 de dezembro de 1959; até os mais sugestivos, que revelam, por exemplo, que na Antiga Babilônia as jovens à procura de noivos eram "levadas em leilão ao mercado público", redigido pela mesma colunista em 09 de outubro de 1956. E em 04 de setembro de 1959, como quem não quer nada, Helen Palmer comenta que o anel conjugal, exibido com tanto orgulho, tem sua origem na Antiguidade, "quando os maridos escravizavam as suas mulheres prendendo-as com algemas ou grilhões".

De uma forma ou de outra, mesmo compactuando com exemplos que denigrem a imagem feminina na sociedade, o objetivo principal das colunistas parece ser o de tentar resgatar, no cenário que se apresenta às mulheres naquele momento, a sua combalida autoestima, "valorizando" a leitora e incentivando-a a exercer suas habilidades da melhor forma possível. Na crônica de 15 de janeiro de 1960, Helen Palmer volta a destacar a influência que as mulheres exercem na vida do marido, podendo ajudá-lo através de elogios de camaradagem, ou arruiná-lo com queixas e reclamações:

> Que deve você fazer para animar seu marido? Em primeiro lugar, mostrar-lhe por pequenas coisas que você tem confiança nele, que espera dele grandes coisas e que ele é seu herói. Faça sua parte, limpando a casa, preparando pratos saborosos e educando as crianças.Ele se sentirá feliz num ambiente sossegado e poderá repousar melhor. No dia seguinte, estará apto para enfrentar novas lutas e poderá conseguir novas vitórias (LISPECTOR, 2008, p. 34).

Como podemos perceber, através de um tom amigável e fraternal, a colunista ensina, neste caso, como a mulher deve se comportar para "não cansar" os homens com seus caprichos. Afinal de contas, fazer do lar um ambiente saudável é um dos desafios desta mulher zelosa a serviço do bem-estar da família. E isso só é possível, muito realisticamente, quando o lar se transforma no lugar onde se encontra a paz de espírito, um ambiente limpo, sadio e agradável ao mesmo tempo. Enquanto nas páginas femininas as colunistas clariceanas incentivavam suas leitoras a aprimorarem suas habilidades no lar, como

esposas e mães exemplares, na sua ficção, Clarice Lispector sente-se livre para desabafar e retratar a busca dessa perfeição como algo sufocante, trabalhando a possibilidade de fuga dos lugares-comuns exaustivamente (d)escritos nessas páginas. Por isso, conferir importância acadêmica aos textos da crônica feminina clariceana significa, a nosso ver, contribuir para o enriquecimento da fortuna crítica da escritora, investigando e compreendendo os motivos fundadores de sua importante obra ficcional.

Metamorfose: a dona de casa como agente de transformação

O conto de Clarice Lispector intitulado "A quinta história"[1] – e antes dele, os relatos sobre "Como matar baratas" publicados diversas vezes, e em diferentes versões, em colunas jornalísticas – figura como uma de suas mais enigmáticas peças literárias. É nele que se encontra o gérmen da famosa barata cuja "substância vital" a personagem de seu intrigante romance *A paixão segundo G. H.* (1964) vai engolir numa das cenas mais esmerizantes da literatura brasileira contemporânea.[2] Uma cena que reproduz tanto a freudiana concepção do mal-estar da civilização moderna quanto a temática da náusea sartreana; enquanto estabelece a inconcebível figura de um inseto repulsivo, a "barata", como um

1. Publicado em Felicidade clandestina: contos (1971)

2. Atenta por diversas vezes Nádia Batela Gotlib, biógrafa de Clarice Lispector, para a importância deste conto na sua obra: "o tema de "matar baratas" foi cultivado (obsessivamente?) ao longo dos jornais antes de chegar à forma do conto, em "A quinta história", ou do romance, em A paixão segundo G. H." (Mais um doce veneno, in: Nunes, Aparecida Maria. Clarice Lispector jornalista (2006:11); o que prova a força simbólica, e mesmo "metapictórica", que a imagem da barata vai adquirindo ao longo do percurso de amadurecimento profissional da escritora.

dos motivos fundamentais de sua poética: aquilo que W. J. T. Mitchell definiria como uma "metafigura", ou imagem com valor teórico, auto-explicativo.[3]

Não que a alusão a insetos repulsivos seja inédita: há "baratas" ilustres na literatura, e a mais importante talvez seja a que protagoniza a novela *A metamorfose*, uma das mais impressionantes e influentes obras de Franz Kafka.Nesta novela, assiste-se à conversão de um cidadão modelo, trabalhador afeito às funções burocráticas, arrimo de família e filho exemplar num ser desprezível, cuja mais perfeita definição é evocada pela sua transformação literal num bicho contra o qual a humanidade desenvolveu um atávico e inato senso de repulsa: a barata, ou algo semelhante a ela.[4]

---

3. Definidas por W. J. T. Mitchell como Metapictures ("any picture that is used to reflect on the nature of pictures"), as metafiguras ilustram uma das mais importantes características da arte moderna, que é a presença de um forte componente auto-reflexivo no interior da própria obra. Utilizadas para pensar as representações plásticas, seu conceito pode, no entanto, ser transposto para uma reflexão teórica sobre o papel de certos signos na literatura, que ao adquirir um valor simbólico especular tornam-se tão fortes que já não podem mais ser concebidos como meras "figuras verbais", nem de linguagem nem de pensamento: tornam-se "metafiguras". Ver W. J. T. Mitchell. Metapictures, in: Picture Theory.

4. Blattaria ou Blattodea é uma ordem de insetos cujos representantes são popularmente conhecidos como "baratas". É um grupo cosmopolita, e algumas espécies (menos de 1%) são consideradas como sinantrópicas: vivem próximas às habitações humanas. Estes animais aproximaram-se do homem devido à disponibilidade alimento e abrigo, servindo-se de frestas em paredes e forros de telhado, ou mesmo objetos empilhados em quintais para se abrigar. A principal diferença entre os sinantrópicos e os animais domésticos é que estes são criados em benefício do homem, servindo como companhia ou para a produção de bens de consumo e prestação de serviços. Já os sinantrópicos são geralmente indesejáveis, por poderem transmitir doenças, inutilizar ou destruir alimentos e sujar as residências. Entre eles estão os ratos, pombos, mosquitos e baratas. As características peculiares dos Blattaria sinantrópicos podem ter sido úteis a Kafka como referências alegóricas à natureza da mutação de seu personagem Gregor Samsa.

Gregor Samsa torna-se, então, aos olhos do mundo, uma figura inútil, dependente e irreconhecível, ao mesmo tempo em que passa a testemunhar uma espécie de renascimento íntimo, com o surgimento de uma aguda capacidade de raciocínio crítico e o desenvolvimento de uma inusitada percepção sensorial, até então inexistentes.

Eleita pela autora como mais um entre os vários seres nomeadamente considerados "imundos" pela Bíblia, a barata é igualmente alvo de um discurso filosófico desconstrutor e quase herético no romance clariceano, no qual a personagem G.H. se irmana ao universo do abjeto, proclamando esse desejo de "queda" que atravessa a escrita de Clarice Lispector:

> Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. ... "Mas não comereis das impuras: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão." E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, nem a cegonha, e todo o gênero de corvos. Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz - pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal - comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Pior – me levaria a ver que o deserto também é vivo e tem umidade, e a ver que tudo está vivo e é feito do mesmo. Para construir uma alma possível - uma alma cuja cabeça não devore a própria cauda - a lei manda que só se fique com o que é disfarçadamente vivo. *E a lei manda que, quem comer do imundo, que o coma sem saber. Pois quem comer do imundo sabendo que é imundo - também saberá que o imundo não é imundo. E isso*? (Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.*, 1979:67-69)

Se o romance é perpassado por um discurso hipnótico e metafísico, o pequeno conto que o antecede e anuncia, "A quinta história", pode parecer a uma leitura desavisada tão enigmático e estranho que beira a incompreensão. O surpreeendente é que, colocado sob uma perspectiva histórica e relacionado à biografia da autora, este conto adquire uma clareza surpreendente e quase luminar sobre o contexto de sua obra, podendo ser considerado uma peça exemplarmente metaficcional, que explica e reflete sobre a natureza de sua proposta intelectual e artística.

Para que se entenda o que Clarice terá querido dizer com essa aparentemente despretensiosa peça escrita, é preciso lembrar que "A quinta história" surge, efetivamente, na época em que a escritora trabalhava como colunista em suplementos ou em cadernos dos jornais especialmente dedicados ao público "feminino". Tarefa desenvolvida nos anos 50-60, como vimos – iniciada por motivos principalmente financeiros, resultantes da situação em que se encontrou após o divórcio[5], sem ocupação definida e com dois filhos para criar –, consistia na elaboração de páginas típicas de uma conversa ao pé do ouvido com o estereótipo feminino dominante naquele período, alimentando-o e reforçando-o. A interlocutora desse tipo de literatura era a mulher de classe média e de meia idade, em geral casada, com filhos, dedicada às tarefas domésticas e sem maiores perspectivas na vida além de se embelezar para o marido, monitorar a saúde e a educação das crianças e se entreter com pequenas atividades artesanais e culinárias, e com informações gerais e superficiais sobre diversidades.

O momento político por que passava o Brasil na década de 60 também não convidava à abordagem de assuntos espinhosos nem a manifestações de rebeldia de qualquer ordem, sobretudo quando a sobrevivência estava em jogo, como parece ter sido o caso da autora. Reforça esta suposição

5. A escritora divorcia-se do diplomata Maury Gurgel Valente, com quem vivia no exterior, e volta para o Rio de Janeiro com os dois filhos em junho de 1959.

o fato de que Clarice preocupou-se muito em ocultar a sua atividade como colunista, como afirma a estudiosa Aparecida Maria Nunes, encontrando nas máscaras de dois pseudônimos, Teresa Quadros e Helen Palmer, e na figura pública da atriz famosa Ilka Soares, de quem se assumiu como *ghost writer*, uma forma de não comprometer a sua imagem como escritora polêmica, revolucionária e definitivamente forte, num cenário dominado por intelectuais do sexo masculino que pouco espaço conferiam às mulheres, mesmo aquelas que se mostravam mais excêntricas, como prova o tipo de atividade jornalística para o qual foi cogitada, mesmo por amigos como Alberto Dines, Rubem Braga e Fernando Sabino.

Uma tarefa que ela aceitou mas não assumiu, e que deverá ter sido, em certos momentos, vivenciada inclusive de modo humilhante, sobretudo por uma escritora com um perfil tão afeito à insubordinação, e que atravessava exatamente um momento pessoal conflituoso com o fim da relação conjugal, por sua iniciativa, e o início de uma vida independente, ainda posta sob suspeita no seio da sociedade brasileira machista e preconceituosa de meados do século XX. Estar em meio a um processo de divórcio e ganhando a vida como uma colunista contratada, responsável pela concepção de páginas femininas medíocres nas quais era obrigada a defender ideias opostas aquelas em que acreditava deve ter parecido à lúcida e erudita Clarice uma amarga ironia do destino. Uma ironia que, no entanto, terá exercido o seu papel, contribuindo para que a autora realizasse um "laboratório" inusitado, que pelo sentimento de ultraje com que terá sido vivenciado e a reação que possivelmente terá provocado em seu espírito, muito colaborou para o seu verdadeiro encontro com um estilo próprio, pessoal e inconfundível. Um estilo que, embora já se anunciasse nos romances provavelmente escritos numa fase anterior a esta experiência – *Perto do coração selvagem* (1943) *O lustre* (1946)*, A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961) – como "hermético", "místico" e consequentemente inacessível à maior parte do público leitor brasileiro –, sofre um desvio no início dos anos 60, com a publicação do livro de contos *Laços de família*.

Diversos pesquisadores assinalam esta mudança, embora não a associem à experiência da autora na imprensa, nem ao conflito gerado pela coincidência deste emprego com o momento da separação conjugal, que certamente terá desafiado uma mulher como Clarice a um interessante exercício íntimo de despersonalização, sempre muito útil no processo de geração de um escritor. Os principais índices da produtividade deste conflito no espírito da autora residem na opção pelo conto, um gênero mais curto e acessível, muito mais atraente a uma leitura fugaz do que os longos e pormenorizados monólogos aos quais ela havia se dedicado até então em seus complexos romances. Possivelmente fruto dessa prática diária com a escrita das colunas, rápidas e diretas, os contos de Clarice apresentam uma migração temática e um estreito diálogo com o texto jornalístico já atestado pelos estudiosos.

O título desta obra que pode ser considerada o "divisor de águas" de sua produção também corrobora a hipótese de uma influência direta de sua atividade jornalística na busca de uma nova abordagem estética na literatura. *Laços de família* resgata exatamente o universo tratado nas crônicas, o espaço doméstico, *habitat* natural da mulher, congregando histórias no geral relacionadas aos personagens e ao cotidiano do lar: as donas de casa e seus destinos nas várias etapas da vida, os filhos e seus desafios, o amor e suas descobertas e frustrações.Mas o que talvez tenha sido decisivo para esta mudança foi a opção por uma técnica peculiar, que virá assinalar a sua diferença na literatura brasileira: a epifania, que traz em si um efeito "farmacológico": de superação e "cura". A produção de uma escrita epifânica deliberada, baseada na introdução, no decorrer da história, de um momento de iluminação para assinalar a tomada de consciência, seja da personagem, seja do leitor ou de ambos, sobre um aspecto da realidade ou de suas próprias vidas até então experimentado automaticamente, data da publicação de *Laços de família*. É no âmbito desta obra que a autora procederá a uma construção ficcional bastante específica, que se diferencia do estilo usado nos romances anteriores não só pela escolha da história curta, mas de uma história que concede à banalidade da existência – com a qual terá convivido estreitamente no corpo da crônica – uma inusitada concessão.

As histórias começam de um modo convencional, e às vezes em torno de um tema completamente pífio, para evoluir rumo ao *insight* – o clímax dito "epifânico" do enredo – e depois resvalar completamente na escrita automática e filosófica que já lhe era peculiar. Este procedimento terá sido talvez a virada mais importante de Clarice no sentido de compor uma obra não de todo inacessível, sem fazer concessões à natureza da mensagem que desejava veicular. A sua popularidade, hoje, provavelmente deve muito à sua experiência como cronista de colunas femininas, exercício de humildade necessário que lhe impôs a sábia vida que a queria escritora, e escritora lida e conhecida; e aos contos que resultaram desta experiência. Não raro são eles que introduzem o leitor no universo clariceano, e o levam a se aventurar nos romances, tanto os da primeira fase quanto os mais maleáveis, que se seguiram aos contos e já vieram marcados pela técnica epifânica: *A paixão segundo G. H.*(1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973)*, A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978). De fato, se Clarice continuasse na linha estritamente esotérica que exercitou na primeira fase de sua produção, não teria certamente angariado a legião de admiradores que hoje a cerca.

O motivo da "queda" no abjeto e a escolha de uma inusitada metafigura para ilustrar este processo adquire, no contexto assim considerado, uma importância fundamental. O fato de que esta metafigura, o inseto "imundo", tem por nome vulgar "barata" não escapa à percepção da artista, que parece ver nesta coincidência uma alusão significativa e até irônica ao seu próprio percurso como escritora. Muito jovem, ela se inicia um tanto soberba, com um discurso "elitizado", muito além e acima do entendimento geral do horizonte de recepção de seu tempo e lugar. Mas a extrema juventude ainda não lhe permite perceber que o escritor, mesmo aquele que não pretende fazer concessões, não pode prescindir do leitor sem pulverizar a si mesmo. É preciso descer, é preciso vivenciar a queda, é preciso deglutir a substância vital e "barata" da humanidade comum e espúria, que deplora, mas da qual faz parte, e com a qual

precisa e deseja se comunicar. Assim procederam desde sempre os alquimistas e os médicos, para quem o "ouro" e a "cura" são frutos de um conhecimento profundo, de uma interna disponibilidade para uma quase consubstanciação com a vulgar materialidade dos elementos e com a abjeta corporalidade dos seres.

Não por acaso a queda de um Deus no corpo de um homem é um assunto que perpassa toda a sua produção. Mas a experiência efetiva desta queda só terá sido vivida por Clarice, em termos intelectuais, durante a sua prática jornalística até certo ponto "infamante". E vivida como um Cristo – ou como o Médico Rural de Kafka que se vê, de repente, obrigado a partilhar o leito com o seu paciente infectado e moribundo: uma divindade caída em desgraça; cuja experiência, filtrada pela instintiva sabedoria que caracteriza a autora, é aproveitada como um aprendizado evolutivo do qual sai renovada e liberta. Curada, enfim, transmudada alquimicamente pelo poder da sua escrita-*phármakon*. "A quinta história" talvez seja, dos contos de Clarice, o que melhor relata a natureza deste processo. O que mais claramente revela (em termos clariceanos) a sua experiência de encontro consigo mesma, na definição de um estilo pessoal, elevado, mas ao mesmo tempo comunicativo e "barato", e na percepção de uma escrita que consegue ser "simples" sem deixar de traduzir a complexa essência de seu ser.

O próprio conto exemplifica a teoria que lhe fornece o tema. Construído em "ondas", apresenta cinco momentos, identificados por títulos diferentes relativos às cinco histórias cujos esboços a autora vai desenvolver brevemente. Na primeira, "Como matar Baratas", o mote é apresentado:

> A primeira, "Como matar baratas", começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. (1987:154)

O parágrafo refere-se a um trecho publicado mais de uma vez nas colunas femininas sob sua responsabilidade. Todas as referências são, portanto, literais, e atestam a precariedade dos temas com os quais Clarice precisava lidar no seu cotidiano de trabalho. A "vizinha" era um recurso usado pela autora para criar maior empatia com suas leitoras, valendo-se de uma simulação dos bate-papos informais e das conversas e fofocas tidas como habituais entre as mulheres, e comuns especialmente entre vizinhas, numa época em que o isolamento urbano não era tão marcante como ocorre atualmente nas grandes cidades. Naquela época era frequente a troca de receitas e "dicas" relativas às tarefas domésticas, ainda ao encargo amadorístico das mães de família e não terceirizadas e profissionalizadas como hoje. Não ocorreria, portanto, a uma leitora de Clarice, a ideia de chamar uma empresa dedetizadora; e talvez nem mesmo de comprar um produto específico, industrializado para este fim, num mercado. A tarefa do extermínio das pragas domésticas, entre tantas outras, dependia da sabedoria adquirida com a experiência, via tentativa e erro, e a eficácia das receitas era repassada entre as mulheres, numa rede de relações de cumplicidade e solidariedade reproduzida por Clarice no universo de suas colunas. O texto, portanto, é direto e referencial: não há interstícios nem espaço para segundas intenções; não há a mínima possibilidade de quaisquer "leituras nas entrelinhas", simplesmente porque não há "entrelinhas" neste relato. A sua obviedade é clara: baratas são insetos nojentos conhecidos por todos, e sabidamente indesejáveis em domicílios bem cuidados; a mistura de açúcar, farinha e gesso é exatamente o que parece, e o efeito dessas substâncias deverá corresponder ao que é explicitado: eliminar os bichos imundos.

A segunda história incorpora a primeira e assinala o procedimento de "deglutição" do texto-mote ("substância vital") sobre si mesmo, onde o material bruto da história anterior é incorporado num mecanismo antropofágico que o absorve e o transforma, acrescentando um dado novo que ressignifica o enredo sob nova perspectiva. Daí a afirmação: "A outra história *é a primeira mesmo* e chama-se "O assassinato".

O acréscimo produzido com a alteração no título, porém, rasga entre as linhas da primeira história possibilidades inusitadas. A palavra "assassinato" transfere para o signo "baratas" uma qualidade quase humana, inexistente no texto anterior, pois não se usa "assassinar" baratas, mas pessoas. Já não podemos, portanto, perceber as baratas como meros insetos: elas sofrem na segunda história uma metamorfose que as antropomorfiza mesmo à revelia de nossa percepção imediata. A primeira história é, então, resumida: "Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. *E então entra o assassinato*". Além do novo título, a autora acrescenta novas informações, que vão conferindo opacidade à narrativa e convertendo a linguagem transparente da receita num texto literário:

> A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. *Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje*. ... Como para *baratas espertas como eu*, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza. De minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal. Acordei horas depois em sobressalto de atraso. Já era de madrugada. Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhecia. No morro um galo cantou. (1987:155)

As informações são importantes: de início, as baratas não representavam um problema para a autora, que não tinha sequer consciência de suas existências, vindas de um "andar térreo" – um lugar inferior, portanto – e invadindo o recinto mais desqualificado do apartamento, a "área de serviço", que não parecia muito frequentada por ela. Se admitirmos

que esta história vai construindo um discurso especular ou metalinguístico, torna-se fácil imaginar que Clarice começa a revelar, neste segundo momento do conto, uma tomada de consciência de seu papel como cronista e dos efeitos prováveis de sua atividade sobre o público "barato" ao qual se dirigia no "veneno da noite", quando certamente compunha as suas colunas como quem "avia o elixir da longa morte". Não da "morte breve" – atente-se – a morte orgíaca, *la petite mort*, que em francês significa "orgasmo": curto periodo de melancolia, transcendência ou relaxamento do espírito que resulta da experiência de um intenso e vívido prazer, mais frequentemente referido ao prazer sexual. Roland Barthes, porém, dizia que *la petite morte* era equivalente ao efeito produzido na alma do leitor diante de uma grande obra literária. De onde se deduz que, ao aviar o seu *fármaco* – um "elixir da longa morte" –, Clarice tinha consciência de sua queda numa atividade indigna – "ultrajante", em suas próprias palavras – que trabalhava para o embrutecimento e para a anestesia dos espíritos, e não para a sua exultação.

E era com "rancor" que ela se debruçava sobre a tarefa, aviando a receita, desta feita, "numa concentração mais intensa" – afinal, tratava-se aqui da história segunda, redigida provavelmente num momento posterior ao das crônicas, quiçá o da redação do próprio conto no qual reflete metaforicamente sobre sua atividade jornalística. A analogia das "baratas" com as "mulheres" é confirmada pela frase irônica: "como para baratas *espertas* como eu", que designa, provavelmente, o cuidado com que a autora disfarça o seu estilo (o "pó"), de modo a parecer "natural" à leitura de seu público faminto, porém pouco exigente e muito conformado. A ansiedade pela manhã, quando veria o resultado do "assassinato", na leitura do jornal que era entregue com o pão e o leite às portas das casas, é relatada com a minúcia de uma criminosa, alguém que se sabe conivente com o envenenamento diário de outras mulheres, ávidas de vida, por uma literatura medíocre e aviltante. Pela manhã, constata o estrago, percebe o efeito desastroso de sua intervenção noturna: "elas", as pobres mulheres, jazem aos montes, grandes e duras, mortas. Seria isso o que Clarice desejaria para si e para as suas leitoras?

Uma nova "onda" engole então a segunda história, incorporando-a à terceira. Cada história resume a anterior e acrescenta-lhe novos dados. As histórias vão-se alongando e ganhando complexidade e densidade. Diz Clarice:
"A terceira história que ora se inicia é a das "Estátuas". Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha". Enquanto a história anterior focalizava o problema da produção e o dilema da autora, a terceira história demora-se divagando sobre o público "barato". Um público que é retratado nesta peça de modo surrealista, quase cinematográfico, com um aprofundamento ainda mais radical do que na história anterior. A definição é surpreendente:

> Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. *Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia.* Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada.(1987:155)

Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia: uma frase que desloca radicalmente a descrição anterior para um espaço mítico e simbólico, metaforizando os corpos já antropomorfizados das baratas "grandes e duras" da história anterior na sedutora e prolífica imagem de estátuas "rígidas e brancas", poeticamente imobilizadas através da eternidade de seus corpos na temporalidade de um gesto. Há uma certa comicidade no processo pelo qual o retrato das mulheres-

leitoras vai sendo construído e reconstruído no imaginário de Clarice, como se a autora se divertisse infinitamente em explorar as possibilidades da recém-nascida metafigura da "barata". Agora, ela lhe serve para imaginar um cenário devastado, calcinado e estéril, ao qual tem acesso por um corredor de ladrilhos, "sonolento" ele mesmo e já completamente diferente da referência a um mero corredor, parecendo um tubo distorcido pela alteração perceptiva da narradora, que sugere estar ela mesma sob o efeito de alguma droga ou veneno capaz de produzir alucinações. Assim como a segunda história parece evocar o conto que ora se desenvolve, a terceira lembra o longo trajeto da sala de estar à cozinha, que posteriormente será trabalhado no romance *A paixão segundo G.H.*, onde a personagem demora-se infinitamente em divagações e digressões até chegar ao quarto da empregada, onde prova da substância vital do inseto imundo, e passa a compartilhar a seidade do "outro".

Atente-se para o "olhar" das baratas petrificadas pelo efeito das crônicas clariceanas: "um tal, tal olhar de *censura magoada*". Atingida por este olhar, e invadida por um sentimento de responsabilidade por compactuar com a lava vulcânica do sistema patriarcal e repressor do qual o jornal, com sua famigerada "coluna feminina", é um dos agentes propagandísticos, a escritora faz um autêntico *mea-culpa* nesta terceira versão do relato, na qual descreve o processo utilizado para destruir as mulheres "de dentro para fora". Primeiro vem o *açúcar*: a docilidade e a sedução cor-de-rosa da página, eivada de referências implícitas ao objetivo final, e oculto, desse tipo de literatura: orientar as mulheres sobre as mais diversas formas de agradar os homens, em geral os maridos, a fim de que eles cumpram o seu papel de lhes dar prazer. Daí a confissão da narradora: "Sei como foi a última noite, sei da *orgia* no escuro" – que não terá sido, certamente, a orgia da pequena morte *literária*, pois o texto que se lhes oferece é fraco e vazio; mas uma orgia verdadeira, aquela selvageria que se esconde, inconfessa, sob a intimidade dos corações femininos aparentemente domesticados, e que realmente motiva as mulheres à leitura dessas páginas torpes: a vontade de aprender os segredos da sedução do "outro", aquele que, esperam elas, lhes dará amor.

A *farinha* – a miscelânea de conteúdos superficiais dessas páginas – é só para fazer "inchar" o processo, preencher falsamente o vazio, disfarçar o objetivo orgiástico inconfesso, que oculta o *gesso*, o veneno. Um veneno que haverá de endurecê-las bem no íntimo de seu ser, algumas "de barriga para cima" mesmo, capturadas na posição que vulnerabiliza as mulheres no ato sexual, e que rouba às baratas e aos insetos cascudos em geral todo o equilíbrio e a possibilidade de andar por suas próprias pernas.

Nesta etapa, Clarice catapulta a história para o âmbito das motivações secretas deste público, e para uma reflexão sobre o engano das mulheres que tanto se esforçam na busca de um amor que não virá, uma vez que o propósito dos homens com a imprensa cor-de-rosa e contratada é dominá-las, imobilizá-las e paralisar as suas ações por intermédio de um instrumento de controle social, destruindo suas emoções e pensamentos. Não há dúvida quanto à decepção das "baratas", pobres leitoras das colunas femininas nos jornais:

> Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como um processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras – subitamente assaltadas pelo próprio âmago, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! – essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te ... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: "é que olhei demais para dentro de ..." – *de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo.* Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. *Da história anterior canta o galo*. (1987:156)

O galo já não "canta de galo" na terceira história de Clarice (embora o seu "canto" ainda ecoe, de longe, vindo da segunda história), uma vez que se trata, agora, de uma narrativa consciente e conscientizadora do mecanismo perverso capaz de criar nos jornais "sérios" páginas "femininas" específicas, estúpidas e estupidificantes, destinadas a legitimar e a eternizar um estereótipo social da mulher através da lavagem cerebral diária e supostamente inofensiva que impõe às suas vítimas, e cujo objetivo último é manter uma parcela da população, literalmente, alienada, seviciada e "morta". Subversiva até ao extremo na denúncia do que considera um "crime", esta narrativa é tão cuidadosamente elaborada que a subversão passa despercebida, diluída no caráter fluido e intrigante da metafigura. Mas a narradora, agora, também já não se define como uma "barata esperta": é indubitavelmente "gente", e contempla novamente, de sua "fria altura", a devastação que ajudou a provocar no seu público "barato" e desqualificado.

Mas a sua redenção, a descoberta da "pedra filosofal", virá de um investimento numa "quarta história", que assim se anuncia, como uma anunciação de seu novo e recém-encontrado estilo na contaminação diária com a atividade infamante. Atividade esta que lhe terá possibilitado tanto a experiência de uma epifania pessoal e existencial sobre a sua missão no mundo; como uma epifania profissional, sobre a guinada a dar na sua forma de escrever, que não poderia prescindir de atingir também, "terapeuticamente", o público feminino e "barato" das crônicas. Foi, talvez, neste momento, que Clarice deu-se conta do poder da escrita-*phármakon*: narrativa que lhe permitiria engendrar, a partir do "açúcar e da farinha" dos temas "femininos" vulgarizados na imprensa, o seu "ouro", o seu "remédio", destinado a atingir aquele mesmo público a fim de familiarizá-lo com suas reflexões sublimes e elevadas, críticas e herméticas. Estaria, assim, eliminando o *gesso* venenoso da receita anterior (mas quem sabe substituindo-o por outro ingrediente ainda mais perigoso?)... E será exatamente esta prescrição que ela aviará em seu livro divisor de águas, a coletânea de contos *Laços de família*, decisão explicitada na história que se segue:

> *A quarta narrativa inaugura nova era no lar*. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila-indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. *Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno*. Aspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: "Esta casa foi dedetizada". (1987:157)

Incapaz de retroceder na destruição já provocada com a sua intervenção conivente com o sistema, Clarice admite que ainda há esperança para as novas gerações: toda a "população lenta e viva em fila-indiana" que continuará subindo pelos canos para a sua "área de serviço", invadindo faminta a sua casa em busca de conhecimento. E interroga-se sobre o que desejará fazer com este público: se assumirá o vício fácil e profissionalmente sedutor das iscas de *açúcar*, talvez mais rendoso em termos financeiros e com maiores perspectivas de retorno do que o exercício solitário da literatura estética e eticamente comprometida? Ou se manterá uma vida dupla: voltada num primeiro momento para uma prática de sobrevivência, na qual continuará assassinando mulheres, e da qual poderá retornar num outro momento, voltado à satisfação de seus prazeres intelectuais, quando será possível esquecer esse cotidiano envenenamento dos imundos, dirigindo-se apenas aos vivos e eleitos? Uma tal perspectiva lhe parece imediatamente delirante: ela vibra de prazer ante a opção, mas sabe que é um "mau" prazer.

Um prazer capaz de conduzi-la, como à barata da história anterior (aquela que não soube "usar as coisas com a graça gratuita do *em vão*" e que decidiu "olhar *demais* para dentro de si mesma"),

a um ensimesmamento mórbido, a um engessamento que acabará por fazer rebentar, também, o seu próprio molde de escritora. Embora não revele a escolha que, feiticeira ou alquimista, terá realizado entre ela mesma e sua alma, o fato de concluir com a revelação da casa enfim "dedetizada"; fechada, portanto, à luxúria do crime diário e aos arroubos da contemplação, a cada manhã, dos cadáveres petrificados pela sua palavra envenenada, supõe-se que Clarice terá optado (como efetivamente o fez) por sua *alma*: o exercício exclusivo da escrita literária.

Uma opção não atingida sem conflito, mas perpassada pela revolta demasiadamente humana contra o que considera, talvez, um excessivo escrúpulo moralista, que resultará num ônus à sua vida prática, o que explica a alusão irônica à "placa de virtude" que passou a "ostentar secretamente no coração". Este ponto da história é quase um lamento, como a dúvida que acomete o Cristo, quando clama: "Afasta de mim este cálice". Mas que não a impediu, apesar do sacrifício confesso e assumido, de seguir adiante com o seu sagrado propósito, e tornar-se a médica-escritora que hoje é, e que amanhã virá a ser, e que ainda o será depois de amanhã, e depois. E que por isso, sabiamente, já anunciava em uma frase enigmática a sua "quinta história" ainda não narrada, que termina exatamente onde começa, e que lhe chega da certeza de um futuro para a sua carreira, anunciado epifânica e apoteoticamente como quem anuncia um Quinto Império por vir, mas que já é:

A quinta história chama-se "Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia". Começa assim: queixei-me de baratas.

Referências bibliográficas

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice, uma vida que se conta.* São Paulo: Edusp, 2009.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Só para mulheres*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. A quinta história, in: *Felicidade clandestina: contos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MITCHELL, W.J.T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

Sujos quintais com tesouros:
escrita e riparografia em Clarice Lispector

Detalhe de um símbolo Rosacruz

Resumo:

Em seu livro *Natureza-morta*, Charles Sterling diferencia os termos "megalografia" de "riparografia". O primeiro assinala a pontuação das coisas nobres e elevadas que se oferecem à representação: as lendas dos deuses, as batalhas dos heróis, as crises da história. O segundo notifica as coisas sem importância, ínfimas, impuras, que estão sempre presentes mas passam despercebidas. Para o autor, o gênero natureza-morta na pintura resgata os elementos relegados à invisibilidade noutros contextos, capturando o mundo ignorado pelo impulso humano de criar grandeza. Neste gênero, a figura humana, com todo seu fascínio, é apagada. A narrativa, com a linearidade de seus dramas, é banida. O sujeito que ela propõe e assume é anônimo e primordial, distante do esplendor e da singularidade, nivelado com os demais viventes pela comum característica da *fome*. Os alimentos, os utensílios, as flores fenecendo nos vasos, a domesticidade dos interiores e a plasticidade das superfícies dos *bodegones* equiparam-se, muitas vezes, à polêmica "escrita feminina" praticada por Clarice Lispector. Na *riparografia* assim como na *lixeratura* o humano não detém a primazia do olhar sobre as coisas. São elas que, rasgando o humano, o observam e o interrogam. Neste ensaio procuramos aproximar os princípios deste gênero pictórico à poética clariceana, através da análise de versões do tema *Cristo na casa de Marta e Maria* na história da arte, e do conto "Os desastres de Sofia", do livro *Felicidade clandestina*, peça-chave para a compreensão de seu estilo.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Natureza-morta, Escrita feminina, *Cristo na casa de Marta e Maria*, "Os desastres de Sofia".

Entre escrita e pintura

> Still-life negates the whole process of constructing and asserting human beings as the primary focus of depiction. Opposing the anthropocentrism of the 'higher' genres, it assaults the centrality, value and prestige of the human subject. Human presence is not only expelled physically: still life also expels the values which human presence imposes on the world.
>
> Norman Bryson

> A rosa não tem porquê. Floresce porque floresce. Não cuida de si mesma. Nem pergunta se alguém a vê....
>
> Angelus Silesius

Se Clarice Lispector não se considerava uma "escritora profissional" – e não podemos conceber Clarice sem a sua escrita –, é natural que não se reconhecesse, e com muito mais propriedade, como "pintora". Apesar disso, a pintura exercia sobre ela uma forte atração:

> O que me descontrai, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. *Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, quadros, a ninguém.* É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço. Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações.

A escrita clariceana pode ser entendida como uma permanente e profunda meditação sobre as artes, tanto nas suas especificidades como nos profundos intercâmbios que estabelecem umas com as outras. Por isso é que o seu

texto constitui, não raro, um lugar de convergência de princípios da literatura, da música e das artes plásticas. No que se refere à pintura, particularmente, o livro *Água Viva* oferece infinitas possibilidades para este diálogo.É curioso como Clarice traduz para a fala de sua personagem, uma pintora, as mesmas observações que atribui a si, enquanto escritora que pinta: "Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem", confessa. Encontramos neste livro não só pensamentos fundamentais sobre teoria da arte e da representação artística, mas também descrições *ecfrásticas* (entendendo-se por *ecfrase* a representação verbal de uma representação visual) de quadros imaginários, que teriam sido pintados pela personagem, e de quadros reais, de autoria da própria Clarice Lispector.

Consta que há dezesseis quadros pintados por Clarice, todos concebidos num surto ocorrido entre os anos de 1975 e 1976. Além de dois quadros sem título e um sem título e sem data, os demais treze quadros parecem ter sido criados a partir das palavras, e às vezes das frases que os nomeiam. Temos, assim, de 1975: *Raiva e reunificação*; *Gruta*; *Explosão*; *Tentativa de ser alegre*; *Escuridão e luz*: *centro da vida*; *Luta sangrenta pela paz*; *Ao amanhecer*; *Pássaro da liberdade*; *Cérebro adormecido*; *Sem sentido* e *Medo*; e de 1976: *Eu te pergunto por quê? e Sol da meia-noite*. Não pretendo aqui estudar essa produção[1]; mas uma pequena amostra dessas pinturas deixa claro o pendor da artista pelo não-figurativismo, reforçado pela arbitrariedade de títulos às vezes complexos atribuídos aos quadros. As pinturas de Clarice são explosões abstratas de cores, que algumas vezes parecem exercer efeitos muito pessoais sobre o seu espírito.

1. Os quadros de Clarice foram analisados por Lucia Helena Vianna no artigo "O figurativo inominável: os quadros de Clarice Lispector", publicado na coletânea organizada por Regina Zilberman: Clarice Lispector: a narração do indizível.

Fig. 1. Clarice Lispector. Explosão.

Fig. 2. Clarice Lispector. Tentativa de ser alegre.

Fig. 3. Clarice Lispector. Medo.

O interesse da autora pela pintura também se manifesta na escolha nada casual, para a realização de seu retrato, de ninguém menos que um mestre precursor do surrealismo, o pintor italiano Giorgio de Chirico (1888-1978). Criador da pintura dita "metafísica", marcada pela justaposição do lugar-comum e do fantástico, os quadros de De Chirico até 1925 veiculam uma atmosfera de estranheza e inquietude, através de espaços vazios, sombras ilógicas e perspectivas inesperadas, e da desumanização da figura humana, concebida sob a forma de manequins: temas e concepções que se prestariam a uma infinita riqueza de diálogos com a literatura também metafísica de Clarice Lispector.

O retrato que ele faz da escritora, no entanto, parece bastante convencional, talvez porque os interesses de De Chirico, à época, se voltassem novamente para a pintura tradicional, "traindo" os surrealistas; talvez porque se tratasse de uma pintura encomendada e paga. Mas se nos aproximarmos do detalhe dos olhos, veremos que o pintor não ficou alheio à estranheza que emanava de sua modelo:

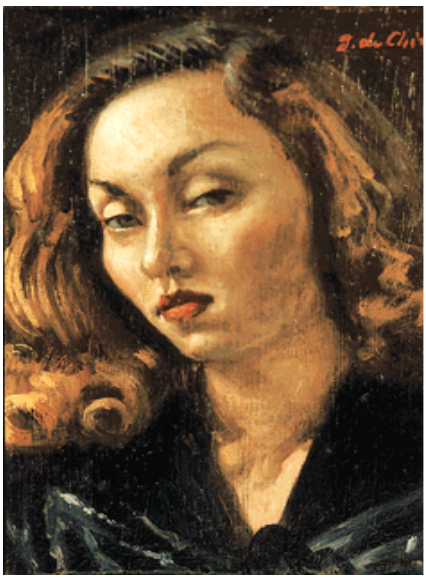


Fig. 4. De Chirico.
Retrato de Clarice Lispector

Fig. 5. De Chirico.
A incerteza do poeta.

A opção de Clarice Lispector pelo abstracionismo na pintura poderia esclarecer alguns aspectos de suas preferências também no campo da representação literária, sobretudo num aspecto que Ortega y Gasset, em conhecido estudo, chamou de "desumanização (ou desantropomorfização) da arte". Segundo ele, a desumanização da arte, tão cara aos princípios das diversas vanguardas do início do século XX, consistia em eliminar da representação os ingredientes "humanos, demasiadamente humanos", retendo só a matéria puramente artística:

> O pintor tradicional que faz um retrato pretende haver-se apoderado da realidade da pessoa quando, na verdade e no máximo, deixou na tela uma esquemática seleção caprichosamente decidida por sua mente, da infinitude que integra a pessoa real. Que tal se, em lugar de querer pintar esta, o pintor resolvesse pintar sua ideia, seu esquema da pessoa? Então o quadro seria a própria verdade e não sobreviria o fracasso inevitável. O quadro, renunciando a emular a realidade, se transformaria no que autenticamente é: um quadro.

"Dura pintura, dura escritura", como diz Clarice. Ainda segundo Gasset, a:

> desumanização e asco às formas vivas da arte moderna teria origem numa profunda antipatia dos artistas pela interpretação tradicional das realidades. O que mais agrada ao artista moderno nas obras primitivas e naïves, por exemplo, é a sua ingenuidade, ou seja, a ausência de uma tradição que ainda não se havia formado.

Arte naïf e primitivismo modernista

Ao buscar a renovação da arte pela simulação do ingênuo, os primeiros modernistas procuraram inspiração nas cores brilhantes, nos motivos não-naturalistas e na visão infantil e prosaica das manifestações populares. Daí o interesse de Picasso e de seus pares pela arte primitiva e pela pintura não-acadêmica. Esse amadorismo atribuído aos artistas *naïves* também era associado à arte produzida por mulheres. Griselda Pollock, em seu estudo em defesa de uma história da arte *feminina*, afirma existir, no final do século XIX, uma assimetria histórica, social e econômica tão grande entre os sexos, que determinava não só o *quê*, mas *como* homens e mulheres pintavam. Segundo ela, "é preciso refutar a ideia de que nunca houve grandes artistas do sexo feminino ou de que essas artistas, quando apareciam, eram de segunda classe, em função de uma

incapacidade congênita para a representação". Segundo a autora, a feminilidade era associada à pouca habilidade artística, o que justificaria a ausência de mulheres nos tradicionais cânones da arte, antiga ou moderna.

Para Baudelaire, o olhar "infantil" dos modernistas era elaborado e intencional; embebido, e mesmo saturado, de cultura. Constituiu a base do primitivismo de Picasso, de seu interesse intelectual pela novidade que oferece a arte de sociedades situadas às margens das grandes civilizações ocidentais e de suas culturas de dominação. O quadro *As mulheres d'Avignon* exemplifica bem essa proposta. A figura à esquerda tem a postura das antigas figuras egípcias, as duas seguintes recordam imagens da arte ibérica primitiva, e as duas à direita têm os esgares característicos de máscaras africanas. As referências de Picasso ao "exotismo" forneceram-lhe os meios de afastar-se dos métodos tradicionais de representação de um tema. Ao fragmentar as figuras e recompor brutalmente algumas das faces ele obteve um efeito que, conforme o previsto, causou grande impacto.

Fig. 6. Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*.

A arte *simuladamente* ingênua de alguns dos primeiros modernistas diferia, portanto, fundamentalmente, da arte ingênua não acadêmica e não educada que se desenvolvia à sombra da arte de vanguarda nas sociedades sofisticadas, sem partilhar, contudo, de seus valores e de suas glórias. Foi o interesse dos artistas intelectuais modernos pela visão franca e sempre nova da arte *naïve* que levou à valorização do estilo pela crítica no início do século XX na Europa, durante a eclosão dos movimentos de vanguarda que diziam se rebelar contra os produtos da cultura clássica e acadêmica.

Henri Rousseau, artista *naïf* francês do período, retrata esse espírito entusiasta e livre do início do século XX ao retomar o mito da criança como essência da inocência, da originalidade e da bondade ligadas à natureza; em tudo oposto à visão racional do mundo e às suas tradições institucionalizadas. O quadro *A criança e a marionete* parece ilustrar a posição do pintor moderno, representando-o como um boneco guiado pelas mãos de uma gigantesca criança num prado verdejante e florido. A marionete, que aparece neste quadro como símbolo de tudo o que é mecânico e alienado, não está no comando desse mundo inviolado e paradisíaco. Neste auto-retrato, o artista Rousseau vê a si mesmo como um alegre brinquedo nas mãos da criança hipertrofiada que ele próprio nunca deixou de ser, a criança que os artistas intelectuais e os pintores acadêmicos afirmavam desejar "voltar a ser" em suas obras.

Apesar de ilustrar com muita clareza as concepções teóricas dos modernistas intelectualizados – retratando o pintor como um títere guiado pela inocência em harmonia com a natureza –, o aspecto formal dessa obra traduz uma sinceridade muito próxima do amadorismo, o que não fazia absolutamente parte do código dos vanguardistas. Por esse motivo, Rousseau e outros grandes artistas do gênero jamais ascenderam ao patamar dos "gênios" da pintura moderna, provavelmente porque a pintura naïve não possui o caráter "viril" que diferencia a ingenuidade intencional da expressão autênticamente ingênua. Apesar de revelar grande apreço pelo olhar infantil na arte, a posição de Clarice Lispector não persegue o simbolismo ingênuo da pintura *naïve* de artistas como Sarah Afonso, mulher do pintor modernista português Almada Negreiros, nem partilha as tendências pelo primitivismo e exotismo, caras à pintoras Tarsila do Amaral, esposa de Oswald de Andrade.

Fig. 7. Henri Rousseau, *A criança e a marionete*.

Fig. 8. Sarah Afonso, *Anjo.*

As obras eminentemente metalinguísticas de Clarice Lispector, como *Água viva, Um sopro de vida, Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, *A paixão segundo G. H. e A hora da estrela*, investindo numa reflexão sobre a escrita "pura", assemelham-se ao impulso de negação do humano da arte moderna, que busca valorizar na pintura seus aspectos constitutivos: cores, formas e texturas, em detrimento do realismo da representação. Apesar disso, a autora não mergulha inteiramente no automatismo e no abstracionismo experimental do gênero. Ao contrário de uma genuína "desumanização da arte" – para usar a terminologia de Ortega y Gasset –, portanto, o que parece ocorrer na obra de Clarice é um deslocamento do olhar para os objetos ínfimos da realidade. Destacados do contexto e desmesuradamente ampliados, submetidos a uma atenção fixa e quase obsessiva, tais objetos deixam de ser invisíveis e de passar despercebidos, tornando-se capazes de produzir um súbito estranhamento.

Fig. 9. Tarsila do Amaral. *Antropofagia*.

Os objetos retratados por Clarice são tão avidamente descritos que deixam de ser alvos de um olhar "humano": um olhar de reconhecimento, que implica a posse de uma visão pré-concebida. Clarice exercita em si, através da escrita, a perda de uma humanidade que cega, porque rotiniza e mediocriza a vida. Se "o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha" (como diz Didi-Hubermann (1998)), o que vale e vive na obra de Clarice é o que normalmente não veríamos: aquilo que está mais próximo da invisibilidade porque mais sujeito à indiferença da nossa percepção habitual. Em seu texto adquirem destaque os objetos inanimados e os seres vivos objetivados do cotidiano – vegetais, animais e certas categorias de pessoas sujeitas a um processo de coisificação que lhes rouba toda a aura, ou, segundo Walter Benjamin, "toda a apacidade que teriam de nos devolver o olhar".[2]

2. Para Benjamin , "a aura é a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que

Feminino e natureza-morta

O gênero das artes plásticas que melhor se debruçou sobre este aspecto da realidade não por acaso foi e ainda é considerado um gênero "menor", não obstante venha resistindo durante séculos: a natureza-morta. Objetos inanimados são representados nas artes desde a Idade Média, em geral como fundo de pinturas religiosas de cunho realista. Mas é somente em meados do século XVI que a natureza-morta emerge como gênero artístico independente, em obras de pintores que articulam os temas religiosos à vida cotidiana e às cenas de gênero. Na passagem para o século XVII, a figuração documental exigida pelas ciências naturais contribui para a valorização de uma arte que almeja representar os objetos e a natureza tais como empiricamente observados. Assim, o processo de paulatina autonomia da natureza-morta acompanha tanto a pintura naturalista quanto a pintura de gênero, exemplarmente representada pelos artistas holandeses do século XVII e seus temas domésticos, figurados com riqueza de detalhes.

Os objetos frequentemente escolhidos para compor as naturezas-mortas são as mesas com alimentos e bebidas, louças, flores e frutos, todos evocando o âmbito privado e a esfera doméstica, a decoração e o convívio no interior da casa. Naturalmente, o espaço da domesticidade remete ao seu ocupante: a mulher. Por isso, o gênero natureza-morta não só foi considerado *feminino* em suas características intrínsecas, mas também o único "apropriado" para o exercício da pintura por mulheres.

Embora comumente despovoadas e silenciosas, as naturezas-mortas às vezes não se conformam em meramente aludir o humano de forma indireta, através dos seus ornamentos e/

---

esteja". Ao ampliar a percepção dos objetos e seres massificados e excessivamente próximos, Clarice os torna novamente capazes de produzir uma aparição surpreendente, chamando a atenção para a sua existência no mundo: "o valor único da obra de arte 'autêntica' tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja". (Benjamin, 1987, p. 170).

ou despojos materiais, e acabam recorrendo à representação direta de personagens. Coerentemente, os seres humanos, em geral mulheres, que invadem as pinturas deste gênero são aqueles cujas individualidades tendem a zero. Confundidas com o ambiente, as mulheres figuram ao lado das coisas tidas como decorativas – as flores nos vasos, ou palatáveis – os frutos nas cestas; retratadas com a mesma serenidade, imobilidade, silêncio e beleza que envolvem os objetos e os seres com os quais elas lidam: a comida, os utensílios, as crianças e os animais. Essas mulheres/naturezas-mortas, exemplarmente representadas como elementos decorativos em cenários domésticos pelo artista holandês Johannes Vermeer (1632-1675) e pelo pintor francês Jean-Siméon Chardin (1699-1779), não têm identidade. Não são, em regra, retratos de mulheres reais, mas representações tipificadas e genéricas, extraídas de um conceito idealizado de feminino. Feminino e natureza-morta se confundem, justificando talvez a desvalorização do gênero que se reflete na sua própria denominação nas línguas latinas: "natureza-morta", "nature-morte", e nas línguas saxônicas: "still-life", "stilleben" (vida imóvel, vida em suspensão).

Alguns estudiosos chegam a afirmar que uma das mais fortes motivações que Lessing encontra no seu famoso tratado *Laocoonte: sobre os limites da pintura e da poesia* para estabelecer a distinção entre artes espaciais e as artes temporais é a rígida noção de poder e hierarquia entre os sexos.[3] Assim, não só a natureza-morta seria considerada um gênero "feminino e menor" em oposição à pintura dita elevada e masculina, pela abordagem épica de temática mitológica, bíblica ou histórica; mas toda a arte pictórica em geral, por ser espacial e tender à imobilidade, seria tida como inferior à literatura. A mesma discussão ocorre nos discursos sobre o sublime: os grandes estilos artísticos são definidos numa terminologia que resgata o masculino (forte, vasto, poderoso, terrível), assim como a terminologia usada para definir o seu oposto, o belo, tendem a resgatar o feminino (delicado, ornamental, gracioso, suave).

3. Ver W. J. T. Mitchell. Space and time: Lessing's Laocoon and the politics of genre, in: Iconology – image, text, ideology (1987).

Fig. 10. Anne-Vallayer Coster.
Natureza-morta com vaso.

Fig. 11. Maria van Oosterwick.
Vaso com tulipas.

Fig. 12. Vermeer.
A leiteira

Fig. 13. Chardin.
Voltando do mercado.

Ao longo de sua história, o gênero natureza-morta foi utilizado em abordagens diversas e mesmo antagônicas. A crítica de origem católica costuma interpretar o retrato de objetos, flores e frutos em toda a exuberância cromática e quase háptica das naturezas-mortas como exemplos da beleza tentadora e perigosa da superfície do mundo e dos corpos, que seduz através dos sentidos; e como avisos da ameaça da queda do humano no pecado da luxúria em todas as suas versões: gula, vaidade, egoísmo, sensualidade. Seria o estilo *vanitas*, que propõe o efeito *memento mori*: expressão latina que significa "lembra-te de que a vida é passageira e de que vais morrer". Este efeito também é muito comum na literatura: corresponde ao *carpe diem* de Horácio ("colha o dia, aproveite o momento") tão caro à poesia do período barroco. Já para o protestantismo, as naturezas-mortas, enfatizando os ambientes simples de trabalho, como mercados e cozinhas, e deslocando a mensagem contemplativa do catolicismo para um segundo plano, busca estimular a austeridade e a indústria como os caminhos retos a serem seguidos por aqueles que buscam a salvação.

A relação da escrita clariceana com a pintura *vanitas* é muito frequente e manifesta-se não só pela escolha de motivos típicos, mas pelo emprego de uma linguagem exuberante, de grande plasticidade. Observemos alguns exemplos. Em "Amor", Ana, a protagonista, esposa e mãe, parece inicialmente envolvida no humilde e devoto cumprimento de suas tarefas domésticas. É somente depois de um acidente, ocorrido no bonde que a trazia de volta para casa com as compras feitas no mercado, que algo se quebra indelevelmente em seu espírito. Um cego na rua, que parece olhá-la, colabora para o sentimento de ruptura, acentuado pelos ovos partidos na sacola em suas mãos, dos quais escorre a substância pegajosa e desagradável da vida. A mulher, então, desvia-se do caminho "reto" do trabalho e das atividades rotineiras e vai, aleatoriamente, parar num Jardim Botânico, onde é arrebatada pela contemplação de uma natureza selvagem, sensual e ameaçadora. As descrições valem por autênticas pinturas verbais:

> Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. Ao mesmo tempo que imaginário – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dálias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. A moral do Jardim era outra. (Lispector, "Amor", in: *Laços de família*, p. 26).

Em "Cem anos de perdão", Clarice aborda o tema da rosa, que lhe é tão caro. *Rosa* é um anagrama de *Eros*, o deus do amor, e essa flor tem sido consagrada às deusas do amor desde a Antiguidade. Também é curioso observar que o termo *sub rosa*, para os ocultistas, significa "algo feito em segredo". A expressão "sob o signo da rosa" tem um sentido bastante específico para os iniciados nas doutrinas esotéricas. Para eles, o segredo é a *Rosa* – a rosa vermelha da outra Maria, não a mãe, mas a esposa; a Maria que representa *Eros*, o aspecto nupcial apaixonado do feminino que foi negado pela igreja católica. Os rosacruzes, cuja sociedade secreta proliferou durante o século XVII, mas que provavelmente se originou muito tempo antes, usavam o símbolo da cruz com a rosa no centro, cujo real significado só era conhecido por um pequeno grupo. Essa não era a cruz ortodoxa de Pedro e Jesus, que foi repudiada pelos hereges como um impiedoso instrumento de tortura. A sua cruz era o X vermelho da iluminação verdadeira, símbolo de *lux* ou "luz". E *lux* está contido em "luxúria", um dos pecados capitais condenados pela igreja. Para os hereges dos primeiros tempos do catolicismo, a negação e a repressão do feminino haviam deformado a sociedade, privando-a de sua alegria e independência. Desde então, o trabalho de muitos artistas e intelectuais *iniciados* voltou-se para o uso de uma simbologia oculta, na tentativa de devolver a *mulher*, ou o feminino esquecido, à consciência da sociedade.

Fig. 14. Daniel Gerhartz. *Natureza-morta*.

Fig. 15. Anônimo. Rosas

O conto é permeado por símbolos: há novamente a alusão ao Jardim, que evoca o paraíso bíblico; há a interdição às *crianças* – ou aos não-iniciados – da experiência das delícias e dores do conhecimento; há os diversos motivos ocultistas que ligam à paixão física à paixão mística, como a rosa e seus espinhos. O erotismo não se expressa explicitamente, portanto, mas na escolha dos objetos roubados: *rosas* e *pitangas*; no motivo elementar e ausente do roubo: a protagonista, uma menina, roubava simplesmente para *possuir* as rosas, para *comer* as pitangas; mas, sobretudo, nas descrições ardentes e sensuais da flor e do fruto, cuja adjetivação generosa não deixa dúvidas quanto ao papel alegórico desses elementos na narrativa, valendo igualmente por descrições semelhantes aos retratos da pintura *bodegone*:

> Isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa vivo. ... Eis-me afinal diante dela. Paro um instante, perigosamente, porque de perto ela ainda é mais linda. Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos. E, de repente – ei-la toda na minha mão. ... O que é que fazia eu com a rosa? Fazia isso: ela era minha. Levei-a para casa, coloquei-a num copo d'água, onde ficou soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava mais e seu coração quase parecia vermelho. Foi tão bom. (Lispector, "Cem anos de perdão", in: *Felicidade clandestina*, p. 61)

Já em "A imitação da rosa", Clarice evoca o célebre manual de Tomás de Kempis (1380-1471), monge e escritor místico alemão a quem são atribuidas cerca de quarenta obras, o que o torna um dos maiores representantes da literatura devocional. Um de seus textos mais famosos intitula-se *Imitação de Cristo*, obra de inegável influência no cristianismo, que educa para o desprezo de todas as vaidades do mundo:

> Vaidade é, pois, buscar riquezas perecedoras e confiar nelas. Vaidade é também ambicionar honras e desejar posição elevada. Vaidade, seguir os apetites da carne e desejar aquilo pelo que, depois, serás gravemente castigado. Vaidade, desejar longa vida e, entretanto, descuidar-se de que seja boa. Vaidade, só atender à vida presente sem providenciar para a futura. Vaidade, amar o que passa tão rapidamente, e não buscar, pressuroso, a felicidade que sempre dura. Lembra-te amiúdo do provérbio: Os olhos não se fartam de ver, nem os ouvidos de ouvir. Portanto, procura desapegar teu coração do amor às coisas visíveis e afeiçoá-lo às invisíveis: pois aqueles que satisfazem seus apetites sensuais mancham a consciência e perdem a graça de Deus.(Kempis, 2009)

No conto, Laura, a protagonista, é mais uma vez uma humilde dona de casa, definida por um valor monocromático:

> Seu rosto tinha uma graça doméstica, os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. E poria o vestido marrom com gola de renda creme. [...] Ela castanha como achava que uma esposa devia ser. Ter cabelos pretos ou louros era um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara. Então, em matéria de olhos verdes, parecia-lhe que se tivesse olhos verdes seria como se não dissesse tudo a seu marido.(Lispector, "A imitação da rosa", in: *Laços de família*, p. 38/ p. 46)

A monotonia da cor enfatiza-lhe uma certa ausência de vivacidade de espírito: Laura era "chatinha", "lenta", "cuidadosa", excessivamente metódica, apegada à higiene do corpo, à impessoalidade da casa, ao cumprimento das obrigações. Na escola, fora obrigada a ler a *Imitação de Cristo*, o que fizera "com um ardor de burra, sem entender nada". Mas do seu não entendimento sentiu brotar uma suspeita na alma, absolutamente estranha à intencionalidade do texto: "Que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido. *Cristo era a pior tentação*." (p. 39).

O Cristo de Clarice, mais uma vez, confunde-se com a simbologia Rosacruz. E a história transforma a imitação de Cristo na imitação da rosa, numa evocação mística e herética da flor como símbolo da beleza, da alegria, do prazer, da liberdade, elementos que, se propiciam o resgate da auto-estima dessa mulher apagada e triste, também conduzem-na à "perdição na luz": afinal, a revelação de si acaba sendo devastadora demais para Laura, que perde a razão. Curiosamente, sua iniciação se faz pelos olhos, pela contemplação de uma natureza-morta: um jarro de flores, imperdoável extravagância no centro de sua sala respeitosa e impessoal como "uma sala de espera":

> Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez uma sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranquilas. Eram algumas rosas perfeitas na sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco. Pareciam até artificiais! Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em botão, a cor se concentrava e, como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas. Como são lindas, pensou Laura surpreendida. (Lispector, "A imitação da rosa", in: *Laços de família*, p. 47)

A atitude contemplativa deflagrada pela beleza das rosas é indubitavelmente uma alusão ao desvio do caminho reto, protestante, da salvação pelo trabalho. Ao final do dia, a convalescente Laura sentia-se alegremente cansada: fizera as tarefas domésticas com afinco, fora às compras, passara as camisas do marido; a rotina lhe devolvia à vida cotidiana, à vida *real*: "No cansaço havia um lugar bom para ela, o lugar discreto e apagado de onde, com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez. ... Mas não tinha verdadeiramente tempo de dormir agora, nem sequer de tirar um cochilo – pensou vaidosa e com falsa modéstia, ela era uma pessoa tão ocupada! Sempre invejara as pessoas que diziam 'não tive tempo' e agora ela era de novo uma pessoa tão ocupada." (p. 43).

Entretanto, a contemplação que se desenrola no conto quebra o firme propósito de Laura de se ater à segurança mesquinha de seu dia-a-dia. Apesar disso, não se trata de uma contemplação católica, já que não se opera sobre o conceito teológico da abstinência defendido por Tomás Kempis, mas da celebração do direito à posse das "riquezas perecedoras" das quais a rosa é um símbolo. Laura, na sua educação tradicional, tenta inutilmente livrar-se da tentação, da sedução do abismo, enviando as rosas de presente a uma amiga: "E então, incoercível, suave, ela insinuou em si mesma: não dê as rosas, elas são lindas. Um segundo depois, muito suave ainda, o pensamento ficou levemente mais intenso, quase tentador: não dê, elas são suas. Laura espantou-se um pouco: porque as coisas nunca eram dela. [...] Por que dá-las, então? Lindas, e dá-las? [...] elas não iam durar muito, por que então dá-las?" (p. 51/p. 52).

Uma tal inversão da moral dos ensinamentos doutrinários equipara a escrita clariceana ao procedimento da *riparografia* na pintura: a realocação de um saber surpreendente e inesperado nos lugares mais imprevistos, nas situações mais insólitas, desloca a centralidade antropocêntrica dos discursos referenciais, abrindo espaço para o que chamamos de *lixeratura*: a literatura do supérfluo, do inacabado, do ignorante, do faminto, do efêmero, das coisas que, tornadas inapreensíveis (indefiníveis, incompreensíveis, irredutíveis) pelo nosso olhar demasiadamente humano, só valem – só vivem em nossos olhos – porque nos olham.

Cristo na casa de Marta e Maria

Caracterizada pelas cenas intimistas protagonizadas por personagens-tipos femininas que rivalizam com os elegantes cenários das naturezas-mortas, parece estranho encontrar na obra de Johannes Vermeer um tema

religioso. Mas é o que acontece com o convencional quadro *Cristo na casa de Marta e Maria*, que retrata um conhecido episódio do evangelho de São Lucas (10:38-42). A verdadeira motivação de Vermeer para esta insólita pintura no contexto de sua obra ainda é objeto de especulação. Já se acreditou ser um quadro resultante de um período de aprendizagem do artista com o mestre Leonaert Bramer, um amigo católico da família Vermeer em Delft, ou mesmo uma pintura encomendada por um comprador interessado no tema.

Na passagem do evangelho citada, Jesus é recebido por Marta em sua casa, onde vive com os irmãos Maria e Lázaro. Embora na vasta iconografia encontrada na pintura ocidental sobre esta cena apenas três personagens (Jesus e as duas irmãs) sejam em geral destacados, é possível que houvesse, na realidade, um pequeno grupo em torno dele, além de Maria a seus pés; e todos atentamente olhando-o e escutando seus ensinamentos. Embora representada no quadro, Marta, no texto, está ausente a maior parte do tempo, cuidando dos afazeres domésticos. Alguns intérpretes entendem positivamente a atitude de Marta, onde a prudência, a bondade, a humildade e a presteza constituiriam o retrato de uma mulher virtuosa. Afastando-se para preparar a refeição, Marta age diligentemente como uma mulher cônscia de seu papel social e de seus deveres de hospitalidade, honrando aquilo que era esperado de uma dona de casa no reduto de seu lar. Estava tão certa da adequação de seus atos que chegou a repreender Jesus, dizendo: "Senhor, não te importas que a minha irmã me tenha deixado sozinha a fazer todo o serviço? Diz-lhe pois, que me ajude"; ao que Jesus respondeu: "Marta, Marta, tu te inquietas e te agitas por muitas coisas. Uma só é necessária. Foi Maria quem escolheu a melhor parte: ela não lhe será tirada." Mas o que faltava a Marta, que era tão devota? Segundo algumas leituras, Jesus iniciava na vida de Marta um tipo especial de conversão, o "segundo chamado" ou *metanóia*. Ela era convidada por Jesus para uma vida espiritual mais profunda, mais madura, não baseada apenas em sentimentos ou em boas intenções, nem justificada apenas através de valorosas virtudes humanas.

Marta e Maria representam duas personalidades opostas de grande importância no cenário religioso do período da Reforma Protestante: a ativa e a contemplativa. A defesa de Cristo da vida contemplativa atende aos ideais jesuítas e está contida nos *Exercícios Espirituais* de Ignácio de Loyola. A abordagem de Vermeer, ao focalizar a mensagem transmitida por Cristo, poderia refletir sua simpatia pela Igreja Católica em meados do século XVII. Sabe-se que sua mãe mantinha contatos com os jesuítas em Delft. No contexto religioso da época, a cena ilustrava uma das diferenças fundamentais entre católicos e protestantes: enquanto estes buscavam a salvação através de uma postura ativa e empreendedora no mundo, aqueles acreditavam obtê-la através da atitude reflexiva da oração.

Ao contrário da sobriedade e pureza de formas e cores da pintura de Vermeer, encontramos interpretações completamente diferentes da mesma cena na obra de outros artistas, a exemplo do belga Joachim Beuckelaer (1533-1574). Na sua versão de *Cristo na casa de Marta e Maria*, a temática da natureza-morta adquire uma pujança quase ofensiva, perdendo toda a serenidade e a imobilidade que costumam caracterizar o gênero. O pintor estabelece um corte radical entre o sagrado e o profano nesta obra, deslocando a cena onde Jesus fala às irmãs e aos demais convivas para o fundo do quadro – de onde mal podem ser divisados –, e pondo em relevo a grotesca imagem de um aposento excessivamente abastecido, no qual mulheres (desconhecidas) preparam uma refeição. Marta e Maria, citadas no título, já não comparecem à cena em primeiro plano; estão ambas, provavelmente, na sala, prontas para serem atendidas. As mulheres que sobressaem serão talvez criadas; indiferentes à visita de Jesus, portanto, e excluídas do enredo principal, que se enfraquece ao ignorar o texto bíblico. Absortas na lide do preparo do alimento, essas mulheres aparecem enredadas entre fieiras de aves mortas e pilhas de corpos inteiros ou esquartejados de animais de caça, os quais, dispersos em meio aos legumes e hortaliças numa exibição sensual e profana de formas e cores berrantes, sugerem uma imagem da incansável azáfama da cozinha.

A exibição da matéria em sua condição efêmera não parece produzir aqui o efeito tradicional, pedagógico, das pinturas *vanitas*, devido à obviedade e à praticidade do tema retratado. Não há, neste quadro, espaço para a atitude contemplativa, nem para a especulação intelectual alegórica: trata-se de um retrato vulgar de uma cozinha, de um registro banal de uma cena de costumes cotidiana, sem maiores implicações discursivas. As mulheres cozinheiras não comparecem à cena para simbolizar a busca protestante de salvação pelo trabalho, nem para fazer um contraponto à busca salvacionista católica por meio da reflexão: parecem, apenas, imbuídas do sentido imediatista da obrigação a cumprir, que é a de alimentar seus senhores.

Outra intrigante versão deste tema é produzida por Diego Velázquez (1599-1660), o célebre pintor dos espelhos. O quadro mostra claramente uma divisão de espaços, que evoca uma técnica semelhante à de Beuckelaer: o ambiente do sagrado também é deslocado para o fundo da pintura, como uma janela, um espelho ou mais certamente como um quadro pendurado na parede de uma cozinha. Minimizada, a cena bíblica retrata a usual tríade de personagens extraídos da história: Jesus e as duas irmãs conversam na sala da casa, mas suas figuras aparecem tão reduzidas que mal podemos vê-las. Se se trata de uma janela, de um espelho ou de um quadro é um tema controverso e decisivo para a temporalidade da cena: admitindo-se que se trata de uma janela ou de um espelho, as mulheres na cozinha seriam parte do enredo bíblico – haveria inclusive a possibilidade de a moça em destaque ser a própria Marta, sujeita à mesma admoestação cristã, posta na boca de uma figura idosa e emblemática.Tratando-se de um quadro, porém, a referencialidade bíblica se desloca para o passado, e já não somos capazes de identificar as mulheres. A presença do quadro na parede da cozinha também se torna problemática à análise, sobretudo quando somada ao título.

Fig. 16. Vermeer. Cristo na casa de Marta e Maria.

Como em Beuckelaer, o espaço profano do trabalho doméstico é arrastado para o primeiro plano, ressaltando-se a atividade de uma jovem e anônima criada – cujos olhos se dirigem indiscutivelmente a nós, espectadores fora da pintura –, que trabalha no preparo do alimento. Enquanto isso, uma velha, talvez sua mãe, talvez sua patroa, chama a sua atenção para a cena ao fundo, apontando-a. Ao contrário do quadro do belga, porém, a natureza-morta pintada pelo espanhol sobre a mesa posta em destaque é sóbria, quase austera, e nela imperam elementos que se abrem à possibilidade de uma interpretação alegórica, pelas alusões à simbologia cristã que apresentam: o prato com peixes, os ovos, a jarra de vinho, os dentes de alho. A presença de "Cristo" – a mensagem contemplativa – poderia ser identificada nos próprios alimentos escolhidos para este *bodegone*, enquanto "Marta e Maria" poderiam ser apenas duas mulheres na cozinha, mulheres quaisquer, postas em posições semelhantes às da cena bíblica: a velha no lugar pedagógico e moralizante de Cristo; a jovem na posição discipular e aprendiz

de Marta e Maria. Ao contrário daquelas, porém, a atenção desta moça parece tão pouco abstraída pelos afazeres domésticos quanto pelas mensagens religiosas: na verdade, como enfatizamos, ela parece interessada no espaço exterior à própria pintura, pois é ao mundo real que ela devolve o olhar que a objetiva.

Este efeito de duplicação da pintura dentro da pintura, notadamente moderno e metalinguístico, é típico de Velázquez, e foi exaustivamente comentado a propósito de um outro quadro seu com esta proposta: *As meninas*. Neste quadro, ele elabora um complexo jogo de reflexos, colocando no centro da representação a infanta Margarita e suas damas de honra, de frente para o observador, cercadas por uma infinidade de quadros nas paredes e um espelho ao fundo, que reflete a reduzida e indefinida imagem de seus pais, o rei Filipe IV de Espanha e a rainha Mariana de Áustria, os quais estão sendo retratados por Velázquez – que também se representa no ato da criação. O quadro que conteria a imagem dos reis, no entanto, aparece de costas. O deslocamento do tema central de referência – o retrato dos reis, símbolos do poder político e econômico – para um reflexo obscuro num lugar ao fundo da pintura é semelhante ao que acontece com o desvio da cena bíblica de referência para uma alusão duplicada e minimizada na parede. O que diz Foucault a respeito de *As meninas* parece válido tanto para o olhar da moça na natureza-morta aqui discutida, quanto para a técnica transposta para a escrita de Clarice Lispector:

> Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (Foucault, 1999, p. 20)

Fig. 18. Velázquez. *Cristo na casa de Marta e Maria*.

Fig. 17. Joachim Beuckelaer. Cristo na casa de Marta e Maria.

Essa "pura representação" confere ao objeto artístico um estatuto ontológico próprio. A pintura, assim como a literatura, recuperam um pouco da aura perdida no processo de mercantilização e de reprodutibilidade técnica ao reivindicarem para si um ponto de vista, recusando a existência em servidão à mímesis e aos seus propósitos. Ao invés de se oferecerem, passivas, ao olhar humano, essas obras fitam o homem, desestabilizando as suas certezas, interrogando-o.

Sujos quintais com tesouros: da riparografia como missão

Consideramos significativa a importância do conto "Os desastres de Sofia" para a compreensão da poética clariceana neste processo de busca por uma literatura "menor" (*lixeratura*), equivalente à proposta estética das riparografias, ou representações do ínfimo que se oculta nas margens dos grandes temas da arte, e do abjeto que não é mencionado no saudável corpo dos discursos oficiais. O título alude, como sempre, a uma obra moralista. No caso, ao livro infantil *Os desastres de Sofia*, da Condessa de Ségur, grande sucesso na França e no Brasil até meados do século XX. Também aqui a alusão não parece ser gratuita. Muitos elementos neste livro são de importância fulcral para a autora. O nome da menina, por exemplo, que significa "sabedoria", entra em choque com a sua atuação dita "desastrosa" no mundo, narrada sob a forma de episódios onde a efabulação conduz a uma inevitável "moral da história", de cunho fortemente religioso e repressor. Expressa por um adulto – em geral a mãe, que ocupa o lugar da educadora –, esses ensinamentos direcionam-se ao julgamento e à condenação dos atos da criança, desfiando os itens de uma cartilha de normas sobre a formação de uma "menina exemplar". *As meninas exemplares*, aliás, é o título do segundo volume da edificante série desta autora, um gênero que durante décadas foi considerado de eleição

para a leitura do público infantil. Neste livro, reforça-se o contraste do comportamento de duas irmãs "perfeitas", Camila e Madalena, e da "pobre Sofia", agora órfã de mãe – como a menina Clarice –, que após um breve período de castigos e sofrimentos atrozes com a madrasta, passa a viver com uma nova família, a fim de continuar o seu aprendizado para a vida.

A crítica ao sistema educacional que diviniza um dos pólos do aprendizado e demoniza o outro é tão forte que a própria Clarice recua: "Não, talvez nem seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito." Mas a dicotomia está estabelecida nesses termos. O "santo" professor e a menina "prostituta", disposta a vender o seu amor por uma promessa de aceitação, ainda que precisando pagar por isso o alto preço já pago pela Sofia da Condessa: a perda de si mesma. Para ser amada, a menina Clarice – como todas as crianças em geral, "ávidas matérias de Deus" –, pujante de afeto em estado bruto, estava disposta a se entregar inteiramente, e nesta entrega se perder para sempre. Ela aguardava, com esperança e total confiança, entrar no mundo dos adultos, no qual pensava poder se libertar de suas angústias e medos infantis. Daí a revolta contra o professor, um homem cujas fraquezas eram por demais evidentes: "Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário". Daí também a atração por ele, como se intuísse que precisava arrancar a sua máscara para revelar o desconhecido que ali se ocultava, a fim de que ele lhe revelasse a verdade que seria a derrota de sua própria ilusão.

A revelação do aprendizado é profunda. Descrita como um verdadeiro e desentranhado parto, com vísceras expostas e tudo, o homem se percebe, com imprevista alegria, como aprendiz e liberto, e a menina se descobre, com surpresa e pavor, como mestra e libertadora. Os papéis tradicionais da relação educador-educando se invertem, já não mais relacionados ao mero repasse/

recepção de informações, que seriam esperados na relação convencional, e os indivíduos envolvidos mergulham numa radical descoberta de si mesmos.

Tudo se passa em torno de uma redação. O motivo do texto dentro do texto elabora um jogo de espelhos semelhante ao utilizado por Velázquez, criando o efeito metaficcional tão caro ao pintor e à escritora. O professor solicita à classe que reescreva "com suas próprias palavras" uma dessas histórias de cunho edificante, que ele acaba de ler em voz alta, na qual um homem, após buscar um tesouro em terras estrangeiras, consegue ficar rico no próprio quintal, através do seu trabalho. A moral da história, portanto, recaía na clássica conclusão de que o trabalho árduo era o único meio de se chegar à salvação. Para desafiar o professor, como de hábito, a menina escreve invertendo deliberadamente o final da história:

> Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado. Suponho que arbitrariamente contrariando o sentido real da história, eu de algum modo já me prometera por escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. *Eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada.* Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro na mão. (Lispector, "Os desastres de Sofia", in: *Felicidade clandestina*, p. 108).

De que maneira aquilo atingiu o professor infeliz, "monte de compacta tristeza" que trabalhava por obrigação, com indisfarçável aborrecimento, e que ocultava um passado misterioso, não se pode saber. Mas certamente atingiu-o, a ponto de ele, que jamais se alegrava e jamais se dirigia a ela, falar-lhe com atenção e carinho, e esboçar o sorriso mais sacrificado que Clarice jamais terá visto na vida, tal é a maneira como o descreve:

> E bem devagar vi o professor todo inteiro, vi que era muito grande e muito feio, e que ele era o homem da minha vida. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara – o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, era a careta vagarosamente hesitando e quebrando uma crosta – mas essa coisa que em muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. ... Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória *infantil* ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta – que estava sorrindo. . (Lispector, "Os desastres de Sofia", in: *Felicidade clandestina*, p. 110).

O processo inverso acontece com a menina, que, afogueada pela corrida e sorridente pelo hábito, diante da transformação do professor sente-se recuar e colar-se à parede, enquanto seu corpo inteiro vai-se reduzindo, como o do gato da história de *Alice no país das maravilhas*, a um sorriso sem rosto. Acompanhamos lentamente o seu processo de desaparecimento enquanto criança: o riso despreocupado e confiante amarelando-se, artificial; uma gota de suor escorrendo lentamente pela testa e pelo nariz até dividi-lo ao meio, e finalmente o seu completo desaparecimento numa desusada, inusitada e madura seriedade.

A transformação atinge a ambos com inesperada violência. Enquanto a menina, num *insight* precoce, percebe a sua missão no mundo como escritora – "Mas se antes eu já havia descoberto em mim todo o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a vida – só naquele instante de mel e flores descobri de que modo eu curava: *quem me amasse, assim eu curaria quem sofresse de mim* -, o professor se revela desamparadamente feliz "como um menino que dorme com os sapatos novos". Um tremendo bem havia feito a composição de Clarice àquele homem, sem que ela desse por isso ou tencionasse fazê-lo. Era à revelia de si mesma que suas palavras atingiam os outros e os transformavam, e a consciência desse poder advindo de um estranho talento conduz a menina à terrível conclusão: "Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro".

A revelação para ela é tão forte que terá crises de vômito em casa. O que o professor lhe *ensinava*, sem querer, era sério demais para ser apreendido com tranquilidade pelos seus nove esperançosos anos. A partir daí passava a saber que não haveria segurança mais adiante, porque não havia uma verdade interditada, na posse da qual sairia confiante pelo mundo dos adultos – ilusão que a escola e a literatura infantil edificante se compraziam em reforçar:

> Na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção nos adultos. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim liberta da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruía, e destruía o meu amor por ele e por mim.

Ao lado dessa revelação, há outra relacionada com a sua profissão. A literatura seria para ela uma penitência, o exercício de um apostolado onde se faria amada para curar os que sofrem (daí, talvez, a percepção sempre reiterada em seus contos, tão avessos a dogmatismos e doutrinamentos, de que "Cristo é a pior tentação"). Curar com as belas mentiras da invenção, tesouros extraídos de sujos quintais, avançando lentamente para perceber que, muitas vezes, essas mentiras são mais verdadeiras do que as verdades do senso-comum, ou as dos compêndios e dos manuais. O professor terá sido, talvez, o seu primeiro contato com o efeito de sua irreverente escritura nascente no mundo; daí a sua importância para a menina e a importância desse episódio para a autora, tão longamente rememorado.

No conto "Os desastres de Sofia", Clarice se reporta à infância para falar, com extrema poesia, da sua descoberta como escritora, homenageando com carinho o *mestre*, que só atuou como tal quando procedeu como *aprendiz*, fazendo-a perceber o poder das palavras: o de suavizar a dor de quem não ama, no sentido erótico e esotérico que confere ao termo. Escrever como Clarice, invertendo a moral das histórias e

desentranhando a inverdade das histórias moralistas, é um duro ato de amor, porque pode desestabilizar, desnortear e até mesmo destruir o frágil ser que se confunde com as máscaras impostas pela sociedade e reforçadas por todos os sistemas pedagógicos do mundo. Mas nenhuma iniciação se faz sem medo, sem sofrimento e sem perdas. No pátio da escola, cercada pelos corações gravados a canivete nas cascas das árvores pelos namoradinhos, a menina Clarice descobre que, se o papel de *Eros* é fincar a flecha do ilusório amor nos corações humanos, o papel da *Rosa* será o inverso: arrancar amorosamente, dos humanos corações, a flecha farpada – e sem nojo do grito.

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna, in: COELHO, Teixeira (org.). *A modernidade de Baudelaire.* Textos inéditos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIBLIA SAGRADA. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector.* Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked.* Four essays on still life painting. London: Reaktion Books, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOMBRICH, Ernst. Tradition and expression in western still life, in: *Meditations on a hobby-horse and other essays on the theory of art.* London: Phaidon, 1994.

GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2010.

HUBERMANN, Georges-Didi. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LESSING, E. G. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós.* Ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *Laços de família.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MITCHELL, W. J. T. Space and time. Lessing's Laocoon and the politics of genre, in: *Iconology.* Image, text, ideology. London: The University of Chicago Press, 1987.

NAÏVE ART. London: Sirrocco, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José de. *A desumanização da arte.* São Paulo: Cortez, 1990.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference.* Femininity, feminism and the histories of art. London and New York: Routledge, 1994.

RHODES, Colin. *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson, 1994.

SÉGUR, Condessa de. *Os desastres de Sofia/As meninas exemplares/As férias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

STERLING, Charles. *Still-life painting.* From antiquity to the twentieth-century. New York: Harper & Row, 1981.

A ekphrasis
como técnica de transcriação intersemiótica

escudo de Aquiles

Resumo:

Utilizada como recurso de tradução ou de transcriação intersemiótica por escritores afeitos ao experimentalismo com a palavra e a imagem, a técnica retórica da *Ekphrasis* – ou a representação verbal de uma representação visual – desafia a clássica definição da literatura como arte temporal e da pintura como arte espacial, estabelecida por Lessing. Neste trabalho, analisamos alguns exemplos do emprego desta técnica na literatura, tecendo considerações sobre os seus efeitos e implicações, e focalizando como diversos escritores recriam, sob perspectivas distintas, um mesmo gênero de imagem: as *Cabeças Compostas* de Giuseppe Arcimboldo.

Palavras-chave: Ekphrasis, Intersemiose, Giuseppe Arcimboldo

Sobre a ekphrasis

Nos últimos anos o estudo das relações entre literatura e artes visuais tem-se difundido significativamente, motivando pesquisas ora empiricamente direcionadas, que relacionam textos e telas específicos, ora teoricamente orientadas, que buscam desvendar a possibilidade de ler um texto literário como se observa uma pintura ou de decodificar semioticamente uma pintura como um texto literário. Os críticos que se dedicam a esse trabalho procuram ultrapassar as barreiras erguidas por Lessing entre a poesia e as artes visuais: entre a poesia como uma arte de signos arbitrários alinhados no tempo e a pintura como uma arte de signos "naturais" dispostos no espaço.

Um dos enfoques mais interessantes neste campo de investigação foi traçado por W. J. T. Mitchell, que em seu livro *Iconologia* trata da relação entre a palavra e a imagem como uma relação de disputa pelo poder. Citando Mitchell, o crítico James Heffernan, em seu livro *Museu de Palavras*, investiga esta relação através de um não menos curioso estudo sobre uma antiga técnica retórica – a *ekphrasis* – ou a representação verbal de uma representação visual. De acordo com este autor, a ekphrasis é fascinante por diversas razões: primeiro, porque evoca o poder da imagem silenciosa mesmo quando submetida à autoridade rival da linguagem. Segundo, porque é uma técnica que possibilita uma forte analogia com a disputa entre os gêneros, funcionando muitas vezes como a expressão de um duelo entre os olhares masculino e feminino, onde a voz intelectual do discurso tenta controlar, explicar ou reduzir o impacto sensorial da beleza que seduz e ameaça. Este aspecto revela o caráter profundamente ambivalente da ekphrasis, representando uma fusão da iconofilia com a iconofobia, e traduzindo a veneração e a ansiedade dos escritores de todos os tempos sobre a imagem.

Terceiro, porque a relação entre as artes numa obra literária ekfrastica não é impressionista, mas tangível e manifesta, evidente pela própria natureza deste tipo de representação. E finalmente, porque se trata de uma técnica extraordinariamente fértil e duradoura no campo da criação literária, subsistindo até hoje, apesar de suas origens remontarem a exemplos tão clássicos quanto o da descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero. Analisar o modo como a pintura e a escultura foram representadas ao longo da história da literatura ocidental é ver como nela se inscreve, paralelamente, uma história de sua perene e conflituosa resposta às artes visuais.

Umberto Eco, no item destinado ao estudo da ekphrasis no capítulo "Fazer ver", de seu livro *Quase a mesma coisa,* comenta sobre o grande prestígio que o exercício gozava na Antiguidade, e menciona inclusive a importância deste exercício na preservação da memória de muitas obras desaparecidas. Exemplos insignes são as *Imagines* de Filostrato e as *Descriptiones* de Callistrato. Segundo ele, hoje não se pratica mais a ekphrasis como exercício retórico, mas como instrumento de atração da atenção menos para o dispositivo verbal do que para a imagem que se pretende evocar ao utilizar a técnica. Se retomássemos o ponto de vista de Mitchell, seria como se o poder do discurso ("masculino") estivesse sucumbindo definitivamente ao poder da imagem ("feminino").

Eco distingue também a ekphrasis retórica clássica, *evidente*, segundo ele – ou seja, que exigia ser reconhecida como tal –, da ekphrasis *oculta*, de utilização mais moderna, quando o autor não menciona que o texto nasce da descrição de uma obra das artes plásticas: "Se a ekphrasis evidente queria ser julgada como tradução verbal de uma obra visual já conhecida (ou que pretendia se tornar conhecida), a ekphrasis oculta apresenta-se como dispositivo verbal que quer evocar na mente de quem lê uma visão, o mais precisa possível. Basta pensar nas descrições proustianas dos quadros de Elstir, para ver como o autor, fingindo descrever a obra de um pintor imaginário, inspirava-se efetivamente na obra ou obras de pintores de seu tempo." O próprio Eco confessa ter-se deliciado com a prática desta técnica em inúmeras passagens de seus livros, como *O Nome da Rosa* e *O Pêndulo de Foucault.*

Em português, entre tantos outros, há o exemplo do capítulo de abertura do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, na verdade um exercício ekphrastico oculto de um quadro do pintor Albrecht Durer. Esta técnica revela-se indubitavelmente útil na pena de um autor cujos romances – como o *Manual de pintura e caligrafia,* o *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna* – refletem claramente um misto de veneração e ansiedade sobre a imagem. O fato de estar ligada à questão dos gêneros – como o atestam as teorias de Leonardo da Vinci e o tratado de Lessing sobre o *paragone* ou a disputa entre as artes ditas "irmãs" ou "rivais", a literatura e a pintura – também parece fazer da ekphrasis um recurso não apenas estrutural, mas profudamente simbólico no texto saramaguiano.

James Heffernan faz questão de distinguir, em seu estudo, a ekphrasis de outras técnicas de representação literária ligadas à imagem, como o pictorialismo e a iconicidade. Embora não sejam mutuamente excludentes, essas três técnicas diferem estruturalmente de modo bastante claro. Embora um poema ekphrastico possa usar técnicas ou alusões pictóricas para representar uma pintura ou possa ser impresso numa forma gráfica que se assemelhe à pintura ou ao objeto que ele verbalmente representa, a ekphrasis difere tanto do pictorialismo quanto da iconicidade pelo seu caráter metalinguístico: ou seja, por se constituir uma tentativa de representação, tradução ou transcriação de uma representação anterior, já realizada em outro meio. O caráter duplamente mimético do procedimento – o fato de representar a própria representação ou, mais especificamente, uma obra das artes plásticas – define e qualifica as obras ekphrastico ao longo da história literária, diferenciando-as de experimentalismos pictorialistas com as palavras e de criações iconográficas, não necessariamente relacionadas à representação de uma obra anterior.

Quanto à relação espacial e temporal na linguagem, pode-se dizer que a ekphrasis, tendendo à espacialização do texto, frustra o movimento narrativo,

não se submetendo a ele. Ela é o antagonista da narrativa, a digressão ornamental que, no entanto, se recusa a ser mero ornamento submisso à história. Oscilando entre a celebração do poder silencioso e demolidor da pintura, a ekphrasis, por outro lado, continua a afirmar o poder eloquente e fundador da palavra. Interrompendo o fluxo narrativo pela evidência descritiva, a ekphrasis, ou o texto que se quer imagem, revela a sua admiração pelas artes plásticas, expresso num desejo de con-fusão. Mas ao circunscrever a imagem, filtrando-a através de um olhar, registrando-a, explicando-a e historiando-a, a ekphrasis também a destrói enquanto tal. Portanto, embora frequentemente se assemelhe a uma forma de descrição estática, a ekphrasis oferece uma resposta negativa à imobilidade pictórica, resgatando o impulso de contar histórias que é próprio da literatura, tentando deixar explícitos os múltiplos enredos que as artes visuais implicitam na imagem.

Partindo do princípio de que a ekphrasis é a representação verbal de uma representação visual, estudaremos a seguir alguns exemplos do emprego desta técnica na literatura, tomando como referência a obra do artista plástico italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), autor de várias séries de imagens ambíguas intituladas *Cabeças Compostas*. Embora muito imitadas no âmbito da pintura de todas as épocas, o interesse por estas "cabeças" como motivo de representação literária também é notável, uma vez que se assemelhariam a trocadilhos ou palíndromos visuais, aspecto enfatizado pelos surrealistas. A obra de Arcimboldo tem incendiado a imaginação de muitos escritores ao longo dos tempos, tornando-se, portanto, motivo de inspiração para muitas obras literárias. A seguir, consideraremos exemplos extraídos de poemas de Dom Gregório Comanini, Cesário Verde e Carlos Drummond de Andrade, e da narrativa de Osman Lins, a fim de discutir suas peculiaríssimas tentativas de transcriação intersemiótica a partir da pintura arcimboldesca.

A ekphrasis como descrição

Fig. 1. Arcimboldo. *Vertumnus.*

A fim de enaltecer a tela *Vertumnus*, de Giuseppe Arcimboldo, realização culminante de todas as obras executadas para a glória de Rodolfo II (1552-1612), Imperador da Áustria, o cônego Don Gregório Comanini, contemporâneo do pintor, escreve o seguinte poema:

> Seja lá quem fores, ó tu, que assistes
> Ao quadro raro, disforme, em que consisto,
> Na boca casquinadas estalando,
> Zombaria nos olhos tremulando,
> Todo o rosto pelo riso arrepanhado,
> Ao descobrires algo importuno,
> No que dá pelo nome de Vertumnus –

Pelos filhos de Apolo assim chamado –
Pelos cantos dos antigos exalçado.
A menos, pois, que possas capturar
A fealdade com que me embelezar,
Não saberás que existe uma feiúra
Que transcende a própria formosura.
Pese, embora, o aspecto de unidade,
Também há em mim diversidade.
E é ela que fiel, e com razão,
Revela coisas várias, tais quais são.

Como tenta persuadir Comanini através deste trecho de seu longo poema, o retrato maneirista do rei é simultaneamente fiel, caricato e alegórico. É para sempre a imagem indiscutível do rei; mas uma imagem flexível, móvel, onde o sentido trafega em muitas direções e não cessa de dialogar com o observador. A imagem de Rodolfo II, embora única, remete a muitos referentes: é ao mesmo tempo homem e compósito de vegetais, rosto e conglomerado de frutos, rei e metáfora da Natureza, natureza-morta e metáfora do Rei. É aparência e essência, diversidade e unidade. Não é possível apreciar a imagem do todo sem a concomitante percepção de suas partes, que são unidades em si: frutos, flores, etc. E o nome, mais um desdobramento deste rosto por si só já tão discursivo, apenas reforça o seu caráter alegórico: Vertumnus, deus dos jardins e dos pomares, que presidia o outono e tinha o privilégio de mudar de forma ao seu bel prazer.

Neste exemplo, percebe-se como o poeta, falando em primeira pessoa, incorpora o "espírito" do ser retratado e "se descreve" para o leitor, a quem invoca como o próprio observador do quadro de Arcimboldo. A figura do receptor funde-se, no poema, numa imagem híbrida de leitor das palavras e observador da imagem. Como a imagem original não está à vista, tem-se clara a pretensão do poeta de traduzi-la de modo inelutável, não

como uma ilustração, mas como uma metalepse, uma espécie de transunção da figura no texto: o poema diz-se "quadro" e solicita ao receptor que o "assista", o "observe": não que o "leia". Apesar da pretensão, o poema de Comanini resulta um tanto modesto em seus efeitos ekphrasticos: não fosse o recurso à incorporação do personagem do quadro – ou do próprio quadro – como voz discursiva do texto, tratar-se-ia de uma mera descrição, minuciosa, crítica e erudita, é verdade, mas não tão eloquente a ponto de "substituir" a visualização do quadro, ou sequer de "traduzi-lo" para o universo da linguagem. Não há uma intenção de recriação literária das técnicas pictóricas; há apenas um comentário à representação, o que não se configura como uma meta-representação, como o seria uma autêntica ekphrasis. Ao verbalizar a imagem, Comanini na verdade a silencia. Fixa um significado, ainda que o reconheça vário e diverso. Se fôssemos refletir em termos de disputa de poder, teríamos neste caso um exemplo clássico do domínio do discurso sobre a imagem, que perde a sua virtualidade fecundante ao ser reduzida e concretizada numa interpretação.

O exercício pictorialista da Ekphrasis

Sem a pretensão de descrever a mesma tela, o *Vertumnus* de Arcimboldo; e sem sequer lhe fazer a mais discreta alusão, o poeta português dos fins do século XIX, Cesário Verde, autor de um único livro – *O livro de Cesário Verde* – presta ao pintor maneirista uma homenagem bem mais convincente do que a do bem intencionado poema de Don Gregório Comanini. Exemplo de um exercício pictorialista da ekphrasis, esta transcriação intersemiótica revela como um quadro pode ser luminosamente evocado através das palavras, sem que nenhuma referência

intelectual lhe seja feita, nenhuma interpretação aludida, nenhum comentário registrado. O poema ekphrastico intitula-se *Num bairro moderno*.

Como já prenuncia o título, a paisagem a ser percorrida pelo poeta é a de um bairro rico, moderno, onde se destacam "casas apalaçadas", jardins, escadas de mármore; e onde se adivinham, através das persianas, quartos estucados, papéis de parede, finas porcelanas reluzentes à mesa de refeições. O poema, datado de 1877, se constrói ao longo de vinte estrofes com cinco versos cada, divididas tematicamente de maneira ainda mais drástica por um episódio de "delírio", ou de exótica acomodação visual, cuja natureza é fundamental para se compreender o movimento "paradoxal" da poesia de Cesário Verde. Nota-se que estes versos estão praticamente desabitados, talvez devido à hora escolhida, dez da manhã, quando a preguiçosa população burguesa ainda não despertou de todo, não obstante o dia se apresente desde o princípio deslumbrante, sugerindo que tudo se passa num verão quente, colorido e acolhedor. Nada parece nublar a intensidade da luz, que jorra de palavras e expressões como *transparentes* matizes, *nascentes* estancados pelos jardins, *brancuras quentes* que ferem a vista. O brilho e a claridade são tais que o próprio poeta, receptor-emissor da cena retratada, se diz vitimado pela resplandescência do trajeto que descreve, a ponto de chegar ao seu destino, habitualmente, "com as tonturas duma apoplexia".

Toda essa luz, porém, parece apenas servir de pano de fundo para destacar o motivo central do poema-pintura: a imagem de uma mulher que carrega um cesto com frutas e verduras para vender de porta em porta. Ela e o poeta são os únicos seres viventes sob o sol magnífico, e são ambos trabalhadores. A figura feminina, em si, não chama a atenção. Descrita como uma rapariga pequenina, azafamada, esguedelhada, feia, de bracinhos brancos, descolorida nas maçãs do rosto, sem quadris, magra e enfezadita, parece ser apenas o suporte acanhado de uma surpreendente exuberância cromática que, como se verá adiante, a recobre e a circunda. Nada há de especial nas suas vestes, não são ricas, paramentadas, elegantes ou distintas. No entanto, os

adjetivos do poeta as revestem de uma estranha majestade, envolvendo a figura nas ramagens de uma saia, no azul de umas meias, e indo-se derramar sobre o cesto que carrega e que ajuda a compor a sua indumentária, irisando o seu conteúdo – "retalho de horta aglomerada" – a ponto de transformar a pobre mulher, em si mesma tosca e triste, numa forma "pitoresca e audaz" que rebrilha e seduz sobre o "xadrez marmóreo duma escada".

Considerando-se que este núcleo de intensa cor repousa contra o fundo inacreditavelmente branco da luz ofuscante que inunda todos os espaços do poema, pode-se ter uma ideia da força do contraste que leva esta imagem aparentemente banal a atingir o imaginário do poeta, deflagrando a visão fantástica que constitui o clímax da descrição. Desafiando a luz do dia, da situação cotidiana e previsível, e tendo como cúmplice apenas a luz do sol, o poeta também comete o seu crime: assassina a fotografia em nome da fantasia, do delírio, da metáfora. Focalizando sua visão num detalhe da cena – o cesto de hortaliças – começa a ampliá-lo no contexto dos demais versos até metamorfosear todas as palavras acomodadas no cesto em seres abjetos, pedaços de um organismo gigantesco, ameaçador, que respira e pulsa, e ergue-se da cena, vivo:

> (...) Subitamente, - que visão de artista! –
> Se eu transformasse os simples vegetais,
> A luz do sol, o intenso colorista,
> Num ser humano que se mova e exista
> Cheio de belas proporções carnais?!
>
> E eu recompunha, por anatomia,
> Um novo corpo orgânico, aos bocados.
> Achava os tons e as formas. Descobria
> Uma cabeça numa melancia,
> E nuns repolhos seios injetados.

As azeitonas, que nos dão azeite,
Negras e unidas, entre verdes folhos,
São tranças dum cabelo que se ajeite;
E os nabos – ossos nus, da cor do leite,
E os cachos d'uvas – os rosários d'olhos.

Há colos, ombros, bocas, um semblante
Nas posições de certos frutos. E entre
As hortaliças, túmido, fragrante,
Como dalguém que tudo aquilo jante,
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

E como um feto, enfim, que se dilate,
Vi nos legumes carnes tentadoras,
Sangue na ginja vívida, escarlate,
Bons corações pulsando no tomate
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras. (...)

O poema parece abandonar o plano bidimensional da pintura e avançar no universo tridimensional da escultura. Do interior do quadro realista, a figura grotesca, maravilhosa, delirante começa a se insurgir contra a superfície, projetando volumes e conferindo profundidades inesperadas ao texto. Assim, o poeta-escultor transforma o poema numa matéria-prima amorfa, onde o amontoado de palavras constitui o material de que se utiliza para moldar um ser arcimboldesco. Surgindo da aparente serenidade da paisagem, a criatura obscurece profundamente a claridade inicial, lançando sombras sobre os significados banais ao roubar-lhes os significantes e com eles construir uma estranha alegoria. Num jogo de aproximações e de recuos, percebe-se que, vista de longe, a cena da mulher com o cesto de hortaliças continua inalterada. Apenas o olhar do poeta, viajando sobre o detalhe da pintura, aproximando-se da superfície dos frutos, é que os transmuda na maciez e rubor da pele, na tepidez e volume dos órgãos, nas formas anatômicas que brotam de atitudes, ângulos

inesperados, estranhos parentescos dos corpos vegetais com o corpo humano.

O caráter fragmentário de tal montagem é patente. Aqui já não são feitas comparações. O ser criado não tem uma cabeça "parecida" com uma melancia; a melancia é a própria cabeça, ambiguidade muito ao gosto das pinturas maneiristas. Instaura-se uma incômoda simultaneidade, uma coexistência perturbadora entre dois significantes que se interpenetram no poema, sem se excluir. O mesmo acontece quando o poeta utiliza a expressão "maçãs do rosto" para referir-se à mulher, e menciona as "faces duns alperces" para referir-se aos pêssegos. A permuta que se instala entre os reinos humano e vegetal, nesse orgânico intercâmbio, produz como efeito maior o apagamento do elemento essencialmente humano e a sua conversão, no texto, à condição de uma natureza-morta. As metáforas tornam-se literais, na medida em que abrem a possibilidade de a mulher retratada ser apenas uma montagem, cujo rosto pode ser literalmente composto pelas figuras das frutas. O tratamento dado ao tema do humano é flagrantemente, pictoricamente moderno.

Como analisa Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*, a época de Arcimboldo foi profícua na fabricação de imagens reversíveis. Jogos caricaturais em que, por exemplo, a figura do papa, invertida, transformava-se em bode, ou a figura de Calvino, de ponta-cabeça, em louco perigoso, eram frequentemente usadas pelos partidários ou adversários da Reforma. Arcimboldo compôs várias séries de imagens reversíveis, que Barthes identifica com "palíndromos visuais". No entanto, talvez essa construção tenha mais a ver com o paradoxo do que com o palíndromo. Um palíndromo pode ser lido em várias direções sem alterar o sentido. Já um "falso palíndromo" é um paradoxo: parecendo que reforça o mesmo, ele apenas afirma-se como outro. Afirma para negar e vice-versa, centralizando o "caráter reversível" no sentido e não num jogo de palavras meramente formal. Talvez também seja assim que se possa entender o movimento "paradoxal" da poesia de Cesário Verde, que se abre tanto a uma leitura convencional do realismo quanto a uma leitura imprevisível, moderna. O recurso à pintura arcimboldesca, essencialmente pictorialista, como se viu, talvez guarde relação com essa proposta.

O exercício icônico da Ekphrasis

Assim como no poema de Cesário Verde, ainda que inegável, a alusão às *Cabeças Compostas* de Arcimboldo parece circunstancial e não intencional ou reconhecida, também no poema *Um em Quatro*, de Carlos Drummond de Andrade, encontramos uma montagem evocadora da obra, que pode ser estruturalmente a ela associada. Ao contrário de *Um Bairro Moderno*, porém, onde o que se destaca é o pictorialismo, a exuberância das cores buscada à pele dos frutos e flores artificialmente reproduzidos com as tintas do pintor, copiadas pelo poeta; aqui o que se reproduz é a estrutura da fusão, o princípio do trocadilho ou do palíndromo visual, responsável pela ambiguidade. O poema, inclusive, foi composto para uma obra intersemiótica: *D. Quixote – Cervantes/Portinari/Drummond* – da Editora Fontana, um conjunto de 21 desenhos de Portinari e 21 poemas de Drummond que remetem a passagens do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes. Nada poderia supor que o texto fizesse referência a um outro pintor, obviamente, e ainda mais a um maneirista, dado que o conjunto se apresenta com aparências de evidente modernidade. Trata-se de um poema-objeto, na linha do concretismo dos irmãos Campos, que se utiliza de múltiplos recursos: o acústico, o visual, a carga semântica, o espaço tipográfico e a disposição geométrica dos vocábulos na página:

A Z
b y
A&b Z&y
Ab yZ
AbyZ
quadrigeminados
quadrimembra jornada
quadripartito anelo
quadrivalente busca
unificado anseio
umcavaleiroumcavaloumjumentoumescudeiro

Além do aspecto icônico, o poema se apresenta como uma equação matemática onde A é o cavaleiro Dom Quixote; B é Rocinante, cavalo de Quixote; Z é Sancho Pança, escudeiro de Quixote; y é o jumento de Sancho; A sobre b = Quixote montado em Rocinante; Z sobre y = Sancho montado no jumento; A&b é o conjunto cavaleiro/cavalo; Z&y é o conjunto escudeiro/jumento. Bela é a unidade do grupo AbyZ, insana irmandade humana e animal, quarteto que se move em busca de um sonho. Um em quatro torna-se também quatro em um, unificação representada graficamente por uma única palavra: umcavaleiroumcavaloumjumentoumescudeiro, ou seja: AbyZ.

Fig. 2 e 3. Portinari. *D. Quixote e Sancho Pança* e numa versão como a *Cabeça Composta* de Cervantes.

Posto ao lado da pintura de Portinari, o poema não se relaciona com a sua estrutura. Texto e tela apenas evocam os personagens do livro, ou um sentimento geral obtido pela leitura da obra, sem estabelecer entre si uma relação

dialógica composicional. Embora se relacionem com a obra de Cervantes, não se relacionam entre si. Posto ao lado de uma *Cabeça Composta* arcimboldesca, porém, imediatamente identificamos o paralelo estrutural, uma mesma sintonia *original* – porque não explícita no texto cervantino – de leitura do *Dom Quixote*, que se expressa num processo semelhante de interpretação visual da obra homenageada, tanto com palavras quanto com imagens.

Seria, portanto, sugestiva a leitura do poema *Um em Quatro* como um exercício ecfrásico intencional, a partir da cabeça arcimboldesca de autor desconhecido, na qual as imagens isoladas do Quixote, Rocinante, Sancho e o jumento fundem-se no retrato do escritor Cervantes, representando exatamente a fusão do quarteto cervantino tal como é proposto na equação literária de Drummond. Evidentemente, não há elementos para se supor que se trate de um efetivo exercício de transcriação intersemiótica, mesmo oculto. Contudo, colocando-se o poema ao lado da cabeça composta que da obra de Cervantes terá feito um dos seguidores do estilo de Arcimboldo, e imaginando-se que Drummond o pudesse ter escrito com esta inspiração, ter-se-ia um exemplo singular do exercício icônico da ekphrasis, que pretendemos discutir neste item. Perdoem-nos, pois, a especulação, em benefício da explanação da ideia.

A Ekphrasis como exercício metalinguístico

A auto-referencialidade é uma característica das produções ekphrasticas, que põem em causa, duplamente, a representação artística. O modo como o escritor Osman Lins elabora suas personagens sob o molde das *Cabeças Compostas* de Arcimboldo enfatiza este aspecto. Sem jamais ter feito uma referência explícita às obras deste pintor, suas narrativas eminentemente plásticas e ornamentais são povoadas de

verdadeiras transcriações verbais das alegorias visuais de Arcimboldo. Seres compósitos, ambíguos e palindrômicos, ou francamente paradoxais, invadem suas histórias, quando não a constituem. A função desses seres no texto é a de promover uma reflexão sobre o próprio texto. A título de exemplo, consideraremos a alegoria sobre a qual se constrói o romance *Avalovara*, cujo título remete ao nome de um personagem da narrativa: um pássaro feito de muitos pássaros, possível alusão ao quadro *Ar*, do pintor maneirista. Não exatamente ligada à história, essa criatura aparece e desaparece das cenas, sobrevoando os capítulos e aludindo tanto à estrutura fragmentária do romance, composto de enredos recortados e sobrepostos, quanto ao tipo de composição das três figuras femininas principais que sintetizam a concepção da personagem como espaço e do espaço como personagem.

O pássaro é uma metáfora importante e recorrente na obra osmaniana, aparecendo também nos seus contos e num dos poucos poemas que escreveu. À semelhança do pássaro, Osman Lins esboça nas figuras dessas mulheres a sua *teoria da animização do espaço*, que não consiste, como se poderia pensar, no processo comum às fábulas e narrativas fantásticas, em que se dá vida aos objetos, conferindo-lhes características humanas como voz e capacidade de percepção. A teoria de Osman Lins, ao contrário, consiste numa técnica peculiar de construção da personagem a partir de um aglomerado de objetos heterogêneos, que migram do espaço diegético ou discursivo para dentro dos seus corpos, constituindo-os. A intenção do autor é bastante clara: não se trata de estabelecer meras comparações entre a figura humana e outros materiais: "Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é *amalgamar* uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real".

O efeito visual alcançado através deste processo encontra um curioso paralelo técnico no chamado *Efeito Arcimboldo*, identificado nos quadros do referido pintor, que enfrentava um desafio semelhante: construir, com os recursos

da pintura, alegorias: imagens de efeito linguístico. As soluções encontradas por ambos frequentemente coincidem em termos estruturais e conceituais

É Roland Barthes quem aponta o fundo linguístico da pintura de Arcimboldo, que, como um poeta barroco, explora as curiosidades da língua, joga com a sinonímia e com a homonímia; combina, permuta e desvia signos já existentes. Para Barthes, a estrutura da linguagem humana é duplamente articulada: a sequência do discurso pode ser recortada em palavras, e as palavras, por sua vez, podem ser recortadas em sons ou em letras. A grande diferença entre essas duas articulações é que a primeira possui unidades que já têm um sentido (são as palavras); enquanto a segunda produz unidades insignificantes (são os fonemas: os fonemas, em si, nada significam). Na sua opinião, as artes visuais não teriam essa mesma estrutura: "É perfeitamente possível decompor o "discurso" do quadro em formas (linhas e pontos), mas essas formas nada significam antes de estarem reunidas. A pintura, portanto, tem apenas uma articulação". Para Barthes, isso permite compreender o paradoxo estrutural das composições arcimboldescas: "Arcimboldo transforma a pintura em uma verdadeira língua, dando-lhe dupla articulação".

Observe-se o quadro *Ar*. Trata-se, como na maioria das obras deste pintor, de um perfil humano feito a partir de um compósito de elementos. Neste caso, a cabeça humana recorta-se, uma primeira vez, em formas que *já* são seres inteiros, nomeáveis – em outros termos, "palavras": águia, pavão, coruja, galo, beija-flor. Esses seres, por sua vez, decompõem-se em formas, linhas e cores que nada significam: reencontra-se, assim, a dupla escala das palavras e dos sons. Antes de *Avalovara*, Osman Lins ensaia uma alegoria semelhante em *Nove, novena*, na personagem Z.I., de "Perdidos e achados". Simultaneamente uma imagem de mulher e uma composição ornitológica, a surpresa que essa construção produz no leitor não só desmembra a ideia da "mulher" como faz retornar sua atenção para as palavras que, na página, constituem esse estranho ser:

> Quando a ergo, dois vultos de mulher se distanciam, e uma é Z.I. Clamo por seu nome, sigo-a ferindo os pés, ambas começam a correr, avanço decidido, agarro-a pelo braço. "Eu te amo!" Volta-se, cospe-me no rosto. *Então vejo, vi, vejo então que ela é feita de bichos ajustados. Ouço um rumor frouxo, um ruflar de asas, Z.I. desfaz-se em pássaros noturnos, vespas, mariposas, besouros e morcegos*.

Fig. 4. Arcimboldo. *Ar.*

Nota-se a diferença entre este procedimento e o que é utilizado por James Joyce no plano do discurso. Em *Finnegans Wake* encontra-se um trecho onde a similitude ornitológica brota de um jogo de deformações paronomásicas com as palavras: "Amengst menlike trees walking or trees like angels weeping nobirdy aviar soar anywing to eagle it!". Em português, na tradução de Haroldo de Campos, seria algo como "Entre árvores hominídeas andando ou árvores

angelídeas chorando não haveria de voer-se nasa aguial". Em ambos os casos, veicula-se uma *imagem*: a pintura por meio de palavras em que esteja ausente a analogia e a comparação. A imagem no texto fornece uma informação completa e literal, como uma pintura, uma fotografia, de objetos; enquanto a metáfora estabelece uma comparação entre objetos. Seja como for, tal procedimento limita-se, em Joyce, a um jogo de linguagem sem maiores implicações para a construção do espaço diegético, enquanto o objetivo dos experimentalismos narrativos de Osman Lins, que aproximam tão fortemente o seu trabalho das artes visuais, reside justamente na elaboração deste espaço. À "dupla articulação" do texto de Joyce escapa, como se percebe, a tridimensionalidade responsável pela plasticidade do efeito que é conseguido por Osman Lins. Como buscamos mostrar neste item, a ekphrasis é utilizada em seus textos como estratégia de reflexão sobre um princípio: o da unidade na diversidade. Assim, tanto a personagem quanto o romance aqui mencionados são metaforizados em pássaros arcimboldescos: feitos de muitos pássaros; o que torna patente o caráter metalinguístico da proposta.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. As impurezas do branco, in: *Nova reunião: 19 livros de poesia.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BARTHES, Roland. Arcimboldo ou retórico e mágico, in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DOM QUIXOTE – CERVANTES/PORTINARI/DRUMMOND. 21 desenhos de Portinari e 21 poemas de Drummond. Editora Fontana, 1993.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.

HEFFERNAN, James. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of natural sign*. Baltimore, John Hopkins University, 1992.

KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo: um mágico maneirista*. Lisboa: Teschen, 1993.

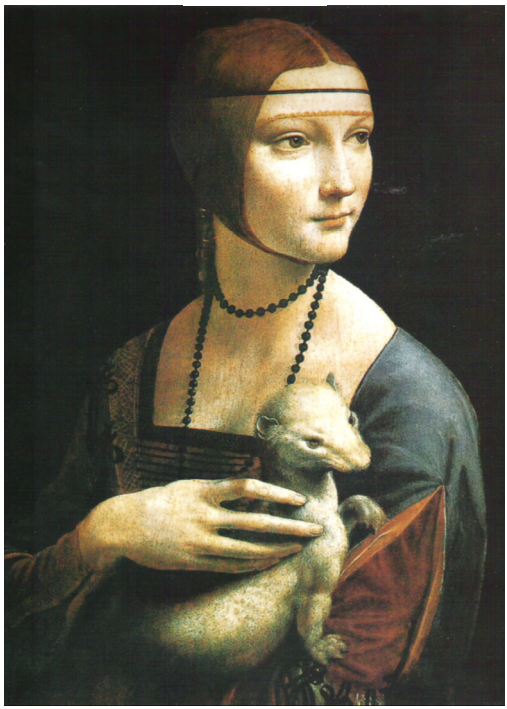
LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde.* Lisboa: Portugália, s/d.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

A Dama e o Unicórnio:
exercícios de imaginação



Dama do Arminho, Leonardo da Vinci,
1485-1490

Resumo:

A tapeçaria funciona como uma espécie de *leitmotiv* no conjunto da obra de Osman Lins, sobretudo na segunda fase de sua produção. Filho de alfaiate, o autor ornamenta artesanalmente os seus livros com belas composições verbais e visuais destinadas a refletir sobre o ato da criação literária. A influência de *La dame a la licorne*, do século XV, na composição de *Avalovara*, é atestada pelo próprio escritor. A série de seis painéis realiza uma meditação sobre a poética dos sentidos, através da imagem da virgem e do cordeiro. Seus componentes éticos e estéticos têm servido de inspiração à literatura, como atestam os trabalhos de diversos escritores portugueses, também comentados neste ensaio.

Palavras-chave: Tapeçaria; Escrita feminina; Ornamento; A dama e o unicórnio; Avalovara; Osman Lins; A poética dos sentidos.

A tapeçaria A dama e o unicórnio

Fig. 1. La dame à la licorne - o sexto sentido ("A mon seul désir")

Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.[1*]

Correspondances, Charles Baudelaire

Entre os papéis distribuídos pelas pastas de documentos do escritor Osman Lins, doados por sua esposa Julieta de Godoy Ladeira ao Arquivo-Museu de

1.* "Como ecos longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade/ Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam." In: BAUDELAIRE, 1985:115.

Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, encontram-se muitas curiosidades: recortes de jornais, artigos de revistas e trechos de livros selecionados pelo autor nas extensas pesquisas que realizava antes e durante a composição de suas obras ficcionais. Nos anexos referentes aos estudos sobre o romance *Avalovara* – publicado em São Paulo, em 1973, pela editora Melhoramentos –, entre uma infinidade de figuras – fotografias, desenhos e pinturas –, uma referência se destaca. Trata-se de uma pequena estampa, uma reprodução em cartão de um dos seis painéis que compõem a famosa tapeçaria intitulada *La dame à la licorne* (Fig. 1), sob a qual ele datilografou a seguinte legenda: "Detalhe da tapeçaria *A dama e o unicórnio*, século XV. Tema N – Abel: o Paraíso". Já o "Dossiê *Avalovara*" – uma coletânea de recortes organizada por Julieta de Godoy Ladeira, que se encontra no arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP – abre-se com duas imagens que reproduzem detalhes do tapete, ao lado de um comentário de Julieta a respeito.[2]

A alusão é flagrante, e a uma simples observação do desenho os leitores de *Avalovara* serão capazes de identificar alguns dos temas desenvolvidos pelo autor não só no capítulo mencionado, mas ao longo de todo o romance, no qual o tapete é, aliás, um dos principais motivos. Apesar de suas cores um tanto esmaecidas nas reproduções, ainda é possível perceber o encantamento que brota dessas composições misteriosas, construídas em torno de uma figura feminina ladeada por animais poderosos ou fantásticos como o leão e o unicórnio, tendo por pano de fundo um cenário de encantadora vegetação que lembra um jardim.

Os detalhes do bordado desses tapetes evocam, ainda que indiretamente, a atmosfera presente em personagens, títulos de

2. O texto, datilografado, diz o seguinte: "A arte da tapeçaria também influenciou a obra de Osman Lins, e esta, em especial, é citada em Avalovara. A dama e o unicórnio, Museu de Cluny, Paris. Personagens de Avalovara entram no tapete, passam a fazer parte dele." Julieta de Godoy Ladeira. "Dossiê Avalovara", in: Arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

capítulos e enredos de algumas das muitas histórias que compõem *Avalovara*. Além disso, o contraponto entre o rigor geométrico do arcabouço narrativo e o ornamentalismo do estilo, tantas vezes identificado pelos críticos como uma das principais características da obra osmaniana, também parece encontrar um legítimo equivalente visual na estrutura dessas tapeçarias, embora - à parte as referências já citadas - eu não conheça nenhum estudo anterior que mencione o conjunto de *La dame à la licorne* como fonte de inspiração para a criação de *Avalovara*.

A tapeçaria data, segundo se afirma, do fim do século XV, mais precisamente entre os anos de 1484 e 1500, e o seu nome – *La dame à la licorne* – foi inventado no século XIX. A rigor, deveria chamar-se "A dama entre o leão e o unicórnio", já que ambos os animais aparecem nos seis painéis. Por alguma razão, no entanto, ficou conhecida apenas como "A dama e o unicórnio". A autoria da obra permanece desconhecida, assim como o lugar onde teria sido produzida. Presume-se que foi encomendada por Jean Le Viste para uma dama - Claude Le Viste, sua filha -, como presente de casamento, quando noiva de Jean de Chabannes-Vendenesse, irmão do marechal de La Palisse, nomes sonoros da História da França. Teria sido assim? Não se tem certeza, embora a natureza dos trajes ali detalhados corresponda à época atribuída à sua origem.

Diz-se que, no seu conjunto, os painéis representam uma alegoria dos cinco sentidos, sendo sugestiva a existência de um sexto painel, cujo título é "A mon seul désir". Seria possível pensar, modernamente, que o sexto painel correspondesse ao misterioso "sexto sentido", popularmente conhecido como um atributo feminino, místico ou sobre-humano. Mas a análise dos especialistas revela uma outra interpretação. O sexto painel, introdutório ou conclusivo do conjunto, ilustraria a renúncia de todas as paixões, e a tapeçaria como um todo, para além de ser uma representação do poder e da força do nobre, seu proprietário, estaria revestida de um profundo conteúdo moral. O próprio tema não era desconhecido no contexto da produção artística européia dos séculos XV e XVI, sendo comum a elaboração de alegorias aos sentidos com esse significado. Há o relato de pelo menos uma outra tapeçaria com esse tema, datada da mesma época e de propriedade do cardeal Erard de la Marck, de Liège,

com o título *Los sentidos*, igualmente composta por seis painéis, um dos quais intitulado *Liberum arbitrium*, cujo significado é semelhante ao de "A mon seul désir".

Segundo o curador do Museu de Cluny, Alain Erlande-Brandenburg, o significado do sexto painel permaneceu por muito tempo um mistério. Acreditava-se que a dama era representada retirando uma jóia do cofre nas mãos da pajem, e isso induziu à interpretação da tapeçaria como um presente de casamento. Observando-se, porém, que nos demais painéis a dama sempre aparece com um colar ao pescoço, percebeu-se que ela, na verdade, estaria devolvendo a jóia ao cofre no sexto painel, onde o seu colo aparece desnudo. A dama está, inclusive, envolvendo a jóia num lenço, como se pretendesse guardá-la. Associando a imagem ao título, chegou-se à interpretação de que, "por sua própria vontade", ou no exercício de seu "livre arbítrio", a dama se despoja, simbolicamente, das paixões materiais provocadas pelos cinco sentidos anteriormente aludidos.[3]

Os seis painéis são muito semelhantes entre si. Apresentam o mesmo intenso colorido, com predomínio do vermelho e do azul. Há uma profusão de flores bordadas na ilha redonda, azul, no centro do quadro, e um inventário de flores e de pequenos animais bordados no fundo vermelho, ladeando sempre as mesmas personagens: uma dama e sua pajem (que só está ausente no primeiro painel), aparecendo um leão à esquerda e um unicórnio à direita do conjunto, cada um segurando (exceto no primeiro painel) uma bandeira vermelha com a imagem de três luas em quarto crescente, brancas, numa tarja azul, símbolo heráldico da família Le Viste.

---

3. No seu Dicionário de símbolos, Chevalier e Gheerbrant comentam: "Na sexta e última tapeçaria da célebre série do museu de Cluny, A dama e o unicórnio, a jovem mulher, que se despoja de suas jóias, está prestes a ser absorvida pela tenda, símbolo da presença divina e da vacuidade. A inscrição que encima a tenda, um só desejo, significa que o desejo da criatura se confunde com o da vontade que a dirige. Na medida em que nossa existência é um jogo divino, nosso papel torna-se livre e ativo, quando nos identificamos com o manipulador de marionetes que nos cria e dirige. Então o ser particular dissolve-se para dar lugar ao grande Ser, sob a tenda cósmica ligada à estrela polar."

As variações são mínimas, e lembram as das figuras das cartas de tarô, onde as imagens ora estão voltadas numa direção, ora noutra, ora olham para a frente, ora para os lados, cada uma dessas atitudes simbolizando uma interpretação ou mensagem diferente (Fig. 2). Pequenos objetos introduzidos em cada painel configuram-no como uma alegoria de um dos sentidos, alguns muito óbvios, outros nem tanto. Assim, um espelho alude à visão, um órgão à audição, o chifre do unicórnio na mão da moça ao tato, uma taça de frutas ao paladar, uma coroa de flores ao olfato, e um pequeno cofre aberto ao "sexto sentido".[4]

Fig. 2. Detalhes dos seis painéis de *La dame à la licorne*.
De cima para baixo: Visão, Audição, Paladar, Olfato,
Tato e "A mon seul désir

4. Ver figuras 8 a 13, neste ensaio.

Há um estreito parentesco entre o aspecto das damas nestes painéis e a figura de Penélope, de uma tapeçaria homônima datada da mesma época, exposta no Museu de Boston nos Estados Unidos, de onde surgiu a suposição de que teriam sido produzidas pela mesma pessoa (Fig. 3). Em estado de conservação precário, e representando o ato de tecer, a tapeçaria revela a preocupação do artista com o seu próprio meio de expressão, sobre o qual reflete, embora para isso vá buscar inspiração na arte dita "irmã" ou "rival" da pintura: a literatura. Aludindo ao famoso episódio de *A Odisséia*, de Homero, o tapete retrata Penélope em sua longa e paciente atividade de espera, tecendo e destecendo, com fios de linha, lã ou seda, a teia de uma história que é, simultaneamente, o seu refúgio e a sua condenação. Assim como na epopeia, no desenho da tapeçaria o tapete participa de dois universos: o diegético, como elemento da história ou da cena, e o metaficcional, como elemento que duplica a história ou a cena, espelhando-as.

Fig. 3. *Penélope*, de autor desconhecido. Museu de Boston.

Além disso, tanto no caso de *La dame à la licorne* como no caso de *Penélope*, percebe-se que o artista da época está submetido a um rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso. Como diz Márcio Seligmann-Silva, em sua introdução à tradução que fez para o português do tratado de Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1776, "a pintura, desde o Renascimento e sobretudo na era do Barroco e da Contra-Reforma, tornou-se, de certo modo, uma pintura de e sobre palavras, uma icono-logia. O seu fim também é promover o (re)despertar no espectador das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários; quer voltar a ser texto".[5]

As semelhanças do conjunto de *La dame à la licorne* com o tapete que Osman Lins descreve no romance não são muito evidentes, exceto talvez pela composição em "mille-fleurs", técnica muito comum na pintura e na tapeçaria medievais, que aparece descrita nos textos explicativos como "verduras". Neste tipo de composição, o espaço que envolve o desenho central é recoberto por um delicado e minucioso bordado que ornamenta a cena com uma profusão de flores e de pequenos animais, produzindo um efeito de exuberância decorativa de tirar o fôlego ao observador. Tanto a ilha redonda que constitui o piso do conjunto *La dame à la licorne* quanto o tapete que recobre o piso da sala na cena principal de *Avalovara* parecem seguir essa tradição. Outros paralelos muito instigantes podem ser traçados entre *La dame à la licorne* e *Avalovara*, os quais, além de evocarem a imagem do tapete no romance, também sugerem a imagem do romance como um tapete, uma construção artesanal aberta a uma leitura preponderantemente sinestésica.

Filho de um alfaiate, Osman Lins tinha fascínio pela urdidura, pela trama dos fios, pela tepidez e textura dos tecidos, talvez pela fecundidade de significações que o ato de tecer pode produzir quando comparado ao gesto de

---

5. SELIGMANN-SILVA, 1998:11.

escrever. Em 1976, dedicou ao pai uma crônica emocionada lembrando o Dia do Alfaiate (6 de setembro) - "Um dia que se despede do calendário" -, publicada no livro póstumo *Evangelho na taba*, de 1979, onde comenta sobre suas impressões de infância no convívio com a profissão, e fala do prazer que sentia com o cheiro das fazendas e o brilho de suas cores, e até mesmo com a maciez do giz que o seu Teófanes usava para traçar os moldes das roupas, fazendo desenhos que pareciam, aos seus olhos de menino, meridianos e constelações.[6]

Pode-se dizer, portanto, que a tapeçaria funciona como uma espécie de *leitmotiv* mais amplo no conjunto de sua obra, sobretudo na segunda fase de sua produção. Com intenções metalinguísticas, Osman Lins tece, nas páginas de seus livros, belíssimas composições verbais e visuais destinadas a refletir sobre o ato da criação literária, assim como a ilustrar e a ornamentar os enredos de suas histórias. Bons exemplos disso encontram-se no livro *Nove, novena*, de 1966, sobretudo nos textos introdutórios aos capítulos ou "mistérios" da narrativa "O retábulo de santa Joana Carolina".

O tema do "Sétimo mistério" gira em torno da tapeçaria. Observando atentamente a pequena narrativa que abre este capítulo, percebe-se que o arranjo das palavras em letras maiúsculas que entrecortam o texto a intervalos evocam, nitidamente, o movimento de ir e vir de um tear. Anatol Rosenfeld estabeleceu pela primeira vez essa comparação em seu ensaio "O olho de vidro", publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1970.

Em seu livro *Poéticas em confronto*, Sandra Nitrini também atenta para esse detalhe, mostrando como "as palavras do campo semântico *tear* se tecem entre si nesta narrativa, ornando um desenho rigorosamente geométrico dentro do corpo do texto ornamental e metalinguístico":

---

6. LINS, 1979:115-118.

> Jogando ordenadamente com as palavras - *fiandeira, carneiro, fuso, lã, linho, casulo, algodão, tecedeira, urdidura, tear, trama, crochê, desenho, tapeceira, bastidor, roca, coser, agulha, capucho* - remissivas aos instrumentos, à matéria-prima, ao sujeito e à própria atividade criadora, o texto configura-se como um verdadeiro *tear*. Nele se entremeiam os fios do feixe léxico-semântico do tear e o discurso teórico-metalinguístico sobre a atividade criadora. Mas a disposição e a tipografia dessas palavras, que obedecem a um rigoroso sistema de organização entre si, marcam e ressaltam o desenho da trama e da urdidura dos fios que se tecem nesse trecho. O discurso teórico corresponde ao pano de fundo e o jogo dessas palavras ao desenho, ao crochê em relevo, isto é, ao ornamento do ornamento.[7]

Os leitores de Osman Lins percebem que, em *Nove, novena*, o autor antecipa e exercita muitas das inovações estruturais mais tarde postas em prática em *Avalovara*. O tema do tapete é um exemplo disso. Lentamente elaborado ao longo das narrativas, ele aparece no romance em várias versões, do tapete como elemento da ambientação à tapeçaria como alegoria da criação literária. No segmento E9, por exemplo, encontra-se uma longa e detalhada descrição de um tapete, verdadeira "construção em abismo" que reflete o cenário principal da história:

> Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina moldura sanguínea, cercando duas sequências florais, ambas com predomínio do azul, mas baseadas em distintos modelos. Segue-se uma barra bem mais larga, também florida e onde as flores, ligadas entre si por uma caligrafia de folhas, salientam-se, douradas e índigo, sobre fundo vermelho, evidentemente estilizadas e repetindo-se, rítmicas, com variações quase imperceptíveis. Repetem-se, então, as duas sequências das bordas, agora na ordem inversa. Esta quíntupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à

7. NITRINI, 1987:136.

> ideia de Mal – nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte – e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade. Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude, mas permanecem os liames que o associam ao mundo perecível e sem os quais corresponderiam apenas a frágeis idealizações esta vegetação imaginosa e a fauna que a povoa. Troncos retorcidos e curtos, obviamente sem raízes e apoiando-se em um dos lados do retângulo, procuram identificar esse lado com uma superfície sólida, convenção negada pela existência de outras árvores cujos troncos levitam, acrescentando ao espaço do jardim uma qualidade arbitrária e vagamente celeste. ... Paira em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído depressa adivinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. O tapete é o Paraíso e, com os sons da cidade, em torno da muralha constituída pela quíntupla barra de motivos vegetais, ruge a morte.[8]

Osman Lins menciona na sua descrição "duas sequências florais, com predomínio do azul, mas baseadas em distintos modelos". Seria um dos modelos o da tapeçaria de Cluny, onde flores são tecidas sobre um fundo azul escuro? Mera especulação. Na verdade, o que interessa realmente é o modo como suas alegorias, não apenas plásticas, mas também literárias e musicais, entretecem-se à cena principal do enredo, onde os protagonistas Abel e ⊙ amam-se sobre um tapete, antes de serem assassinados por Olavo Hayano, o marido traído.

Através de uma série de alusões, diretas ou indiretas, a obras de naturezas diversas, como o poema *A divina comédia*, de Dante Alighieri; o ensaio *Literatura européia e Idade Média latina*, de E. R. Curtius; as sonatas para cravo de Domenico Scarlatti; a ópera *Carmina Burana*, modernamente composta por Carl Orff a partir do manuscrito original dos goliardos, clérigos vagantes medievais; a pintura religiosa de Tintoretto e Ticiano; a pintura profana de Giuseppe Arcimboldo e a tapeçaria de Cluny, por exemplo, obras do medievo, sobre o medievo ou de

8. LINS, 1973:356.

algum modo a ele relacionadas, Osman Lins transfere para a sua história uma atmosfera particular, algo misteriosa, ubiquizando os cenários e conferindo ao texto significados mais profundos.

Trata-se, portanto, de um livro moderno num contexto evocativo de uma visão de mundo cujos valores são buscados a uma época muito específica, como afirma Regina Dalcastagné em *A garganta das coisas*: "a estrutura de *Avalovara* está, de alguma forma, vinculada à estética medieval". Embora tenha privilegiado uma analogia arquitetônica como símbolo dessa estrutura – a catedral –, a autora comenta:

> Aqui não se está falando simplesmente de um conjunto de arcos e nervuras que dão sustentação ao edifício gótico. Mas de toda uma maneira de pensar e exprimir o belo, que passa do interesse pelos números à estética da proporção, da harmonia, incluindo ainda o constante encanto exercido nos homens pela luz e pela cor. É essa combinação inteira que dá equilíbrio ao romance, que faz com que os fragmentos que o compõem - pedras polidas - não desmoronem, mas mantenham-se juntos formando uma obra compacta, una, ainda que absolutamente múltipla. O Avalovara, "ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas" é expressão desse equilíbrio, metáfora dessa vontade.[9]

Assim, através de múltiplos motivos alusivos ao medievalismo, Osman Lins narra uma história como o pedreiro-livre ou maçom construía um edifício, como o alquimista procurava a Pedra Filosofal e o cavaleiro andante o Santo Graal. Talvez, por isso, a identificação do escritor com o artesão também seja muito presente, e muito vinculada às raízes da cultura nordestina, como observa Ana Luiza Andrade em seu livro *Osman Lins: crítica e criação*, no qual discute o desdobramento da figura da tecedeira em várias personagens femininas de *Avalovara*. No capítulo "Cecília entre os Leões" aparecem as duas velhas gêmeas, que tecem e tocam:

---

9. DALCASTAGNÉ, 2000:52.

> Expressões da cultura popular nordestina são as duas velhas representantes dessa tradição: Hermelinda e Hermenilda. Elas têm a função de tecer o romance de Abel e Cecília, lembrando os poetas cantadores de cordel, e ao mesmo tempo prenunciando o seu final. 'A agulha, artefato perfurante, fere? Também ajuda a coser. Hermenilda, Hermelinda. Agulhas, nesta fábula fiada pela morte'(*Avalovara*, p. 59). A artesania e o folclore popular representados na costura e no canto das duas velhas são ainda revividos no pastoril, festa popular de celebração do Natal.[10]

A mesma função é transferida para Natividade, velha negra rendeira, no capítulo "História de ⊙, Nascida e Nascida":

> Ainda quanto à penetração da crítica social de Abel por intermédio de Cecília, vimos que ela libera os seres oprimidos - os artesãos e os trabalhadores - desumanizados no anonimato do seu trabalho. No percurso literário de Abel esses seres vão emergir, representados em Natividade, a negra morta, ex-empregada de Olavo Hayano. O nome desta velha negra rendeira, como o de Nascida e Nascida, é simbólico de seu renascimento crítico pelas palavras por ela tecidas, a sua renda. Ela é, como Nascida e Nascida, a palavra emudecida que fala pelas mãos da rendeira: 'Indispensáveis, à mestra rendeira - para que nasçam de seus dedos, na almofada, as malhas e desenhos rituais das rendas -, espírito inventivo, gosto, conhecimento dos pontos e juízo seguro sobre o valor dos efeitos' (*Avalovara*, p. 331).[11]

Em sua tese de doutorado, Osman Lins oferece uma explicação para essa preferência pela visão de mundo medieval, quando fala sobre os efeitos que a perspectiva, surgida no Renascimento, exerceu sobre a arte,

---

10. ANDRADE, 1987:189.

11. Idem, ibidem, p. 189.

"subordinando a organização de um quadro a um sujeito-espectador fixo, central, ciclópico, único". Não lhe parece destituído de significação o fato de que essa perspectiva tenha surgido paralelamente ao recuo da visão religiosa do mundo. "Nas épocas em que não se professa a crença renascentista na glória e no orgulho humanos contempla-se com a liberdade do espírito e não com a servidão da carne", liberdade a que ele parece almejar na sua literatura. Segundo Osman Lins, o romance moderno revelaria uma certa preferência pelo aperspectivismo medieval:

> A visão não perspectívica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço. Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo, e que os criadores do Renascimento erigem como dogma.[12]

Não há como evitar a impressão de que o "romance contemporâneo" que melhor ilustra os comentários do autor é provavelmente aquele que ele mesmo se dedica a escrever. A questão religiosa e mística é importante quando se especula sobre o possível resgate da tapeçaria *La dame à la licorne* na criação de *Avalovara*, porque os significados simbólicos desta representação parecem reproduzir o espírito da obra, sobretudo no que diz respeito à presença do sagrado e do profano, traduzida em imagens e situações que entrelaçam o erotismo ao esoterismo. O unicórnio medieval, personagem tão marcante nessas imagens, é um símbolo do poder, o que o chifre essencialmente expressa, mas também do luxo e da pureza:

---

12. LINS, 1976:94.

O unicórnio simboliza, com seu chifre único no meio da fronte, a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revelação divina, *a penetração do divino na criatura*. Representa, na iconografia cristã, a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade assexuada) e à sublimação sexual. O chifre único frontal foi comparado a um falo psíquico: símbolo da fecundidade espiritual. Ele é também, ao mesmo tempo, o símbolo da virgindade psíquica. Alquimistas viam no unicórnio uma imagem do hermafrodita, o que parece ser um contra-senso: ao invés de reunir a dupla sexualidade, o unicórnio *transcende* a sexualidade. Torna-se, na Idade Média, o símbolo da encarnação do Verbo de Deus no seio da Virgem Maria.[13]

Fig. 4. O unicórnio é morto e levado para o castelo.
Detalhe da tapeçaria *The Cloisters*, 1500,
Museu metropolitano de Nova York.

13. CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990: 919.

Por isso, em muitas representações medievais, o unicórnio aparece como o símbolo de Cristo – fruto desta encarnação –, ao lado do cordeiro, animal destinado aos rituais de sacrifício. A própria imagem do unicórnio, muitas vezes, assemelha-se mais à de um bode do que à de um cavalo. Alvo de caçadas sangrentas em inúmeras tapeçarias da época (Fig. 4), ele parece, invariavelmente, encontrar a paz no regaço de uma figura feminina. Não por acaso, certos retratos de *A dama e o unicórnio* (Fig. 5) são especialmente semelhantes a reproduções da Virgem com o Cristo crucificado (Fig. 6).

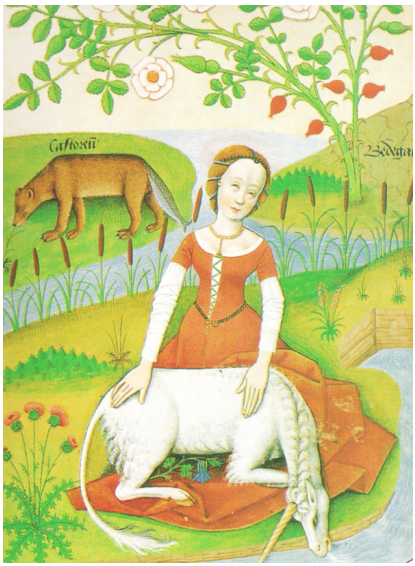


Fig. 5. *A dama e o unicórnio*, de Matteus Platearius, *Book of Simple Medicines*, séc. XV, National Library, St. Petersburg.

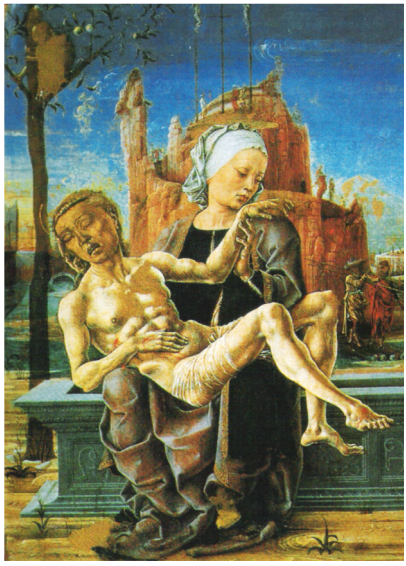


Fig. 6. *Pietà*, de Cosimo Tura, 1469-70, Museu Correr, Veneza.

Sabendo do envolvimento pessoal e até mesmo afetivo de Osman Lins com o tema do tapete, o pequeno achado daquela gravura de *La dame à la licorne* no seu espólio, respaldado

pelo comentário de Julieta no "Dossiê *Avalovara*", sugerem a imagem do jovem escritor, já no ano de 1961, durante a sua primeira viagem à Europa, estudando cuidadosamente as imagens e o trabalho artesanal da tapeçaria numa provável visita ao Museu de Cluny, em Paris, quando *Avalovara* seria, talvez, apenas uma ideia esboçada em seu espírito. Sugere também uma outra possibilidade: quem sabe se a inspiração para o romance não lhe teria surgido da própria visão da tapeçaria?

Se essa hipótese fosse verdadeira, o romancista pernambucano não teria sido o único a fruir a inspiração literária que parece emanar da tessitura daquelas imagens. De fato, deve-se a uma escritora, George Sand, a redescoberta da tapeçaria em 1844 no castelo de Boussac, uma cidadezinha obscura na região de Creuse, na França. Encantada com a beleza do conjunto, Sand mencionou-o no seu romance *Jeanne*, e num longo artigo publicado na revista *L'Illustration*, em 1847, com reproduções das imagens da tapeçaria desenhadas por seu filho Maurice. Em 1882, o conjunto foi adquirido pelo Museu de Cluny, que desde então o expõe num hall circular especialmente concebido para envolver o visitante. A partir daí, *La dame à la licorne* popularizou-se rapidamente. Outros escritores renderam-lhe homenagens: Rilke, por exemplo, o retratou em versos e Jean Cocteau em prosa.[14]

Em 1976, a pedido da Editora Bertrand de Portugal, a tapeçaria foi alvo de um "jogo de visões" empreendido por seis escritores portugueses, que resultou no volume intitulado *La dame à la licorne - poética dos cinco sentidos*, publicado em Lisboa. Os teóricos da literatura provavelmente identificariam essa experiência como um elaborado e refinado exercício ecfrástico, entendendo-se a "ekphrasis" como o termo dado ao texto criado a partir de uma imagem: uma pintura, uma escultura, uma tapeçaria. O livro reúne contos de Ana Haterly, Augusto Abelaira,

14. ERLANDE-BRADENBURG, 1979:63.

Isabel da Nóbrega, José Saramago, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança, cada um dedicado à "leitura" de um dos seis painéis expostos no Museu de Cluny.

Na introdução à coletânea portuguesa, o editor indaga:

> Quantos milhares de pessoas terão até hoje visto *La dame à la licorne*, desde que, no ano de 1882, entrou no Museu de Cluny, em Paris? Tantos quantos esse lugar de peregrinação estética justifica, isto é, um fluxo contínuo de gente vinda de todas as partes do globo. Se interrogássemos essas pessoas, uma por uma, quantas seriam as visões diferentes (e quais?) que desta obra incomparável teríamos? É um jogo que não podíamos jogar. É já bastante que a seis escritores tivéssemos pedido que vivessem e dissessem, cada um, da aventura de viajar pelo belo e misterioso universo da licorne, e aqui fizessem relato. Para que uma nova viagem - a do leitor - comece, por sua vez. Ou continue.[15]

Experiências assim revelam-se extremamente criativas, resultando em textos imprevisivelmente densos e expressivos, onde um médium ilumina o outro, complementando-o, de maneira que tanto o observador das tapeçarias quanto o leitor dos contos sentem-se enriquecidos. Além disso, tais experiências parecem oferecer elementos importantes para uma investigação sobre a gênese plástica da literatura, um procedimento tão comum ao longo dos séculos quanto o seu correspondente, a gênese literária da pintura. Esse clássico intercâmbio entre os meios encontra a sua mais famosa formulação na frase de Simônides de Ceos, registrada por Plutarco: "A pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloquente". No caso de Osman Lins, essa experiência adquire ainda um significado especial: transforma-se num recurso literário para a produção de efeitos de aperspectivismo narrativo comparáveis aos do aperspectivismo visual que ele tanto admirava na arte antiga.

---

15. HATHERLY et alli, 1979:9.

Talvez por isso seja interessante constatar que o autor gostava de propor experiências semelhantes aos escritores seus amigos, como as releituras de um conto de Machado de Assis sob diferentes pontos de vista, reunidas no livro *Missa do galo –a variações sobre o mesmo tema*, de 1977[16] e – com idênticos propósitos aos da Editora Bertrand – os exercícios de criação por ele sugeridos a alguns escritores pouco antes de sua morte, reunidos num pequeno volume quase desconhecido do público. Segundo o depoimento de Julieta de Godoy Ladeira:

> Recordando cenas de infância, como toda a gente, Osman Lins e eu nos lembramos dos quadros colocados em cavaletes, nas salas de aula, que as professoras mostravam para descrição. Verificamos então que ele - na Vitória de Santo Antão -, e eu - no centro de São Paulo -, havíamos aprendido a redigir através do mesmo método, desenvolvendo trabalhos sobre os mesmos quadros. Esses quadros nos atraíam. Falando com outras pessoas, amigos de diversas idades e com escritores, soubemos que todos, tendo estudado também em tão diferentes locais, recordavam os mesmos quadros. Pensamos, então, em criar este livro. Se, quando éramos crianças e a professora mandava, a gente escrevia sobre eles – hoje, o que faria cada um, o que dentro de nós despertariam essas imagens? Osman Lins deu o título: *Lições de casa.* Mas não fez a sua. Saiu da classe antes dos outros.[17]

Publicado em 1979, o livro *Lições de casa – exercícios de imaginação* reúne contos dos escritores Affonso Romano de Sant'Anna, Antônio Callado, Ferreira Gullar, José J. Veiga, Julieta de Godoy Ladeira, Marina Colasanti e Ricardo Ramos. Através de estilos totalmente diversos e com recursos

16. O livro reúne contos de Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Osman Lins, Nélida Piñon e Lygia Fagundes Teles.

17. LADEIRA, 1979.

técnicos os mais interessantes, todos teriam concordado, com indiscutível sucesso, em se colocarem outra vez diante do desafio silencioso de "leitura" proposto por aqueles antigos quadros de infância, os quais lhes teriam aberto as primeiras portas para o imaginário na escrita: portas literalmente visuais.

Apesar de a visibilidade, como mostram tais experiências, exercer um papel decisivamente estimulante para a criação literária, há quem veja no imediatismo e na crescente proliferação das imagens pré-fabricadas da atualidade uma ameaça à criatividade e ao interesse pela leitura. Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino comenta que, se incluiu a "Visibilidade" na sua lista de valores a preservar:

> foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, icástica.[18]

Embora por caminhos distintos, a "Pedagogia da imaginação" proposta por Calvino encontra-se muito estreitamente com os princípios das "Lições de casa" sugeridas e postas em prática por Osman Lins, refletindo ambos uma preocupação com o leitor e com o destino da imaginação literária no mundo moderno. É bem verdade que Osman Lins ainda não via a necessidade de "fechar os olhos" para alcançá-la. Ao contrário, parecia preocupado em manter

18. CALVINO, 1993:107.

todos os sentidos em alerta, como se a afirmar que a ampla experiência física do sujeito com os elementos circundantes fosse o único manancial a que o escritor poderia recorrer para empreender a transformação alquímica do mundo sensível no mundo arbitrário e convencional da palavra.

Apesar de precocemente falecido, Osman Lins não ficou fora da classe, afinal. Sua lição, há muito concluída, acabou aparecendo, proveniente dos guardados de uma garotinha, Luiza Helena Lauretti, filha de um amigo seu. Certo dia de 1966, Luiza aproximou-se do autor com um álbum nas mãos, pedindo-lhe que escrevesse alguma coisa como lembrança. Na capa do álbum havia a reprodução de um daqueles quadros (Fig. 7). Baseando-se na figura, extremamente ingênua e pueril, aqui reproduzida, Lins escreveu, à mão, para a criança, o que chamou de "Exercício de Imaginação": um pequeno e delicado conto, abaixo transcrito, no qual se percebem muitos dos jogos de linguagem que seriam desenvolvidos nas narrativas do livro *Nove, novena*, e nos romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia.*

Fig. 7. Capa do álbum da menina Luiza Helena Lauretti

Exercício de Imaginação

O pássaro, a menina, a bola e o gato. O gato, a bola, a menina e o pássaro. O pássaro a bola o gato a menina. A menila o pasto a bona e o gásaro. A Pastomenila e o Bonagásaro.

Encontraram-se um dia, numa encruzilhada, a Pastomenila e o Bonagásaro. A Pastomenila: corpo de penas, asas de palheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro; o Bonagásaro talvez fosse feito de esponja (diminuía de volume, quando o apertavam), falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas, e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado.

A Pastomenila abriu as asas; o Bonagásaro pôs-se a andar em silêncio. Soprou entre eles um vento brando e morno.

- O verão está chegando - berrou o Bonagásaro.

- O inverno também - disse a Pastomenila, falando devagar, para que as palavras fizessem tilintar os cristais dos lustres de cristal.

- Ontem chegaram os peixes - foi o brado seguinte.

Fazendo ressoar melodiosamente os incisivos, a Pastomenila informou:

- E amanhã, às 10 horas, no máximo, chegam as aves.

- O Pavão também?

- Não.

O Bonagásaro mastigou a palavra "não", engoliu-a e começou a saltar extremamente irritado. "Por que o Pavão não vem? Por que não vem o Pavão? O Pavão não vem por quê?" Seu bico vermelho parecia uma espada, enquanto ele explorava as possibilidades sintáticas da frase. Quando silenciou, disse a Pastomenila:

- O Pavão chega hoje com os leões.

O Bonagásaro bradou: - Por quê? Quem deu ordem?

A Pastomenila começou a girar, tilintando a cristalina dentadura. Abriu de súbito as asas de palheta e enlaçou chorando o Bonagásaro, que ficou menor.

Nisto, o vento, antes suave, entrou a soprar forte. Receando serem arrebatados, o Bonagásaro e a Pastomenila uniram-se com desespero.

- Também está chegando o Outono - gritou ainda o pobre Bonagásaro.

- Também a Primavera - tilintou a outra.

Regiraram os dois, ouviu-se em meio àquele torvelinho, com um rumor de taça quebrada contra as pedras, a palavra ARPRIMEVA! Cessado o vento, eram outra vez, na página, o gato, a menina, a bola e o pássaro.

Não havia sinal de Pastomenila nem de Bonagásaro. Cerrei os dentes e ergui a cabeça, à espera do Pavão, com sua imponente guarda de leões.[19]

---

19. Transcrição do texto datilografado, datado de 1/1/1966, incluído no espólio do autor no Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O conto foi publicado no livro Lições de casa – exercícios de imaginação (Ficção e Poesia), pela Livraria Cultura Editora, em 1979, com prefácio de Julieta de Godoy Ladeira e reproduções de fotografias dos autores na infância, ao lado de suas biografias. Uma edição especial foi publicada em 1978 pela Empresa Novo Norte - Corretora de Valores Mobiliários e Câmbio Ltda., cujo diretor seria o pai da menina em cujo álbum Osman Lins escreveu o seu texto. Com uma tiragem limitada de mil e quinhentos exemplares, destinava-se a presentear funcionários e amigos por ocasião do Natal daquele ano.

A Pastomenila e o Bonagásaro, nesse texto, parecem ter a mesma natureza e exercer a mesma função dos muitos seres fantásticos que brotam das páginas de *Avalovara*. Seres compósitos: inexistentes, imperceptíveis, inaudíveis, inodoros, insípidos, impalpáveis, que se oferecem de repente à percepção de um sexto sentido, mais complexo, para o qual um somatório de visibilidade, sonoridade, perfume, sabor e textura é sugerido *in absentia*, através do poder evocativo da palavra.

Assim acontece na construção dos insólitos personagens híbridos que povoam a ficção osmaniana, sobretudo as mulheres, verdadeiras "dames à la licorne", como tive ocasião de discutir num livro dedicado ao tema: *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins* (São Paulo: Edusp, 2005). Metáforas do tempo, do espaço, da palavra, evocativas dos sentidos como a dama dos tapetes, parecem resultar do depósito, por estratos sucessivos, de mil estilhaços onde o repertório das imagens produzidas pela experiência direta do sujeito confunde-se com o patrimônio das imagens a ele transmitidas pela cultura, traduzindo simultaneamente a ameaça da extinção – o caos – e a esperança da reconstrução – o cosmos. Mulheres entre o ser e o não-ser. Como os unicórnios. Jogos verbais, visuais, ou verbivocovisuais, elas coexistem, fragmentárias, no impreciso intervalo entre a imagem e a palavra, oferecendo-se a uma recepção "palindrômica" que constantemente remete o visível ao invisível, o real ao imaginário e vice-versa, como nos quadros do pintor italiano do século XVI, Giuseppe Arcimboldo, mais tarde fonte de inspiração para os pintores surrealistas.

Extremamente pertinente, embora impossível no âmbito deste ensaio, seria fazer uma análise comparativa detalhada entre os contos portugueses e o romance *Avalovara*. O que mais me intrigou foi observar que, quando cotejados, os textos dos autores portugueses não se parecem entre si. No entanto, vistos em conjunto e contrapostos ao romance de Osman Lins, publicado três anos antes, revelam semelhanças tão espantosas que parecem ultrapassar o mero acaso, embora

não se possa cogitar para esse mistério, pelo menos até o momento, mais do que a coincidência como explicação.

De fato, nas seis narrativas isoladas, produzidas sem prévias discussões entre os autores, encontram-se elementos temáticos e estilísticos profundamente relacionados àqueles postos em prática por Osman Lins em seu livro. Isso para não falar no pendor ornamental da escrita, tal como se revela em todos os textos, cuja plasticidade parece ser uma exigência mesma da muda eloquência do bordado.

No entanto, para além desse parentesco mais evidente e até esperado entre a tapeçaria e os textos, acontece o inusitado de os autores criarem, em seus exercícios ecfrásticos, figuras que *não existem* nas imagens. Já se disse aqui que as figuras praticamente não se alteram nos seis painéis. Mas nos contos aparecem personagens que, embora não sejam vistos nas tapeçarias, e embora não se repitam nas seis histórias separadamente, aparecem todos, estranhamente, em *Avalovara*. Tudo se passa como se cada autor tivesse inventado, ou "visto" esses seres no entremeio das linhas do quadro isolado que lhe coube interpretar; enquanto Osman Lins, analisando os seis painéis conjuntamente e deparando-se com os mesmos personagens ocultos na urdidura, os tivesse reunido e dado a todos corpo e voz no seu romance.

A suspeita sobre a existência desses seres, trafegando como duendes sob a trama da tapeçaria e absolutamente imperceptíveis para os cinco sentidos que alegorizam – e, quem sabe, ironizam –, foi relatada pelos surrealistas André Breton e Paul Éluard, a quem se atribui a frase, que eles, por sua vez, atribuem ironicamente à "Imaculada Conceição": "Teme passar demasiado perto desta tapeçaria quando estiveres só e ouvires chamar por ti". Aparentemente, os tapetes guardariam o poder de *abstrair* o observador da realidade, no sentido mais literal possível.

De fato, as semelhanças são tão estreitas e misteriosas que os textos dos portugueses parecem, em certos momentos, luminosas sínteses do romance *Avalovara*, ou, pelo menos, paráfrases; mas escritas por pessoas que provavelmente nem sequer conheciam o livro.

Tão surpreendente constatação lançou-me num turbilhão de interrogações que me motivou a escrever o "exercício de imaginação" que é este ensaio. Afinal, de onde partiria o "sopro na argila" responsável pela criação? Estariam embutidas, em estado latente nas imagens, a história de Osman Lins e as histórias dos escritores portugueses, prontas para serem captadas em seus mínimos detalhes por espíritos sensíveis? Haveria, realmente, uma correspondência entre as artes, capaz de suscitar a possibilidade de uma tradução intersemiótica, como parecem ter acreditado veementemente grandes poetas como Göethe, Rimbaud e Baudelaire?

Coincidência ou não, o fato é que no livro *Poética dos cinco sentidos* da Editora Bertrand, o leitor se depara, por exemplo, com um personagem-narrador semelhante a Abel, o escritor-artesão de palavras de *Avalovara*, que aparece falando no mesmo tom, sobre o mesmo tema, e com a mesma ambiguidade do protagonista do romance, num trecho do conto homônimo de Augusto Abelaira dedicado ao painel "O olfato"(Fig. 8):

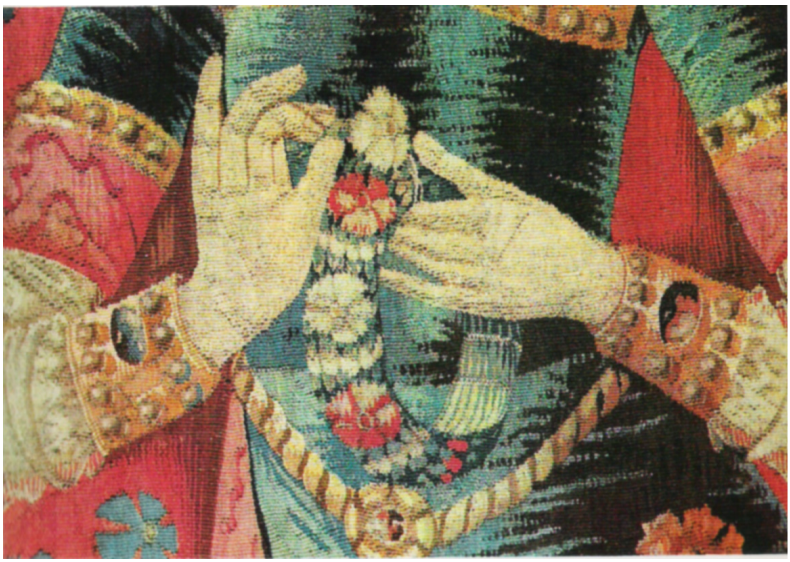


Fig. 8. *O olfato* (detalhe)

> E agora, eu que a todos vos interrogo e que procuro a tua imagem no tapete... Não essa, visível, a fingir que vê e cheira. Não a outra, invisível, de quem segurou nas mãos os fios que te criaram. Esta, a que eu lá pus através da teia de palavras que no papel vou alinhando, palavras que não cheiram também, nem vêem, nem ouvem, nem sequer são de lã e de seda. Palavras que também nada significam, são somente para ser lidas. Por ninguém.[20]

De maneira igualmente intrigante, tecedeiras muito aparentadas com Hermelinda e Hermenilda, as duas velhas que tocam música enquanto uma das mulheres de Abel, Cecília, enreda-se entre as imagens do unicórnio e dos leões num dos capítulos de *Avalovara*, surgem no conto homônimo de Ana Hatherly dedicado ao painel "O tato"(Fig. 9):

Fig. 9. *O tato* (detalhe)

20. ABELAIRA, 1979:33.

> As tecedeiras são agora pastores de fios. Grandes rebanhos de linhas avançam pelo tear. As tecedeiras cantam seus dedos correm pelos campos das coordenadas da trama. É tão acidentado como os montes. Tudo mutável regular. As tecedeiras trabalham. Das suas mãos surgem as mãos da Dama. A mão esquerda apóia-se no chifre cônico. A tapeçaria cresce. Surge o animal acorrentado. Outras árvores. O leão olha de frente. Está em cena. Olha o espectador.[21]

Já o conto de José Saramago, escrito a partir do painel "A audição" (Fig. 10), e com o mesmo título, desenvolve uma trama sonora algo parecida com a trama do capítulo "O relógio de Julius Heckethorn", de *Avalovara*:

Fig 10. *A audição* (detalhe)

21. HATHERLY, 1979:51.

> A trama cruzou-se com a urdidura: está nascida a tapeçaria. Todos os remates foram concluídos, dados os nós, o tecelão partiu com o seu salário. O órgão, pode, enfim, tocar. Suba o seu primeiro som, levante-se, alargue-se, expanda-se no espaço, preencha ao menos um pouco deste tempo esquivo. E venham mais os outros sons, música das mãos, quatro são, que correm sobre as teclas ou convocam do céu os ventos calmos. Falta apenas que uma destas mulheres cante, para que uma voz humana diga, por palavras nossas de humanos, o que tão grandes coisas significam. E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio.[22]

Nuno Bragança, no conto dedicado ao painel "O paladar" (Fig. 11), aborda o erotismo tão presente na composição da mulher inominável, protagonista feminina do romance osmaniano, sobretudo no enredo do capítulo "⊙ e Abel: o Paraíso":

Fig. 11. *O paladar* (detalhe)

22. SARAMAGO, 1979:26.

> Foi aí que a boca me arrastou, a nunca mais largar a caça dos sabores que pressentia nela. E tantos que eles eram, chefe.Há coisas mesmo de danação. Ou serão receitas de anjo? A partir do primeiro abocanhar foi como se tomar os gostos dela fosse a minha incumbência única ao vir ao mundo. Também que apanhei um brinde: no desabar daquele segundo gritar dela, veio o morder: dela. Quase me desfiz de mim no que dei em remate.[23]

Mas é no conto de Maria Velho da Costa sobre o painel "A visão" (Fig. 12) que surge a imagem do Paraíso propriamente dita, tão importante em *Avalovara*:

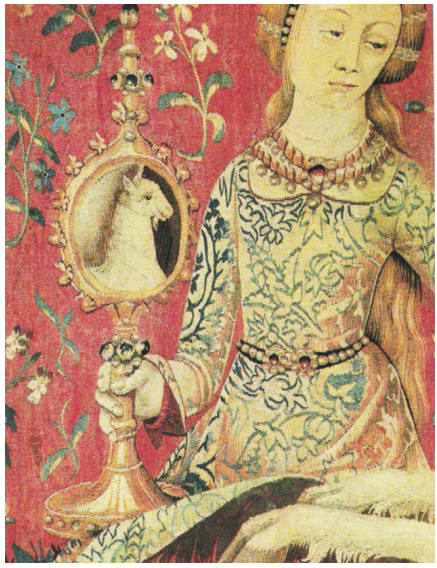


Fig. 12. *A visão* (detalhe)

> Exposta porém a tapeçaria dará sinal aos olhos vindouros do misterioso fulgor de todo o negativo percurso, a fixa razão de ser que sustenta os moradores

23. BRAGANÇA, 1979:40.

> tenebrosos na contemplação a um tempo deslumbrada e austera dum paraíso íntimo, possível.[24]

A paradisíaca visão repete-se no conto de Isabel da Nóbrega, dedicado ao "sexto sentido" (Fig. 13), quando diz:

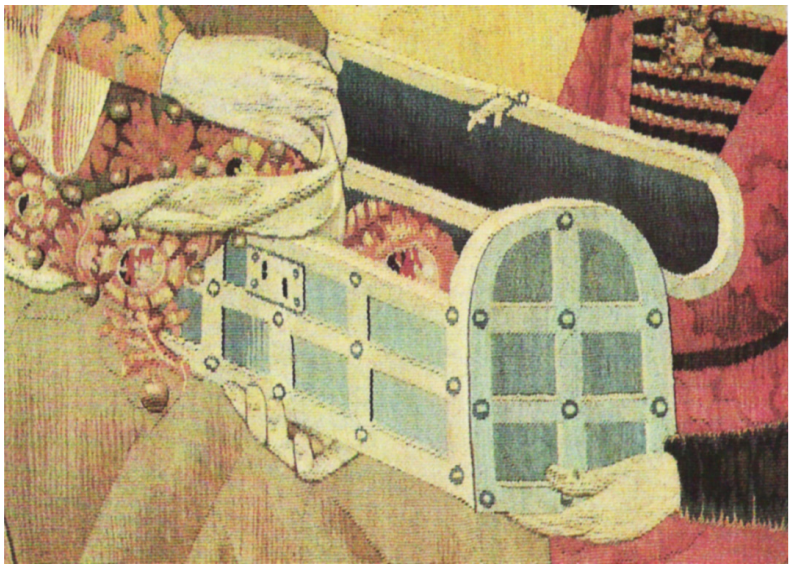


Fig. 13. "A mon seul désir" (detalhe)

> Deslaçou-se em certo lugar da tapeçaria o ponto de cruzamento da liça e da trama, do linho e da lã. Nesse ponto ou nó, tão infinitamente pequeno que os sentidos humanos mal o alcançariam, **estavam um homem e uma mulher enlaçados, entrelaçados, vivos.** Afrouxaram o abraço para se fitarem. (***Foi quando alguém viu desatar-se neste lugar a tapeçaria***.)...[25]

24. COSTA, 1979:17.

25. NÓBREGA, 1979:60.

Teria sido Osman Lins? No final de seu romance, puxando o fio da trama, o autor-artesão não apenas vai desfazendo os nós do enredo, como também vai, à maneira de Penélope, desmanchando literalmente a própria teia narrativa. Como quem salta os pontos de um bordado, ou os deixa escapar, vai imprimindo uma página repleta de vazios, hiatos que se insinuam entre os parágrafos, entre as frases, entre as palavras, pulverizando a temporalidade, espacializando a cena, destruindo o sentido e fazendo a linguagem gradativamente se recompor no plano beatífico da imagem pura, para o qual migram, enfim, os seus protagonistas – um homem e uma mulher –, captados, quem sabe, pelo mesmo "terceiro olho" que levou Isabel da Nóbrega a vislumbrá-los em algum ponto impreciso da tapeçaria *La dame à la licorne*, talvez o ponto mesmo de partida – e de chegada – de *Avalovara*:

> e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e os girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim.[26]

26. LINS, 1973:413.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação.* São Paulo: Hucitec, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CALVINO, Ítalo. "Visibilidade", in: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1990.

DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas. Movimentos de Avalovara, de Osman Lins.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

ERLANDE-BRADENBURG, Alain (curador do Museu de Cluny). *The Lady and the Unicorn*. *Taste, Sight, Smell, Touch, Hearing, A mon seul désir – a study*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1979.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Senai/Xerox/Funguten, 2000.

_____. "A dama e o unicórnio", in: OLIVEIRA, Lauro de (org.). "O mundo das palavras. As palavras do mundo. Ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois da sua morte", in: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (Ano XII, Maio/Junho de 1998.

HATHERLY, Ana; ABELAIRA, Augusto; NÓBREGA, Isabel da; SARAMAGO, José; COSTA, Maria Velho da; BRAGANÇA, Nuno. *La dame à la licorne – poética dos cinco sentidos*. Lisboa: Bertrand, 1976.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

LADEIRA, Julieta de Godoy. "Um texto inédito de Osman Lins", in: *Diário de Pernambuco*, 15/4/1979.

_____. "Dossiê *Avalovara*". Arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998.

LINS, Osman. *Nove, novena.* São Paulo: Ed. Martins, 1966.

_____. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1973.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Missa do galo - variações sobre o mesmo tema.* São Paulo: Summus, 1977.

_____."Um dia que se despede do calendário", in: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros.* São Paulo: Summus, 1979.

_____. "Exercício de Imaginação", in: LADEIRA et alli. *Lições de casa - exercícios de imaginação* (Ficção e Poesia). São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

LYALL, Sutherland. *The lady and the unicorn*. London: Parkstone Press Limited, 2000.

ITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto. Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, Lauro de (org.). "O mundo das palavras. As palavras do mundo. Ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois da sua morte", in: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (Ano XII, Maio/Junho de 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

Tajetória da Vênus:
leituras do corpo feminino na arte

A Vênus de Milo

Resumo:

Neste ensaio procura-se discutir as metamorfoses do corpo feminino na representação artística, do gênero Natureza-morta ao Body-art, acompanhando a trajetória da imagem da mulher nua a partir do *topos* da clássica Vênus em seus sucessivos resgates do Renascimento à contemporaneidade, focalizando particularmente as questões propostas pela obra da artista plástica nordestina Ladjane Bandeira.

Palavras-Chaves: Corpo feminino, Body-art, Cyber-art, Ladjane Bandeira.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Tajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte

> Quando falo na primeira pessoa como um Deus à sua criatura, estou dizendo claramente que a engenharia genética fará do ser humano um deus verdadeiro criando seres vivos com seus próprios recursos instrumentais: mente e conhecimento.
>
> Ladjane Bandeira

O corpo feminino talvez seja o tema mais explorado ao longo da história da arte ocidental, e a diversidade de suas representações oferece um painel significativo dos papéis simbólicos a ele atribuídos através dos tempos. Alguns estudiosos, como W. J. T. Mitchell, chegam a afirmar que uma das mais fortes motivações que G. E. Lessing encontra no seu famoso tratado *Laocoonte: sobre os limites da pintura e da poesia* para estabelecer a distinção entre as artes espaciais e as artes temporais é a rígida noção de poder e hierarquia entre os sexos. Assim, toda a arte pictórica em geral, por tender à imobilidade, seria tida como inferior à literatura. A mesma discussão ocorre nos discursos sobre o sublime: os grandes estilos artísticos são definidos numa terminologia que resgata o masculino (forte, vasto, poderoso), assim como os estilos ornamentais são definidos numa terminologia que resgata o feminino (delicado, gracioso, suave).

É marcante, por exemplo, a relação entre o gênero Natureza-morta na pintura a óleo européia e o espaço feminino. O gênero Natureza-morta, com seus retratos de interiores domésticos e de objetos inanimados, não só foi considerado "feminino e menor" em oposição à pintura dita "elevada e masculina" – de temática mitológica, bíblica ou histórica – mas também o único "apropriado" para o exercício da pintura por mulheres. Embora comumente despovoadas e silenciosas, as Naturezas-mortas às vezes não se conformam em aludir ao humano de forma indireta, através dos seus adornos e/ou despojos materiais, e acabam recorrendo à

representação direta de personagens. Coerentemente, os seres humanos, em geral mulheres, que invadem as pinturas deste gênero são aqueles cujas individualidades tendem a zero. Confundidas com o ambiente, transformadas numa categoria espacial, as mulheres figuram ao lado das coisas tidas como decorativas – as flores nos vasos; ou apetitosas – os frutos nas cestas; retratadas com a mesma imobilidade, silêncio e beleza que envolvem os objetos e seres com os quais elas lidam: os utensílios, os alimentos, as crianças e os animais.

Apesar disso, como diz John Berger, o gênero por excelência no qual a mulher é o tema principal é o nu. Os nus femininos da tradição pictórica ocidental têm origem nas belas estátuas gregas, que esculpiram no mármore não só a arquitetura de uma perfeição de formas pré-concebida, mas também os gestos fundadores de uma estética da ambiguidade feminina, presente na atitude de velamento e desvelamento de sua intimidade física, fartamente reproduzida no decorrer dos séculos. Basta comparar uma das muitas reproduções da clássica *Vênus* (Fig. 1) com a série deflagrada a seguir: no Renascimento, com o mitológico *Nascimento de Vênus* (1480), de Botticelli (Fig. 2); e no Barroco, seja com a *Eva* (1550) das Sagradas Escrituras, seja com a profana *Vênus de Urbino* (1536), ambas de Ticiano (Fig. 3). Neste último quadro, ao mudar a posição da mulher, deitando-a sobre um leito, Ticiano acrescenta um detalhe postural definitivo à tradição, que passa a ser copiado na modernidade, tanto pelos românticos como pelos realistas.

Goya, por exemplo, transforma-a na *Maja Desnuda* (1800) (Fig. 4), uma idealizada musa completamente exposta e languidamente oferecida, entre sedas e rendas, à fruição dos espectadores/compradores; enquanto Manet transforma-a na fria e calculista prostituta *Olympia* (1865) (Fig. 5), cujo olhar perdeu toda a inocência da Maja e já se percebe plenamente uma mercadoria, refletida no espelho da arte também mercantilizada. De forma irônica, o surrealista René Magritte põe um ponto final na tradição deste clichê pictórico com a sua releitura do quadro *Madame Récamier* (1800), de David, ao substituir o corpo da mulher convencionalmente representada no leito pela imagem de um caixão, num quadro de 1950 (Fig. 6).

Fig. 1. *Vênus*, escultura grega

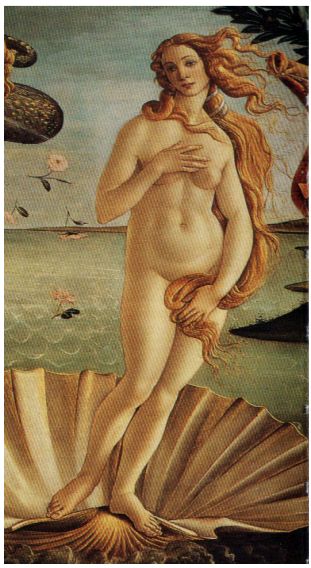


Fig. 2. *Nascimento de Vênus*, Botticelli.

A pequena escultura de Rodin intitulada *Mão com torso feminino* (1917) (Fig. 7) parece resumir a natureza dessa atitude de apropriação das artes plásticas sobre a temática do corpo feminino ao longo de uma tradição que se estende da antiguidade à modernidade, quando só então começa a ser questionada: uma mão masculina de proporções avantajadas segura um frágil, recurvado e miniaturizado torso feminino. Acéfalo e mutilado, ele foi reduzido à matéria que interessa à representação: seios e púbis, numa óbvia evocação das funções sexuais e reprodutivas postas num corpo atraente mas inerte, sem identidade, emoção ou pensamento.

Uma autêntica *Violação* (1934) (Fig. 8), como sugeriria Magritte, em seu retrato de um rosto feminino rasurado pelos elementos do torso, que denuncia a postura dominante do gênero nu na história da arte ocidental, reveladora de uma estética da subjugação e da depreciação da mulher na reprodução exaltada de seu corpo coisificado.

Fig. 3. Ticiano *Vênus de Urbino*.

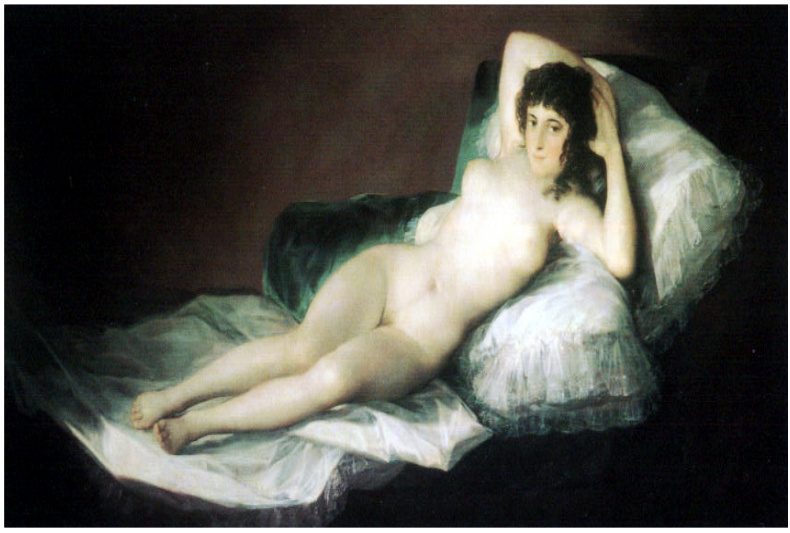


Fig. 4. Goya. *Maja Desnuda.*

Fig. 5. Manet. *Olympia*.

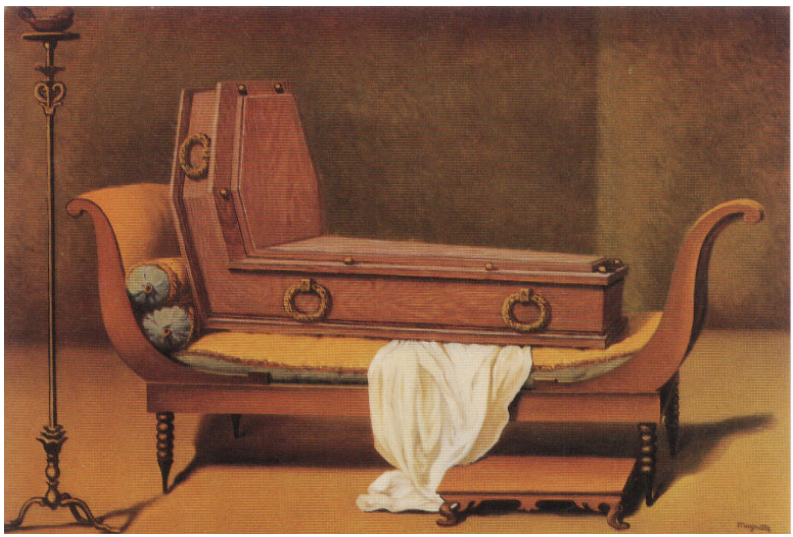


Fig. 6. Magritte. *Madame Récamier de David.*

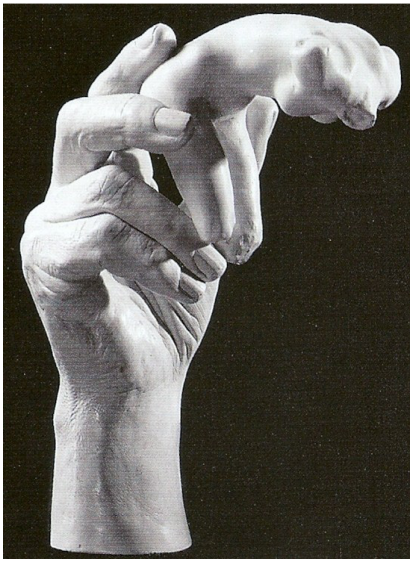


Fig. 7. Rodin. *Mão com torso feminino*.

Fig. 8. René Magritte. *A violação*.

A miniaturização também é um recurso usado pela pintora Paula Rego como metáfora visual dessa tradição que promove o apagamento do ser feminino em seu próprio corpo, no ato da representação. Mas nem sempre o apelo à nudez da mulher é necessário para que se discuta esse tema, como sugere a cena de uma "violação" muito particular, num dos quadros da série *O crime do padre Amaro* (1997), de Paula Rego (Fig. 9). O personagem masculino – com o torso nu – masturba-se num catre sob o qual jaz a imagem de uma minúscula criatura fantasiada de santa. Não se trata de uma escultura, nem de uma boneca: mas de uma pessoa completamente rígida e diminuída pelos acessórios que a recobrem e pela posição que lhe coube na cena. O título é ambíguo: afinal, trata-se do simples dormitório de um padre, a "cela", ou do espaço claustrofóbico de uma prisão?

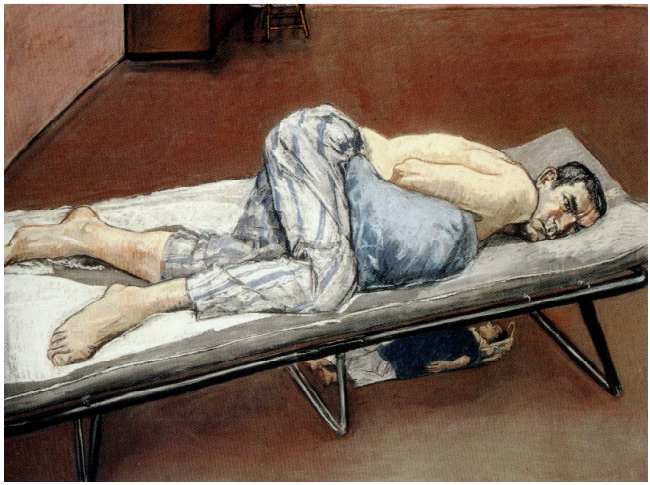


Fig. 9. Paula Rego. *A cela*.

Neste caso, o aprisionamento é cultural e ideológico, e atinge ambos os corpos privados do exercício natural de sua sexualidade pelos ditames das regras de conduta de um credo religioso. Mesmo assim, há a clara divergência no dimensionamento e posicionamento das figuras: o homem é um ser imenso e opressor, e está no domínio da ação. Além disso, é inatingível,

protegido pela barreira do colchão e da cama. A mulher é um ser mínimo, sujeita a uma ação da qual não participa, como num estupro. Nem a auréola na sua cabeça consegue conferir-lhe algum poder, visibilidade ou expressão. Não há violência explícita, mas um retrato da imensa violência do desencontro, da tristeza e da distância entre corpos que não se percebem, não se desejam e não se comunicam.

A ironia pós-moderna literaliza o crescente processo de mercantilização do corpo feminino, em representações nas quais a simples nudez humana também já não é suficiente para produzir a excitação voyeurística – provavelmente embotada por séculos de exposição do gênero – e precisa recorrer ao discurso da pornografia e ao seu arsenal de próteses simbólicas. As esculturas de Allen Jones radicalizam a crítica a essas estratégias propagandísticas, representando a mulher como uma prótese total: transformada em manequim, o seu inteiro ser foi abduzido da representação juntamente com o seu corpo e substituído por um simulacro, uma boneca de silicone da fantasia sado-masoquista, cujas poses sensuais, por sua vez, são transformadas em meros suportes para peças utilitárias do mobiliário doméstico (*Cadeira* (1969) (Fig. 10).

Fig. 10. Allen Jones. *Cadeira*.

Em sua elegância formal, essas composições tematizam os clichês do sexo e da comercialização do corpo feminino até aos limites da trivialidade, sem que do mesmo modo se tornem, também elas, triviais. Como os demais artistas citados, Allen Jones suspende o voyeurismo habitual pela opacidade, pela alternância da evidência erótica e de uma ambiguidade provocadora e cínica, que conseguem salvaguardar a imagem do efeito vulgarmente almejado para essas representações.

Algumas releituras recentes dessa simulação pasteurizada do corpo feminino, tão comum na iconografia ocidental contemporânea, tendem a focalizar, ao contrário do prazer inconsequente e lúdico resultante do uso deste corpo enquanto objeto sexual, o seu mais dramático e simbólico evento biológico, curiosamente encarado com reservas pela arte de todos os tempos: a reprodução. Considerados temas impróprios e desagradáveis à contemplação, a gravidez e o parto evocam sentimentos demasiadamente humanos, talvez por sugerir uma reflexão sobre o ainda resistente mistério da renovação orgânica da vida através da deformidade física, da dor e até mesmo da morte, experiências definitivas naturalmente reservadas ao corpo feminino.

Utilizando uma técnica hiperrealista e hiperbólica, Ron Mueck vai buscar justamente no tema da reprodução inspiração para representar a mulher na sua plenitude geradora de corpos; uma função enfatizada, ao contrário das minimizações de Rodin, pelas proporções desmesuradas de suas figuras. Embora concebidas em fibra de vidro, um material tão moderno quanto o silicone das bonecas articuladas de Jones, tais figuras não produzem um resultado desnaturalizado. Ao contrário, oferecem um acentuado efeito mimético, mas com uma delicadeza que também evoca o classicismo do mármore, sem apelar, no entanto, para a inexpressividade ou mesmo para a supressão da face, quando não da cabeça, nem para as mutilações metafóricas dos membros e ao elogio dos fragmentos eróticos e fetichistas comuns às esculturas do amante de Camille Claudel.

Os rostos retratados por Mueck são singularizados, não só pela atenção aos detalhes que individualizam uma pessoa, mas também pelo registro – na superfície da face, nos ríctus

musculares e na expressão dos olhos – das impressões emocionais que resultam dos acontecimentos e que se transformam na escrita corporal das experiências que individualizam uma existência humana. *Mulher grávida* (1997), com 2,50 metros de altura (Fig. 11) e *Mãe e filho* (2001) (Fig. 12) são exemplos dessa visibilidade que o artista confere à reprodução humana enquanto tema inusitado na tradição do nu artístico.

Fig. 11. Ron Mueck . *Mulher grávida*.

F ig. 12. Ron Mueck. *Mãe e filho*

O que chama a atenção em todos esses exemplos é a decisiva importância do corpo feminino na geração do corpo social. As representações da mulher giram sempre em torno do exercício da sexualidade e de seus efeitos: desde a mera excitação física e/ou psicológica a considerações filosóficas e ideológicas sobre as crenças e comportamentos que determinam as relações de poder e fornecem as bases fundacionais das instituições e dos discursos. O corpo feminino preexiste como um símbolo original, uma sólida referência em torno da qual podem dialogar ou se

embater todas essas ficções. Assim, os exemplos acima elencados ainda dissimulam um corpo real, que sobrevive, no sagrado silêncio de seu mistério, aos usos e abusos de seus intérpretes.

No entanto, o corpo feminino na pós-modernidade parece não caber nos limites da noção da cópia, cada vez mais insuficiente para abranger a variedade de recursos e técnicas utilizados pela representação, e a crescente tendência à inversão dos territórios do real/irreal no campo da arte. Como diz Jean Baudrillard (1981:9), a *dissimulação* difere da *simulação* porque "a *dissimulação* deixa intacto o princípio de realidade, enquanto a *simulação* põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário. *Dissimular* é fingir não ter o que se tem. *Simular* é fingir ter o que não se tem. A *dissimulação*, princípio da criação mimética, refere-se a uma presença, a um referente no mundo. Já a *simulação* refere-se a uma ausência, à perda de modelos referenciais". A representação do corpo feminino na atualidade parece seguir a tendência de se configurar como uma estética do simulacro. O que se entendia como "corpo", "feminino" e até mesmo "humano" é posto em causa nessas representações. Um dos aspectos mais marcantes desses questionamentos é a gradual metamorfose do referente em cópia, a transformação do corpo simbolizado na arte pela arte suportada no próprio corpo. Em lugar de ser "representado" através de outros materiais, o corpo torna-se o material mesmo da representação.

Em sua exposição *Ver no escuro*, Benedetta Bonichi tematiza a interrogação sobre o que é a realidade utilizando materiais voltados a uma sondagem que permite atravessar os corpos feitos de matéria, com partículas de matéria. Para tanto, aplica a radiografia na elaboração de suas imagens, registrando a realidade dos corpos na sua intimidade mais inacessível, pelo menos ao olhar natural, e revelando-a em negativo. As radiografias, agigantadas, representam esqueletos de pessoas capturadas em suas atividades cotidianas. Contrariando o clichê do "esqueleto" como metáfora da morte, essas figuras fantasmagóricas estão vivas, mas despidas das máscaras dos revestimentos superficiais de seus corpos, que disfarçam a efemeridade de suas existências. São fotografias de uma intimidade repleta de temporalidade, onde a experiência do instante não pode prescindir da consciência da realidade da finitude.

Stritptease (2003) (Fig. 13) e *O corpete* (2003) (Fig. 14) – releituras da gestualidade de um estilo de performance erótica e da estrutura de uma lingerie-fetiche – dão-nos a ver, no escuro, o avesso do corpo feminino sensual. Desfeito na assexualidade e no anonimato do esqueleto humano, o sensual ancora-se em metonímias discursivas ou imagéticas: restam, portanto, além das palavras esvaziadas dos títulos, os efeitos dos detalhes metálicos de um salto de sapato ou dos colchetes da roupa, impressos no escuro da chapa radiográfica. Ao retratar não mais "mulheres", mas ossaturas, ela deixa entrever o arcabouço fundamental do corpo humano, reduzindo-o à condição de aparelho. O esqueleto é o nu integral, a essência material das espécies animais, que se constitui tanto no oculto andaime dos organismos vivos quanto na carcaça exposta dos corpos descarnados. Evocando também a metáfora do corpo maquínico, o esqueleto torna evidente a existência de uma estrutura articulada comum e profundamente niveladora das "espécies", capaz de aproximar o humano de seus dois mais problemáticos e incomunicáveis extremos: o bicho e o robô.

Fig. 13. Benedetta Bonichi. *Striptease*.

Fig. 14. Benedetta Bonichi. *O corpete.*

Com seu olhar *cyborg*, Bonichi registra a ruína tanto da visão machista consumidora do gênero de representação erótico/pornográfico, quanto da própria visão feminista sobre gênero, ancorada na realidade do suporte orgânico do humano, por demais estreito para abranger as exigências de um ser que, como uma cobra que perde a pele, a cada dia transborda do receptáculo original e ultrapassa os limites que lhe foram impostos pela criação.

Esse recente "transbordamento" do humano de seu receptáculo orgânico não poderia ser mais explicitamente encenado do que na exposição *Mundos de corpos* (2000) de Gunther von Hagens, como mostra a escultura do cadáver de um homem e xibindo sua capa de pele (Fig. 15), semelhante às peles esfoladas de animais para usos diversos. Além da utilização do procedimento do escalpelo, considerado aviltante em seres humanos, chama a atenção neste caso o propósito estritamente "estético" do projeto. Dizendo-se artista plástico, o médico desenvolveu uma técnica de conservação dos corpos, o método da "plastinação", que consiste na imersão do espécime ou orgão dissecado em acetona para evacuar toda a água do corpo. Posteriormente, leva um banho de polímero de silicone como silicone de borracha ou o poliéster e é selado numa câmara a vácuo. A acetona sai do corpo em forma de gás e é substituída pelo polímero de silicone até ao nível celular mais profundo. O polímero de silicone endurece e assim o espécime é preservado de uma forma perfeita, sem risco de corrosão e sem cheiro, mantendo o aspecto de vida já que a técnica salvaguarda o relevo original dos músculos e a identidade celular.

Sob este aspecto, as polêmicas criações de Von Hagens avançam no perigoso território da utilização explícita do corpo humano como suporte da representação Já não se trata de registrar a veracidade das aparências ou de buscar a intimidade das essências através de próteses tecnológicas que otimizam a capacidade natural da visão, seja com a fotografia ou com a radiografia, mas de despojar o corpo de toda a noção de sacralidade, exibindo-o na condição de um material como outro qualquer.

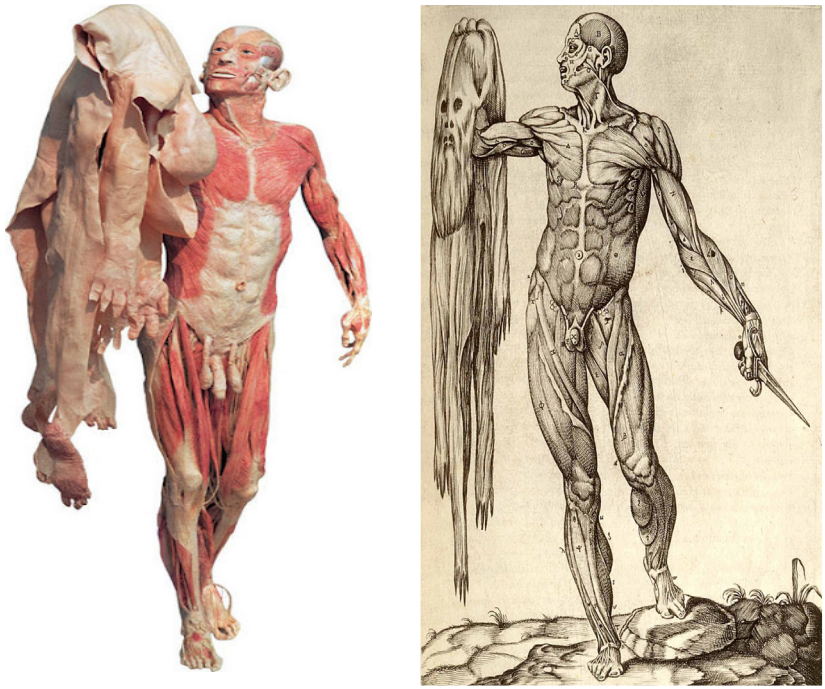


Fig. 15. Neste exemplar da exposição *Mundos de corpos,* Von Hagens materializa, de maneira macabra,o clássico desenho de Andreas Vesalius sobre a anatomia humana

Von Hagens transformou suas exposições num negócio lucrativo. Em seis anos, faturou o equivalente a 250 milhões de reais em bilheteria. Hoje vive na cidade chinesa de Dalian, onde montou uma verdadeira indústria de conservação de cadáveres. Segundo a imprensa, a fábrica macabra de Dalian está localizada em uma região estratégica da China. Há três penitenciárias agrícolas nas redondezas. Uma delas é de prisioneiros políticos. A Justiça chinesa é pródiga em condenações à morte, inclusive para crimes leves. Funcionários corruptos, batedores de carteira e opositores ao regime comunista costumam ser executados com um tiro na cabeça. Logo depois de aplicada a pena de morte, uma equipe de médicos retira os órgãos dos prisioneiros para

ser usados em transplantes. O médico, contudo, afirma que sua "matéria-prima" provém exclusivamente de pessoas que o autorizaram a utilizar seus corpos após a morte. Uma de suas mais problemáticas montagens é a do corpo dissecado de uma mulher grávida de oito meses, exibida em poses que evocam a gestualidade típica das mulheres representadas pela escultura e pintura do gênero nu feminino na arte ocidental (Fig. 16 e Fig. 17). Ao contrário da sensibilidade de Mueck no tratamento dado ao tema da reprodução humana em suas peças, o hiperrealismo de Von Hagens encena uma contundente contradição: a de um nascimento abortado pela morte e profanado pela técnica, mas que ressurge de maneira pujante sob a forma de uma vida fossilizada. Transformando os cadáveres anônimos de mãe e filho nos suportes da criação "artística", Von Hagens elimina todos os traços dos clássicos rituais de reverência e respeito aos mortos, sugestivos da dor e do luto. Destituindo os seres de identidade e história, e roubando aos corpos toda a simbologia, a exposição de carne humana resultante desta proposta só difere da grotesca exibição de carne animal num açougue pelas paródicas alusões do anatomista a obras da tradição artística.

Por outro lado, é possível compreender tais imagens, na perspectiva de um discurso que alguns já chamam de "pós-humanista", como monumentos museológicos à era da reprodução biológica dos corpos humanos, sob muitos aspectos ameaçada de extinção. Com os avanços da ciência no sentido da manipulação genética e da reprodução assistida *in vitro*, com as barrigas de aluguel antecipando os úteros artificiais e com o crescente desenvolvimento das pesquisas sobre a clonagem humana, é possível supor que a função reprodutora do corpo feminino possa vir a tornar-se aquilo que Von Hagens metaforiza na literalidade de seus cadáveres performáticos, e que a crítica pós-feminista Donna Haraway anunciava em seu *Manifesto cyborg*: eventos estranhos de uma época remota, grotescos não tanto pelo que evocam na sua superfície, mas pelo que registram de um processo natural que fatalmente parecerá bárbaro e "desumano" aos olhos de uma cidadã do futuro, habitante de um *Admirável Mundo Novo* asséptico, mecanizado e artificializado, onde gravidez

e parto, assim como doença, velhice e decrepitude, quando muito, serão situações relegadas aos selvagens mantidos em parques temáticos ou zoológicos humanos abertos à visitação. Como diz Timothy Leary:

> Num futuro próximo, o homem tal como o conhecemos hoje, essa criatura perecível, não será mais que uma simples curiosidade histórica, uma relíquia, um ridículo ponto perdido em meio a uma inimaginável diversidade de formas. Se tiverem vontade, indivíduos ou grupos de aventureiros poderão reconstruir essa prisão de carne e de sangue, o que, em atenção a eles, a ciência fará com prazer. (1994, p. 56)

Figs. 16 e 17. *Cadáver de mulher grávida e feto de oito meses*. Exposição de Von Hagens

Para Axel Kahn , embora a "morte do sexo" seja uma possibilidade concreta e paradigmática de nossa época – o que relegaria toda a tradição do nu feminino na arte ocidental, com suas motivações e discussões, à condição de meras

representações fossilizadas de uma era superada –, trata-se, com efeito, de decidir se o mecanismo pelo qual da cooperação entre um homem e uma mulher nasce uma outra pessoa possui, além de seu conhecido valor evolutivo, uma significação antropológica profunda que inscreve a alteridade na filiação, ou se o que está em jogo é apenas uma herança cuja aceitação se tornou facultativa no estágio de desenvolvimento a que chegou a humanidade: "Como responderemos coletivamente a essa questão dirá muito sobre a evolução de nossas sociedades".

O festival de músculos e nervos plastinizados de Von Hagens consegue, assim, radicalizar um dos efeitos mais dramáticos resultantes da intervenção da alta tecnologia no campo da arte, já constatado por Walter Benjamin – numa escala infinitamente menor – ao comentar a substituição do "valor de culto" pelo "valor de exposição" na passagem da manufatura para a fotografia e o cinema: o desaparecimento do *humano* do cenário da representação. Seja nas ruas desertas das imagens de Atget, seja na fantasmagoria do ator das películas, o elemento humano deixa de ser o centro absoluto dos interesses de um olhar tornado cada vez mais eficiente, maquínico e indiferente. Mais tarde, enquanto Ortega y Gasset se esforça por compreender o impulso pulverizador do figurativismo nas produções européias posteriores à Primeira Guerra Mundial, em seu bem intencionado ensaio sobre a "desumanização" da arte moderna; e Roland Barthes vasculha nostalgicamente sua caixa de *souvenirs* em busca de um lampejo da alma de sua mãe morta na pele opaca das fotografias; o Surrealismo segue desconfigurando a imagem humana num irreversível processo de esvaziamento justamente daquilo que toda ideologia se esforça ao máximo por preencher. A esse respeito, Eliane Robert Moraes comenta:

> Na sua nulidade psicológica, os mecanismos vivos que, desde o século XIX inquietam a consciência européia – seja nas versões dramáticas de Hoffmann a Bataille, seja nas concepções glaciais de Chirico a Duchamp – completam a grande fábula inumana do imaginário moderno. E dessa forma, ao percorrer o arco que vai da liberdade essencial dos animais selvagens à penúria do ser transformada em poder do homem, essa fábula antecipa, com precisão visionária,

> as interrogações sobre o humano e o inumano que, depois dos campos de concentração e das ameaças atômicas, não cessam de assombrar o pensamento ocidental. O que sobra do humano é muito pouco: alguns vapores, uma sombra, um cadáver em decomposição. Mas será justamente desse quase nada que alguns autores e artistas partem, na contramão da grandiloquência humanista, para tentar redefinir a condição humana. Esvaziando o homem de toda concepção ideal e de toda transcendência psicológica, só lhes restará o corpo. (2002, p. 145)

Mas talvez nem mesmo o corpo sobreviva a essa varredura, pelo menos o corpo orgânico tal como hoje ainda o conhecemos. Para alguns entusiastas do ciberespaço e das novas tecnologias, o corpo de *carne* é visto como um vestígio indigno fadado a desaparecer em breve. Ele se transforma num membro excedente, um obstáculo à emergência de uma humanidade finalmente liberta de todas as suas amarras, das quais a mais duradoura é o fardo do corpo. Para Le Breton:

> Conectados ao ciberespaço, os corpos se dissolvem. O corpo eletrônico atinge a perfeição, imune à doença, à morte, à deficiência física. Ele representa o paraíso na terra, um mundo sem a espessura da carne, dando reviravoltas no espaço e no tempo de maneira angelical, sem que o peso da matéria impeça o seu avanço. Como água que se mistura à água, a carne eletrônica se dissolve em um universo de dados que nada pode deter. A *net* tornou-se a carne e o sistema nervoso dos que não podem mais passar sem ela e que sentem apenas desdém por seu antigo corpo, ao qual, no entanto, sua pele permanece colada. (2003, p. 124)

A artista nordestina Ladjane Bandeira problematizou o tema de modo contundente nas décadas de 70 e 80. Através de um elaborado complexo intitulado *Biopaisagem* – obra ambiciosa e instigante, que até hoje permanece desconhecida do público –, ela se debruça sobre temas universais, científicos e filosóficos, surpreendendo pela magnitude de sua proposta e pela característica multidisciplinar e interrelacional dos elementos que a compõem: um compêndio teórico, uma série de quadros e um conjunto literário ficcional.

O fundamento estético-filosófico da *Biopaisagem*, a "Teoria Intelorgânica", parece expressar uma proposta de natureza evolutiva sobre a criação artística, que convoca princípios científicos e é apresentada num texto auto-explicativo sob a forma de diálogos. A partir desta teoria, a artista concebe dois conjuntos iconográficos, intitulados "A Metamorfose Humana", composto por 19 quadros a óleo sobre tela, coloridos; e "A Transformação da Natureza em Conhecimento", composto por 12 quadros em bico-de-pena.

Na primeira série, a representação do feminino parece evocar o estereótipo ecofeminista da Mulher-Deusa, segundo o qual as mulheres só poderão encontrar a liberdade na medida em que se desprenderem do mundo moderno e descobrirem sua suposta conexão espiritual com a Mãe Natureza. São representações de corpos femininos que fundem a imagem da clássica *Vênus* com a estrutura de uma árvore, circundando-a de um multicolorido e decorativo emaranhado de cipós, folhas e flores (Fig. 18), também chamado pela artista, noutras versões do tema, de "Gestações florais".

Fig. 18. Ladjane Bandeira. *A metamorfose humana.*

Observando de perto essas gestações, no entanto, já se percebe o início da "Metamorfose Humana", quando as estruturas dos troncos e galhos da mulher verde (Fig. 19) se confundem com as estruturas de artérias e vasos, concebidos numa rede metafórica visual que principia a evocar as teias de tubos e circuitos a serem desenvolvidos nos retratos femininos da série em preto-e-branco. Anunciada num conjunto de "Cabeças Compostas" (Fig. 20 e Fig. 21), iconograficamente semelhantes aos perfis dos "Biomecanóides" de H. R. Giger (Fig. 22) – artista suíço a quem se deve muito do imaginário plástico contemporâneo dos *cyborgs* e *aliens* dos quadrinhos e filmes de ficção científica – a série "Transformação da Natureza em Conhecimento" centra-se na temática da criação, da gestação artificial do humano, instaurando uma imensa interrogação sobre o corpo feminino enquanto núcleo de um invólucro misterioso – o espaço/tempo à sua volta, e enquanto invólucro ele mesmo de um núcleo desconhecido, no qual se encontra duplicado.

Fig. 19. Ladjane Bandeira.
A metamorfose humana.

Fig. 22. H.R.Giger.
Biomechanoid.

Nessas "Cabeças" já não é possível encontrar os traços simbólicos da Mulher-Deusa, mas evidências explícitas da irônica blasfêmia de Donna Haraway, que em seu *Manifesto Cyborg* desafiou, na década de 80, nos Estados Unidos, a tradicional concepção feminista de que a ciência e a tecnologia são pragas patriarcais a assolar a superfície da Natureza. A crescente promiscuidade do humano com as máquinas na produção, consumo, ciência, protética, nos levam, segundo a autora, a concluir que "o nosso tempo é um tempo mítico, onde somos todos quimeras, híbridos teorizados e fabricados de máquina e organismo: *cyborgs*. O *cyborg* é nossa ontologia, ele formula nossa política". O *cyborg* é, portanto, a primeira criatura pós-metafísica, que por sua condição híbrida, conectiva, não cultiva o drama edípico, não aspira à salvação, não sacraliza a subjetividade, pelo contrário, acata as identidades fraturadas ou o vazio de identidade que vagueia ao sabor de personificações pontuais. Como diz Jair Ferreira dos Santos, o *cyborg*:

> supera as categorias do humanismo para o qual o indivíduo, isolado nas fronteiras do corpo, é uno na sua identidade e habita uma interioridade cuja distinção é a autonomia. Tal como subverte a ideia de totalidade orgânica, o *cyborg* desestabiliza outros pressupostos culturais. Ele não se reproduz só sexual ou familialmente, pode ser replicado. Desdenha a psicanálise e o marxismo porque não acredita na bissexualidade dos corpos nem no trabalho alienado.Homem e máquina imbricados não são uma anomalia; constituem textos codificados em linguagem informática que por sua vez podem interpretar (e mudar) o mundo. Quando desmitifica o indivíduo insular e acata novas formas de subjetivação, o *cyborg* aflora também uma dimensão política ao localizar nas mulheres uma aptidão maior para lidar com as inovações da cibercultura. (2003, p. 62)

Figs. 20 e 21. *Cosmobióticas*

Do estágio intermediário dos ensaios plásticos sobre a figura do *cyborg* nas "Cabeças Compostas", Ladjane Bandeira passa à criação dos imensos quadros em bico-de-pena da segunda série da *Biopaisagem* – o tríptico *Biogaláxia* (Fig. 23) – cuja cena recorrente, a de vários fetos humanos flutuando no interior de seus respectivos úteros maternos, é emblemática da sua proposta de representação abissal e auto-reflexiva do corpo feminino. O corpo (o Feto) é o núcleo de outro corpo (a Mãe), e esta parece ser o núcleo de outro corpo (a Natureza), que por sua vez está no centro de um outro corpo (o Universo)Contemplado à distância, esse conjunto de imagens multiplicadoras e especulares da gestação humana remete a um campo semântico diverso, evocando também o espaço cósmico e as imagens de eventos extraterrestres, como o nascimento das estrelas.

Fig. 23. Ladjane Bandeira .*Tríptico Biogaláxia,* da série *Biopaisagem.*

No corpo do feto (Fig. 24 e Fig. 25), entretanto, a divisão não pára: suas superfícies e interiores reproduzem as estruturas que o envolvem no exterior. Contemplado de perto, de preferência com uma lente de aumento, este mesmo conjunto de imagens dialoga com os padrões e texturas buscados às estruturas biológicas dos órgãos e tecidos humanos, como se a artista trabalhasse na confecção de um atlas de anatomia e histologia explorando as semelhanças e diferenças das microestruturas orgânicas com os padrões e texturas das imagens até o presente veiculadas sobre a arquitetura da matéria nos corpos dos planetas e estrelas dispersos no espaço sideral.

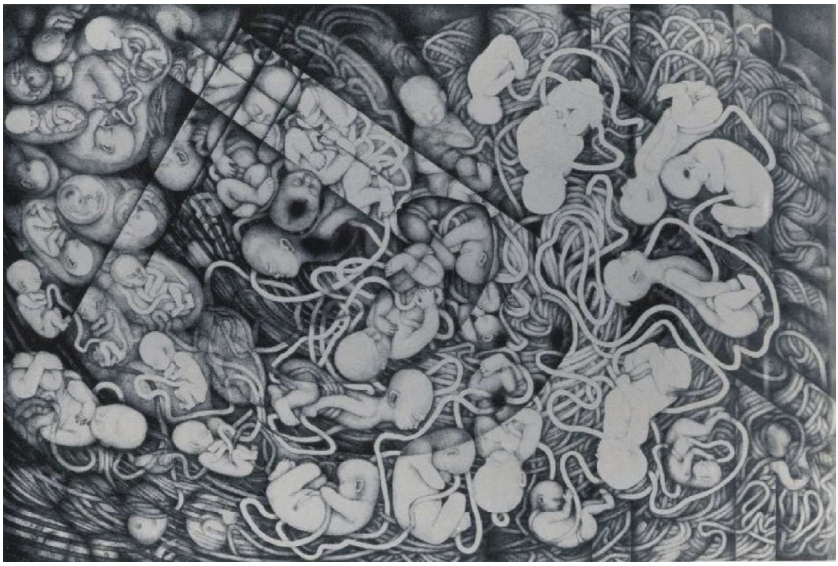


Fig. 24. Ladjane Bandeira. *Fetos*.

Fig. 25. Ladjane Bandeira. *Fetos* (Detalhe).

A arte de Ladjane surpreende e choca exatamente por proporcionar esse infinitesimal e simultâneo desdobramento microscópico e telescópico, no qual se percebe a tentativa de traçar uma estranha cartografia analógica entre o microcosmo citológico dos organismos carnais e o macrocosmo planetário do universo. Como numa fita de Moebius, há nesta série um imbricamento constante entre conceitos paradoxais no âmbito das representações do espaço tridimensional – como o côncavo e o convexo, o dentro e o fora, o em cima e o embaixo – e até mesmo do espaço quadridimensional, incluindo o antes e o depois, o tempo.

Profundamente desestabilizadora, a obra de Ladjane Bandeira propõe novas e inusitadas perspectivas de observação da realidade, apenas possíveis com o advento das tecnologias protéticas de ampliação da visão humana, que nos descortinam janelas para o universo das realidades micro e macroscópicas, antes impensáveis, capazes de desafiar radicalmente os nossos conceitos e preconceitos sobre a matéria, o espaço e o tempo consubstanciados na entidade que reconhecemos como "corpo": seja ele o "feminino" biológico, sempre maleável e fecundante, pelo parto ou pela morte necessária à renovação – aspecto cantado por Baudelaire em seu célebre poema *Une charogne* (*Uma carniça*); seja ele o "feminino" ideológico, incorrupto na sua nova *imutabilidade* mutante, abrangente e inclusiva

Poema ao movimento (1970)

Numa curva, de repente, elas surgiram:
duas moças,
duas gazelas
que corriam,
que bailavam,
pelo espanto,
pelo nada
que era ter a vida intacta.
Tão solenes,
tão elásticas,
ritmadas,
tão iguais,
que apenas pareciam
duas idas que seguiam
e duas vindas que voltavam.
Puros símbolos da existência
unorgânica renovada.

Ladjane Bandeira

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara.* Lisboa: Edições 70, 1980.

BAUDRILLARD, Jean-François. *Simulacros e simulação.* Lisboa: Antropos, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. *Modos de ver.* Lisboa: Edições 70, 1987.

BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked: four essays on still-life painting*. London: Reaktion books, 1990.

CACCIARI, Massimo et alli. *The Arcimboldo effect: transformations of the face from the sixteenth to the twentieth-century.* Milão: Bompiani, 1987.

CANTON, Katia. *Natureza. Olhar de artista*. São Paulo: DCL, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 1998.

GUATTARI, Felix. Espaço e corporeidade, in: *Caosmose, um novo paradigma estético.* São Paulo; Editora 34, 1998.

HAYLES, Katherine. *How we became posthumans.Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago and London: the University of Chicago Press, 1999.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.*

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte.* São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
KAHN, Axel. Morte do sexo? In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LEARY, Thimothy. *Chaos and cyberculture*. Berkeley: Ronin Pub., 1994.

LE BRETON, André. Adeus ao corpo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LESSING, G. E. *Laocoonte: sobre os limites da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
LYRA, Márcia C.M. *A Biopaisagem de Ladjane Bandeira: Um recorte científico na representação imagética de um observador humano*. Recife: Monografia de conclusão de curso de especialização em cultura pernambucana, FAFIRE, 88p., 2007. Disponível em: http://www.ladjanebandeira.org/cultura-pernambuco/artigos.html.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille.* São Paulo: Iluminuras, 2002.

MITCHELL, W. J. T. Space ant time: Lessing's Laoocoon and the politics of genre. In: *Iconology. Image, Text, Ideology.* Chicago and London: the University of Chicago Press, 1986.

NOCHLIN, Linda. *The body in pieces.* London: Thames and Hudson, 1994.

ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da arte.* São Paulo: Cortez, 1990.

SANTAELLA, Lucia. O corpo vivo como suporte da arte. In: *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura.*São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *Breve, o pós-humano*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2003.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

Nota: As obras de Ladjane Bandeira citadas neste artigo foram cedidas por Márcia Lyra, diretora do *Instituto Ladjane Bandeira*, em Recife, Pernambuco.

Inscrito no Corpo:
Frida Kahlo e Orlan

The pillow book, de Peter Greenway

Resumo:

"A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa" – diz Susan Sontag. Emigrar para o reino da doença frequentemente significa, no mundo moderno, passar a viver num regime de submissão do corpo à ciência e à autoridade de seus discursos, o que não raro produz o apagamento da experiência individual do sujeito no texto objetivador e pragmático da anamnese. Talvez por isso, a temática do corpo sofredor vem invadindo a arte e a literatura contemporâneas com uma crescente reivindicação de visibilidade e de voz. O corpo sofredor se oferece como o suporte de uma escrita surpreendente e problematizadora das atuais relações de poder na área da administração social da saúde, questionando suas instituições, seus agentes, seus princípios, suas técnicas. Neste ensaio, discuto dois exemplos desta "escrita", que identifico na pintura de cunho autobiográfico da mexicana Frida Kahlo e nas performances da francesa Orlan. Os limites entre ética e estética, natureza e artifício, identidade e representação são os principais temas desta pesquisa.

Palavras-chave: Medicina; Literatura; Carnal Art; Bio Art; Frida Kahlo; Orlan

Introdução

> Colonization was central to the achievement of modernist medicine. But the post-colonial ill person question their place in medical narratives. Post-colonialism in its most generalized form is the demand to speak rather than being spoken for and to represent oneself rather than being represented; or, in the worst cases, bing effaced entirely. The post-colonial ill person wants to take responsibility for what illness means in his/her life. Refusing to be reduced to "clinical material" in the construction of the medical text, they are claiming voices
>
> Arthur W. Frank

Um dos exemplos mais radicais do que poderíamos chamar de "narrações da violência biótica" hoje seria a *Carnal Art*. Resultado dos avanços da ciência e da tecnologia, as manifestações que atendem por essa rubrica inclinam-se a descartar todos os discursos até o presente feitos sobre o corpo humano, tratando-o como mero suporte para uma comunicação imagética e muda, que funde a arte à medicina, à informática, à física, à biologia. Tomemos dois exemplos distintos e distantes no tempo e no espaço: as artistas plásticas Frida Kahlo e Orlan, em cujos corpos mutantes opera-se o retrato de uma nova estética de extrema agressividade, onde o ateliê é a sala de cirurgia, os instrumentos são o bisturi e a serra, as tintas são os fluidos corporais e os signos são a dor, a desfiguração e a cicatriz, reais ou mediados pela representação. Oferecendo-se em "sacrifício", tais artistas utilizam os próprios corpos como se não lhes pertencessem, ou como se lhes pertencessem apenas enquanto materiais de trabalho; como se o sofrimento fosse desejável e necessário à expressão, e como se a deformidade – tão rejeitada pelos parâmetros clássicos da beleza – fosse o objetivo mesmo de suas intervenções.

Apesar de seu cunho extremamente auto-referencial e não raro confessional, a *Carnal Art* não é uma criação solitária. Centrada no artista e em seu corpo, ela não existiria sem a

ação de técnicos altamente sofisticados que operam em *off* e raramente exibem as suas figuras. Dificilmente mencionados, ocultos atrás de máscaras e aventais, atuando como títeres a serviço de alguma razão maior – seja a honesta busca da cura de um mal físico efetivamente constatado, seja a bioeticamente questionável busca da cura, materialmente invasiva, de uma inadequação psicológica à extrema padronização da auto-imagem pela indústria da aparência – esses profissionais ditos "da saúde" participam ativamente da cena artística contemporânea, num anonimato que surpreende e intriga quando comparado à superexposição de seus "modelos" – se é que podemos considerar os corpos da *Carnal Art* como tais. Grande parceira das *performances* ditas "estéticas" da atualidade, a medicina ocupa um lugar decisivo nos modernos palcos, passarelas e galerias do mundo industrializado, determinando em alguns casos um completo apagamento, não obstante ainda inconfesso e frequentemente inadmitido, das fronteiras entre a ciência e as artes.

O corpo con(sentido)

O caso de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, nascida em 1907 na cidade do México, a rigor, não poderia e não deveria ser considerado um exemplo de *Carnal Art*. Não conheço quem tenha feito tal associação, até porque esse "gênero" não existia na época. As trinta e nove cirurgias às quais foi submetida não foram, obviamente, deliberadas por ela, embora haja relatos de algumas indicações desnecessárias ou evitáveis, efetuadas mais com o objetivo de chantagear o marido infiel, chamando-lhe a atenção. A transformação da imagem recorrente de seu corpo, em promiscuidade com a técnica médica, no suporte temático de sua obra não pode ser entendida como uma opção, como ocorrerá com a *Carnal Art* do terceiro milênio. No entanto, exatamente pela

peculiaríssima e até então inusitada utilização deste tema, ela terá sido provavelmente uma precursora das manifestações recentes que transformam os corpos em telas, páginas ou vitrines, e neles inscrevem histórias de violência, seja pela natureza do conteúdo narrado, seja pelo caráter do processo manipulador e/ou mutilador utilizado para a inscrição.

Fig. 1. Frida Kahlo. *Auto-retratos*.

No início do século XX, contudo, Frida sequer se considerava uma "artista": era antes a mulher do grande pintor Diego Rivera e a infeliz vítima de uma absurda história seriada de doenças, acidentes e intercorrências médicas ligadas ao sistema osteoarticular. Portadora de uma malformação genética conhecida como espinha bífida, Frida contraiu ainda poliomielite aos seis anos, da qual saiu com sequelas, ficando com uma perna mais curta e a musculatura atrofiada. Aos dezenove, foi vítima de uma trágica colisão no trânsito da qual escapou com vida, mas com graves fraturas. Uma barra de ferro atravessou-lhe a bacia, entrando pela vagina: "Fui deflorada por um ônibus", diria ela. As lesões comprometeram sobretudo a coluna vertebral e a pelve, impedindo-a de ter filhos

e condenando-a a uma existência em hospitais, na dependência de cirurgias, próteses, coletes de aço e aparatos ortopédicos, muletas e cadeiras de rodas. Mais tarde, devido a uma infecção, teve a perna amputada. Faleceu aos quarenta e quatro anos, deixando em seu diário o seguinte epitáfio: "Espero alegre a saída e espero nunca mais voltar".

Fig. 2. Frida Kahlo.
Auto-retrato com a coluna quebrad (um colete envolve uma coluna jônica em pedaços)

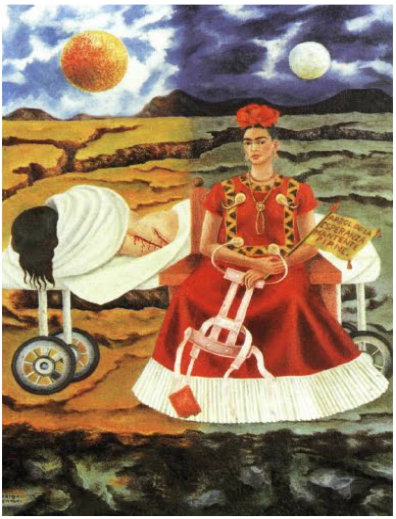


Fig. 3. Frida Kahlo.
A *árvore da esperança lhe mantém firme* (trecho de uma das canções favoritas de Frida)

Seu corpo sofredor tornou-se objeto de uma pintura exuberante, de cunho estritamente autobiográfico, onde a alegria e sensualidade da cor talvez fossem buscadas como compensação para a realidade restritiva e limitada em que vivia. Apesar do retrato implacável de sua condição – verdadeira narrativa visual, testemunho épico e silencioso da violência experimentada no corpo, tanto a imposta pela fatalidade quanto a resultante da ciência –, a obra de Frida pode ser, no entanto, considerada uma celebração da vida, um documento eloquente de sua busca pelo

encantamento e pela superação da tragédia através da arte. A pintura surge como verdadeira viga de sustentação existencial, do ponto de vista emocional e psicológico, para a sua experiência cotidiana num frágil e arruinado arcabouço mecânico, esqueleto que se fazia visível através da dor, e cuja reprodução ela mantinha presa no interior do dossel de sua cama; à guisa, talvez, de inspiração para a sua exótica arte. O motivo do esqueleto é muito frequente na obra de artistas mexicanos, pois no México a morte é entendida como um processo, um caminho ou uma transição para uma vida de outra espécie. Segundo depoimentos, o estranho esqueleto suspenso sobre o leito da artista funcionava como uma alegre lembrança de sua mortalidade.

A narração visual de Frida, no entanto, não começa com o acidente, embora este pareça ser o ponto crucial de sua biografia, a partir do qual o seu corpo passa a ser objeto de manipulação da ciência. Sua história começa muito antes, com a distância de sua mãe, que engravidou enlutada pela perda do único filho homem, e que voltou a engravidar logo após o nascimento da menina; encaminhada, por esta razão, a uma ama de leite, que ela retrata como insensível e desumana. Esta circunstância, somada ao trauma de dois abortos espontâneos que enfrentou na vida adulta, traduz-se em imagens contundentes, onde o nascimento é associado à morte. O quadro *O meu nascimento*, pintado exatamente quando do falecimento de sua mãe, exibe um corpo em trabalho de parto, com o tronco coberto por um lençol. A imagem da mãe morta, cujo rosto aparece num retrato na parede, evoca a memória de uma morte simbólica anteriormente vivenciada por ambas: por sua mãe, para quem o seu nascimento não representa uma alegria; e por ela mesma, para quem a existência passa a ser assombrada pelo fantasma da rejeição. Esta fratura na sua auto-estima, numa fase tão precoce da vida, talvez tenha contribuído para o relacionamento doentio e dependente que vem a estabelecer com Diego Rivera, a quem parece transformar na coluna vertebral, simbólica e vicariante, de sua malfadada existência. Insatisfeita e deprimida por não ocupar na história do companheiro o espaço e a dimensão que permitiu que ele ocupasse na sua, Frida ilustra, na sua busca febril por um equilíbrio corporal, a metafórica busca de apoio emocional e psicológico fora de si mesma.

Fig. 4. Frida Kahlo. *O meu nascimento*

Sua luta para ter um filho apesar das limitações impostas por sua condição física corroboram essa dependência. Acrescenta, com isso, um sofrimento a mais na sua trajetória, expresso em quadros como *O hospital Henry Ford* ou *A cama voadora*. Comparado ao quadro anterior, percebe-se que, apesar do aspecto chocante da imagem do seu nascimento, ele ainda é retratado num ambiente domiciliar e mais humanizado do que aqueles em que vivenciará as suas próprias gestações. O quadro em questão exibe a pintora grávida, com hemorragia, minimizada numa enorme cama do hospital americano em que foi internada. Partindo de sua mão esquerda, como vasos de um cordão umbilical, estão seis figuras: acima da cama, um enorme feto, um caramujo e um modelo anatômico de abdome e pelve; abaixo, uma pelve óssea, uma flor e um autoclave. Seu rosto é tomado por uma lágrima imensa. O frio leito do hospital parece flutuar numa paisagem desértica e indiferente, com a silhueta de uma cidade num horizonte distante. A imagem, que evoca um grande isolamento e uma extrema solidão, funciona quase como uma acusação muda a um destinatário inominado.

Fig. 5. Frida Kahlo. *O Hospital Henry Ford*

A parceria médica na composição temática da obra de Frida Kahlo não é esquecida pela artista, que dá visibilidade a um outro homem importante em sua vida, o Dr. Juan Farill, especialista em doenças da coluna e responsável pelas sete operações que sofreu ao longo do ano de 1951, durante o qual permaneceu internada no hospital da Cidade do México a maior parte do tempo. Trata-se de um auto-retrato no estilo de um *ex-voto*, onde a figura do santo salvador é substituída pelo enorme retrato do cientista, e a figura da desafortunada vítima é substituída pela da artista em cadeira de rodas. Para todos os efeitos, o quadro é uma homenagem ao médico a quem Frida se confessa grata em seu diário, e com quem faz questão de ser fotografada ao lado do seu quadro. Mas não é possível ignorar que a paleta que segura em sua mão esquerda é um coração aberto: a tinta é o seu sangue. Na mão direita, os pincéis mais parecem instrumentos cirúrgicos. Nesta imagem, Frida antecipa claramente os princípios da *Carnal Art*, uma experiência que terá vivido involuntariamente e registrado um tanto inadvertidamente.

Fig. 6. Frida Kahlo.
Auto-retrato com o retrato do Dr. Farill

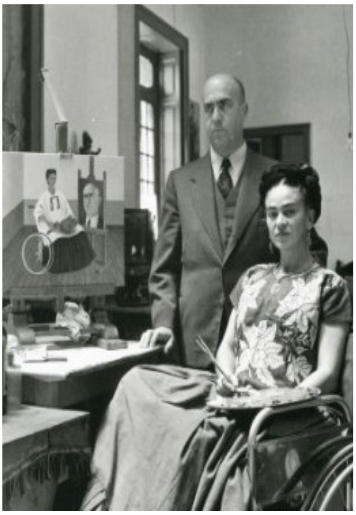


Fig. 7 Fotografia e Frida com Dr. Kahlo e o quadro do Auto-retrato com o retrato do Dr. Farill..

Para compensar o asséptico cenário dos ambientes hospitalares que dominam as imagens narrativas de sua vida, Frida estabelece um intenso diálogo com representações simbólicas, criando uma oposição entre o seu corpo abduzido pela medicina, torturado, mecanizado e devastado por uma tecnologia que em nada parece abrandar o seu sofrimento, antes agravá-lo progressivamente; e o seu corpo abraçado pela terra, consolado pelos bichos e pela natureza acolhedora. No quadro *O veado ferido* – no qual expressa o desapontamento que se seguiu à operação na coluna realizada em 1946 em Nova Iorque, e que esperava com otimismo que lhe curasse as dores, o que não aconteceu – Frida chega a se retratar com o corpo de um animal silvestre acuado numa floresta por uma rajada de setas assassinas. É patente em seus olhos a surpresa, a decepção, a constatação da inutilidade da esperança posta na ciência. O reconhecimento da limitação humana, da falibilidade da

razão e de seus métodos, da fragilidade do corpo e ao mesmo tempo, de sua resiliência e resistência; além da percepção de sua força vital – uma força que parece brotar de uma região ainda desconhecida da medicina – são testemunhados através de uma obra plástica de extrema eloquência narrativa.

Fig. 8. Frida Kahlo. *O veado ferido.*

Apesar de toda a sua confiança na ciência, atestada nos quadros onde narra a história de sua vida em enfermarias e centros cirúrgicos, Frida encontra serenidade e paz nas imagens da natureza constantemente evocadas, a exemplo dos quadros *Auto-retrato com macacos* e *Raízes*. Esta paz adquire mesmo uma conotação de celebração nos quadros que intitula "Naturezas-vivas", em contraposição ao conhecido gênero "Natureza-morta". Mesmo arrancadas de seus *loci* naturais, as frutas talhadas e retalhadas, abertas e expostas são capturadas no auge de sua pujança, com cores intensas, sensuais e apetitosas.

Fig. 9. Frida Kahlo.
Auto-retrato com macacos

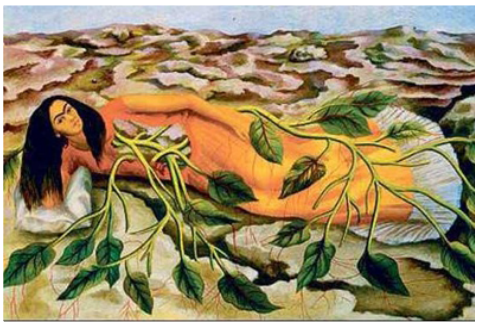


Fig. 10. Frida Kahlo. *Raíze.*

O fato de estarem a ponto de fenecer não parece interessar à artista, que as captura na atemporalidade do instante. A aparência de seus corpos, de sua pele e de seus interiores lembra as texturas e o aspecto da carne e do sangue humanos, tão dolorosamente retratados em outras séries pela artista. A alegria e o prazer que prometem com o seu sumo e a sua doçura não podem ser desvinculados do espírito da própria Frida, que conseguiu erotizar intensamente o seu corpo e a sua imagem na vida e na arte, apesar de sua estrutura física e emocional em ruínas. Recusando a vocação de sua história para um enredo de martírio, abdicou de uma quase natural destinação à santidade – pela força com que enfrentou a adversidade e a flagelação física – e afirmou-se como uma mulher vibrante, ardente, desejante, plena, intensamente viva. Onde a medicina científica falhou, portanto, a "medicina" artística atuou terapeuticamente com grande eficácia, num processo intuitivo e desesperado, solitariamente conduzido pela própria paciente. Sua obra constitui, por isso, um verdadeiro legado de uma sabedoria ainda não suficientemente explorada nem investigada, que a ciência não deveria desmerecer nem ignorar em suas pesquisas.

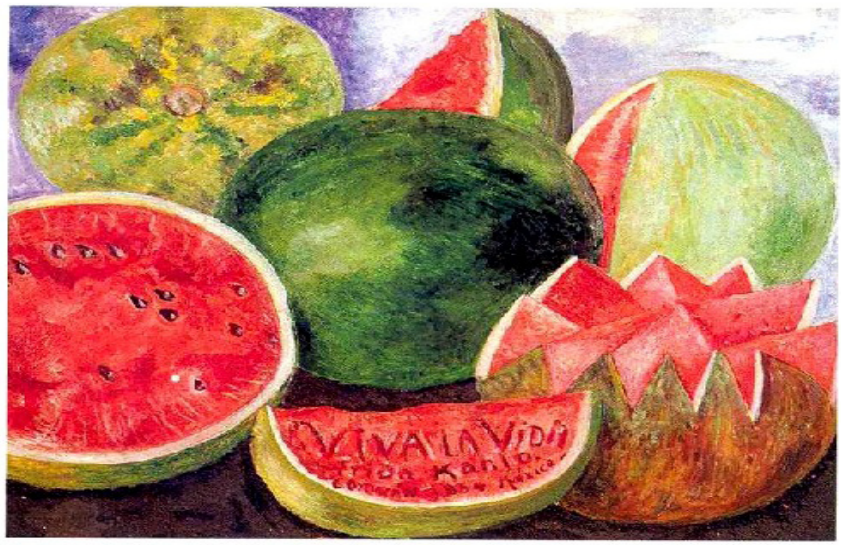


Fig. 11. Frida Kahlo. *Viva a vida.*

Fig. 12. Frida Kahlo. *Natureza-viva.*

O corpo rein(vestido)

A pele é enganosa ... na vida, nós só temos nossa própria pele ... há um equívoco nas relações humanas pois jamais somos o que temos ... eu tenho uma pele de anjo mas sou um chacal ... uma pele de crocodilo mas sou uma boneca de pelúcia, uma pele negra mas sou branco, uma pele de mulher mas sou um homem; eu nunca tenho a pele do que sou. Não existe exceção à regra pois nunca sou o que tenho...

Eugenie Lemoine-Luccioni

Infiltrada de vitaminas, de colágeno e de elastina, encolhida ou inchada com silicone, escarificada (rinoplastia, mamoplastia), estendida (lifting), limpa (peeling), depilada, hidratada, tonificada, fortalecida, amaciada, enrijecida, alisada, bronzeada, a pele, mostrada em sua perfeição laboriosa, esquiva de fato sua nudez, pois se apresenta idealmente como uma nova vestimenta, sem falhas, sem costuras, sem cicatrizes, sem rugas, sem usuras.

Philippe Perrot

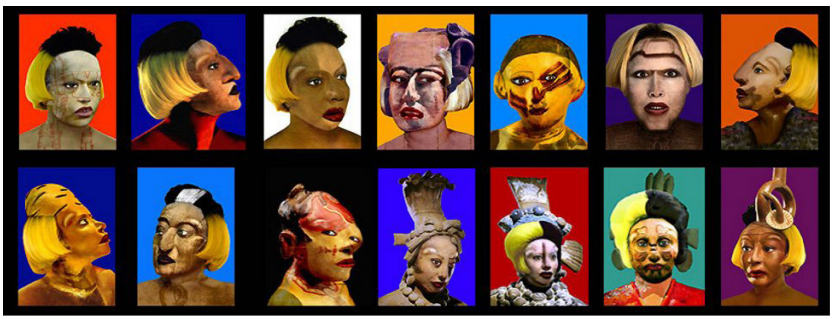


Fig. 13. Orlan. *ORLAN – Auto-hibridações pré-colombianas.*
Em 1998, Orlan colaborou com Pierre Zoville numa exibição para o museu Carillo Gill no México. Juntos eles manipularam auto-retratos da artista em computador, buscando inspiração nos aspectos fisionômicos e estéticos produzidos pelos adereços e costumes das culturas Maia e Olméque.

As imagens acima não falam de uma Orlan reconhecível por uma qualquer imagem imutável. Reconhecemos Orlan exatamente pela mutabilidade de sua figura, pela fluidez de sua auto-imagem, que busca se definir pela diferença. Pois o rosto de Orlan não estaciona num qualquer modelo de si; é feito de uma multiplicidade de traços minuciosamente estudados e incorporados em infindáveis experimentações. Para Orlan, importa desfigurar(-se) reiteradamente para reconfigurar a si mesma enquanto eterno simulacro. Por isso, na arte de Orlan não pode haver referentes nem cópias. Precursores nem sucessores. Evidências nem essências. A artista plástica Orlan nasceu em 1947 em Saint-Étienne, na França. O nome "Orlan" foi inventado. Segundo depoimento, ela desejava reutilizar as sílabas de seu nome original mantendo o "or" (de "ouro"). Alguns críticos acham que o nome evoca o de *Orlando*, personagem do romance de Virginia Woolf. Trata-se, pois, de um nome fictício, desconhecido, a descobrir. Assim como a pessoa que atende por ele.

Selecionamos as *Auto-hibridações pré-colombianas* de Orlan para abrir este capítulo em homenagem a Frida Kahlo, pois se inspiram na cultura mexicana. Mas poderíamos ter buscado outras séries: a das *Auto-hibridações Entre Deux*, que antecedeu as demais, nas quais superpõe o seu rosto a um rosto modelar da tradição da pintura européia, representado pela imagem da clássica *Vênus* de Botticelli, modelo eurocêntrico de beleza e perfeição femininas. Ou a das *Auto-hibridações africanas*, ou a das *Auto-hibridações indígenas*. Ao contrário da primeira, as demais *Auto-hibridações* não foram conseguidas apenas através da inócua manipulação de sua imagem em programas de *Photoshop*, mas em sequência a uma série de nove cirurgias plásticas que realizou entre os anos 1990 e 1993, durante as quais transformou o seu rosto radicalmente, realizando implantes na testa, na altura dos zigomas e da mandíbula e ao redor dos olhos, que possibilitaram uma maior adequação, posteriormente, às reconfigurações artísticas faciais das *Auto-hibridações*, fundamentadas em arcabouços cranianos próprios de outras raças.

Fig. 14. Orlan. *A reencarnação de Santa Orlan*

Orlan transformou a ocasião dessas intervenções em mais um evento performático na sua carreira; que se tornaria, de fato, aquele que lhe traria notoriedade internacional, e que ela chamaria de "A reencarnação de Santa Orlan". Realizadas em hospital, cada operação foi fotografada e registrada em vídeo, e uma delas foi transmitida de Nova Iorque a treze centros de arte no mundo, com o título *Omnipresença*. Orlan aproveitou as operações para criar ambientes complexos, convidando músicos e poetas para intervir no processo. Para as suas *operas cirúrgicas*, transformou o bloco em cenário de peça burlesca, decorando a sala com objetos que fundiam ao aparato tecnológico elementos da pintura do gênero *Natureza-morta*, como cestos de frutas e legumes, e da pintura do gênero *Vanitas*, como crânios e esqueletos, criando um efeito de *memento mori* ao qual não faltava o colorido e o senso de humor, apesar do grotesco produzido pelo realismo dos cortes e sangramentos próprios das intervenções.

Os "atores", paciente e equipe médica, foram paramentados com figurinos de alta costura produzidos por Paco Rabanne. Segundo a artista, ao transformar o bloco cirúrgico em seu ateliê, desejou mudar o aspecto gélido e mórbido desses espaços, bem como a solenidade e a artificialidade dos personagens neles envolvidos. Procurou dar uma roupagem nova e diferente, deliberadamente irônica, para a cena médica e científica tal como hoje é concebida. Cada operação foi, portanto, pensada a partir de uma referência literária: um texto psicanalítico ou filosófico que a paciente lia durante o processo. Realizou, entre outras, leituras de *La robe*, de Eugenie Lemoine-Luccioni e *Le tiers instruit*, de Michel Serres. Todo esse aparato redesenhou uma forma de intervenção sobre o corpo que não pode mais ser justificada pelo viés da saúde e da doença, através do qual a medicina sempre justificou sua intervenção.

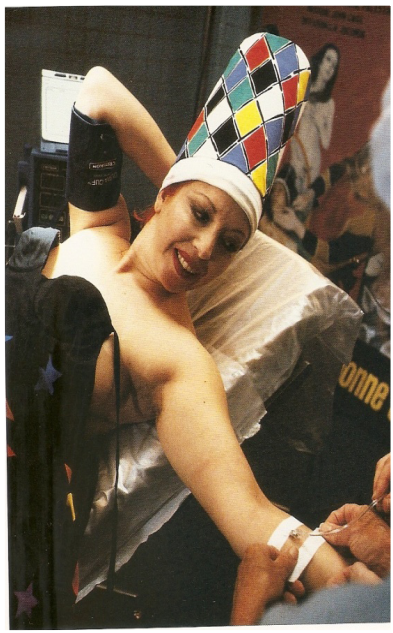
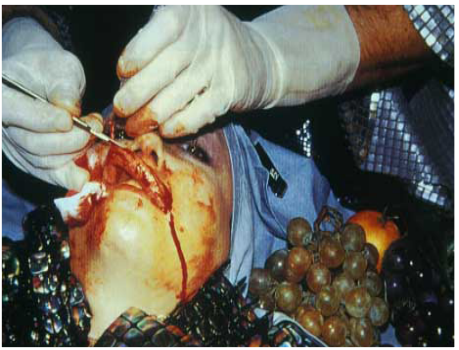


Fig. 15 e 16. Orlan. *A reencarnação de Santa Orlan*

Mas, independente de Orlan, tal justificativa já não vem se sustentando na atualidade há algum tempo, se considerarmos a proliferação das cirurgias cosméticas que saem do ocultamento sacralizado do hospital para os shows propagandísticos da televisão, como exemplos de *extreme makeover*: fórmulas mágicas de transformação dos corpos, em geral femininos, em modelos clonados e padronizados segundo os rigorosos parâmetros de beleza propalados pela mídia e fomentados pela indústria da moda, dos alimentos e dos fármacos. Já não é raro encontrar, no usualmente sóbrio e grave meio médico, profissionais que vendem uma imagem diferente, no gênero *doutor pop-star*, comercializando abertamente a metamorfose da aparência e da silhueta ao lado de produtos dietéticos, cremes faciais e cintas reconstrutoras. Neste contexto, surpreende que a ação de Orlan cause tanta polêmica. Talvez isso aconteça exatamente porque ela duplica, de maneira especular e espetacular, uma realidade que parece pacificamente incorporada ao cotidiano.



Figs. 17 e 18. Elementos alegóricos da cena cirúrgica de Orlan: referências aos gêneros pictóricos *Vanitas* e *Natureza-morta*, com a imagem das caveiras na sala, e com as frutas dispostas ao redor do seu rosto durante a intervenção.

A natureza dessas *performances* também poderia levar a crer, erroneamente, que a artista cultua o sofrimento e a auto-mutilação como forma de purificação, na busca da santidade sugerida no título dado ao evento. Mas não se trata disto, como Orlan explica no *Manifesto da Arte Carnal*. À exemplo do que professava a arte de Frida, não há qualquer intenção masoquista nas suas intervenções. Ao contrário. Assim como Frida buscava na ciência o alívio da dor, Orlan celebra, com a ciência, o advento da anestesia. É a morfina que lhe permite vivenciar uma experiência inusitada, abrindo uma nova perspectiva de percepção do ser sobre o corpo que habita. Com a anestesia, Orlan pode visualisar, sorridente, a exposição de regiões até então indevassáveis de seu ser, ocultas sob a pele. Trata-se, segundo ela, de uma revelação impensável antes do atual estágio de avanço tecnológico. E também é graças à anestesia que ela pode se permitir enfrentar, sem suplício, uma série de cirurgias com propósitos deliberadamente artísticos e políticos. Artísticos, porque se apresentam como etapas necessárias ao projeto de construção pictórica e fotográfica das séries das montagens auto-hibridizadas. Políticos, porque essas imagens buscam uma radical fusão, na geografia de sua própria face (branca caucasiana, na origem), dos rostos, hábitos e aspectos de faces estrangeiras de outras etnias, histórias e memórias. Mas ao fazê-lo propõe uma interrogação diferente, talvez mais incômoda: afinal, por que a proposta de utilização da cirurgia reconstrutora com propósitos "artísticos" causa um choque e uma comoção pública, enquanto as cirurgias reconstrutoras com propósitos ditos "estéticos", exaustivamente expostas pelos meios de comunicação, são aceitas com tanta naturalidade?

À série performática d'*A reencarnação de Santa Orlan,* seguiram-se algumas séries que tentam problematizar essa questão, exibindo os bastidores do pós-operatório, em geral silenciados e ocultados no procedimento das cirurgias "estéticas", que visam à exibição dos resultados – e estes, apenas quando bem sucedidos. Uma destas séries é a instalação *Corpo colocado em quarentena*, composta por auto-retratos da artista realizados do primeiro ao 40º dia após a intervenção, nos quais são detalhadamente narradas as alterações visíveis por que passa o organismo no processo de recuperação da violenta agressão que representa a cirurgia. Nas duas outras séries, *Desenhos feitos com sangue* e *Saint Suaire,* ela exibe os auto-retratos feitos durante as *performances* cirúrgicas: pinturas

a dedo, utilizando o próprio sangue; e retratos feitos com gaze embebida nos fluidos do corpo, depois trabalhados em computador sobre fotografias de seu rosto para a impressão de sua imagem.

Figs. 19, 20 e 21. Orlan. As séries *Corpo colocado em quarentena, Saint Suaire* e *Desenhos feitos com sangue*

Não obstante o aspecto macabro da obra de Orlan ligada à *Carnal Art*, é inegável que a artista consegue trazer à cena do debate contemporâneo questões fundamentais sobre a construção da identidade e a relação do humano com seu próprio corpo e suas representações, além de colocar em cheque as imagens, construtos teóricos e discursos sobre a ciência - em particular a medicina - atualmente aceitos na sociedade. Compará-la à obra, ainda por demais inocente e organicamente centrada de Frida Kahlo, propicia a percepção das variações de posturas que atravessam quatro décadas de evolução da ciência e da tecnologia, na passagem dos corpos invadidos à revelia de suas vontades aos corpos que buscam procedimentos invasivos como recursos estratégicos para atingir novas percepções da existência, capazes de modificar definitivamente as relações que os humanos estabelecem com os suportes de suas subjetividades.

Chama a atenção, neste percurso, a presença dominante do corpo feminino como agente e paciente dessas proposições demolidoras de discursos e de visões de mundo estanques, inúteis

e limitadas. Se o *feminino* se reconstrói feéricamente a partir dos escombros da coluna jônica fraturada, símbolo fálico sobre o qual Frida já não consegue qualquer amparo; se o *feminino* não cessa de se reconstruir ao longo dos anos, apesar da pele rompida, da carne rasgada e dos interiores desventrados através dos quais Orlan representa o persistente desespero das mulheres pela busca de atenção e aceitação no mundo falocêntrico; não residiria no *feminino* algo que não se identificaria tão intimamente com a matéria, com a presença, com o *corpo* - ao contrário do que se costuma pregar –, mas talvez com o vazio, com a indefinição, com a potência do *virtual*? Não estariam as mulheres, neste novo milênio, dialogando com seus corpos como os amputados com seus membros-fantasmas? Como disse Frida, em 1953, em seu diário: -*Yo soy la desintegración*-, e que complementa, após perder sua perna: -*Piés para qué los quiero, si tengo alas para volar*?...

Manifesto da Arte Carnal por ORLAN[1]

Fig. 22. Orlan. *O corpo saindo da moldura*

Fig. 23. Orlan. *O rosto saindo dos padrões*

1. Transcrito a partir do site oficial da artista – tradução nossa.

Definiçãoa

Arte Carnal é a arte do auto-retrato no sentido clássico, realizada através das possibilidades da tecnologia Oscila entre a desfiguração e a reconfiguração. Sua inscrição na carne é uma função de nossa era. O corpo tornou-se um produto maleável, não mais representando nem sinalizando, como antes, um ideal da figura humana.

Distinção

Distinta da "Arte Corporal" (*Body Art*), a Arte Carnal não considera a dor como redentora nem purificadora. Também não está interessada nos resultados da cirurgia plástica, mas no processo da operação em si, no espetáculo e no discurso do corpo modificado que se torna o lugar de um debate público.

Ateísmo

A Arte Carnal não é herdeira da tradição cristã, mas resiste a ela. A Arte Carnal ilumina a recusa do Cristianismo ao prazer corporal, expondo suas fraquezas em face das descobertas científicas. A Arte Carnal repudia a tradição do sofrimento e do martírio, substituindo em vez de remover, acrescentando em vez diminuir. *A Arte Carnal não é auto-mutilação*. *A Arte Carnal transforma o corpo em linguagem, invertendo a ideia bíblica da palavra feita carne; a carne é feita palavra.* Só a voz de Orlan permanece inalterada. A Arte Carnal considera a aceitação da dor do parto anacrônica e ridícula. Como Artaud, ela rejeita a piedade divina – que venham as epidurais, as anestesias locais e as múltiplas analgesias! Salve a morfina! Viva a morfina! Que morra a dor!

Feminismo

Sou uma neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista! Acredito que a discriminação sexual, o machismo e a misoginia existem em todas as religiões, todas as raças e todos os países em diferentes graus. È o maior *apartheid* que existe, com milhões de mulheres sem direito à educação e à saúde. Muitas são escravas sexuais confinadas em casa, expostas à violência física de toda a sorte. É difícil romper com esse problema global. Como artistas, as mulheres também sofrem discriminações, mesmo quando adquirem algum prestígio. As mulheres artistas ainda são excluídas em sua maioria.

Maternidade

Sou muito radical quanto a esse assunto. A superpopulação e a poluição no planeta são inegáveis. Cada nova criança representa mais poluição. Ter muitas crianças, como defendem algumas religiões, é altamente anacrônico. Cria mais miséria. Claro que cada um enfrenta este problema como acha melhor, mas dar à luz um novo ser humano neste mundo é uma grande responsabilidade. Com os métodos contraceptivos atuais, as mulheres estão livres para viver sua sexualidade sem propósitos reprodutivos.

Percepção

Posso observar meu próprio corpo sendo aberto sem sofrimento! ... Posso ver-me até a intimidade de minhas vísceras, um novo estágio da percepção.

Posso ver o coração do meu amante e seu esplêndido formato nada tem a ver com o modo simbólico como é desenhado. Querido, amo seu baço, amo seu fígado, adoro seu pâncreas e a linha do seu fêmur me excita!

Liberdade

A Arte Carnal afirma a independência individual do artista. Neste sentido, resiste a fórmulas e a definições. É por isso que se engaja no social, na mídia (onde desconstrói ideias feitas e causa escândalo).

Esclarecimento

A Arte Carnal não é contra a cirurgia plástica, mas contra a padronização estética que a impregna, particularmente em relação ao corpo feminino, mas também ao masculino. A Arte Carnal pode ser feminista, se necessário. A Arte Carnal está engajada não apenas no campo da cirurgia plástica, mas de todos os desenvolvimentos na área da medicina e da biologia que questionem o *status* do corpo e proponham problemas éticos.

Estilo

A Arte Carnal ama a paródia e o barroco, o grotesco e o extremo. Opõe-se às convenções que exercitam o constrangimento do corpo humano e do trabalho artístico. É antiformalista e anticonformista.

Conclusão

Para concluir, gostaria de tecer um breve comentário sobre as obras de dois outros artistas, de alguma forma ligados à *Carnal Art*. Começo com a inglesa Alexa Wright, citando alguns de seus trabalhos extraídos das séries *Precious* e *Skin*, nos quais se percebe uma clara intenção de estetizar o ato da intervenção cirúrgica, e de embelezar, no formato da fusão ou do contraste de padronagens, cores e texturas, a pele humana acometida por doenças dermatológicas graves. Esses trabalhos não são auto-retratos; estão alheios, portanto, ao pacto autobiográfico claramente proposto pelas obras de Frida e Orlan.

Figs. 24 e 25. Alexa Wright. *Precious.*

A observação comparada dessas obras revela que, através do pacto autobiográfico, Frida e Orlan produzem uma arte muito coerente e verdadeira, seja como testemunho, no primeiro caso; seja como manifesto, no segundo. Estão ausentes, em suas produções, certas atitudes presentes em outros exemplos da *Carnal Art* que me parecem, pelo menos à

primeira vista, um tanto estranhas e equivocadas. As alusões à carne humana retalhada ou marcada, e à superexposição dos interiores corporais não se prestam, em muitos casos, a narrações autênticas, motivadas por angústias existenciais genuínas, visceralmente ligadas a um mal-estar do ser que se expressa no mundo que experimenta, como ocorre com as obras da mexicana e da francesa. Em obras como a de Wright, por exemplo, esse mal-estar é abordado de modo genérico e às vezes hipotético, não partilhado e não interiorizado pela artista; que se mantém, perante o objeto-ser retratado, na postura distante e artificial da *mímesis* – mesmo quando tenta fundir os corpos retratados ao seu próprio corpo.

Fig. 26. Alexa Wright, Skin.

A finalidade desses quadros, além de evidentemente produzir surpresa e constrangimento – *épater le bourgeois*, herança das vanguardas –, é conseguir um efeito plástico harmônico e interessante, sob a alegação da necessidade de se amenizar a rejeição do corpo humano estigmatizado pela deficiência ou pela doença. Daí a razão porque a artista

muitas vezes expõe, ao lado das imagens, os depoimentos dos modelos sobre os seus problemas físicos e as vicissitudes resultantes de suas desgraças, procurando conferir veracidade e fundamentação ética às suas obras. No entanto, tais depoimentos, tão manipulados e artificializados quanto as próprias imagens, não são suficientes para suplantar no observador a suspeita de um certo oportunismo, que parece perpassar muitas das intervenções que hoje atendem pela denominação da *Carnal Art.*

Fig. 27. Alexa Wright, *Skin.*

O incômodo que elas produzem nos faz lembrar o alerta de Susan Sontag em seu livro *Diante da dor dos outros*. Ao falar da solidariedade e dos deveres de consciência que deveriam presidir à exibição da crueldade pelo fotojornalismo de guerra, pensamos no perigo que uma poética engajada na corporalidade também poderia representar para a aniquilação da sensibilidade, do senso

crítico e da percepção do humano sobre a sua falível, recalcitrante e muitas vezes humilhante vulnerabilidade. Até que ponto essas manifestações contribuiriam para uma generalização da indiferença e do descompromisso sociais, e talvez para o abandono de uma virtude dita "cristã", mas que já existia muito antes de Cristo, e que é encontrada até entre os animais: a *empatia*, que também atende por *compaixão*? Quando Orlan celebra a anestesia e a morfina, obviamente está se referindo a uma dor muito concreta, a uma dor particular e localizada no instante do corte *em sua própria carne*. Não está propalando essa anestesia do ser, esse embrutecimento da alma, essa negação do espírito que se percebe em muitas manifestações ditas "artísticas" da contemporaneidade, e que fazem pensar no conto *Enfermaria nº 6*, de Anton Tchékhov. Após anos dirigindo um sanatório, insensível às dores e aos reais problemas dos pacientes ali internados, em especial aqueles relatados pelo inteligente Ivan, o Dr. Andriéi Efímitch Ráguin, cai em desgraça entre seus pares e acaba rotulado como louco, sendo ele mesmo aprisionado na Enfermaria nº 6. Ali, após ser despido, despojado de seus bens, humilhado e espancado, vivencia um inesperado *insight*:

> de repente, em meio ao caos surgiu, nítido em sua cabeça, o pensamento terrível, insuportável, de que aquela mesma dor aguda deviam tê-la experimentado, durante anos, dia após dia, esses homens que, com o luar, pareciam sombras enegrecidas. Como podia ter acontecido que durante mais de vinte anos ele não soubesse, e não quisesse saber disso? (TCHÉKHOV, 2005: 94)

A "conversão" do médico à vida real, no retorno do paraíso intelectual em que vegetava até então, é feita de modo implacável por Tchékhov. Não que o escritor tenha a saúde que recusa ao médico e ao paciente, seus personagens, e que escreva como um pretensioso arauto da redenção da raça. Se a literatura – e a arte – há de ser um empreendimento de saúde, como diz Deleuze, é justamente porque o escritor – e o artista – goza de "uma frágil saúde irresistível, que provém

do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis" (Deleuze, 2008:14). Para Deleuze, a saúde como literatura e como escrita – e acrescento, como arte – consiste em "inventar um povo que falta". Esse povo não é chamado a dominar o mundo. É, segundo ele, um povo menor, eternamente menor, sempre em devir, sempre inacabado. É na intenção deste "povo" que podemos pensar que Tchékhov constrói o diálogo entre Andriéi e Ivan, falando numa língua que já não é nem a de Andriéi nem a de Ivan, e nem mesmo a sua, mas numa espécie de "língua estrangeira", que trabalha pela minoração da língua maior, desventrando-a e fazendo-a sair de seus próprios sulcos.

Henri-Pierre Jeudy (2002:142) ressalta o caráter notadamente *ritualístico* que se insinua nas manifestações da arte corporal, sobretudo as que trabalham com a ideia do próprio corpo como o último refúgio de autenticidade, ao contrário das que usam corpos alheios como suportes. Tais manifestações buscam atingir a comunicação com o público através da exacerbação do patético:

> A doação de si pela dor faz pensar na "ética do sofrimento" (Lévinas) como manifestação estética imediata. Esse ato religioso, de inspiração cristã, acaba por servir de modelo "artístico" para as teorias filosóficas que parecem construir (ou reconstruir) um novo humanismo moral. O sofrimento, como condição da sensibilidade e da inteligência (Lévinas), o "si mesmo como um outro" (Ricoeur) são igualmente modelos do esteticismo contemporâneo, que lembram como só a experiência imediata conta, aquela que escapa à banalização cultural e à mediatização universal. (JEUDY, 2002:142)

Jeudy afirma que os rituais inventados pelas artes corporais instauram uma ética comum, e encontram a consagração pública de seu sentido prático. Partindo de uma violência crítica contra os tabus da moral, eles acabam por se tornar uma "empreitada de moralização"

eles mesmos. Mas uma "moralização" que caminha num sentido diferente daquele proposto por Kant, que propagou a *racionalidade* e a *obrigação moral* em lugar da comiseração pela dor e do remorso pela crueldade. Segundo Richard Rorty (2007:316), "ao contrastar o respeito à razão com os sentimentos de piedade e benevolência, Kant fez com que estes últimos parecessem motivos duvidosos e de segunda categoria para não sermos cruéis. Fez da *moral* uma coisa distinta da capacidade de notarmos e nos identificarmos com a dor e a humilhação". Apesar disso, Rorty, Jeudy e os artistas performáticos do corpo ainda parecem acreditar na existência de um progresso moral da humanidade em direção a uma maior solidariedade. Mas essa solidariedade – como diz Rorty (2002:316) – não é vista como o reconhecimento de um eu nuclear, ou "essência humana", em todos os seres humanos. É vista, antes, "como a capacidade de considerar sem importância um número cada vez maior de diferenças tradicionais (de tribo, religião, raça, costumes, etc.), quando comparadas às semelhanças concernentes à dor e à humilhação, e de pensar em pessoas extremamente diferentes de nós como incluídas na gama do *nós*". É por isso que as descrições detalhadas de variedades particulares de dor e humilhação, seja na literatura, seja nas artes, são consideradas por esses pensadores contemporâneos como as principais contribuições do intelectual moderno para o progresso moral.

* * *

Finalizo este ensaio com a imagem de uma nova forma de existência – talvez um exemplo de uma radical e pós-moderna maneira de expressar a empatia e a compaixão humanas pela natureza, pela diversidade e pela vida. Criada em laboratório pelo artista plástico brasileiro Eduardo Kac, praticante da *Bio Art*, parece, à primeira vista, uma flor: uma "Edúnia". Apresentada como um "auto-retrato" do artista, trata-se na verdade de

um híbrido "plantimal", produto transgênico da mistura de seu DNA com o DNA da flor "Petúnia", daí o nome compósito. As pétalas rosadas da flor possuem filamentos vermelhos que lembram o tom natural da pele do artista, segundo o qual:

> O resultado desta manipulação molecular é um florescimento que cria a imagem viva do sangue humano correndo pelos vasos de uma flor. Este trabalho busca instilar no público uma impressão de maravilhamento diante deste incrível fenômeno chamado "vida". O público em geral não tem dificuldade de considerar a proximidade existente entre as espécies animais humana e não-humanas, sobretudo aquelas com as quais é possível estabelecer uma comunicação direta, como os cães e os gatos. No entanto, a ideia de que estamos também próximos de outras formas de vida, incluindo a flora, costuma causar surpresa. In: http://www.ecak.org)

Embora na história da arte seja frequente encontrar associações entre as formas antropomórfica e botânica, a exemplo da pintura de Arcimboldo, por exemplo, este paralelo também encontra ecos nos estudos filosóficos e científicos de várias épocas. Apesar disso, a história humana jamais terá registrado, como hoje, a efetiva possibilidade de desmetaforização da alegoria cristã do "verbo tornado carne". Com a sua "flor auto-retrato", o discurso ecologicamente correto de Kac deixa o suporte do papel – que já nos fornecia um belo exemplo da "carne tornada verbo", se admitirmos que há séculos vimos escrevendo sobre a pele processada das árvores, desde que abandonamos a pele curtida dos animais não-humanos como suporte de eleição para o registro da nossa voz – e passa para a consubstanciação de um ser-manifesto, conseguido pela intervenção da ciência, capaz de literalizar sem palavras, no delicado corpo de uma flor, o sentimento de compromisso do ser humano para com a natureza circundante.

Passado o espanto inicial, no entanto, somos obrigados a refletir: mas qual a novidade deste híbrido, se o entrelaçamento da vida na biosfera terrestre já se encontra

desde sempre inscrito nos corpos, na inconfessa intimidade dos genes de todos os seus habitantes? Por isso, a obra de Kac, antes de ser vanguardista, parece-me apenas nostálgica. Sua missão é a de ativar a nossa memória edênica, que deve subsistir nas linhas esquecidas da nossa codificação, e chamá-la à consciência, para que ela nos socorra em tempos de trevas e iniquidades.

Fig. 28. Eduardo Kac. *Natural history of the enigma.*

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal. Ensaio sobre os fenômenos extremos*. São Paulo: Papirus, 2006.

BEZERRA, Armando J. C. *As belas artes da medicina*. Brasília: CRM, 2003.

_____. *Admirável mundo médico*. *A arte na história da medicina*. Brasilia: CRM, 2003.

BOOTH, Wayne. The ethics of medicine as revealed in literature, in: CHARON, Rita (Ed.) *Stories matter: the role of narrative in medical ethics.* New York: Routledge, 2002.

CHARON, Rita. *Narrative medicine. Honoring the stories of illness*. New York: Oxford University Press, 2006.

DELEUZE, Gilles. Literatura e vida, in: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

FRANK, Arthur W. *The wounded storyteller*. Body, illness and ethics. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

FRIEDMAN, Lester D. (Ed.). *Cultural sutures: medicine and media.* Duke University Press, 2004.

GEAR, Rachel. All those nasty womanly things: women artists, technology and the monstrous-feminine, in: *Women's studies international forum,* Volume 24, Issues 3-4, May-August 2001, pp. 321-333.

HERRERA, Hayden. *A biography of Frida Kahlo*. Harper Perennial, 2002.

JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte.* São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAC, Eduardo. *Luz & letra. Ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2004.

_____ e RONELL, Avital. *Life extreme*. Dap-distributed art, 2007.

KAHLO, Frida. *The diary of Frida Kahlo. An intimate self-portrait*. Organização de Sarah M. Lowe, introdução de Carlos Fuentes. New York: Abrams, 1995.

_____. *Frida Kahlo. Dor e paixão*. Organização de Andrea Kettenmann. Lisboa: Taschen, 2006.

KLEINMAN, A. *The illness narratives: suffering, healing and the human condition*. New York: Basic Books, 1988.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. *De Rousseau à Internet.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. O rosto e a exterioridade; Para além do rosto, in: *Totalidade e infinito*. Porto: Edições 70, 1988.

MANSFIELD, Elizabeth C. *Too beautiful to picture: Zeuxis, myth and mimesis*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2007.

NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina. A ciência manipula o corpo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. *Mutações. Ensaios sobre as novas configurações do mundo*. São Paulo: Agir, 2008.

ORLAN. *Orlan – Carnal Art.* Organização de Caroline Cros, Laurent le Bom, Vivian Rehberg, Bernard Blistène, Christine Buci-Glucksmann, Régis Durand, Eleanor Heartney, Hans Ulrich Obrist e Julian Zugazagoitia. Paris: Éditions Flammarion, 2004.

REMÉDIOS, M. L. R. (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SANDBLOM, Philip. *Creativity and disease: how illness affects literature, art and music.* New York and London: Marion Boyars, 1996.

SCLIAR, Moacyr. *A paixão transformada. História da medicina na literatura.* São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

_____. Literatura e medicina: o território partilhado. In: *Caderno Saúde Pública*. Rio de Janeiro, 16 (1): 245-248, jan-mar 2000.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TCHÉKHOV, Anton. *Enfermaria nº 6*. São Paulo: Veredas, 2005.

Sites

http://www.fridakahlo.com
http://www.orlan.net
http://www.alteregoinstallation.co.uk/main_site
http://www.ekac.org

Hildegard von Bingen:
a freira mística no cenário das Humanidades Médicas

Iluminura de Hildegard Von Bingen

Resumo:

Pretende-se neste ensaio discutir as interpretações críticas e clínicas de algumas alterações perceptivas presentes na aura das enxaquecas tais como se apresentam no âmbito das representações artísticas, segundo as especulações de alguns estudiosos – com destaque para as conclusões do neurologista Oliver Sacks em seu livro *Enxaqueca*. Com o intuito de promover um maior intercâmbio entre as ciências humanas e as ciências da natureza, propõe-se uma discussão sobre os limites entre a arte da cura e a cura pela arte, elencando as opiniões de diversos médicos escritores e de escritores doentes sobre o assunto, e focalizando a importância, para este debate, da obra *sui generis* da freira alemã, artista e mística, autora de dois dos primeiros compêndios de medicina da história da humanidade, e portadora de migrânea: Hildegard von Bingen.

Palavras-chave: Medicina, Literatura, Artes plásticas, Enxaqueca, Hildegard von Bingen

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

A enxaqueca e sua aura na gênese das visões místicas e da criação artística: o caso de Hildegard von Bingen

> Há momentos, e é uma questão de apenas cinco ou seis segundos, em que a pessoa sente a presença da harmonia eterna ... uma coisa terrível é a apavorante clareza com que ela se manifesta e o êxtase que arrebata a pessoa. Se este estado durasse mais do que cinco segundos, a alma não o poderia suportar e teria de desaparecer. *Durante esses cinco segundos, vivo toda uma existência humana, e por isso eu daria minha vida inteira sem julgar estar pagando preço demasiado alto.*
>
> Fiódor Dostoiévski
> (sobre sua experiência com as auras epilépticas extáticas às quais atribuía enorme importância).

Em 23 de abril de 1849, o escritor russo Fiódor Dostoiévski foi detido e preso por participar de um grupo intelectual liberal chamado *Círculo Petrashevski*, sob acusação de conspirar contra o Nicolau I da Rússia. Depois das revoluções de 1848, na Europa, Nicolau mostrou-se relutante a qualquer organização clandestina que poderia pôr em risco sua autocracia. O *Círculo Petrashevsky* era dedicado principalmente à discussão das condições de vida na Rússia, e centrava-se nas obras proibidas da imensa biblioteca de Petrashevsky. Dostoiévski, na verdade, não ia às reuniões do Círculo há mais de três meses quando foi preso, e participava realmente de uma organização radical liderada por Nikolai Spechniev, que se tornaria o protótipo para Nikolai Stavróguin, protagonista de seu romance *Os demônios*. Essa organização, porém, não foi descoberta pelas autoridades, e sua existência só veio a público em 1922.

Dostoiévski, portanto, passou oito meses na Fortaleza de Pedro e Paulo até que, em 22 de dezembro, a sentença de morte por fuzilamento foi anunciada. Em 23 de dezembro,

os membros do Círculo foram levados ao lugar da execução, e três homens, inclusive o próprio Petrashevski, foram amarrados aos postes em frente ao pelotão. Dostoiévski era um dos próximos, mas antes do fuzilamento chegou uma ordem do Czar para que a pena fosse comutada para prisão com trabalhos forçados e exílio. Posteriormente, os membros souberam que a ordem havia sido assinada há dias, mas que o Czar exigira a falsa execução como uma punição a mais. Dostoiévski recebeu os grilhões e partiu para o exílio na noite de Natal. Esses fatos foram narrados pelo escritor em uma carta a seu irmão Mikhail Dostoiévski, na qual ele faz várias referências a obra "Os últimos dias de um condenado à morte", de Victor Hugo.

Foi na prisão que Dostoiévski sofreu seu primeiro ataque de epilepsia, doença que o acompanharia pelo resto da vida, e que ele transpôs para vários de seus personagens, como o Príncipe Míchkin (*O idiota*), Kiríllov (*Os demônios*) e Smerdiákov (*Os irmãos Karamázov*). Embora alguns biógrafos insistam que a primeira crise de Dostoiévski aconteceu antes da prisão, as cartas que ele enviou ao irmão deixam bastante claro que ele só começou a apresentar a doença no cárcere. Os estudos médicos nunca chegaram a um acordo sobre a epilepsia de Dostoiévski. Freud afirmou que era uma doença histérica, e não epilepsia, mas o austríaco obviamente ignorava alguns aspectos da biografia de Dostoiévski, como a morte de seu filho mais novo após um ataque, o que parece indicar uma doença genética. A maioria dos médicos, hoje em dia, acredita que ele sofria de uma epilepsia de lobo temporal.

Em "A epilepsia retratada ao longo da história", Elza Márcia Targas Yacubian comenta o quanto o caso de Dostoiévski mobilizou os epileptologistas ao longo do tempo: "Segundo Gastaut (1978), vários fatores apontam para uma epilepsia generalizada idiopática: ocorrência de automatismos descrita unicamente no período pós-crítico; ausência de menção da aura extática em suas anotações (*este fenômeno teria sido criado pelo escritor* (sic)); predisposição genética para epilepsia (seu filho, Alexis, faleceu aos três anos de idade em estado de mal epiléptico);

ausência de sinais neurológicos ou psiquiátricos sugestivos de doença orgânica; algumas crises, especialmente as que ocorriam pela manhã, eram precedidas pelo que Dostoiévski chamava de "inícios", ou seja, mioclonias maciças; todas as suas crises eram generalizadas convulsivas." Segundo a autora, Gastaut (1984) acentua que faltam a Dostoiévski as características intercríticas de personalidade de indivíduos com epilepsia temporal, como as que se verificam nos casos de outros artistas, como o escritor Gustave Flaubert e o pintor Van Gogh: "Seu comportamento era normal, não havia traços de gliscroidia e impulsividade, e sua vida sexual foi normal com suas duas esposas e suas duas amantes (considerava inclusive o excesso de sua função sexual como possível causa de suas crises). Gastaut propôs então um conceito unicista da epilepsia do escritor, que deve ter sofrido uma lesão temporal discreta, incapaz de produzir a fenomenologia intercrítica característica da epilepsia temporal, mas a predisposição genética tornou produtiva a lesão temporal silente, de forma a induzir generalização secundária muito rápida em cada crise.".

Apesar da seriedade dos estudos científicos – que não conseguem, no entanto, chegar efetivamente a uma conclusão – chama a atenção a profusão de informações diversas e detalhadas sobre a doença elencadas por Dostoiévski em seus romances, cartas e diários, e o quanto a condição mórbida que passa a vivenciar em certo momento de sua vida torna-se um manancial para suas reflexões filosóficas e uma fonte de inspiração para a sua produção literária. A este respeito, o escritor e médico sanitarista brasileiro Moacyr Scliar analisa, em seu artigo "Literatura e medicina: o território partilhado", a pobreza dos dados obtidos no texto da anamnese médica na sua forma convencional quando comparado à inestimável riqueza de informações contidas em narrativas literárias que descrevem a doença.

São muitos os exemplos, como *A montanha mágica*, de Thomas Mann, que tem como cenário um sanatório de tuberculosos; *A morte de Ivan Ilích*, de Leon Tolstói, que fala do penoso confronto de um paciente terminal com a dor e a morte, e a problemática relação médico-paciente

que se estabelece nesta situação; *A enfermaria n. 6*, de Anton Tchékhov e *Um médico rural*, de Franz Kafka, que discutem a necessidade – para o estabelecimento de uma real empatia com o doente, imprescindível ao bom exercício da clínica – do profissional de saúde se colocar na perspectiva do sujeito acometido pela doença; *O alienista*, de Machado de Assis, que satiriza a psiquiatria autoritária do século XIX; diversos contos dos médicos escritores portugueses Miguel Torga e Fernando Namora, que traduzem uma visão da medicina expurgada do pensamento metafórico e resistente a ele, evitando a vitimização do doente sem abdicar da compaixão, da solidariedade e dos deveres de consciência diante da dor alheia; entre tantos outros. Scliar propõe uma reflexão sobre as diferenças das abordagens descritivas da doença por médicos e por escritores, num ensaio cujo objetivo é defender a ideia da inclusão de textos literários no treinamento de médicos e profissionais de saúde para ajudar a superar o preocupante hiato de comunicação que vem se instaurando no ato da anamnese, facilitando o entendimento da doença em sua dimensão mais ampla e contribuindo para um melhor relacionamento profissional-paciente.

Pioneira no ramo da chamada "medicina narrativa" – disciplina inserida no recente departamento das "humanidades médicas" existente em alguns cursos de medicina –, a médica e crítica literária americana Rita Charon, autora de *Narrative medicine – honoring the stories of illness*, investe ativamente na defesa da aplicabilidade dos estudos de narratologia aos currículos médicos, propondo não só o treinamento do profissional de saúde em redação e interpretação do texto da anamnese com base em conhecimentos técnicos linguísticos e literários, como uma maior e mais atenta utilização das narrativas produzidas pelos próprios pacientes no processo de investigação do histórico e da evolução das doenças com finalidade diagnóstica. Scliar fala ainda da importância da literatura (poesia e ficção) não só como instrumento diagnóstico, mas também como estratégia terapêutica. Em seu livro *O olhar médico* menciona, por exemplo, a existência nos Estados Unidos de uma "Associação nacional

para a terapia pela poesia", que edita um jornal, realiza cursos e forma especialistas em "biblioterapia", profissionais que trabalham pela minoração do sofrimento através dos efeitos benéficos da leitura de obras literárias para os doentes.

Ainda segundo Scliar, também é sabido que a literatura constitui um fator de estabilidade emocional para os próprios escritores. Diversas pesquisas mostram que existe uma convincente associação entre o temperamento artístico e certos distúrbios mentais ou emocionais. Uma das obras que mais seriamente investem nesta área de investigação interdisciplinar intitula-se *Creativity and disease – how illness affects literature, art and music*, do médico americano Philip Sandblom. Em seu prefácio sobre as relações entre doença e criatividade, ele defende a existência de uma influência decisiva das doenças que vitimizam certos artistas na constituição de suas obras, negando que os estudos biográficos sobre os criadores devam ser desconsiderados em defesa de estudos estritamente estéticos sobre a natureza de suas criações: "*It is evident that just as physical and mental disorders can affect works of art, so the opposite may occur – enjoying, even creating art may influence the state of the soul and body*" (Sandblom, 1996, p. 20).

Em prefácio à novela autobiográfica de José Cardoso Pires, *De profundis – valsa lenta*, escrita após a sua surpreendente recuperação de um acidente vascular cerebral, o neurologista português João Lobo Antunes lembra uma citação de Tchékhov, médico, doente e escritor, que dizia ser "a medicina a mulher legítima, e a literatura a sua amante; quando de uma delas se cansava passava a noite com a outra. Reconhecia, no entanto, que, se apenas pudesse contar com a imaginação para construir a sua obra literária, pouco teria para escrever". A experiência, sobretudo a vivência de uma condição física ou psicologicamente incapacitante, sofrida ou estigmatizada, pode ser um fator decisivo tanto para a deflagração de um temperamento artístico reativo, como para a determinação de certas características do próprio objeto, que refletem aspectos, peculiaridades ou imperativos constitucionais do sujeito criador.

Pedro Nava, notório médico e memorialista também afirma, em seu ensaio "A medicina de *Os lusíadas*", que tanto a literatura como as artes plásticas são fontes informativas importantes para o estudo da história da medicina:

> Telas, murais, afrescos, painéis, vasos iluminados, cinzeladuras, baixo-relevos, frisos e estátuas contam-se às centenas, saídos das mãos de grandes mestres escultores e pintores, tendo por objeto cenas que interessam à patologia, ao exercício profissional, à cirurgia, ao ensino da Arte, à farmácia e à higiene. O espasmo glossofacial, antes de individualizado clinicamente, foi representado por um escultor numa carranca da Igreja de Notre-Dame de Dijon. Cicatrizes das orelhas e dos lábios são mostradas no retrato de van Wassanaer e na tela de Fonquet – *L'homme au verre de vin*. Há um velho, do Ghirlandaio, com um formalíssimo acne hipertrófico nasal. O retrato do esmoler van-der-Poele é um tipo perfeito de escleroso hipertenso a que não falta, sequer, o sinal patognomônico das flexuosidades da artéria temporal superficial. *Os cegos* de Breughel são um estudo admirável da postura dos amauróticos. A lepra tem uma vasta iconografia. Detalhes de entrevista médica comportando a interpretação da natureza do exame praticado, mostrando a técnica de exploração, o ambiente de uma sala de consultas, o interior de hospitais, a distribuição dos leitos nas enfermarias, sua iluminação e aeração, a posição dos doentes nas camas, as vestes dos médicos – tudo tem sido representado com o pincel, o escopo e o cinzel. (Nava, 2004, p. 20)

O médico Armando J. C. Bezerra corrobora a suposição deste estreito vínculo entre a medicina e as artes em *Admirável mundo médico – a arte na história da Medicina*, livro fartamente ilustrado no qual elenca uma diversidade de aproximações possíveis entre as deduções sobre certas condições mórbidas expressas nos compêndios científicos e o modo como foram retratadas ao longo da história da arte, mencionando os exemplos citados por Nava, e muitos outros.

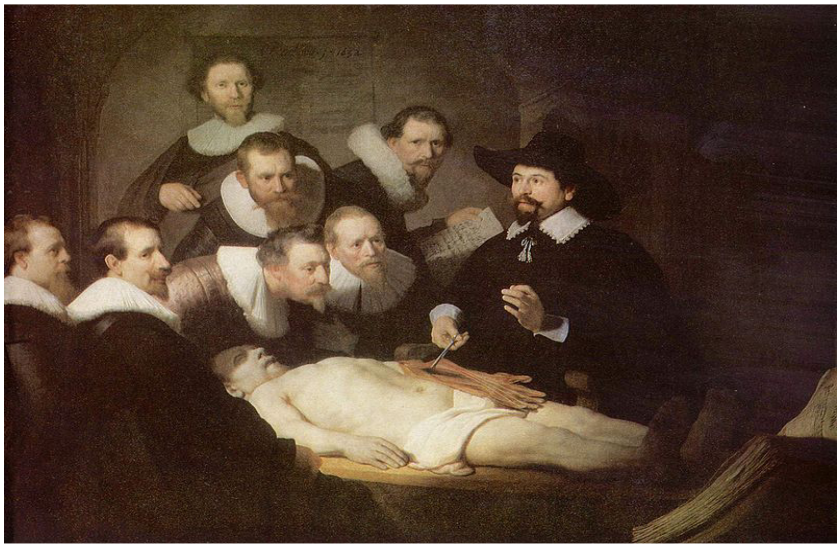


Fig. 1. Rembrandt. *A lição de anatomia do Dr. Tulp*.

Fig. 2. Samuel Luke Fildes. *O médico*.

Para o médico inglês Oliver Sacks, atualmente professor de neurologia clínica do Albert Einstein College of Medicine em Nova York – cuja obra pode ser considerada um caso ímpar de cruzamento entre rigor científico e talento literário –, o paradoxo da doença está antes de tudo em seu potencial "criativo", na maneira como ela pode revelar formas de vida e adaptações nunca antes imaginadas, numa espécie de reação positiva à devastação que provoca. No caso dos distúrbios neurológicos, o fenômeno torna-se ainda mais notável devido à eventual excentricidade e à radicalidade dessas adaptações. Sacks não reduz seus "casos" a objetos de estudo submetidos à óptica fria e objetiva da ciência. Trata-os, antes, com um olhar profundamente humano, como "personagens". Sua prosa transita entre a realidade e a ficção, não por serem estes relatos algo mais do que absolutamente reais, mas porque Sacks se preocupa sobretudo com a dimensão humana, quase romanesca, dos indivíduos de que trata. Enquanto médico, ele não tenta colocar-se fora do homem para examiná-lo, mas em seu interior. Para ele, a pergunta crucial não diz respeito *à doença que tal pessoa tem, mas à pessoa que tem tal doença*. Quando compreende isso, o médico cria condições de fazer um uso mais adequado das terapêuticas que a ciência põe à sua disposição.

Os livros de Sacks costumam expor as diversas teorias que cercam os distúrbios neurológicos por ele comentados numa linguagem perfeitamente acessível ao leigo e sem nenhuma simplificação de conteúdo. Esta "informalidade" se verifica desde os títulos de sua produção, reveladores em si mesmos de sua postura pouco convencional enquanto ensaísta científico: *Tempo de despertar* (1973), *Com uma perna só* (1984), *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* (1985), *Vendo vozes – uma viagem ao mundo dos surdos* (1989), *Um antropólogo em Marte* (1995), *A ilha dos daltônicos* (1997), *Tio Tungstênio – memórias de uma infância química* (2001), *Alucinações musicais* (2007). Mesmo em sua primeira publicação, o compêndio *Enxaqueca* (*Migraine*) de 1970, talvez o seu livro mais academicamente

concebido, Sacks já definia a dor de cabeça de maneira ampla, como uma janela aberta para fenômenos químicos com implicações mais profundas do que as determinadas pelo seu entendimento apenas como uma doença. Segundo ele, "a partir da *aura* da enxaqueca, pode-se mapear, por experiência, exploração e reflexão, todo um mundo – a cosmografia de um indivíduo".

São significativas da postura assumida pelo médico Sacks, na sua prática profissional, as duas epígrafes deste livro. A primeira, de Robert Burton, diz: "Sócrates, segundo Platão, não prescrevia remédio para a dor de cabeça de Cármide sem primeiro acalmar a sua mente tumultuada; corpo e alma devem ser curados juntos, assim como a cabeça e os olhos". A segunda, de George Groddeck, afirma que "Todo aquele que enxergar na doença uma expressão vital do organismo não mais a verá como um inimigo. No momento em que percebo que a doença é uma criação do paciente, ela se torna para mim um elemento da mesma espécie que sua maneira de andar, sua expressão facial, os movimentos de suas mãos, os desenhos que ele fez, a casa que construiu, o negócio que montou ou os meandros de seu pensamento: um símbolo significativo dos poderes que o governam e os quais eu tento influenciar quando julgo acertado" (In: Sacks, 2005, p. 7).

No texto dedicado à "aura da enxaqueca", definido pelo autor como "o maior e mais estranho capítulo de seu livro", Sacks afirma que o fenômeno aurático deveria ser o centro de toda investigação que se proponha a tratar da enxaqueca. Isto, contudo, não é o que ocorre. Segundo ele, ninguém dá à aura a importância que ela merece, e quanto mais atual é o livro, menos espaço se dedica ao tema: "As próprias palavras que empregamos – enxaqueca *clássica* em oposição à *comum* (sendo a clássica uma enxaqueca com uma aura) – implicam que a aura é *incomum* – e misteriosa". Sacks considera falsa esta interpretação, pois a aura, para ele, está longe de ser incomum. No entanto, enfatiza que existe uma *necessidade vital de boas descrições deste fenômeno*, considerado por ele da máxima importância, podendo revelar muitas coisas não só

sobre a enxaqueca em si, mas sobre os mecanismos mais elementares e fundamentais do cérebro-mente. (Sacks, 2005, p. 88).

A dificuldade de se obter boas descrições deve-se, segundo ele, à profunda estranheza de muitos desses fenômenos, que não raro ultrapassam o poder expressivo da linguagem referencial, além de uma sensação de algo sobrenatural e amedrontador, que faz a mente recuar só de pensar no assunto. Nem as descrições sintomáticas elencadas pelo discurso médico nem os relatos confusos e imprecisos da maioria dos pacientes parecem dar conta de estabelecer uma descrição satisfatória do fenômeno. A literatura e a arte, no entanto, estariam repletas de exemplos eloquentes e relevantes para um estudo mais aprofundado do tema. Ao comentar as "alterações da função integrativa superior", por exemplo, Sacks menciona algumas alterações perceptivas presentes durante uma aura de enxaqueca, como:

> a "visão *lillitupiana* (micropsia), uma aparente diminuição e visão *brobdignagiana* (macropsia), um aparente aumento no tamanho dos objetos, embora esses termos possam também ser usados para denotar a aparente aproximação ou afastamento do mundo visual – sendo estas descrições alternativas de alucinações ou tamanho desordenado –, constância de distância. Se tais alterações ocorrerem gradualmente em vez de abruptamente, o paciente terá a visão em *zoom* – o tamanho dos objetos aumenta ou diminui, como quando eles são observados através das diversas distâncias focais de uma lente com *zoom*. *As descrições mais famosas dessas mudanças de percepção são, obviamente, as deixadas por Lewis Carroll, que era acometido por impressionantes enxaquecas clássicas desse tipo*". (Sacks, 2005, p. 113).

Fig. 3. John Tenniel. *Alice*.

O autor de *Alice no país das maravilhas*, Charles Dodgson (conhecido pelo pseudônimo de Lewis Carroll) sofria de enxaqueca. Há quem acredite que as transformações físicas da personagem Alice são baseadas nas crises de enxaqueca de Dodgson, pois muitos pacientes descrevem sensações de distorção de tamanho – tecnicamente chamadas micropsia e macropsia.

Sacks menciona ainda, como exemplo de alteração perceptiva presente durante a aura da enxaqueca, a "visão em mosaico e cinematográfica", que designa o fracionamento da imagem visual em facetas irregulares, cristalinas, poligonais, encaixadas entre si como em um mosaico: "O tamanho das facetas pode variar muito. Quando elas são extremamente diminutas, o mundo visual adquire uma aparência de iridescência cristalina ou "granulação" que lembra uma

pintura pontilhista. Se as facetas se tornarem maiores, a imagem visual assume a aparência de um mosaico clássico, ou até mesmo uma aparência "cubista". Se elas competirem em tamanho com a imagem visual total, esta não pode mais ser reconhecida, ocorrendo uma peculiar forma de agnosia visual (ver imagem abaixo)." (Sacks, 2005, p. 114).

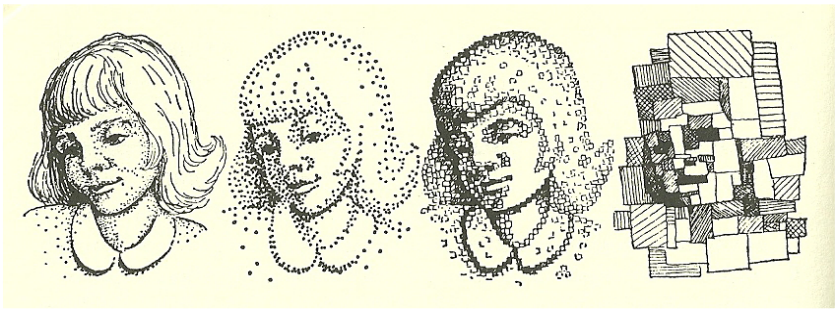
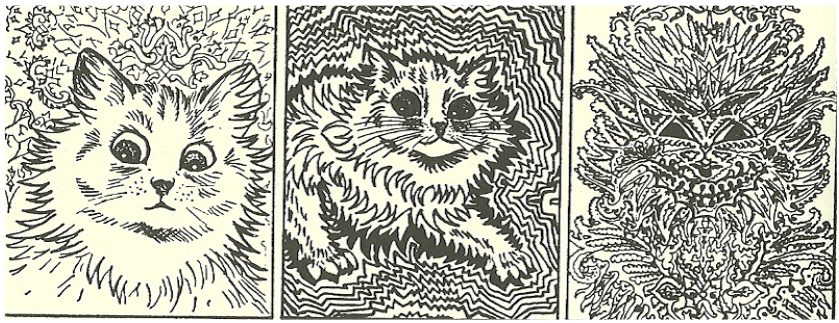


Fig. 4. Os estágios da visão em mosaico conforme experimentados durante aura de enxaqueca

Além de extremamente eloquentes, os desenhos feitos pelos pacientes sobre estas experiências evocam indubitavelmente as características da pintura de certos movimentos das vanguardas artísticas, como o futurismo, o expressionismo, o impressionismo e o cubismo. Veja-se o exemplo dos desenhos do artista esquizofrênico Louis Wain, citado por Sacks, que demonstram certas alterações da percepção que podem ocorrer durante a aura da enxaqueca. Na fig. 5a, o gato foi retratado sobre um fundo formado por um aglomerado de figuras semelhantes a estrelas brilhantes. Na fig. 5b, ondas concêntricas bruxuleantes expandem-se a partir do ponto de fixaçãoNa fig. 5c, toda a imagem é transformada em um padrão de mosaico. (Sacks, 2005, p. 118). Para o neurologista, esses fenômenos são de grande importância, pois nos mostram como o cérebro-mente constrói as noções de "espaço" e "tempo", exemplificando o que acontece quando essas noções são despedaçadas ou desfeitas, o que justifica a sensação de horror experimentada pelo doente, e consequentemente o seu medo em relatar o fato.



Figs. 5a, 5b e 5c

Considerando a similaridade destes efeitos com aqueles produzidos pela pintura vanguardista européia do início do século XX, seria possível especular sobre a possibilidade de os artistas responsáveis por uma nova ordem na representação do mundo serem portadores de enxaqueca? Estariam os fenômenos perceptivos desencadeados pela "aura", de alguma maneira, implicados na deflagração do movimento artístico modernista na Europa, no período posterior à primeira guerra mundial? E em que circunstâncias, por exemplo, a própria atmosfera do pós-guerra teria influenciado um suposto aumento na incidência de enxaquecas e/ou de crises epilépticas nas populações mais afetadas pelo stress pós-traumático resultante dos conflitos de toda ordem ocorridos naqueles países, naquele momento histórico?

A existência de um hiato entre as "duas culturas", a científica e a humanista, porém, como aponta Moacyr Scliar[1],

1. "Numa conferência na Universidade de Cambridge, em 1959, Charles Peirce Snow lançou um conceito que, não sendo de todo original, teria, contudo, vasta repercussão. Trata-se do "conceito das duas culturas", que pode ser assim sumarizado: entre a cultura científica e a cultura literária existe um "abismo de mútua incompreensão": os cientistas não se interessam por literatura, os literatos não entendem princípios científicos básicos como a segunda lei da termodinâmica (Snow, 1982:5). O conferencista tinha credenciais para fazer tal observação; físico por formação, ensinava em Cambridge,

dificulta até a formulação de hipóteses como estas, quem dirá a investigação profunda a respeito. Apesar disso, a importância da aura da enxaqueca vem sendo frequentemente cogitada nos estudos sobre a gênese de obras de arte não só na modernidade, mas em épocas bastante remotas. O caso mais surpreendente mencionado na literatura talvez seja o da freira alemã Hildegard von Bingen, nascida em plena Idade Média.

Segundo os pesquisadores, Hildegard foi uma criança excepcional, apesar de ter uma constituição física frágil e de ter suportado graves doenças. Desde cedo, passou a ter visões que lhe possibilitavam, entre outras coisas, demonstrar um alto grau de clarividência acompanhada de premonições, pelo menos segundo a interpretação dada ao fenômeno na época. Hildegard afirma que, em pequena, costumava "ver o que não estava evidente para mais ninguém". Ela mesma faz remontar, portanto, sua característica "visionária" à infância, muito embora só tenha iniciado os relatos escritos sobre o assunto na idade madura. Alguns estudiosos atribuem suas visões especificamente à ocorrência da enxaqueca (migrânea), baseando-se na menção, nestes relatos, de sintomas que são popularmente associados à doença: distúrbios visuais do tipo cegueira parcial, visão de pontos luminosos semelhantes a estrelas, vagalumes ou "flashes", que brilham e piscam, assumindo eventualmente formas em ziguezague, e que podem ser estacionários ou mover-se ao longo do campo visual, afetando um ou ambos os olhos. Esses sintomas surgiriam cerca de meia hora antes de um acesso de intensas dores de cabeça, não raro acompanhadas de náuseas e vômitos, fotofobia e vertigem. Haveria inclusive relatos sobre sensações de formigamento ou debilidade nos braços e até perda transitória da visão num ponto determinado, como um "ponto cego".

---

mas era também novelista e ensaísta de certa reputação. Nas quatro décadas que se passaram, a crescente especialização só fez aumentar o hiato descrito por Snow – e as preocupações em superá-lo." (Scliar, 2000, p. 245).

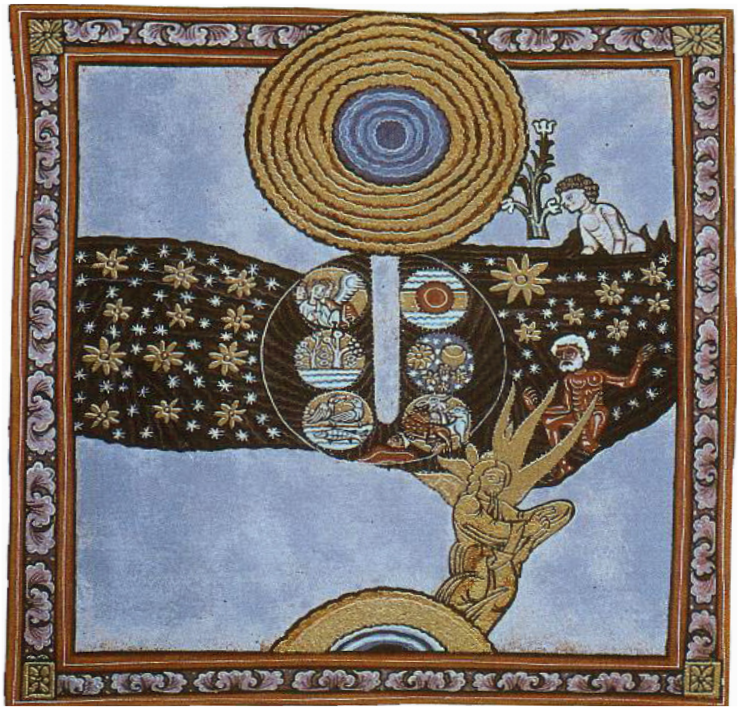


Fig. 6. "Visão" de Hildegard (século XII), verdadeiro exemplar de iluminura medieval cristã e documento representativo das alterações perceptivas da aura da enxaqueca, segundo alguns autores.

Surpreendente é o modo como Hildegard traduziu a experiência desses fenômenos físicos através da pintura e da poesia, realizando verdadeiras obras de arte reunidas num estranho compêndio intitulado *Scivias* – abreviatura de *Scito vias Domini* ("Conhecer o caminho") – seu primeiro livro, no qual registrou com grande riqueza de detalhes vinte e seis dessas visões. Foi através desta obra que Hildegard conheceu a notoriedade e foi aceita como autoridade nos mais variados assuntos, tanto religiosos quanto relativos ao comportamento humano e à natureza. Mais do que uma simples descrição plástica do material visionário, o *Scivias* compreende também explicações detalhadas, que são dadas

com o objetivo de esclarecer o sentido das imagens. Ao longo do livro, Hildegard representa, em toda sua exuberância e com inconfundível talento artístico, uma determinada visão, desvendando em seguida seu significado, afirmando que não o faz por seu próprio entendimento, mas sim reproduzindo palavras divinas. Há uma constante passagem da representação iconográfica à interpretação discursiva nesta obra, baseada no campo semântico específico da hermenêutica cristã, através de cujo repertório simbólico ela encontra sentidos prévios e pré-concebidos para explicar e interpretar os fenômenos fisiológicos experimentados, que de outra maneira seriam intraduzíveis.

Fig. 7

Fig. 8

A enxaqueca vem de longe no tempo, asseguram os especialistas. O manuscrito de *Scivias*, do século XII, retrata visões da teóloga Hildegard von Bingen, consideradas as primeiras representações iconográficas do prenúncio da aura. Segundo Oliver Sacks, na fig. 6, o fundo é formado por estrelas bruxuleantes sobre linhas concêntricas que tremulam. Na fig. 7, uma chuva de estrelas brilhantes (fosfenos) passa e se extingue – uma sucessão de escotomas positivos e negativos. Na fig. 8, Hildegarda representa uma figura de fortificação típica de enxaqueca irradiando a partir de um ponto central.

Visionária, escritora, pintora e compositora, Hildegard von Bingen notabilizou-se ainda como terapeuta, representando um dos primeiros nomes ligados ao exercício da medicina na história. Talvez motivada pelos próprios padecimentos, a genial Hildegard tenha buscado alívio para suas dores e alterações físicas e psíquicas na minuciosa investigação do poder curativo das ervas, tornando-se uma precursora da terapia fitoterápica. Seus estudos sobre medicina são descritos nos livros *Physica* (1151) e *Causae et Curae* (1158), ao longo dos quais Hildegard debruça-se com um olhar inquiridor sobre a natureza, pesquisando o uso terapêutico de plantas, aprofundando a tradição beneditina de manter farmácias e de dar assistência aos enfermos nos mosteiros. A obra de Hildegard sobre plantas medicinais escrita em 1158 é, até hoje, referência da medicina natural. O interesse da abadessa pela cura das enfermidades reflete sua própria visão do homem no mundo, simultaneamente mística e telúrica, e possivelmente constitui um índice de seu interesse pessoal pela doença, uma vez que sentia no próprio corpo os efeitos perturbadores de um mal que aprendeu a dominar e que subverteu a favor de uma vida produtiva para si e para o próximo.

Em "A literatura e a vida", Gilles Deleuze afirma que não se escreve com as próprias dores. A doença não é uma passagem de vida, mas um estado em que se cai quando o processo é interrompido. Para ele, a doença não é processo, mas parada do processo. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si mesmo e do mundo: "O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro, mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis". (Deleuze, 2006, p. 14).

A vida e a obra de Hildegard von Bingen ilustram perfeitamente esta observação, e nos fazem pensar num

futuro onde as ciências exatas, humanas e da saúde estejam mais interligadas do que isoladas. Através da comunhão real de conhecimentos hoje ainda tão compartimentalizados, quem sabe poderemos chegar a um entendimento mais amplo da existência, que nos leve a compreender a surpreendente conclusão do escritor Le Clézio: "Um dia saberão, talvez, que não havia arte, mas apenas medicina".

Referências bibliográficas

ANTUNES, João Lobo. Carta a um amigo-novo, in: PIRES, José Cardoso. *De profundis, valsa lenta.* Lisboa: Dom Quixote, 1997.

BEZERRA, Armando J. C. *Admirável mundo médico. A arte na história da medicina*. Brasília: Conselho regional de medicina do Distrito Federal, 2003.

CHARON, Rita. *Narrative medicine. Honoring the stories of illness*. New York: Oxford University Press, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ECHTERNACH, Theoderich von; CIRLOT, Victoria. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*.
Siruela, Coleção Biblioteca medieval, 13, 2001.

SACKS, Oliver. *Enxaqueca.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANDBLOM, Philip. *Creativity and disease. How illness affects literature, art and music*. New York and London: Marion Boyars, 1996.

SCLYAR, Moacir. *O olhar médico. Crônicas de medicina e saúde*. São Paulo: Ágora, 2005.

_____. Literatura e medicina: o território partilhado, in: *Caderno Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 16(1):245-248, jan-mar, 2000.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2006.

NAVA, Pedro. *A medicina de Os lusíadas e outros textos*. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.
YACUBIAN, Elza Márcia Targas. A epilepsia retratada ao

longo da história. Disponível em: http://www.comciencia.br/reportagens/epilepsia/ep19.htm

VON BINGEN, Hildegard. *Flor brilhante*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *Hildegard von Bingen's mystical visions*. New York: Bear and Company, 1995.

Mariana Alcoforado:
a freira apaixonada e outros romantismos na história da Literatura Portuguesa

Santa Teresa, de Bernini

Resumo:

O amor sempre foi um tema de predileção na literatura de todos os tempos, de todos os lugares. Há algo no sentimento do amor que provoca um desejo aflitivo de escrever, e isso se verifica tanto no gênero inclassificável dos diários das adolescentes como nas obras máximas dos avatares da poesia. Alguns temperamentos, porém, revelam-se mais vulneráveis às aguilhoadas do amor. O português, dentre os temperamentos latinos, talvez seja o que traz mais expostas as terminações nervosas da paixão, e o que mais profundamente expressa, se não as suas alegrias, pelo menos as dores decorrentes deste fado que, transmudado em música, adquire mesmo a conotação de hino deste povo apaixonado e lírico, cujo destino parece ser o de amar e sofrer, nos versos como na vida. O romantismo, para o português, nunca foi, por isso, apenas um estilo de época, mas um estado de espírito sujeito a infinitos desdobramentos ao longo da história. Neste artigo, analisamos diversos exemplos da temática amorosa na Literatura Portuguesa, desde o trovadorismo, passando por Inês de Castro e focalizando principalmente as cartas de amor de Mariana Alcoforado, e seus desdobramentos do Romantismo ao Modernismo.

Palavras-chave: Mariana Alcoforado; Romantismos; Literatura de temática amorosa; Literatura feminina; Literatura epistolar.

Amigas e amantes na literatura trovadoresca

Na literatura portuguesa assiste-se ao derramamento das lágrimas de bardos e musas inspirados pela emoção. Entre os séculos XII e XV, falando em galego-português, gerações de nobres trovadores elegeram a *coita*, ou o sofrimento amoroso, como o estado de espírito ideal para a criação. Nada desejavam, nada aspiravam, nada exigiam além do exercício prolongado da espera desesperançada, do cultivo da sensação incompreensível e deliciosa de que eram acometidos diante da *mia dona* ou *mia senhor*, e que se transmudava nas *cobras* e *talhos* intensos, elegíacos, de *cantigas* torturantes e tantálicas de desejo e frustração.

A tendência à sublimação do amor que atravessa a poesia trovadoresca revela-se menos como um pendor masoquista do cantor do que como o pressentido fermento alquímico da criação, traduzindo o compromisso vital do português para com o fingimento artístico, a sua ligação atávica com a fantasia acima da própria realidade. O amor do poeta medieval não se dirige absolutamente à mulher, que serve apenas como pretexto para a poesia. Deslumbrado com a sua capacidade de amar, o trovador vivencia o momento megalomaníaco da descoberta da paixão em si mesmo, e delira ante a possibilidade de expressá-la em palavras, numa obsessiva repetição do relato da sua tortura.

Se a mulher que deflagra tamanhas revelações exige algo em troca, ou tem a ousadia de ceder aos apelos pungentes do cantor, é prontamente vituperada e rejeitada por quebrar a magia e o encanto do sonho irrealizável. Talvez seja este o caso da mais antiga, e talvez da mais intrigante cantiga de amor conhecida, a "Cantiga da Ribeirinha", de Paio Soares de Taveirós, encontrada no *Cancioneiro da Ajuda*:

> No mundo non me sei parelha,
> mentre me for como me vai,
> ca já moiro por vós - e ai!

mia senhor branca e vermelha,
queredes que vos retraia
quando vos eu vi en saia!
Mau dia me levantei,
Que vos enton non vi fea!

E, mia señor, dês aquel di', ai!
me foi a mi mui mal,
e vós, filha de don Paai
Moniz, e bem vos semelha
d'haver eu por vós guarvaia,
pois eu, mia senhor, d'alfaia
nunca de vós houve nen hei
valia d'ua correa.[1]

1 . Paio Soares de Taveirós. "Cantiga da Ribeirinha", in: Cancioneiro da Ajuda, n. 38. Apud FERREIRA, s/d:50. Parelha=semelhante; mentre=enquanto; branca e vermelha=alvura ou rosado da tez feminina, ou o ruivo dos cabelos; ou a cor da guarvaia, vestuário de Corte e de luxo, provavelmente vermelho; retraia=de retraer, pintar, descrever, censurar, desisitir de, renunciar a; en saia=estar sem manto, vista na intimidade ou estar de luto; filha de don Paai Moniz=pode ser entendido como substantivo ou verbo (de filhar, apropriar-se de); alfaia=adorno, enfeite; correa= correia, cinto, pouco valor. Na interpretação de Massaud Moisés, em Literatura portuguesa através dos textos, a cantiga diria algo como: "Não conheço ninguém no mundo igual a mim enquanto me acontecer o que me acontece, pois eu morro por vós – ai!/Minha senhora, alva e rosada, quereis que vos descreva (ou: que vos lembre) que já vos vi na intimidade?/ Mau dia aquele (em que vos vi sem manto), pois vi que não sois feia./E, minha senhora, desde aquele dia, ai!, venho sofrendo dum grande mal, e enquanto vós, filha de dom Paio Moniz, julgais forçoso que eu vos cubra com a guarvaia (ou: que eu vos ofereça uma guarvaia para que vós cubrais as belas formas que entrevi quando estáveis sem manto), eu, minha senhora, de vós nunca recebi a coisa mais insignificante."

De difícil classificação devido aos seus elementos lírico-amorosos e satíricos, esta cantiga parece falar da perda da magia que advém ao trovador quando ele vê a sua senhor *en saia*, isto é, nua. Recebidos os favores e desfeitas as razões para o sofrimento, a cantiga já não se detém no aspecto sublime do amor, mas fala de sentimentos menores e mesquinhos - despeito, inveja, raiva e cobrança -, resultantes do fato de a dama em questão ser rica, ter sido promovida à categoria de favorita do rei, como se sabe, e de não ter concedido ao trovador nenhuma *alfaia*, isto é, nenhum presente.

Para o trovadorismo português, como se percebe, a poesia se alimenta do sonho, da esperança e da dor; toda a realidade a destrói, toda a felicidade a consome na vulgaridade do prazer e da saciedade, que antecipam a acomodação da carne e o entorpecimento do espírito: em suma, a morte da poesia. Por isso, das quatro fases da *vassalagem*, herdadas da literatura provençal: a do *fenhedor*, que se consome em suspiros; a do *precador*, que ousa declarar-se e pedir; a do *entendedor*, que é o namorado; e a do *drut*, que é o amante, o trovador português conheceu apenas as duas primeiras nas *cantigas de amor*, a terceira nas *cantigas de amigo*, e a última, apenas nas *cantigas de escárnio e maldizer*.

Outra peculiaridade interessante da literatura amorosa do período é a da mudança de perspectiva verificada nas cantigas de amigo. Nelas, o trovador assume o ponto de vista feminino, e fala pelas moças simples do povo, pastoras e camponesas humildes, apaixonadas e livres dos compromissos e das rígidas regras do código de comportamento ético do amor cortês. Chama a atenção, nesta estratégia, o modo como a separação entre a cantiga palaciana e a popular definem, na ótica dos trovadores, uma separação das mulheres em dois grupos, distinção que se repetirá em outras versões no futuro: a mulher nobre, que inspira uma paixão espiritual, e a mulher pobre, que inspira uma paixão carnal.

Longe de oferecer uma consideração pelos sentimentos femininos, porém, a cantiga de amigo revela a outra face do poeta envaidecido de si mesmo, quando o trovador, invariavelmente abandonando a rapariga pelo serviço militar ou pela guerra (quando não por outra), leva-a a padecer a coita

por ele, e a exercer uma vassalagem às avessas. Analfabeta, a mulher portuguesa medieval, fidalga ou camponesa, não pode se expressar, e por isso é duplamente silenciada no trovadorismo: impedida de reagir e de corresponder ao amado, na cantiga de amor; e forçada a sofrer pelo seu abandono, na cantiga de amigo. É o que mostram esses versos de D. Dinis, nos quais a solitária moça, tendo por interlocutoras as flores, chora a ausência do namorado que traiu a sua confiança:

- Ai flores, ai, flores do verde pino,
Se sabedes novas do meu amigo?
ai, Deus, e u é?

- Ai flores, ai, flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amado?
ai, Deus, e u é?

- Se sabedes novas do meu amigo,
Aquel que mentiu do que pôs comigo?
ai, Deus, e u é?

- Se sabedes novas do meu amado,
Aquel que mentiu do que mi á jurado?
ai, Deus, e u é?[2]

2. D. Dinis. Cantiga de amigo. Cancioneiro da Vaticana, n. 171. Apud MOISÉS, 1997: 25. Pino = pinheiro; u = onde; pôs = combinou.

Inês de Castro, a bem-amada

A protagonista do mais famoso drama amoroso da história lusitana surge nesta época de trovadores e menestréis: Inês de Castro. Sua história real dá o testemunho de um desses casos raros e tão desvairados de amor correspondido que nenhuma poesia, até então, estivera à altura de expressar, e que contraria todos os rapapés dos poetas, mostrando que o amor pode ser pleno e perfeito sem precisar ser dividido, e que o homem, mesmo no caso supremo de um rei, pode respeitar a sua eleita para além dos contratos sociais, dos preconceitos, das obrigações formais, e até mesmo para além da vida. Se há uma poesia de amor verdadeiramente sincera e grandiosa na época do trovadorismo, nós não a encontraremos nos primeiros Cancioneiros, mas nos livros que narram a história de Portugal.

Dama de companhia de D. Constança, esposa de D. Pedro - que viria a ser o oitavo rei de Portugal, governando o país de 1357 a 1367 -, Inês tornou-se alvo da paixão do filho de D. Afonso IV, quando este contava apenas vinte anos e ainda era príncipe.Com ele viveu, e tiveram filhos. Após a morte de D. Constança em 1345, e para regularizar a situação de seus filhos bastardos, D. Pedro marca núpcias com Inês, que pertencia à poderosa família de Castela. O rei Afonso IV e os nobres portugueses, temerosos do envolvimento de Portugal na guerra civil castelhana, não aceitam o casamento do futuro rei. Como única saída, D. Afonso IV ordena o assassinato de D. Inês de Castro, que foi degolada em 7 de janeiro de 1355, nos paços de Santa Clara, em Coimbra, numa ocasião em que o infante estava ausente. Este não acatou a justiça mandada fazer pelo rei e declarou-se em revolta. Durante meses, o país foi assolado pelas tropas do infante, formadas sobretudo de nobres portugueses e galegos.

Como narra José Hermano Saraiva, na sua *História concisa de Portugal*, "o conflito terminou por uma reconciliação: "E vendo os povos de Portugal os estragos da terra disseram que se conviessem, se não que os não podiam sofrer".

Esta passagem de Acenheiro parece indicar a exigência das forças populares no sentido do restabelecimento da paz."[3]

Mas a história não acabou por aí. Apesar de todos os perdões solenemente jurados, D. Pedro I, logo que subiu ao trono, conseguiu que o rei de Castela lhe entregasse os conselheiros de D. Afonso IV que tinham decidido a morte de Inês e fê-los executar com rigor atroz, que impressionou os contemporâneos. Conta-se que teria ordenado que lhes arrancassem os corações, estando ainda vivos. Em 1360 anunciou formalmente que chegara a se casar secretamente com Inês, e na mesma ocasião, mandou construir os monumentais túmulos de Alcobaça, que são os mais notáveis exemplares de arte tumular existentes em Portugal. Logo que ficou concluído o que se destinava a Inês de Castro, realizou-se a trasladação de seus restos mortais para Coimbra. Data deste episódio a lenda da coroação póstuma de Inês e do beija-mão do cadáver, sem procedência, segundo os historiadores, mas de grande repercussão entre o povo.

As saudades de Inês, porém, não amainaram. Torturado por sua ausência, D. Pedro I passava noites e noites de horrores e pressentimentos, de que se julgava livrar saindo às ruas para dançar e confraternizar com o povo, como narra Fernão Lopes em sua *Crônica d'El-Rei D. Pedro*. Para Saraiva:

> Estes fatos - o desvario amoroso do infante, o conflito com o rei, a imolação de Inês à razão política, a solidariedade de uma grande parte da nobreza, a guerra civil, a ferocidade da vingança, a pompa da trasladação, a própria grandeza e valor artístico dos túmulos - fizeram nascer uma lenda de origem provavelmente erudita, mas que não tardou a passar às camadas populares.[4]

Apesar de sua importância política secundária, o drama de D. Inês de Castro teve uma repercussão emocional tão duradoura

---

3 SARAIVA, 1995:93.

4. Idem, ibidem, p. 93.

e tão profunda que justifica a sua referência especial na história de Portugal. Recontado inúmeras vezes pela literatura de várias épocas, passou para o cinema e para as artes plásticas, e deixou profundas marcas no teatro de origem popular, com a força de um mito. Talvez porque, neste caso, os lances da história real ultrapassavam a própria imaginação, servindo de inspiração à poesia e à arte.

Uma das mais antigas homenagens à Inês de Castro de que se tem notícia encontra-se no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, de 1516, nas suas *Trovas à morte de D. Inês de Castro*, uma das poucas peças líricas da coletânea que conservam um interesse perdurável, quer por sua tensão emocional, quer por seu apuramento formal.[5] Endereçadas "às damas", as trovas adquirem um tom de literatura de proveito e exemplo, não obstante permeadas de uma emoção e de um sentimentalismo tais que levam o poeta português não apenas a enaltecer, como uma heroína, a mulher que, além de castelhana, vivera em pecado com D. Pedro; como a entrever uma recriminação à sua sentença e até mesmo ao rei Afonso IV pela perversidade de seu ato. Estranho "proveito e exemplo" para as damas da época, a inadequação do conteúdo do texto a este fim nos faz pensar que talvez Garcia de Resende tenha se equivocado na sua dedicatória, pois os seus versos parecem de melhor "proveito e exemplo" para os homens, fidalgos e trovadores de seu tempo, convidando-os a se espelharem nas atitudes nobres, sinceras e fiéis deste grande homem e singular amante que foi D. Pedro.

Duas características chamam a atenção neste texto: o fato de se dirigir explicitamente ao público feminino, com um tom didático e moralista:

---

5. A gênese histórico-literária do tema de Inês de Castro e a importância das Trovas que Garcia de Resende lhe dedica são analisadas por Jorge de Sena em "Estudos de História e Cultura", separata de Ocidente, de 1967; por Maria Leonor Machado de Sousa, em Inês de Castro, um tema português na Europa (Lisboa, Edições 70, 1987); e por Adrien Roig, em Inesiana ou Bibliografia geral sobre Inês de Castro (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1986), com mais de duas mil referências. Cf. SARAIVA E LOPES, 16ª edição:165.

Senhoras, se algum senhor
vos quiser bem ou servir,
quem tomar tal servidor
eu lhe quero descobrir
o galardão do amor.
Por Sua Mercê saber
o que deve de fazer,
vej'o que fez esta dama
que de si vos dará fama,
s'estas trovas quereis ler.[6];

e o fato de utilizar o mesmo recurso dramático das cantigas de amigo, narrando a história através da própria Inês:

Qual será o coração
tão cru e sem piedade
que lhe não cause paixão
uma tam grã crueldade
e morte tão sem razão?
Triste de mim, inocente,
que por ter muito fervente
lealdade, fé, amor
ao príncipe, meu senhor,
me mataram cruamente![7]

6. Garcia de Resende. "Trovas à morte de D. Inês de Castro", in: MOISÉS, 1997: 50.

7. MOISÉS, 1997:50.

Apesar da narração numa primeira pessoa *feminina*, característica das cantigas de amigo, o que se vê nessas trovas contraria a regra do comportamento masculino donjuanesco habitualmente representado no gênero. Atingido pela emoção que percebe no amor de Pedro e Inês, e talvez à revelia de sua vontade, Garcia de Resende deixa transparecer no trágico discurso da moça o perfil masculino de seu amante, raro para a época. Nessas trovas, Inês não é retratada como uma figura silenciosa nem silenciada: jamais chora o abandono, sofre a coita ou exerce alguma vassalagem às avessas. Não está solitária, falando ao vento, à mãe ou às plantinhas. Ao contrário. A cantiga testemunha apenas a intensa felicidade do casal, sua perfeita união física e espiritual, e a surpresa e o terror de Inês diante dos seus covardes e invejosos algozes.

As trovas em redondilha maior de Resende foram recuperadas por Luís de Camões, que transpôs para o decassílabo heróico da epopéia *Os Lusíadas*, de 1572, Canto III (118-137), o lamento pungente e a imortal confissão de amor de D. Inês de Castro, selando definitivamente a inserção do episódio na história literária de Portugal. Autor de um dos mais perfeitos sonetos da língua portuguesa, no qual oferece uma das mais precisas definições do amor, justamente pelo barroquismo de sua imprecisão:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre as gentes;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?[8]

Camões foi o arauto ideal para a tradução do drama de Pedro e Inês, seguramente um dos pontos mais altos e mais belos de sua narrativa, pelo lirismo de que está permeado. Sua narrativa também evoca, ao longe, o espírito das cantigas de amigo, no diálogo que estabelece entre a moça e a natureza:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce *fruito*,
Naquele engano da alma, ledo e cego,
Que a Fortuna não deixa durar muito,
Nos saudosos campos do Mondego,
De teus formosos olhos nunca *enxuito*,
Aos montes *insinando* e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.[9]

8. CAMÕES. Sonetos: 56.

9. CAMÕES. Os Lusíadas, Canto III (120):159.

Recontando as trovas de Resende, estrofe a estrofe, na terceira pessoa, a voz do poeta se deixa insinuar, ora em excursos que ecoam a indignação presente no texto do trovador:

> (...) Que furor consentiu que a espada fina,
> Que pôde sustentar o grande peso,
> Do furor Mauro, fosse alevantada
> Contra hua fraca dama delicada?[10];

ora no monólogo posto na voz de Inês, que faz a sua defesa em primeira pessoa, como em Resende, dirigindo-se ao Rei:

> Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito,
> (Se de humano é matar hua donzela,
> Fraca e sem força, só por ter sujeito
> O coração a quem soube vencê-la),
> A estas criancinhas tem respeito,
> Pois o não tens à morte escura dela;
> Mova-te a piedade sua e minha,
> Pois não te move a culpa que não tinha.[11]

---

10. CAMÕES. Os Lusíadas, Canto III (123):159.

11. CAMÕES. Os Lusíadas, Canto III (127):160. Em Resende, ouvimos Inês dizer quase as mesmas palavras: "Não possa mais a paixão/que o que deveis fazer;/meteis nisso bem a mão,/que é de fraco coração/sem porquê matar mulher;/quanto mais a mim, que dão/culpa não sendo razão,/por ser mãe dos inocentes,/que ante vós estão presentes,/os quais vossos netos são/ e têm tão pouca edade/que, se não forem criados/de mim, só com saudade/e sua grã orfandade,/morreram desemparados."

Além das comovidas estrofes d'*Os Lusíadas*, ficou célebre a peça de Antônio Ferreira, *A Castro*, ou *Tragédia de D. Inês de Castro*, de 1587, que também se inspira na interpretação de Garcia de Resende, e que constitui a expressão máxima do teatro clássico em Portugal. Dividida em cinco atos, a peça tem o seu clímax dramático no ato IV, composto por longos monólogos declamatórios nos quais Inês faz a sua defesa, sendo perdoada pelo Rei. No final desta versão, portanto, D. Afonso IV é isento de culpa, embora a sentença seja cumprida pelos seus conselheiros. A história ultrapassou as fronteiras da pátria e se internacionalizou, transformando-se em tema de composições literárias, musicais e artísticas em vários países.

As cartas de amor de Sóror Mariana Alcoforado

Provavelmente nunca mais se verá, na literatura portuguesa, um amor feminino tão realizado, apesar do desfecho infeliz. Após o drama de Inês de Castro, o caso de amor mais apaixonado de que se tem registro nas letras lusitanas também é real, embora não correspondido, e vivido por uma freira: Sóror Mariana Alcoforado. Figura de destaque na epistolografia barroca com as suas cinco missivas, Mariana Alcoforado elabora, sem o intentar, um documento vivo da situação da mulher na sociedade portuguesa da época, além do primeiro registro a ganhar fama e reconhecimento de uma confissão amorosa explicitamente feminina, feita pelo próprio punho de uma mulher.

Publicadas pela primeira vez em Paris, em 1669, com o título de *Lettres portugaises traduites en français*, sem o nome do autor, as *Cartas* apareceram no mesmo ano em Colônia, com

---

Apud MOISÉS, 1997:52.

o título *Lettres d'amour d'une religieuse écrites au Chevalier de C., officier français em Portugal*, mas com os créditos devidos: Chamilly como destinatário, Guilleragues como tradutor, e Mariana como autora. As cartas foram lidas e traduzidas em várias línguas, e apenas vertidas para o vernáculo em 1810, por Filinto Elísio. A mediação masculina das traduções gerou, durante muito tempo, a dúvida sobre a autoria das cartas. Ainda hoje, existe a suspeita de que o jornalista, conde Gabriel Laverne de Guilleragues, diretor do jornal *Gazette de France*, tenha sido o verdadeiro autor das cartas. Os tradutores, muitas vezes, revelam-se surpresos com a elaboração estilística do texto. Como diz Eugênio de Castro, "Quem falava nas *Cartas* estava mais próximo de qualquer dama cuja educação tivesse sido confiada aos cuidados da marquesa de Sévigné que de uma moça encerrada em quatro paredes, sem outro horizonte que não fosse o seu amor, como no dizer de Rilke, "trop grand pour um seul être", e o céu cru do Alentejo".[12]

As cartas são de uma desatinada beleza, pela sinceridade do sentimento, sua liberdade de expressão e a qualidade do texto. Surpreenderiam se escritas por um homem. Por uma mulher, freira em Portugal no século XVII e nunca saída do pequeno distrito de Beja, causam espanto. A inteligência e o refinamento cultural da autora, sua autonomia, a independência de suas idéias, a liberdade e a franqueza com que desnuda e analisa os seus sentimentos ao amado, nas páginas que acreditava secretas e sagradas das cartas, atingem indelevelmente a emoção do leitor.

Ao contrário da história de Inês, repleta de lances aventurosos dignos de romances de cavalaria ou de peças shakesperianas, com o envolvimento da monarquia, as intrigas palacianas, os dramas existenciais pessoais ecoando no destino da nação, o pequeno drama de Mariana se passa, solitária e anonimamente, no interior de uma cela no convento de Beja. É um dos dramas mais românticos, na mais pura expressão da

12. ANDRADE. "Da tradução destas cartas podendo servir de prefácio", in: ALCOFORADO, 1998:7-9.

palavra, de que se pode ter notícia, pelo seu caráter absolutamente intimista e egocêntrico e pela transparência no derramamento do eu lírico, apesar de ser permeado, também, por um intenso barroquismo, presente na confissão dos impulsos sensuais e místicos e na confusão de sentimentos que revela a autora.

A história é muito simples. Mariana, nascida em Beja em 1640, ingressou no Convento de Nossa Senhora da Conceição, em sua cidade natal, aos 10 anos de idade, levada pelo pai, que a deserdou na ocasião. Os mosteiros, na época, eram considerados pelas famílias "cômodos sumidouros de proles supérfluas". Para não pagarem os dotes exigidos no casamento, muitos pais preferiam consagrar suas filhas à vida religiosa desde a infância, para garantir sua proteção e amparo até a morte. Ana Miranda comenta que a vocação religiosa não era um dos motivos mais importantes para se mandar uma mulher para um convento em Portugal, e também no Brasil, nos séculos XVII e XVIII: "a rebeldia, a sensualidade, o interesse intelectual, uma personalidade excessivamente romântica e apaixonada, um corpo demasiado atraente faziam com que se encerrassem moças nas celas úmidas dos mosteiros. Os homens mandavam para lá suas bastardas, suas amantes; também as filhas que perdiam a virgindade, as estupradas, as que se apaixonavam por um homem de condição inferior ou de má reputação ou por qualquer motivo indesejado na família."[13]

Os conventos reuniam, portanto, virginais predestinadas e arrebatadas jovens de família. Distanciadas da companhia dos pais opressores, desfrutavam de liberdade intelectual. Privadas da presença dos homens, floresciam em sonhos românticos e fantasias sexuais. Nos conventos surgiram escritoras, como Mariana Alcoforado, sóror Violante do Céu, sóror Maria do Céu, sóror Maria Madalena Eufêmia da Glória. Mas surgiram também amantes e cortesãs. As mais ricas dentre elas tinham suas próprias casas e prescindiam do hábito e da obediência às regras eclesiásticas:

13. MIRANDA, 1998:6.

> A garridice feminina tinha artes de iludir os preceitos indumentários – quando não fazia tábua rasa deles. Certas freiras toucavam-se de tecidos caros, usavam anéis e braceletes, laços de cores no cordão, fivelas de prata nos sapatos, e sabiam engenhosamente dar realce aos encantos naturais. Debalde os visitadores recomendavam o maior recato no traje e interdiziam atavios contrários ao estatuto. "Dou dois anos para se romperem os vestidos que nesta clausura haja ofensivos do preceito religioso" - ordenava o provincial após uma visita. Mas os vestidos condenados não se rompiam nunca, porque outros novos vinham substituí-los. E como os provinciais variavam, repetiam-se as proibições sem nenhuma eficácia. As religiosas viviam assim sem nenhum constrangimento disciplinar. Fora do coro, cada uma fazia o que queria.[14]

Aos 23 anos, Mariana conheceu um oficial francês, de nome Noel Bouton, marquês de Chamilly, ali em serviço por causa das guerras provocadas pela Restauração. Conheceram-se no parlatório, onde o rapaz ia sempre acompanhar o irmão de Mariana em suas visitas. Enamorados, passaram a ver-se todos os dias. À tardinha, Chamilly atravessava o arco da porta de Mértola e avistava, nas alturas do dormitório novo, encostada às grades duma larga janela, a freira apaixonada que ansiosamente o esperava. Trocavam um demorado olhar.

---

14. RIBEIRO, 1940:141. Ana Miranda diz que o convento de Odivelas era particularmente famoso pelo seu liberalismo. Nele, trezentas freiras belas e namoradeiras tinham, cada uma, um ou vários amantes, e eram tidas como as mulheres mais atraentes da cidade pelos nobres portugueses, seus freqüentadores. Moravam em celas luxuosas, levavam uma vida ociosa, lendo, namorando e fazendo doces, e chamavam a si mesmas de alcunhas curiosas, como Caramelo, Pimentinha, Muleirinha, Caçarola, Vigairinha, Márcia Bela. Em certas manhãs, armavam do lado de fora do convento, um bufete de doces e pratos especiais que continham bilhetes convidando seus admiradores, e eram designados por nomes sugestivos: sevados, moletes, argolinhas, melindres, canelões, bolinhos de bispo, loiros, babas de moça, papos de anjo, suspiros, peitos de freira, sequilhos das maltesas de Estremoz. Naqueles dias, as ruas ficavam intransitáveis. MIRANDA, 1998:10.

Depois, ela o perdia de vista quando ele dobrava a esquina da rua, e ficava em suspenso recolhendo os últimos rumores dos cascos do cavalo. Mais tarde, após a troca de intensa e tórrida correspondência, o oficial consegue penetrar no convento, disfarçado de operário e ajudado duma cumplicidade interior, encontrando-se, enfim, com Mariana em seu quarto.

Havia na legislação acerca dos "freiráticos", ou adoradores de freiras, alusões a eclesiásticos que mantinham amizades ilícitas nos conventos. Se até mesmo os clérigos desrespeitavam a clausura, que seria de esperar dos leigos?[15] Paixões e namoros de noviças e madres eram freqüentes, e não espantavam. "Quantas não apanhavam o *sarampinho*?", indagava-se na época. Os envolvimentos eram considerados "mal de pouca duração", "coisa de gente nova", que se desvaneciam em pouco tempo. Assim, ninguém tomava a coisa a sério, nem havia quem obstasse. Além disso, o estado de guerra contribuía para a frouxidão da disciplina nos conventos:

> De volta dos campos de batalha, os oficiais impetuosos buscavam distrações onde as pudessem achar, e quem ousaria pôr-lhes embargos na freqüência das grades? Por fatalidade, as prelazias muito disputadas pelas famílias nobres, recaíam quase sempre em senhoras decrépitas, retidas pela velhice nas suas câmaras e que mais cuidavam

15. Segundo Ana Miranda "Os verdadeiros adoradores de freiras eram platônicos. "Freiráticos de Odivelas, de mil flores entre as galas, entram só para cheirá-las, porém não para colhê-las", diz um verso anônimo da época". (...) Mas nem sempre os freiráticos ficavam do lado de fora dos conventos. Mandavam presentes, imagens de santos, presépios, capelas aos que tinham as chaves das celas; subornavam abadessas, abriam suas bolsas aos padres para desimpedir o caminho em direção ao objeto amado. Havia padres residentes que usavam seu trânsito nos conventos a fim de levar e trazer a correspondência dos freiráticos, com os tratos ilícitos. De noite, portões se abriam para que os amantes entrassem furtivamente; muros eram escalados, fugas eram empreendidas com escândalo, abadessas que criassem obstáculos eram ameaçadas com facas. Alguns se disfarçavam em hábito feminino para se insinuar nos corredores em busca da eleita." MIRANDA, 1998:8.

> de moléstias próprias do que em vigiar o que se passava nos parlatórios. O provincial ou o visitador apareciam uma vez no ano para a habitual inquirição e demoravam-se na cidade uns escassos dias. Verificavam o relaxamento, tomavam nota dos abusos e infrações da regra, e por dever do cargo, expediam depois cartas patentes recheadas de censuras e exortações, cominando até penas duras se não houvesse emenda. Mas os rescritos ficavam letra morta e nada se corrigia. Como remediar o irremediável? A instituição esfarelava-se de podre.[16]

Os encontros entre Mariana e Chamilly, porém, não devem der sido muitos, e os contatos espaçaram-se logo. Ele viajava a serviço, e afastava-se amiúde de Beja, o que apenas acirrava a angústia da freira, que acalentava a esperança de que ele a retirasse do convento e que fossem viver juntos. Pensou, inúmeras vezes, em fugir. Mas ambos sabiam que a sociedade da época não acataria uma tal união, e Chamilly prezava demasiado a sua posição social e a sua carreira nas armas para arriscá-las pelo que considerava um envolvimento sem maiores conseqüências.

Tem-se admitido a hipótese de que, embaraçado pela paixão violentíssima da religiosa - que não hesitaria em largar tudo e segui-lo - o marquês tenha-se aproveitado de uma convocação do rei, ou de um chamado dos irmãos, para retornar a França, utilizando o expediente como desculpa para livrar-se, airosamente, do problema que se avizinhava, pois os rumores do namoro já corriam no convento e chegavam ao solar dos Alcoforados.

As cinco cartas que vieram a público datam da época do afastamento de Chamilly e revelam os estágios conflituosos por que passa o espírito de Mariana, da ternura à revolta, da conformidade ao desejo de vingança, da dor lancinante da saudade ao mais absoluto desespero. Demora a compreender que Chamilly a abandonara, o seu orgulho recusa-se a aceitar tal desfeita, a fé que guarda na força do próprio amor alimenta a esperança de reconquistá-lo.

---

16. RIBEIRO, 1940:139.

Supõe-se que o oficial tenha confidenciado a alguém os seus amores em Portugal e mostrado a correspondência da freira, cuja paixão o lisonjeava, possibilidade que a própria Mariana considera em suas cartas.[17] Provavelmente por isso terá permitido que se fizessem cópias, e até que as publicassem, desde que não se revelassem os nomes dos envolvidos. Daí a origem da dúvida relativa à autoria do texto. Quanto ao caráter de Chamilly, o documento que legou ao futuro, por vaidade ou vilania, o absolve, de alguma maneira, da culpa:

> Noel Bouton pode ter sido leviano e certamente o foi. Moralmente merece ásperas censuras por ter sacrificado a reputação duma religiosa e o sossego duma família à vanglória de se ver apontado como inspirador da "maior paixão que houve no mundo", na palavra da freira. Só uma grande indulgência o pode absolver - se a maravilhosa obra prima do sentimento que à sua indiscrição se deve e de que foi o causador lhe não perdoa a falta.[18]

---

17. A respeito da alta conta em que as mulheres têm os homens, Virginia Woolf comenta: "Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heróica. Eis porque tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão freqüentemente representam para os homens. E serve para explicar o quanto se inquietam ante a crítica que elas lhes fazem (...). É que, quando elas começam a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real?". In: WOOLF, 1985: 48.

18. RIBEIRO, 1940:214.

Surpreendeu os franceses, primeiros leitores dessas cartas, a falta de mesura da missivista, a ausência do sentimentalismo terno e adocicado vigente nos salões, marca do charme da mulher francesa. Mariana afigurou-se-lhes exótica, bárbara, despojada de qualquer noção de galanteio e denguismo. Ama retilineamente com o coração e exige que a amem também assim. Chora, mas de cabeça erguida, e chega a reagir à frustração com ameaças de represália. Um temperamento viril, uma alma portuguesa sentimental, mas que não tolerava vilanias. Segundo Manuel Ribeiro, "se Racine, depois da novidade das *Cartas Portuguesas*, quis ensaiar em arte esta maneira desusada de exprimir o amor, teve que buscar uma oriental, a sultana Roxane da tragédia *Bajazel*, em que alguns críticos modernos pretendem ver uma réplica de Mariana".[19]

As *Cartas* provocaram os franceses de várias maneiras. É conhecido o depoimento de Jean-Jacques Rousseau a respeito, que atesta, para além de um grande preconceito contra a mulher, o alto crédito em que o filósofo tinha as epístolas em questão, considerando-as obra que só um gênio seria capaz de criar:

> As mulheres em geral não prezam nenhuma arte, nenhuma as prende e não têm gênio nenhum. Podem brilhar nas pequenas obras que exigem apenas leveza de espírito, graça, às vezes até alguma filosofia e raciocínio. São capazes de adquirir ciência, erudição, cultura, e tudo o que se alcança à força de aplicação. Mas este fogo celeste que aquece e abrasa a alma, este gênio que consome e devora, esta eloqüência estuante, estes transportes sublimes que levam os seus encantos até o fundo dos corações, não os achareis jamais nos escritos das mulheres. Todos frios e bonitos como elas. Terão o espírito que quiserdes: alma é que nunca. Serão cem vezes mais razoáveis do que apaixonados. As mulheres não sabem descrever nem sentir o verdadeiro amor. Apenas a Safo que eu saiba e outra (?) mereceriam ser excetuadas. *Apostaria tudo quanto há no mundo como as Cartas Portuguesas foram escritas por um homem*.[20]

19. RIBEIRO, 1940:283.

20. Carta de Jean Jacques Rousseau a D'Alembert. Apud RIBEIRO, 1940:289.

Sobre as *Cartas* recaiu, ainda, a fúria de escritores tradicionalistas, sobretudo ligados ao *Integralismo Lusitano*, doutrina filosófico-política surgida entre monárquicos portugueses emigrados na Bélgica nos primeiros anos do século XX, como Antônio Sardinha, que viu nestes textos do século XVII execráveis exemplos do "mal-do-século". Segundo Manuel Ribeiro:

> Não podendo negar o forte impulso nacionalista de Garrett e Herculano, corifeus do romantismo em Portugal, Sardinha carregou sobre a degeneração que se lhes seguiu na política, na literatura e na história, e a este período nefasto de liberalismo iconoclasta, de desdém das tradições, de pura e desbragada desnacionalização, chamou ele de ultra-romantismo. A admiração apoteótica das *Cartas*, o prazer sádico de glorificar uma paixão sacrílega e de ferir de ricochete instituições veneráveis, o desvario que isso significava até o cúmulo de aportuguesar-se uma obra em que Sardinha via a marca do mais gafado estrangeirismo, era tudo para o ínclito nacionalista um produto do ultra-romantismo. Daí considerar Sardinha "pecado romântico", isto é, desvio mórbido, condenável, toda a tentativa de solucionar o empeçonhado problema no quadro da inteligência portuguesa.[21]

O erro de Antônio Sardinha, como aponta o autor, "foi o de considerar as *Cartas* um produto da literatura e querer ver sintoma de infecção ideológica no que não passava de travo do coração". As cartas da freira denunciam um caso pessoal, drama vivido duma alma mortificada, desabafando em queixas e recriminações contra o ente cruel que a perdeu e desgraçou. Se elas alcançam a categoria de obra prima literária não é porque sejam produto de uma mente experiente e apurada. As *Cartas* valem porque são belas, são verdadeiras, sem artifícios, naturais, ditadas antes pelo coração do que pelo espírito.

---

21 RIBEIRO, 1940:281.

Nelas, Mariana Alcoforado revela, pela primeira vez, como realmente sentiam e, talvez, como teriam escrito aquelas mulheres que, ao longo dos séculos, sofreram em silêncio a humilhação do desprezo e a dor do abandono. Não apenas o abandono dos homens sem caráter que as largavam à própria sorte, como se denuncia desde as cantigas de amigo, mas também o de seus pais, irmãos, amigos; de toda a sociedade, enfim, que conspirou durante séculos para relegar a mulher à condição de pária social, condição que aflora à superfície do discurso de Mariana numa denúncia comovente e involuntária.

O desespero daquela alma inteligente, cheia de vida, acorrentada desde a infância a um mundo sem perspectivas, sujeita a um destino cruel sem razão que a condenasse, entrega, no auge da juventude, todas as suas esperanças de libertação ao primeiro homem disponível que tem a oportunidade de conhecer. O que justifica esse amor desenfreado, ao qual a figura, a personalidade e o espírito do oficial não estavam, evidentemente, à altura de corresponder? Obviamente a revolta inconfessa e inconsciente, a luta íntima da mulher contra a sua situação, o puro e simples instinto de liberdade. É isto o que dá a força poética que todos percebem nestas cartas; na verdade, testemunhos velados da opressão feminina em Portugal e no mundo, e cujos ecos ainda hoje se erguem, poderosos:

> Que vai agora ser de mim? Que pensas tu que eu faça? Quão longe me vejo de quanto imaginava! Esperava que me escrevesses de todos os lugares por onde passasses; que as tuas cartas fossem muito longas; que alimentasses a minha paixão com a esperança de tornar a ver-te; que uma confiança absoluta na tua fidelidade me desse uma espécie de repouso, e que ficaria assim num estado bastante suportável, sem extremos de dor. Tinha até formado uns ligeiros projetos de fazer todo o esforço, de que fosse capaz, para curar-me, se pudesse saber com certeza real que me havias esquecido inteiramente. A tua ausência, alguns rebates de devoção, o temor de arruinar inteiramente o que me resta de saúde com tamanhas vigílias, mortificações,

as escassas mostras de que regressasses, a frieza do teu temor, os teus últimos adeuses, a tua ida fundamentada em projetos tão mal forjados, e mil outras razões tão boas como inúteis pareciam oferecer-me, caso houvesse mister, um refúgio seguro. Não tendo enfim que batalhar senão contra mim própria, nunca pudera suspeitar como sou fraca e quanto sofro agora.

Ai! que lástima tão grande a minha! não partilho contigo as minhas dores; sou eu só a desgraçada! Mata-me esta idéia, e morro com terror de que nunca te desses com a suprema ternura aos nossos mais íntimos prazeres! Agora sim, conheço a má fé de todos os teus transportes. Traíste-me todas as vezes que te disseste arrebatado por estares só comigo! Só às minhas importunações devo os teus desvelos e solicitudes; tinhas traçado a sangue-frio o teu propósito de me abrasar; consideraste a minha paixão como uma vitória, sem que o teu coração fosse jamais profundamente comovido...

Pois tu não sentes como és desgraçado e galho de delicadeza, por não saber aproveitar doutra maneira os meus transportes? E pode ser que, com tamanho amor, eu não pudesse fazer-te feliz inteiramente? Lastimo, por amor de ti apenas, os prazeres infinitos que perdeste. Era pois fatal que tu não quisesses lográ-los? Ah! se os conhecesses, bem por certo verias como são mais profundos que o de me haveres seduzido e experimentaras que sentimos ventura bem mais enternecida em amar com violência do que em ser amado.

Já não sei o que sou, nem o que faço, nem o que desejo! Espedaçam-me mil comoções contrárias... Há lá mais lastimoso estado! Amo-te perdidamente e modero-me o bastante para não desejar que sejas assim atribulado... Matar-me-ia ou morreria de pura mágoa, se me certificasse que não tinhas o mínimo repouso e a tua vida era só pranto, mortificação e um enojo de tudo... Já me não basto às minhas dores; como era possível suportar aquela que me dessem os teus males, mil vezes para mim mais penetrantes?... Não, porém, que eu me resolva a desejar que nunca mais penses em mim; e, diga-se a verdade, tenho ciúmes furiosos de tudo quanto possa comover-te e dar-te gosto ou alegria em França.

Não sei bem por que te escrevo. Terás decerto por mim apenas compaixão; mas sabe que a repilo!

Contra mim própria me enfureço, ao refletir em tudo que te sacrifiquei. Perdi a reputação; expus-me ao furor dos meus; às leis severas da minha terra contra as religiosas, e à tua ingratidão, que me parece ainda a maior das desgraças.

Todavia, bem sinto que são verdadeiros os meus remorsos; queria com todas as veras do meu coração ter corrido por ti perigos maiores; e tenho um prazer fatal em ter arriscado por ti a minha vida e a minha honra.

Pois não devia pôr à tua disposição tudo o que de mais precioso me pertence? E não devo sentir bem orgulhosa, por tê-lo empregado, como fiz?

Mais me parece que inda não me contentam estas dores, nem este desvairado amor, embora, - oh! coitada de mim" – me não possa iludir de que tu me contentas. Vivi: que deslealdade a minha! e faço tanto por conservar a vida, como por perdê-la!... Morro de vergonha! pois o meu desespero está só nestas cartas? Se te amasse tanto como mil vezes tenho dito, há quanto não teria morrido? Tenho-te enganado! Es tu que te deves queixar de mim! Ai! por que não te queixas tu?! Pois eu vi-te partir; não posso ter esperanças de que voltes: e respiro ainda. Traí-te! Peço-te perdão! Mas não! Não mo concedas! Trata-me severamente! Não aches os meus sentimentos bem violentos! Sê mais difícil de contentar! Ordena-me que eu morra de amor por ti!... Sim! Conjuro-te a que me socorras, para que, excedendo a fraqueza do meu sexo, acabe tanta hesitação com um ato de verdadeiro desespero.

Um fim trágico obrigar-te-ia a pensar muitas vezes em mim; a minha memória ser-te-ia querida; e talvez te comovesse enfim essa morte extraordinária... E não seria melhor a morte do que este estado a que tu me reduziste?

Adeus. Como eu quisera nunca te haver visto. Sinto profundamente a falsidade desta idéia e conheço, no mesmo instante em que a escrevo, que bem mais prezo, do que nunca te haver visto, ser desgraçada, amando-te. Consinto, pois, sem queixa nesta minha má sorte,

> já que não foi do teu agrado tê-la feito melhor. Adeus! Promete-me, se eu morrer de amor, ter saudades de mim, e logre ao menos a desgraça violenta da paixão apartar-te de tudo com desgosto.
>
> Essa consolação me bastará; e, se é fatal que eu te abandone para sempre, era meu único desejo não te deixar a outra. Pois não é certo, meu Amor, que não serias tão cruel que te servisses desse desespero, para tornar-te mais amado, gabando-te de haver causado a maior paixão que houve no mundo?
>
> Adeus, mais uma vez!... Escrevo-te cartas tão compridas! Não tenho consideração por ti! Peço-te perdão e ouso esperar que tenhas indulgência por esta pobre louca, que o não era, bem sabes, antes de te amar. Adeus, parece-me que falo em demasia do lastimoso estado em que me encontro. Mas, do fundo do coração, te agradeço o desespero que me causas e detesto a tranqüilidade em que vivia antes de conhecer-te. Adeus! A minha paixão aumenta a cada hora.
>
> Ai! quantas coisas tinha ainda para te dizer!...[22]

Mariana não "morreu" em 1723, como narram as suas biografias. A freira que sobreviveu ao grande amor e viveu no convento até os 83 anos já não era a Mariana das *Cartas*. Esta, que nasceu com a descoberta da paixão e com o desejo de liberdade, morreu quando perdeu a esperança, como atestam claramente as suas palavras. Mas não sem antes transpor, para o texto, toda a vivacidade do seu espírito, todas as promessas de seu ser condenado à irrealização, toda a denúncia da tragédia que transcendia o seu caso particular, e que continuaria a condenar gerações de mulheres ao infortúnio, à marginalidade, ao descaso, à indiferença, à prisão: à morte em vida. Este é, provavelmente, para além da expressão sentimental das *Cartas*, o mais importante legado do sofrimento de Mariana.

---

22. Terceira carta de amor de Mariana Alcoforado, in: CORTESÃO, 1920:45-51.

Amor de perdição: um romance epistolar

Acompanhando o percurso que tecemos até agora, percebe-se que os casos de amor mais interessantes da literatura portuguesa provêm de histórias verídicas. A biografia, os diários, as memórias, a epistolografia são gêneros ligados à escrita feminina, que prima pelo tom intimista e confessional, pela expressão passional e pela poeticidade. O romantismo, como movimento literário, privilegiou estes aspectos, realizando-se plenamente na pena de autores apaixonados como Camilo Castelo Branco. Grande representante deste estilo de época em Portugal, Camilo foi, antes de tudo, um autor autobiográfico, cuja vida amorosa atribulada e repleta de aventuras foi a matéria-prima de que se valeu, inúmeras vezes, para compor a sua obra. Cumpre, portanto, contar a sua história, brevemente, para que se possa aferir a importância dessa influência.

Camilo viveu entre 1825 e 1890. Filho ilegítimo de um nobre com uma criada, ficou órfão de mãe antes dos dois anos, e de pai aos dez, indo viver com a irmã aos cuidados de uma tia, em Vila Real de Trás-os-Montes. Aos quatorze anos, apaixona-se por uma camponesa, Luísa dos Santos, que lhe desperta para o amor. Aos dezesseis, casa-se com Joaquina Pereira, de quinze. Um ano depois, apaixona-se por Margarida Maria Dias, a Maria do Adro, que morre de tuberculose. Muda-se com a mulher para Lisboa, para a partilha dos bens paternos, e depois lá volta sozinho, enquanto a mulher fica no norte, onde dá à luz uma filha. Já no Porto, Camilo matricula-se em medicina e engenharia, e só volta a casa de férias. Surge-lhe um novo amor, Patrícia Emília, e por ela vai parar na cadeia. O tio o acusa ficticiamente de furto, para afastá-lo do convívio com a amante, o que não conseguiu.

Morre Joaquina Pereira, e logo a seguir a filha de ambos. Ao mesmo tempo, nasce Bernardina, sua filha com Patrícia Emília. Publica muito nesta época, e há indícios de que tenha tentado o suicídio. Tudo isto lhe ocorre antes dos vinte e cinco anos, idade em que conhece a mulher de sua vida, Ana Plácido, ainda solteira, mas que se casaria em breve com Pinheiro Alves, levando Camilo, arrasado pela paixão, a transferir-se para Lisboa, onde escreve sua primeira novela, *Anátema*, que

sai em folhetins na revista *A Semana*. 1850 é o ano em que tenta se evadir do mundo, entrando para o seminário episcopal do Porto. Mas acaba se ligando a uma freira, uma mulher mais velha, de cinqüenta anos, Isabel Cândida Vaz Mourão. Enquanto isso, escreve poemas à Ana Plácido. Grande produção poética, dramatúrgica e novelesca, além de grande atividade jornalística.

Em 1857 aperta o cerco a Ana Plácido, que abandona o marido, e vai com o filho pequeno viver com Camilo. O marido abandonado inferniza a vida de ambos com processos. Em 1860, sob acusação de adultério, Ana Plácido é presa em junho, enquanto Camilo o é em outubro. Mas acabam absolvidos em um ano, o que surpreende diante dos costumes da época. É provável que a fama de Camilo e sua amizade com o rei, D. Pedro V, tenham contribuído para o desfecho. O ano de cadeia lhe é fecundo. Entre outros títulos, escreve, em quinze dias, sua novela mais famosa, *Amor de Perdição*.

Camilo foi o primeiro autor português a viver de literatura. Produzia em série, ativamente. Mas a sua vida familiar foi uma sucessão de tragédias. Seu primeiro filho com Ana Plácido nasceu excepcional, e o segundo viria a levar uma vida estróina, causando problemas ao pai. Doente de sífilis, Camilo vem a assistir, num curto período de tempo, à morte sucessiva de seus filhos do coração, Manuel Plácido, o enteado, e Bernardina, juntamente com a mãe, Patrícia Emília; além da nora e da neta que tivera com o filho Nuno. Jorge, o filho demente, é internado no hospício. Progressivamente cego, Camilo pensa novamente em suicídio, o que vem a concretizar quando obtém o diagnóstico definitivo de que não teria cura. Enquanto a mulher acompanha o médico à porta, Camilo aponta para a cabeça uma arma e dispara, em 1º de junho de 1890.

Dono de uma biografia novelesca e atravessada pelas características do movimento literário tão em voga em sua época, à qual não falta nem mesmo a saída dramática do suicídio, tem-se a impressão, às vezes, de que a sua literatura apenas ilustra a sua vida. Mas ninguém o definiria melhor que o próprio Camilo: "*A verdade é algumas vezes o escolho de um romance*". Não por acaso a sua obra mais conhecida, *Amor de Perdição*, é uma novela epistolográfica, na qual o enredo se alinhava a

partir das cartas trocadas entre os protagonistas, num jogo onde a aspiração ao verdadeiro é evocada pelo apelo ao documento, e negada pelo atestado que esse documento representa do afastamento da realidade vivido pelos missivistas. O amor que narra, apesar de "comprovado" pelas cartas, vive apenas dentro delas, nascido e alimentado pela literatura, já que os amantes pouco se encontram, quase nunca se falam e jamais se tocam.

Nessa história, uma versão de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, Simão Botelho e Teresa de Albuquerque são filhos de famílias inimigas e se apaixonam. Para impedir a união, o pai de Teresa encerra-a num convento. O clímax acontece quando Simão aparece para libertá-la e, numa luta com Baltasar Coutinho, primo da moça e seu pretendente, acaba matando-o. A história se desenvolve através da troca de cartas entre Teresa e Simão, ela definhando no convento, ele preso num cárcere à espera da forca. Tendo afinal a pena de morte permutada pelo degredo na Índia, Simão parte, de navio, acompanhado de Mariana, figura que aparece para compor um inusitado e inesperado triângulo amoroso na novela.

A presença de Mariana, aliás, rouba a cena. À altura do capítulo 8, Camilo começa a se embriagar com a possibilidade deste romance inusitado, e se esquece da protagonista. Abandonada numa liteira, desfalecida após a briga fatal, Teresa é completamente ignorada pelo escritor até o capítulo 13, quando ele parece lembrar-se dos rumos da história original: "-E Teresa? Perguntam a tempo, minhas senhoras, e não me hei de queixar se me argüirem de a ter esquecido e sacrificado a incidentes de menos porte."[23] Retomando o enredo frouxamente, Camilo apela para um desfecho dramático, repleto de mortes súbitas e pouco justificadas, que se atropelam nas duas últimas páginas do livro.[24] Teresa morre de

23. BRANCO, 1995:82.

24. O próprio Camilo graceja com os desfechos das histórias românticas, como num trecho do referido romance, no qual comenta que um certo estudante, que freqüentava a faculdade de medicina e tinha instrução em patologia, embora traído pela mulher, "poupou-se à morte da vergonha, que é uma morte inventada pelo visconde de Almeida

desgosto no mirante do convento, que dá para o cais da partida, acenando seu lencinho para Simão, enquanto este contrai rapidamente uma febre e se ultima logo no início da viagem. Inconformada, a fiel Mariana lança-se ao mar, com o famigerado pacote das cartas, e morre agarrada ao corpo do amado, que afunda, atado por sua vez a uma pedra. As cartas são recuperadas e através delas se reconstitui a história que é narrada.

Mistura de cantiga de amor, com a vassalagem de Simão e a inacessibilidade de Teresa, ambos fidalgos, e de cantiga de amigo, com a vassalagem às avessas da criada Mariana pelo seu senhor, com quem ele realmente vivencia um relacionamento não mediatizado pela literatura, o romance *Amor de Perdição* apresenta incongruências e deslizes que fazem o texto oscilar entre um conteúdo documental e um conteúdo fantástico, entre a crítica e o elogio da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX.

Para exemplificar, consideremos as opiniões contraditórias que o autor veicula sobre os conventos, que ora são descritos com um sarcasmo digno de um romance realista, próximo às descrições que deles encontramos na biografia de Mariana Alcoforado, ora aparecem retratados de maneira elogiosa. Veja-se o diálogo:

> - A senhora há de ser o que seu pai quiser que seja.
>
> - Freira?! A isso não pode ninguém obrigar-me! recalcitrou Teresa.
>
> - Isso assim é - retorquiu a prioresa, - mas, como a menina tem de noviciado um ano, sobra-lhe tempo para se habituar a esta vida, e verá que não há vida mais descansada para o corpo, nem mais saudável para a alma.
>
> - Mas a nossa madre - tornou Teresa, sorrindo, como se a

Garrett no Frei Luiz de Sousa, e à morte da paixão, que é outra morte inventada pelos namorados nas cartas despeitosas, e que não pega nos maridos a quem o século dotou de uns longes de filosofia, filosofia grega e romana, porque bem sabem que os filósofos da Antigüidade davam por mimo as mulheres aos seus amigos, quando os seus amigos por favor lhas não tiravam." BRANCO, 1995:100.

ironia lhe fosse habitual - já disse que a estas casas ninguém vem para se sentir bem...

- É um modo de falar, menina. Todos temos as nossas mortificações e obrigações de coro e de serviços para o que nem sempre o espírito está bem disposto. Ora vês aí. Mas, em comparação do que lá vai pelo mundo, o convento é um paraíso. Aqui não há paixões, nem cuidados que tirem o sono, nem a vontade de comer, bendito seja o Senhor! Vivemos umas com as outras como Deus com os anjos. O que uma quer, querem todas. Más línguas é coisa que a menina não há de achar aqui, nem intriguistas, nem murmurações de soalheiro. Enfim, Deus fará o que for servido. Eu vou à cozinha buscar a ceia da menina e já volto. Aqui a deixo com a senhora madre organista, que é uma pomba, e com a nossa mestra de noviças, que sabe dizer melhor que eu o que é a virtude nestas santas casas.

Apenas a prioresa voltou as costas, disse a organista à mestra de noviças:

- Que impostora!

- E que estúpida! - acudiu a outra. – A menina não se fie nesta trapalhona, e veja se seu pai lhe dá outra companhia enquanto cá estiver, que a prioresa é a maior intriguista do convento. Depois que fez sessenta anos, fala das paixões do mundo como quem as conhece por dentro e por fora. Enquanto foi nova, era a freira que mais escândalo dava na casa; depois de velha era a mais ridícula porque ainda queria amar e ser amada; agora, que está decrépita, anda sempre este mostrengo a fazer missões e a curar indigestões.

Teresa, apesar da sua dor, não pôde reprimir uma risada, lembrando-se da *vida de Deus com os anjos*, que as esposas do Senhor ali viviam no dizer da madre prioresa.[25]

Essa interrupção no drama de Teresa, e o enfoque na crítica da vida religiosa nos conventos, é enfática:

25. BRANCO, 1995:48.

> Encheu-se o coração de Teresa de amargura e nojo naquelas duas horas de vida conventual. Ignorava ela que o mundo tinha daquilo. Ouvira falar dos mosteiros como de um refúgio de virtude, da inocência e das esperanças imorredoiras. Algumas cartas lera de sua tia, prelada em Monchique, e por elas formara conceito do que devia ser uma santa. Daquelas mesmas dominicanas, em cuja casa estava, ouvira dizer às velhas e devotas fidalgas de Viseu virtudes, maravilhas de caridade, e até milagres. Que desilusão tão triste, e ao mesmo tempo, que ânsia de fugir dali![26]

Depois disso, estranha que o autor retrate o outro convento, para onde vai Teresa, como um paraíso de beatitude, sem qualquer consideração pelos comentários tecidos no início da história. Seriam os conventos de Viseu e de Monchique tão diferentes? Ou, mergulhado no desenlace da história de amor, poderíamos supor que o autor esquece, ou ignora a crítica tão ferinamente tecida, para ajustar a imagem da instituição às necessidades momentâneas da história?

Não é possível esperar coerência nos enredos de Camilo Castelo Branco, que derivam ao sabor da emoção. Como ele mesmo confessa, "Um romance que estriba na verdade o seu merecimento é frio, é impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos".[27] Não há, portanto, verdade, ou sequer densidade, nesta história que se tornou um marco do romantismo na literatura portuguesa. Ao contrário da lógica implacável que o perseguiu e aos seus amores na vida real, não há lógica nos personagens que cria.

O amor de Simão e Teresa é fraco, artificial e distante: não convence o leitor. Mais próximo de emocionar é o amor de Mariana, não a tivesse ele moldado tão submissa e pouco atrevida. Segundo Antônio Houaiss, Camilo considerava as mulheres "patriarcalmente", isentando-as de baixezas e da possibilidade de pensar e agir o mal: "Mesmo quando cavilosas, são quase sempre e sempre captadas como vítimas

---

26. BRANCO, 1995:51.

27. BRANCO, 1995:109.

dos homens, no querer-lhes bem ou mal".[28] Isto empobrece a concepção de suas personagens, presas à condição de inocentes úteis, destituídas, portanto, do direito humano à ambigüidade, à complexidade, à profundidade psicológica. É aos homens, portanto, que Camilo se dirige, quando cria a sua literatura regeneradora e confiante no aprimoramento da sociedade, muito embora pareça falar às interlocutoras, suas leitoras.

É interessante comparar a última carta de Teresa à primeira de Mariana Alcoforado, pela semelhança que apresentam. Talvez Camilo não capturasse a questão feminina em profundidade, mas aparentemente conhecia bem os meandros da alma das mulheres apaixonadas. Vamos à carta de Teresa, fictícia:

> Oh! Simão, de que céu tão lindo caímos! À hora que te escrevo, tu estás para entrar na nau dos degredados, e eu na sepultura.
>
> *Que importa morrer, se não podemos jamais ter nesta vida a nossa esperança de há três anos?* Poderias tu com a desesperança e eu com a vida, Simão? Eu não podia. Os instantes do dormir eram os escassos benefícios que Deus me concedia; *a morte é mais que uma necessidade, é uma misericórdia divina, uma bem-aventurança para mim.*
>
> E que farias tu da vida sem a tua companheira de martírio? Onde tu eras aviventar o coração que a desgraça te esmagou, sem o esquecimento da imagem desta dócil mulher, que seguiu cegamente a estrela da tua malfadada sorte?!
>
> *Tu nunca hás de amar, não, meu esposo? Terias pejo de ti mesmo, se uma vez visses passar rapidamente a minha sombra por diante dos teus olhos enxutos?* Sofre, sofre ao coração da tua amiga estas derradeiras perguntas, a que tu responderás, no alto do mar, quando esta carta leres.
> Rompe a manhã. Vou ver a minha última aurora... a última dos meus dezoito anos!

---

28. HOUAISS, 1995:5-12. Estudo introdutório ao romance Amor de Perdição, de Camilo Castelo Branco.

> Abençoado sejas, Simão! Deus te proteja, e te livre de uma agonia longa. Todas as minhas angústias Lhe ofereço em desconto das tuas culpas. Se algumas impaciências a justiça divina me condena, oferece tu a Deus, meu amigo, os teus padecimentos, para que eu seja perdoada.
>
> Adeus! À luz da eternidade parece-me que já te vejo, Simão![29]

Observe-se a identificação de seus argumentos com os de Mariana Alcoforado:

> *Como é possível que a lembrança de momentos tão belos se tenha tornado tão cruel? E que, contra a sua natureza, sirva agora só para me torturar o coração?* Ai!, a tua última carta reduziu-o a um estado bem singular: bateu de tal forma que parecia querer fugir-me para te ir procurar. Fiquei tão prostrada de comoção que durante mais de três horas todos os meus sentidos me abandonaram: recusava uma vida que tenho de perder por ti, já que para ti a não posso guardar. *Enfim, voltei, contra a vontade, a ver a luz: agradava-me sentir que morria de amor, e, além do mais, era um alívio não voltar a ser posta em frente do meu coração despedaçado pela dor da tua ausência.*
>
> Depois deste acidente tenho padecido muito, mas como poderei deixar de sofrer enquanto não te vir? Suporto contudo o meu mal sem me queixar, porque me vem de ti. É então isto que me dás em troca de tanto amor? Mas não importa, estou resolvida a adorar-te toda a vida e a não ver seja quem for, *e asseguro-te que seria melhor para ti não amares mais ninguém*. Poderias contentar-te com uma paixão menos ardente que a minha? Talvez encontrasses mais beleza (houve um tempo, no entanto, em que me dizias que eu era muito bonita), mas não encontrarias nunca tanto amor, e tudo o mais não é nada.[30]

---

29. BRANCO, 1995:119.

30. ALCOFORADO, in: ANDRADE, 1998:17.

Estão ambas, como se percebe, comprazendo-se com o fato de que morrem de amor, e ao mesmo tempo perturbadíssimas que os seus amados, sobrevivendo a elas (o que lhes parece impossível), apaixonem-se por outras. Tentam, portanto, convencê-los do contrário, ou arrastá-los para a sepultura. "Cavilosas", como diz Houaiss, as mulheres portuguesas nos aparecem como vítimas que aprenderam a manipular magistralmente a única arma em seu poder: a chantagem emocional; que surte resultado, no caso do português, sensível a esse gênero de manipulação, mas que se revela inútil no caso do francês, indiferente às lamúrias da freira.

Florbela Espanca: confissões amorosas da "Sóror Saudade"

Histórias de freiras apaixonadas incendeiam a imaginação dos poetas através dos tempos em Portugal. Mas foram precisos quase três séculos de espera para que outra mulher manifestasse, de próprio punho, uma sensibilidade exacerbada por fortes impulsos eróticos, numa obra que corresponde a um verdadeiro e ousado diário íntimo, cuja temperatura de confidência se assemelha à das cartas de Mariana Alcoforado. Esta mulher surge com toda a força na primeira metade do século XX, e na mesma região do Alentejo. Já não é freira, mas se identifica como "Sóror Saudade": a poeta Florbela Espanca. Novamente, o que se observa na sua poesia de um romantismo exacerbado, como nos demais casos vistos até agora, é o fato de que toda ela nasce, vibra e se alimenta, como diz José Régio, "do seu muito real caso humano; do seu porventura demasiado real caso humano".[31]

31. RÉGIO, 1982:11.

Nascida em Vila Viçosa em 1894 , Florbela da Alma da Conceição Espanca foi uma mulher revolucionária para os padrões da sociedade portuguesa da época. Filha natural do republicano João Maria Espanca e de Antônia Lobo, foi criada, juntamente com o irmão Apeles, fruto da mesma união, pela esposa do pai, Mariana Ingleza, sua madrinha. Uma das primeiras mulheres a ingressar na Universidade, cursou Direito em Lisboa. Casou-se três vezes, aos 19, aos 27 e aos 31 anos, divorciando-se duas vezes, para escândalo da sociedade. Publicou, em poesia, *Trocando olhares* (1915), *Livro de mágoas* (1919), *Livro de Sóror Saudade* (1923), *Charneca em flor* (1931), *Reliquiae* (1931); e, em prosa, os contos de *O dominó preto* e *As máscaras do destino*, o *Diário do último ano* e as *Cartas*. Aos 36 anos, deprimida, alvo de campanhas difamatórias que falavam da suposta relação incestuosa que teria com o irmão Apeles, tragicamente morto nas águas do Tejo, e a quem Florbela devotava profundo amor, essa Virginia Woolf portuguesa morre em conseqüência de uma dose excessiva de barbitúricos. O suicídio de Florbela Espanca parece ecoar a frase da escritora inglesa, também suicida, quando diz: "Quem pode avaliar o ódio e a violência que vão no coração do poeta quando se vê preso e enredado num corpo de mulher?".[32] Como diz José Régio, "Não é impunemente que um ser excepcional nasce mulher".[33]

Florbela viveu numa época em que, segundo Ana de Castro Osório, "*literata* era o epíteto mais desagradável que podia ser dito a uma senhora vista com um livro na mão".[34] Apesar da imensa repercussão que a sua obra encontrou junto aos leitores após a sua morte, em vida ela não escapou aos preconceitos. Em 1923, o jornal católico *A época* acusou veementemente o *Livro de Sóror Saudade* de "livro desmoralizador", "revoltantemente pagão", e exigiu da autora que purificasse, "com

32. WOOLF, 1985:67.

33. RÉGIO, 1982:14.

34; OSÓRIO, 1905:107.

carvão ardente", os seus "lábios literariamente manchados".[35] A identidade "monástica" de Florbela, que inaugura a inserção do misticismo em sua obra, foi-lhe conferida por Américo Durão, num soneto que este lhe dedica logo após a publicação do *Livro de Mágoas*, no qual essa temática já aparecia, embora dispersa, como no poema "A minha dor" (dedicado "a você"):

A minha Dor é um convento ideal
Cheio de claustros, sombras, arcarias,
Aonde a pedra em convulsões sombrias
Tem linhas dum requinte escultural.
Os sinos tem dobres d'agonias
Ao gemer, comovidos, o seu mal...
E todos têm sons de funeral
Ao bater horas, no correr dos dias...

A minha Dor é um convento. Há lírios
Dum roxo macerado de martírios,
Tão belos como nunca os viu alguém!

Nesse triste convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo e grito e choro!
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...[36]

35. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, Florbela conservou esse recorte em seus guardados, que hoje se encontram no seu espólio na Biblioteca Nacional de Lisboa. Apud: DAL FARRA, 1995a:19.

36. ESPANCA, 1982:44. Do Livro de Mágoas.

Ao soneto de Durão, portanto, Florbela responde com o seu "Sóror Saudade", cujo título original era "O meu nome", inaugurando assim essa alegoria do amor como uma religião, na qual o convento, os trajes, os rituais aparecem como metáforas de toda a clausura feminina:

Irmã, Sóror Saudade me chamaste...
E na minh'alma o nome iluminou-se
Como um vitral ao sol, como se fosse
A luz do próprio sonho que sonhaste.

Numa tarde de outono murmuraste;
Toda a mágoa do outono ele me trouxe;
Jamais me hão de chamar outro mais doce:
Como ele bem mais triste me tornaste...

E baixinho, na alma da minh'alma,
Como bênção de sol que afaga e acalma,
Nas horas más de febre e de ansiedade,

Como se fossem pétalas caindo,
Digo as palavras desse nome lindo
Que tu me deste: "Irmã, Sóror Saudade"...[37]

Entende-se a revolta da revista católica e do público da época com este livro, pois, assim como nas cartas de Mariana Alcoforado,

37. ESPANCA, 1982:73. Do Livro de Sóror Saudade. Segundo Dal Farra, o primeiro quarteto intertextualiza o título de um livro de Durão: Vitral da minha dor. O apelido de Florbela na faculdade era"Sóror Vitral". Apud DAL FARRA, 1994:99-110.

o que se lê na sublime blasfêmia desses versos de Florbela Espanca não é a esperada idolatria de Deus, mas a do Homem Amado, a do Príncipe Encantado, a da Paixão idealizada à maneira das cantigas de amor medievais, nas quais o ser cultuado era inacessível. Como para os trovadores, o ser que ama é o verdadeiro motivo da poesia; o pretenso amado é só um pretexto. A poesia de Florbela é, portanto, narcisista e egocêntrica como a dos primeiros trovadores. Através dela, a poeta nos mostra que só o amor por um homem - ou a experiência real e física da dor resultante da impossibilidade a que esse amor estaria fadado -, visto como instrumento de elevação espiritual, poderia fazer chegar a mulher a ele consagrada à visão do paraíso, da beatitude, da perfeição divina.

O poema "Fanatismo", do *Livro de Sóror Saudade*, popularizado pela música de Fagner, deixa clara essa quase que "tradução" em versos das cartas de Sóror Mariana. O *Livro de Sóror Saudade* oferece, assim, a versão moderna e feminina do desespero ou coita amorosa tão familiares às mulheres apaixonadas de todas as épocas, finalmente verbalizado pelas freirinhas do Alentejo:

Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida.
Meus olhos andam cegos de te ver!
Não és sequer a razão do meu viver,
Pois que tu és já toda a minha vida!

Não vejo nada assim enlouquecida...
Passo no mundo, meu Amor, a ler
No misterioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida!

"Tudo no mundo é frágil, tudo passa..."
Quando me dizem isto, toda a graça
Duma boca divina fala em mim!

E olhos postos em ti, digo de rastros:
"Ah! Podem voar mundos, morrer astros,
Que tu és como Deus: Princípio e Fim!..."[38]

A vassalagem amorosa, confundida com uma devoção idólatra, chega ao cúmulo da oferta de escravidão:

Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor!
Eu, doce e humilde escrava, te saúdo,[39];

e ascende às culminâncias do sacrifício e da renúncia:

E se mais que eu, um dia, te quiser
Alguém, bendita seja essa Mulher,
Bendito seja o beijo dessa boca!![40]

---

38. ESPANCA, 1982:76. A decepção de Florbela com os homens que tanto haviam lhe inspirado amor é sentida em seu livro derradeiro, Reliquiae, no "Último sonho de "Sóror Saudade": "Sóror Saudade abriu a sua cela.../E, num encanto que ninguém traduz,/ Despiu o manto negro que era dela,/Seu vestido de noiva de Jesus./E a noite escura, extasiada, ao vê-la,/As brancas mãos no peito quase em cruz,/Teve um brilhar feérico de estrela/Que se desfolhasse em pétalas de luz!/Sóror Saudade olhou...Que olhar profundo/Que sonha e espera?...Ah! como é feio o mundo,/E os homens vãos! – Então, devagarinho,/Sóror Saudade entrou no seu convento.../E, até morrer, rezou, sem um lamento,/Por Um que se perdera no caminho!...". ESPANCA, 1982:198. Como ela diz, em "Ambiciosa": "Um homem? - Quando eu sonho o amor de um Deus!...". ESPANCA, 1982:139.

39. ESPANCA, 1982:189. Poema "Escrava", do livro Reliquiae.

40. ESPANCA, 1982:58. "De joelhos", poema do Livro de Mágoas. O trecho lembra a quarta carta de Mariana Alcoforado, na qual ela pede a Chamilly que lhe envie o

Se Mariana em suas cartas confundia homem e Deus pelo poder de libertação que neles vislumbrava, tornando-os, assim, alvos indistintos de suas orações angustiadas; era de se esperar que, nos poemas de Florbela, mulher moderna, culta e independente, essa equação já não fizesse sentido. A transfiguração do tom de vassalagem das cantigas de amor para a identificação do desejo com elementos da natureza[41], um desdobramento dos diálogos presentes nas cantigas de amigo, realmente desrealiza a urgência de libertação na passagem Mariana-Florbela, redimensionando o "homem amado" como um símbolo de aspirações maiores, de ascese espiritual, ou, mais precisamente, *literária*.

Enquanto Mariana escreve instintivamente, presa ao imediatismo do seu sofrimento, sem atentar para a realidade e para a beleza do texto que produz, Florbela apresenta plena consciência do seu fazer artístico. Daí o distanciamento pessoano que revela em metalinguagem poética, quando "finge tão completamente/que chega a fingir que é dor/a dor que deveras sente".[42] A referência ao livro, à atividade da escrita, exemplificam essa atitude moderna:

---

retrato da mulher que ama em sua terra, e confessa: "Às vezes parece-me que até me sujeitaria a servir aquela que amas". ALCOFORADO, 1998:40.

41. O panteísmo e a utilização da natureza como metáfora do corpo e da sensualidade são características que, em Florbela, parecem desenvolver aquela relação da moça apaixonada nas cantigas de amigo com as flores, plantas, rios, mar, etc. Veja-se o poema "Não ser": "Quem me dera voltar à inocência/Das coisas brutas, sãs, inanimadas,/Despir o vão orgulho, a incoerência:/- Mantos rotos de estátuas mutiladas!/ Ah! Arrancar às carnes laceradas/Seu mísero segredo de consciência!/Ah! Poder ser apenas florescência/De astros em puras noites deslumbradas!/Ser nostálgico choupo ao entardecer,/De ramos graves, plácidos, absortos/Na mágica tarefa de viver!/Ser haste, seiva, ramaria inquieta,/Erguer ao sol o coração dos mortos/Na urna de oiro duma flor aberta!...". ESPANCA, 1982:148. Do livro Charneca em flor.

42. PESSOA, 1986a:98. "Autopsicografia".

Se as tuas mãos divinas *folhearem*
As páginas de luto uma por uma
Deste meu livro humilde; se poisarem
Esses teus claros olhos como espuma

Nos meus versos d'amor, se docemente
Tua boca os beijar, lendo-os, um dia;
Se o teu sorrir pairar suavemente
Nessas palavras minhas d'agonia,

Repara e vê! Sob essas mãos benditas,
Sob esses olhos teus, sob essa boca,
Hão de pairar carícias infinitas!

Eu atirei minh'alma como um rito
Às trevas desse livro, assim, ó louca!
A noite atira sóis ao infinito!...[43]

A menção a Pessoa é interessante porque nos faz pensar no quão curioso é este distanciamento da autora de tudo o que se passava, em termos literários e artísticos, em Lisboa. Embora contemporâneos, não há qualquer referência de sua ligação ou interesse pelos modernistas de *Orpheu*. Entretanto, há registro de um poema datilografado do poeta intitulado "À memória de Florbela Espanca", encontrado em seu espólio na Biblioteca Nacional de Lisboa, no qual Florbela é dita "Alma sonhadora/Irmã gêmea da minha", sublinhando o autor que, " Assim como eu", Florbela também criava "mundos novos".[44]

43. ESPANCA, 1995:62. "?!...", do livro Trocando olhares.

44. Cf. DAL FARRA, 1995a:22.

É possível que Florbela e Fernando formassem um par ideal, como ele mesmo teria suspeitado. Geniais, sensíveis, místicos, transbordantes, literatos acima de qualquer outro interesse, são deveras almas gêmeas. Além disso, a poesia de Florbela tem uma profunda afinidade com a impessoalidade, a despersonalização e a dispersão, e com o narcisismo que fluem da poesia de Mário de Sá-Carneiro, o melhor amigo de Pessoa, a quem ele dedica os versos: "Ah, meu amigo, nunca mais/na paisagem sepulta desta vida/encontrarei uma alma tão querida/às coisas que em meu ser são as reais." Ecoando esse lamento, diz Florbela:

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...
Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber por quê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo p'ra me ver,
E que nunca na vida me encontrou![45]

45. ESPANCA, 1982:39. Do Livro de Mágoas.

Diante da solidão e da infelicidade amorosa destes dois poetas, é tentador imaginá-los como um provável casal predestinado ao fado do desencontro. É tentador imaginar Florbela como a alma querida de Pessoa às coisas reais em seu ser, e imaginar Pessoa como o "alguém" que teria sonhado, como o Marinheiro de sua peça homônima, com a visão de Florbela d'Alma, procurando-a sem jamais encontrá-la, enquanto ela intuía tudo isso, dedicando seus poemas "Àquele que se perdera no caminho".[46] A união da extrema razão com a extrema emoção. Que poderosa alquimia operaria tal encontro na poesia de ambos?

Curioso é que estiveram tão próximos, mas o destino os atirou para os braços de outros. Coube a Florbela homens que não poderiam compreender o seu espírito, e que jamais estariam à altura da dimensão do seu amor; coube a Pessoa a pequena e humilde Ophelia Queiroz, a quem ele tratou com ternura e infinita ironia, a mesma infinita ironia com que o destino o premiou a cada passo. Dizem as más línguas que o melhor que ele viu em Ophelia foi o nome, que o fazia lembrar da tragédia de Shakespeare.

No amor de Ophelia por Fernando Pessoa opera a contradição. Nada poderia ser mais divergente, disparatado, ou, como antecipa Álvaro de Campos, *ridículo*.[47] Do fundo de sua

---

46. A megalomania de Pessoa provavelmente agradaria à Florbela, que procurava um Deus. Já bem jovem, era essa a ambição de Pessoa, tornar-se um Deus, como se percebe na oração: "Torna-me grande como o sol, para que eu Te possa adorar em mim; torna-me puro como a lua, para que eu Te possa rezar em mim; e torna-me claro como o dia, para que eu Te possa ver sempre em mim, e rezar-Te e adorar-Te." PESSOA, 1986b:33.

47. Daí, provavelmente, o último poema que escreveu, como Álvaro de Campos, no intuito de salvaguardar a imagem de Pessoa, o grande poeta no qual se reconhecia e cuja obra legava ao futuro, das críticas mordazes com relação a esse episódio de sua vida. Datado de 21/10/1935, um mês antes de sua morte, o poema confessa: "Todas as cartas de amor são ridículas./Não seriam cartas de amor se não fossem/Ridículas./ Também escrevi em meu tempo cartas de amor,/Como as outras,/Ridículas./As cartas de amor, se há amor,/Têm de ser/Ridículas./Mas, afinal,/Só as criaturas que nunca escreveram/Cartas de amor/É que são/Ridículas." PESSOA, 1986a:333.

enorme mediocridade, e completamente indiferente ao singular talento que a acompanhava nos seus passeios de comboio, Ophelia transforma o grande Pessoa numa tábua de salvação: deseja casar-se a todo custo, mas não para libertar o seu espírito ardente e infeliz, como Mariana Alcoforado. Apenas para prender-se a um homem, para cumprir uma determinação social, para escapar ao estigma de solteirona.

Se as cartas que datam da primeira fase do namoro, quando Ophelia tinha 19 anos e algum encantamento real pelo poeta, falam desse afeto, alimentado por visões do jovem que lhe acenava da rua alegremente e escrevia-lhe bilhetinhos, muitas vezes em nome de Álvaro de Campos; as cartas da segunda fase, com Ophelia já balzaquiana, fazem uma marcação cerrada a Pessoa pela legalização da união. Abdicando de todos os sonhos, de qualquer ambição material ou pessoal, revelando uma conformação rasteira à situação desesperada em que se reconhece, a moça se concentra num único objetivo: casar. Se as suas cartas não são belas como as de Mariana, nelas identificamos, porém, o mesmo tom desesperado de quem vislumbra próxima e certa a perda da única oportunidade na vida. Diante desse veredicto, os homens a quem se dirigem tornam-se figuras esmaecidas e nubladas pelo pânico de suas palavras. Em ambos os casos, o que sobressai, imperioso, é o desejo de fuga de uma situação claustrofóbica, para a qual essas mulheres não vêem outra saída.

Pessoa, que a essa época já bebia descontroladamente, jamais teria prometido nada à Ophelia neste sentido; mas a moça, parecendo ter perdido a esperança de casar-se com outro, revela uma angústia de outra ordem: a de não conseguir realizar a esperança mais vulgar de toda a mulher burguesa de sua época - e das mulheres em geral de todas as épocas - que era estabelecer-se, ter a sua casinha, o seu maridinho, e alguma identidade social.[48] As últimas cartas a Pessoa, de tão insistentes e repetitivas, são patéticas, como é patética a visão idílica do paraíso conjugal que deseja construir ao lado de um espírito perturbado e invulgar como o do poeta:

48. Ophelia, de fato, em sua longa vida, jamais se casou.

> Quanto mais gosto do Nininho, e mais desejo tenho de o ter comigo, menos o tenho. Eu já não conformo em vê-lo tão pouco, vendo-nos às sextas e terças, pois até mesmo de vez em quando me rouba porque é um autêntico roubo que o Nininho me faz. Mas também lhe juro quando tiver o Nininho comigo hei-de prendê-lo com uma linha ao meu pulso e onde eu estiver há-de o Nininho estar também, e se quebrar a linha apanha. Nininho, isto assim não pode continuar, eu preciso muito do Nininho, o Nininho é-me indispensável não posso com a ausência dele, é um martírio, é uma tristeza para mim. Quero ter o Nininho ao pé de mim - mas não é para lhe atirar com a terrina de sopa - é para lhe dar sopa de jinhos, assado de jinhos, guisado de jinhos, fricassé de jinhos, mayonaise de jinhos, compota de jinhos, puding de jinhos, fruta de jinhos e licores de jinhos como vê é esplêndido o menu que lhe apresento, depois é só escolher e não importa em muito. Basta só que me pague com o dobro, eu não sou exigente.
>
> Ó Nininho deixe é o quarto da Rua da Prata (que me tem feito uma confusão!...) alugue uma casinha qualquer, meta lá dentro meia dúzia de tarecos vamos uma manhã cedo a S. Domingos e depois leve-me para dentro dessa casa qualquer onde viverei muito contente porque dentro dela também está o meu Nininho, que desse dia em diante então é que será meu para sempre.[49]

Não surpreende, pois, que Pessoa desabafasse através de Álvaro de Campos, com certeza para não magoar Ophelia, a quem tratava como a uma criança, com bondade e alguma pena. É o que acontece no poema *Lisbon revisited*:

> (...) Não me macem, por amor de Deus!
>
> Queriam-me casado, fútil, cotidiano e tributável?
>
> Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
>
> Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
>
> Assim como sou, tenham paciência!

49. NOGUEIRA e AZEVEDO, 1996:313-314. A carta acima é de 15/08/1930.

Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?
Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço.
Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia![50]

Ao contrário das exceções femininas que até aqui estudamos, o que as cartas simples e despretensiosas de Ophelia revelam, sobretudo, é a verdade histórica da mulher comum. Reduzida a um anexo ou apêndice social do homem, ela não tem identidade, nem possibilidade de realizar-se fora do casamento. A situação degradante da mulher na cultura portuguesa é denunciada por Virgínia de Castro e Almeida, já em 1913, quando diz:

> Mulheres da minha terra! Gatas Borralheiras com o cérebro vazio, que esperam, sentadas à lareira e com estremecimentos mórbidos, a hipotética aparição do príncipe encantado; criadas graves, que passam a vida com as chaves da despensa e a agulha na mão, sem terem a menor noção de economia doméstica nem de higiene; bonecas de luxo, vestidas como as senhoras de Paris e com a inteligência toda absorvida na decifração das modas, incapazes de outro interesse ou de outra compreensão! (...) Pobres mulheres da minha terra![51]

---

50. Apesar desse poema ser datado de 1923, dois anos depois do fim da primeira fase do seu envolvimento com Ophelia, ele parece refletir sobre uma cobrança social que ainda se verificava, e que ficaria mais intensa no segundo momento da relação. PESSOA, 1986a:290.

51. Apud DAL FARRA, 1995b:42.

Tanta gente, Mariana!: as Novas cartas portuguesas e a revolução feminista em Portugal

Mas a revolta contra essa condição só irrompeu, realmente, na literatura dos anos 70, quando o feminismo eclodiu com violência em Portugal. O livro que se notabilizou por inaugurar o debate sobre a questão feminina, intitulado *Novas cartas portuguesas* e assinado por três Marias: Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, foi buscar na fonte inesgotável das cartas de amor de Mariana Alcoforado inspiração e motivação para discutir os problemas das mulheres na sociedade. Lançado em 1972, o livro causou um escândalo; as autoras sofreram desde perseguições políticas até um processo judicial. O tribunal só as absolveu após o 25 de abril de 1975, e todo esse imbróglio contribuiu para transformar o livro numa obra clássica, verdadeira "epopéia do feminismo" segundo Affonso Romano de Sant'Anna.

Hoje em dia, porém, as *Novas cartas* são consideradas um livro "datado", como se a questão feminista já não oferecesse qualquer provocação. O desinteresse atual por sua leitura testemunharia o fato de que as mulheres teriam, afinal, atingido uma completa emancipação profissional, econômica, civil e moral, tornando a discussão obsoleta. Para Maria Alzira Seixo, porém, não é isto o que ocorre. No ensaio "Quatro razões para reler as *Novas cartas portuguesas*", ela discute que, embora a "ideologia do ressentimento" de que o livro está permeado - e que se justifica historicamente - não se coadune com o pensamento atual, a questão feminina não está tão resolvida como se procura divulgar. Segundo a autora, a situação para a qual o livro apelava não foi passível de qualquer alteração significativa, e surpreende que, diante de praticamente o mesmo estado de coisas, o público revele pelo livro uma tão grande indiferença:

> Os chamados progressos efetivados (tentativas de estabelecimento de salário igual; participação feminina em organismos de direção, gestão e política; promoção genérica de aspectos tradicionalmente ligados ao setor feminino

> – tarefas domésticas, hibridismo caseiro e educacional, moda profissões, etc.) enfermam de uma característica de simulação (a lei igualitária é invocada para perversamente se manterem as desigualdades de fato), de oportunidade consumista (a rentabilidade das ocasiões de igualitarismo é desenfreadamente explorada pelo neo-liberalismo) ou de necessidade compensatória em termos de tempo ou de dinheiro, que, mudando efetivamente as coisas, torna o equilíbrio social postiço, artificial e, na base, identicamente injusto.[52]

Além disso, as *Novas cartas* apresentam um indiscutível valor literário. Suas inovações equiparam-se às das grandes obras do modernismo, a começar pela proposta de releitura e reinterpretação de textos do passado à luz dos problemas atuais, num autêntico exercício da estética da recepção. Ficcionalizando a história de Mariana Alcoforado através da escrita de cartas e poemas em seu nome, e no nome de outros personagens envolvidos no drama; desdobrando o drama através da história, com as missivas de outras Marias e Anas imaginárias, descendentes da primeira, que continuam a escrever através dos séculos; as autoras discutem, para além da evolução das relações familiares, amorosas e sociais, outras questões ligadas ao século XX: a guerra colonial, a maciça emigração de portugueses para a Europa e a América do Norte, a situação da mulher no pós-colonialismo.

O hibridismo, marcado pela coexistência e diversidade de vários tipos de enunciados: a epístola, a prosa reflexiva, o poema em prosa, o poema em verso, o fragmento, o diálogo, também é um aspecto muito moderno da obra. A alteridade é uma característica da sua atualidade. Buscando afirmar a entidade "outro" em várias de suas categorias: o outro amoroso, o outro de si, o outro nacional, e sobretudo, o outro do corpo social do discurso, o livro se define, em meio aos vários textos que incorpora, como um entre-texto, um texto em construção permanentemente aberto ao diálogo. Além disso, há a novidade da repartição das vozes de autoria, através das quais o livro

52. SEIXO, texto veiculado na Internet.

aproveita as contribuições individuais e diferenciadas das três escritoras para a promoção de um grande fórum, um espaço que convida à participação outras vozes, de outras perspectivas.

O livro reúne nove grupos de até três cartas cada, que aludem às cinco cartas de Mariana Alcoforado, entremeadas de poemas e textos de naturezas diversas produzidos pelas três Marias, que não se identificam. Segundo Maria Alzira Seixo:

> O que é interessante, porém, é que, a partir de certa altura, a intenção paródica (que vive muito de uma distensão discursiva e afetiva entre as co-autoras) adquire um efeito de tensão que provoca um certo desconcerto entre as vozes, e até uma certa contenda que explicita diversidades mais acentuadas. (...) Desse modo, o texto parte de uma paráfrase criativa da história literária mas acaba por fundar decisivamente a sua própria temporalidade; e, curiosamente, a sua inscrição histórica consiste nomeadamente no fato de que, hoje em dia, e com o conhecimento que temos da obra das três escritoras, é mesmo possível e interessante identificar a maioria dos respectivos textos, através de marcas enunciativas, temáticas, estilísticas e ideológicas ue se lhes tornaram próprias.[53]

O tema da clausura, tantas vezes abordado pela literatura feminina em Portugal, adquire, com as *Novas cartas portuguesas*, um redimensionamento simbólico ainda mais forte. Para além de denunciar a situação da mulher, as três Marias complementam, no plano ficcional, a história localizada da freira, redigindo as cartas imaginárias do Marquês de Chamilly, por exemplo, nas quais oferecem a sua interpretação do drama, especulando também sobre a questão *masculina*, raramente posta em discussão na literatura. É desconcertante o modo como as autoras percebem a freirinha de Beja através dos olhos de um desolado e indignado amante, que se surpreende com a personalidade inusitada da mulher que lhe escreve. O texto justifica a atitude de Chamilly, e lança dúvidas sobre a veracidade do sentimento de Mariana:

---

53. SEIXO, op. cit., p. 9.

Carta encontrada entre as páginas de um dos missais de Mariana Alcoforado

Senhora: Guardai o respeito que deveis a vós própria. Melhor serve o silêncio e a dignidade o amor do que o queixume e a mentira. Pensai que conheço de mais vossos excessos, vossas raivas súbitas e vossos caprichos, por experiência. Bom será para ambos me afastar, não dando ouvidos nem crédito a estratagemas que mal vos fica usar, não sendo eles sequer, vede, de vossa condição e estado.

E se o amor e a paixão evocais, *que provas me désteis de paixão, senão daquela que alimentais por vós mesma em devoradora chama*?

Senhora, guardai-vos de vós que de vós me guardo e me afasto, transbordando de pasmo por tanta malícia e ódio e egoísmo ter encontrado numa só mulher.

Preferível vos será aceitar o mundo como vos dão e a ele vos moldardes, pois nenhuma fuga vos é possível.

Muito me condoí de vossa vida, Mariana, muito me indignou vossa prisão atrás dessas grades que vos detêm cruelmente o sangue e o riso. Porém, ao conhecer-vos e ao me tomar de amor por vós, entendi que bom só será vos conservar presa e obrigada à recusa do mundo.

Donzela vos tive, não conhecendo no entanto mulher em mais depravado avanço de sentidos, êxtases, ânsias desvairadas. Sob poder me tivésteis, e bem o sabíeis, doente de vossa febre que me incendiava o corpo. Desmaiada vos colhi em meus braços, desmaiado eu em vosso ventre, meu precipício e fim, meu absurdo princípio e morte todas as vezes mais rasgada e mais profunda onde me afundava e afundava sob vossos olhos firmes não toldados... que nunca os olhos, Senhora, vos vi toldados...

Perdido me encontrei por vos amar e achado desamado à força de, mau grado, vos examinar, e em

estado de razão me ver forçado a afastar-me, pois morte caberia a um de nós se tal não o fizesse.

Que despeito vos arrebata! Tão baixo por ele vos deixais ir, que usais de modos e fingimentos aprendidos por certo com vossa criada.

Não vos canseis, mais não me vereis, de vós fujo e o confesso, sem qualquer vergonha ou remorso, pois sei até onde me usásteis sem em abandono vos entregardes jamais.

Como é possível perder-vos, recusar-me a vos ver, a vos ter, a vos amar...

Permiti que me vá, Mariana. Não estais ainda cansada de assim me atormentardes?

Culpado sou de quê?

Em mim vos vingais de injustiça que vossa mãe comete em violência vos exigindo sacrificada nesse convento...

Se em casa de Deus sereis obrigada a viver, confortai-vos com ele entregando-vos à piedade em vez de vos entregardes ao culto do ódio.

Secai essas lágrimas que sei de despeito e não de amor; recusai invenções de tão pouco engenho e arte que indignas são de vossa inteligência que muita é e de mais para mulher.

Mas se sinceras forem vossas palavras e temores, tranqüilizai-vos: estais tão prenha de vós própria, Mariana, que jamais vosso ventre engendraria outra vida que não a vossa e a vossa ainda e sempre.

Atenciosamente,

Noel
28/3/71[54]

54. COSTA, HORTA, BARRENO, 1974:70. Ana Miranda cita um manuscrito de época, o Advertências Feiráticas, no qual se afirmava que as freiras não eram, absolutamente, vítimas nas artes do amor: "Mostrem-me um homem que tratasse com

A Mariana que aflora nas *Novas cartas* já não aparece como vítima. Não há aquele enfoque "paternalista", que se percebe em Camilo, isentando as mulheres da culpa, de maus pensamentos e de maus comportamentos, e lançando todas as responsabilidades exclusivamente sobre os homens. A Mariana vista pelo Chamilly moderno é absolutamente humana, carente e exigente, amorosa e invejosa, generosa e egoísta. Nada conserva da imagem da santa que a obrigação do hábito impõe: longe de ser passiva e de aceitar beatificamente o seu destino, ela, com inteligência e ardor, proclama a sua rebeldia e a sua insatisfação.

O que o Chamilly moderno expõe é exatamente aquilo que já apontávamos nas cartas de Mariana Alcoforado e de Ophelia Queiroz, e na poesia de Florbela Espanca: a desaparição do homem em si, como alvo de atenção principal das mulheres, e a geração de um olhar feminino narcísico, que busca ferozmente a própria identidade. "Amo mais o meu amor do que a ti", dizem elas, reiteradamente. O que o Chamilly moderno compreende talvez surpreendesse o verdadeiro Chamilly e os seus contemporâneos: "sei até onde me usásteis sem em abandono vos entregardes jamais". O que ele finalmente percebe, e começa a lamentar, é a hipocrisia feminina, são as artimanhas que a necessidade de sobrevivência engendra no meio mesquinho e adverso da cultura masculina, é a inapelável redução do seu próprio tamanho no espelho dos olhos da mulher.

O Chamilly que se despoja do tom protecionista ou irônico com que até então os homens se dirigiam às mulheres, é alguém rendido e sincero, que se afasta para não sucumbir, e que percebe em Mariana uma tremenda verdade: a de que

---

freira que não saísse logrado, sevandijado, ultrajado, esfolado, arrastado, esfalfado, sacudido, consumido, vendido, aborrecido, caído, perseguido, desfavorecido, banido, tolhido". As freiras também, como os homens, amavam sem amor, mentiam sem temor, pediam sem porquê, como dizem as trovas populares do período, tantos eram os episódios de homens que se arruinavam para conquistar uma freira. MIRANDA, 1998:11.

o seu estado revela uma prenhez tão absoluta de si mesma que pode torná-la incapaz para a reprodução de outros. Essa verdade, que a época e o livro das Marias proclamou aos quatro ventos, contém em seu cerne uma mensagem dúbia: a de que o desejo de autonomia, embora legítimo, não pode conduzir ao impulso de indiferenciação, que leva à esterilidade. No auge do movimento feminista em Portugal, e por intermédio de uma voz masculina, as Marias alertam, como já o fazia Virginia Woolf, para o perigo do cultivo do ódio e da vingança, que é o da criação de novos sectarismos.

Esta parece ser a constatação da imaginária "VI e última carta de D. Mariana Alcoforado, freira em Beja, ao cavaleiro de Chamilly, escrita no dia de Natal do ano da graça de mil seiscentos e setenta e um", pela tríade mariana:

> Senhor: não é meu fito dar-vos a ler jamais estas linhas que outro não têm que o de serem escritas. Não o sabia então, ao haver-vos enviado palavras de muito rasgo e nenhum comedimento, que, por tê-las composto de escrita, em mãos ia tomando males que por elas parecia acrescentar e os desatando de meu sentir no labor de prendê-los. Assim sou hoje sabedora de que os amores ou artes que levam a empunhar a pena e que com ela se abrandam, de muita valia são, pois que matam o que é de passagem e acrescentam os bens reais, que são os que ficam por dizer.[55]

Apesar do seu tom de rebeldia, portanto, as *Novas cartas portuguesas* são atravessadas muito de perto por uma nostalgia romântica que os tempos modernos não conseguiram destruir, por um lamento breve da inocência perdida de tantas Marias e Anas, cuja credulidade infantil e entrega absoluta permitiam o acesso do espírito ao enlevo irracional de um sentimento tão aparentado à poesia, e do qual a poesia se alimenta. Se as histórias aqui lembradas mostram o percurso da paixão à lucidez, os textos que as imprimem parecem,

55. COSTA, HORTA, BARRENO, 1974:331.

muitas vezes, operar o caminho inverso, diluindo a lucidez, novamente, no jorro insano e erótico das palavras. Do amor por um outro, que se recusa a aceitá-lo, passa-se ao amar, verbo intransitivo, ato de resistência de um instinto vital que se opõe à aniquilação da sensibilidade e à sedução do cinismo contemporâneos.[56]

56. Como no poema posto na epígrafe deste trabalho, as mulheres de hoje parecem dizer, com Florbela: "Eu quero amar, amar perdidamente!/Amar só por amar: aqui... além.../Mais este e aquele, o outro e toda a gente.../Amar! Amar! E não amar ninguém!/Recordar? Esquecer? Indiferente!.../Prender ou desprender? É mal? É bem?/Quem disse que se pode amar alguém/Durante a vida inteira é porque mente!/Há uma primavera em cada vida:/É preciso cantá-la assim florida,/Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!/E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada/Que seja a minha noite alvorada,/Que me saiba perder... pra me encontrar... "Amar!", do livro Charneca em flor. In: ESPANCA, 1982:137.

Referências bibliográficas

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas de amor*. Nova restituição e esboço crítico de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1920, pp. 45-51.

_____. *Cartas portuguesas.* Prefácio e tradução de Eugênio de Andrade. Edição bilíngüe. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

- CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. Notas de Maria de Lourdes Saraiva e biografia do poeta de José Hermano Saraiva. Lisboa: Europa-América, s/d.

_____. *Os Lusíadas*. 5ª Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora Limitada, s/d.

- COSTA, Maria Velho; BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa. *Novas cartas portuguesas.* Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1974.

DAL FARRA, Maria Lúcia. "A interlocução de Florbela com Américo Durão", in: *Colóquio/Letras* (n. 131/133). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, abril-setembro de 1994, pp. 99-110.

_____ (organização, notas e estudo introdutório). *Florbela Espanca.* Rio de Janeiro: Agir, 1995.

_____. "O amor na poesia de Florbela Espanca", in: *Estudos sobre Florbela Espanca.* Organização de José Rodrigues de Paiva. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

ESPANCA, Florbela. *Livro de Sóror Saudade*. Lisboa: Tipografia A Americana, 1923.

_____. *Obras completas de Florbela Espanca.* 8 volumes. Edição de Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1985-1986.

_____. *Florbela Espanca - sonetos*. Edição completa com um estudo crítico de José Régio. São Paulo: Difel, 1982.

_____. *Florbela Espanca*. Organização, notas e estudo introdutório de Maria Lúcia Dal Farra. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

_____. *Florbela Espanca.* 2 volumes. Porto Alegre: L&PM, 2002.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha (seleção, introdução e notas). *Poesia e prosa medievais*. Lisboa: Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses, s/d.

HOUAISS, Antônio. "Camilo Castelo Branco". Estudo introdutório ao romance *Amor de perdição.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

MIRANDA, Ana (pesquisa e introdução). *Que seja em segredo*. *Textos freiráticos dos séculos XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Dantes, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa.* São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos.* São Paulo: Cultrix, 1997.

NOGUEIRA, Manuela e AZEVEDO, Maria da Conceição (organizadoras). *Cartas de amor de Ofélia a Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

- OSÓRIO, Ana de Castro. *As mulheres portuguesas*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905.

PESSOA, Fernando. "Poesias de Álvaro de Campos", in: *Obra Poética*. Seleção, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986a.

_____. *Obras em Prosa.* Organização de Cleonice Berardinelli.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986b.

RIBEIRO, Manuel. *Vida e morte de madre Mariana Alcoforado, com uma tradução nova das Cartas Portuguesas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1940.

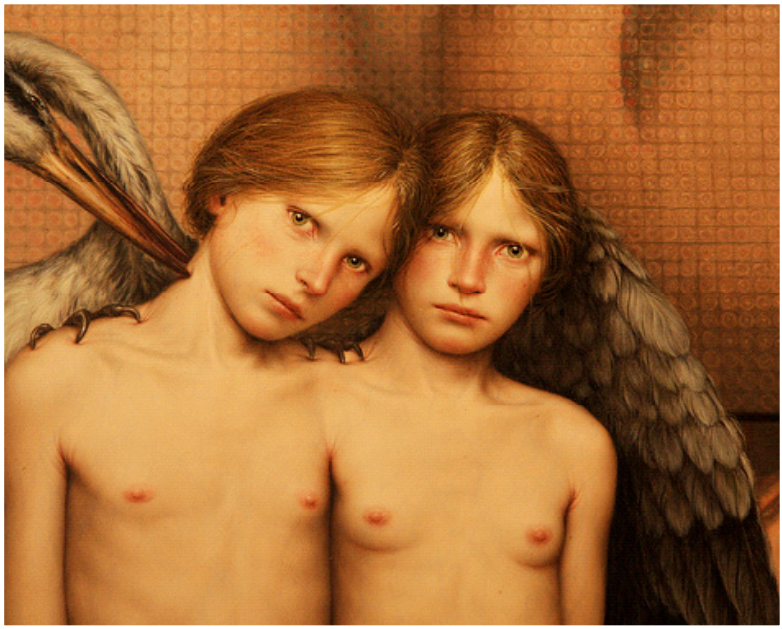
SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.

SARAIVA, Antônio José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa.* Porto: Porto Editora, 16ª edição, s/d.

SEIXO, Maria Alzira. "Quatro razões para reler *Novas cartas portuguesas*". http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/livros/seixo.htm

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu.* Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

António Lobo Antunes e a "Escrita Queer"



Dino Valls, *Psicostasia*

Resumo:

A teoria queer emergiu nos Estados Unidos em fins da década de 1980, em oposição aos estudos sociológicos sobre gênero. Surgidos em departamentos não diretamente ligados às investigações sociais – como os de Filosofia e de Crítica Literária – os estudos queer problematizam concepções clássicas de identidade, inspirando-se nos conceitos e métodos de obras de Michel Foucault e de Jacques Derrida para propor o rompimento com a concepção cartesiana do sujeito "humanista", como base de uma ontologia e de uma epistemologia "pós-humanas". Lidando com enfoques teóricos cujas delimitações ainda são difusas e reúnem pouco consenso quanto à legitimidade de sua efetiva utilização, este ensaio busca dar conta dos radicais desafios propostos à crítica pelo romance *Que farei quando tudo arde?*, de António Lobo Antunes.

Palavras-chave: Pós-modernismo; Pós-humanismo; Teoria queer; António Lobo Antunes; *Que farei quando tudo arde?*

António Lobo Antunes e a "Escrita Queer"

adj., queer·er, queer·est.
1. Deviating from the expected or normal; strange: *a queer situation.*
2. Odd or unconventional, as in behavior; eccentric. See synonyms at *strange*.
3. Of a questionable nature or character; suspicious.
4. *Slang*. Fake; counterfeit.
5. Feeling slightly ill; queasy.
6. *Offensive slang*. Homosexual.
7. *Usage problem*. Of or relating to lesbians, gay men, bisexuals, or transgendered people.

> A esfinge grega tem cabeça e seios de mulher, asas de pássaro e corpo e pés de leão. Outros lhe atribuem corpo de cachorro e cauda de serpente. Conta-se que devastava o país de Tebas, propondo enigmas aos homens e devorando os que não sabiam resolvê-los. A Édipo perguntou: - que ser tem quatro pés, dois pés ou três pés, e quantos mais tem mais fraco é? Édipo respondeu que era o homem.
>
> Jorge Luis Borges. *O livro dos seres imaginários*

O romance *Que farei quando tudo arde?*, do escritor português António Lobo Antunes parece, à primeira vista, um libelo em defesa dos direitos humanos. Nomeadamente, pronuncia-se contra a homofobia e as patrulhas ideológicas de diversos credos, desde o religioso moralista (de várias procedências além da católica, mais premente em Portugal – mas também protestante, evangélica, muçulmana, etc.) –, até o político reacionário. O direito constitucional da liberdade de escolha da orientação sexual tem avançado muito nos últimos anos em escala planetária, ancorado à profunda reorganização dos papéis sociais resultante, em parte, das

conquistas feministas, e em parte da consequente mudança seminal da família nuclear burguesa. Em Portugal, esta mudança aconteceu, inclusive, de modo vanguardista, tendo sido o país um dos primeiros da Europa e o oitavo país do mundo a legalizar o casamento entre pessoas do mesmo sexo. A legislação de 2010 representa uma conquista impensável até há poucas décadas, embora ainda não inteiramente respaldada pelo comportamento social. A demanda que vem de uma parcela minoritária da sociedade e é respeitada e contemplada como um avanço no âmbito jurídico, ainda encontra muita resistência, na prática cotidiana, dos grupos mais conservadores da sociedade. Este corajoso romance, portanto, abre-se a uma temática difícil, desafiadora e problemática, defendendo claramente a sua vinculação ao universo dito "queer", e oferecendo-se a possibilidades de leituras políticas engajadas.

Mas seria redutor e precipitado entender o monumental texto antuniano como um compêndio sociológico ou um adiposo manifesto panfletário, por mais que ele faça uma concessão explícita às leituras multiculturalistas que dominam grande parcela da academia nos dias que correm. Um escritor desta monta, autor de sólida e vasta obra – numa época em que as escritas meteóricas chovem ao sabor de modismos e interesses econômicos editoriais os mais diversos, tão intensos quanto passageiros – não poderia ater-se apenas a uma causa externa àquela a que efetivamente se dedica, e que ainda sobrevive no mundo pós-moderno: a causa *literária.*

Evidentemente os escritores de todas as épocas, sobretudo os que fizeram da literatura a sua razão de existir, jamais se negaram a pensar sobre o social e o contingente. O refratário mundo da escrita reflete o mundo empírico com a intenção de recriá-lo na palavra, mas não de intervir sobre ele – embora não sejam raras as confusões que desde sempre se forjaram sobre o assunto: daí os escritos queimados em fogueiras, ocultos em criptas e afundados em naufrágios pelo pavor humano de sofrer a virulenta contaminação e a devastadora influência do plano imaterial da arte. A infâmia e o escárnio a que é submetido o D. Quixote em meio ao populacho da Andaluzia, na segunda parte da obra de Cervantes – quando já era do conhecimento geral a doença de que padecia (e que outra não era senão a

doença *literária*, a da perda do senso do real pelo vício da leitura excessiva) – atestam o pânico do senso comum e do bom-senso diante da ameaça do sentido rasurado, diante da plenitude do não-sentido da arte. Um pânico que tenta resolver-se pelo riso nervoso, pela descompostura, pela galhofa vulgar, pelo desmoronamento coletivo da misteriosa autoridade ética e estética que é pressentida, mesmo pela turba malsã, como a promessa de algo maior, inapreensível, incompreensível, guardado no mistério das palavras e no arrebatador silêncio das bibliotecas.

Os corpos, sejam eles celestes ou terrenos, biológicos ou manufaturados, tendem a uma padronização física, comportamental ou utilitária a que nos aferramos em nossos frágeis conceitos de "normalidade", e que nos dão uma impressão de equilíbrio, estabilidade e permanência necessários ao fluir da vida cotidiana. "Normal" é o que determina o hábito e a estatística, os códigos e as classificações, as leis e os mores: o tamanho do leito de Procusto a que nos condena uma época ou uma cultura. Mas a natureza e a arte nos surpreendem continuamente com a sua variedade, com os seus desvios, com os seus "erros" e as suas "falhas" inteiramente indiferentes ao nosso desespero normatizador.

Aprendemos com a biologia e com a estatística, por exemplo, que o corpo humano tem uma cabeça, dois braços e duas pernas. Isto é "normal". Isto é "humano". Mas o que fazer quando um ser surge no mundo incompleto, excedente ou imprevisto: com duas cabeças num corpo geminado, ou com quatro pernas, ou preso a outro corpo não inteiramente desenvolvido, cuja cabeça resultou encerrada para sempre no interior do tórax de seu irmão, contemplando suas entranhas, talvez – enquanto o resto de sua forma pende para fora como um impossível membro brotando-lhe de uma abertura do esterno? O que fazer com os produtos resultantes dos deslizes e cochilos da alquimia genética? O que fazer? Um "monstro" – aprendemos a rotular, como quem resolve um caso perdido. A palavra tem o poder de nos acalmar. É um "monstro". Ou seja, tem um nome, um diagnóstico, um pertencimento cognitivo. Sabemos do que se trata, pelo menos na nomenclatura. O nome nos afasta da vivência do

Unheimlich, a inquietante estranheza. Não mais os apreendemos com o mesmo horror quando "sabemos" o que são. Não mais nos sentimos ameaçados por eles. E o que fazemos com a "diferença", sobretudo a mais aberrante, a diferença "monstruosa", que salta aos olhos e que não é possível ocultar? ... Rimos. Novamente o riso nos salva da perdição angustiante da dúvida, do afundamento no movediço pavor do desconhecido que reside em tudo o que nos surpreende, apavora ou encanta. Rimos. Não por acaso era ao circo que tais criaturas estavam destinadas em tempos imemoriais. Não por acaso, é o circo que continua a acolhê-las nos dias de hoje – este formidável circo urbano de horrores e de sombras que são os guetos, os becos, os bares, os asilos, os presídios, os hospitais, os espaços à margem das avenidas dos normais e dos dias ensolarados dos comuns. Mas talvez algo esteja efetivamente mudando na mentalidade pós-moderna.[1]

1, A ciência médica, conduzida pelo pensamento humanista, continua avançando cegamente, e a passos largos, para restituir o "desvio" à "normalidade". As cirurgias retalham os corpos inadequados, manipulando-os como o Doutor Moreau da ilha de horrores de H. G. Wells, a fim de ajustá-los a uma ideia padronizada do "humano"; a indústria farmacêutica e cosmética trabalha para desinchar os obesos, insuflar os caquéticos e rejuvenescer os idosos, também perseguindo o padrão; os laboratórios investem fortunas na pesquisa da clonagem dos seres vivos, ápice da busca desesperada do Mesmo e da fuga apavorada do Outro – comportamentos que assumem contornos esquizofrênicos no mundo contemporâneo. O dilema entre sacrificar ou deixar nascer e viver uma criatura cuja configuração ainda não pode ser alterada pela ciência para ajustar-se ao padrão vigente, será talvez um dos maiores desafios da atualidade. Um desafio que mobiliza discursos inflamados em diversas áreas: da religião à bioética, da sociologia à literatura. O instinto amoroso mais visceral, no entanto, parece conduzir o problema numa outra direção, como comprovam os pais das irmãs Hensel, que não só aceitaram corajosamente o desafio de criá-las, assumindo-as incondicionalmente; mas trabalhando, através da exposição de suas imagens psicológica e emocionalmente "ajustadas", não pela angariação de recursos (como fez o circo de espetáculos de "Freaks" ao longo da história), mas pela modificação das mentalidades, muito mais sábia, generosa e econômica do que certos investimentos científicos escabrosos da atualidade, ainda fortemente orientados pelo preconceito.

Figs. 1 e 2. Uma bela trapezista chamada Cleópatra namora Hércules, o homem-forte do circo, mas acaba por seduzir por interesse o anão Hans, herdeiro de uma enorme fortuna. Na recepção do casamento, as outras figuras estranhas do circo decidem aceitá-la na família, cantando: "We accept you, one of us!". Cleópatra, embriagada, mostra a sua repugnância e expulsa-os da cerimônia. Hans percebe seu erro quando ela e Hércules beijam-se na sua frente. Atroz e fascinante obra-prima dos primórdios do cinema, a primeira a ousar expor como atores pessoas conhecidas como "fenômenos de feira": a mulher-aranha, o homem-tronco, as irmãs siamesas, os anões e o restante da galeria de seres portadores de anomalias genéticas. Mas neste assombroso filme, os monstros são outros – a bela Cleópatra e o atlético Hércules, imagens da beleza e da força, fisicamente "normais", mas de comportamento repugnante. Sob a direção de Tod Browning, *Freaks* é um cult clássico de 1932 que abalou a sociedade da época, foi rejeitado, trancafiado, e somente após 30 anos, na década de 60, exibido em cinemas sujos e festivais amadores. À direita, a fotografia de Perumal Sami, nascido na Índia em 1888, que carregava um irmão gêmeo perfeitamente desenvolvido, crescendo para fora do peito. O gêmeo respondia a estímulos quentes e frios. Sami tornou-se famoso ao exibir seu(s) corpo(s) à curiosidade pública, conseguindo sobreviver com o dinheiro arrecadado nestes espetáculos.

Figs. 3 e 4. Ao contrário da abordagem preconceituosa dada aos "Freaks" na fotografia e no cinema de fins do século XIX e início do século XX, as gêmeas siamesas Abigail e Britanny Hensel, protagonistas do documentário produzido pelo Discovery Channel, *Joined for life* (2010), são retratadas sob a ótica não da "tolerância", mas da aceitação. Nascidas em 1990, saudáveis e amadas pela família, vivem nos EUA. Possuem duas personalidades diferentes e cada cérebro comanda metade de um único corpo. As duas espinhas se cruzam na pélvis, possuem dois braços, duas pernas e três pulmões, o que não as impede de serem felizes e ensolaradas. Pois a verdadeira mutilação,

> a verdadeira deficiência humana não está na diversidade orgânica ou fisiológica, comprovadamente superada pelos mecanismos compensatórios previstos pelo próprio sistema (quando não pela inteligência, que engendra hoje meios de "corrigir" cirurgicamente variações incompatíveis com a vida); está no preconceito social, no estreito vício da normatividade, numa ótica deliberativa e ditatorial que seleciona o que deve ou não ser considerado "humano" segundo critérios arbitrários, eliminando os inadequados e varrendo para a sarjeta o que é automaticamente categorizado como "animal" ou "monstruoso". O "humanismo", *neste sentido*, é uma doença denunciada de muitas formas ao longo da "Escrita queer" de Lobo Antunes, uma escrita evocadora, e problematizadora, em diversos aspectos, do recente discurso "pós-humano"[2]

2. O "pós-humano", enquanto conceito que incorpora o prefixo "pós", constitui-se por contraste, justaposição ou ruptura com a definição atribuída ao termo original. Se por "humano" se considera uma entidade com características próprias (corpo/consciência) que a distinguem, quer dos animais, quer das máquinas, a ideia de "pós-humano" vem esbater os limites entre o natural e o artificial, através da progressiva simbiose humano/maquínico, potenciada pela tecnologia. Com delimitações difusas e utilizações díspares, reunindo ainda pouco consenso quanto à legitimidade da sua efetiva utilização, o conceito de pós-humano envolve a teorização filosófica, cultural e tecnológica, englobando campos como os da biotecnologia, nanotecnologia, microbiologia, realidade virtual e inteligência artificial. Foi utilizado pela primeira vez no ensaio "Prometheus as performer: toward a postmodern culture?", de Ihab Hassan (1977), embora só na década de 1990 tenha vindo a ser recuperado e desenvolvido. Peter Sloterdijk define a essência e função do humanismo como "uma telecomunicação fundadora de amizade à distância pela escrita". Neste sentido, as nações modernas são consideradas "poderosas ficções de públicos letrados, convertidos a partir dos mesmos escritos". Porém, as transformações sociais ocorridas na segunda metade do século XX vêm pôr termo à "era do humanismo moderno enquanto modelo escolar e educativo", pois "tornou-se insustentável a ilusão de que as estruturas políticas e econômicas de massas podem ser organizadas segundo o modelo amigável da sociedade literária." Assim, a literatura enquanto veículo privilegiado de transmissão de valores e conhecimento virá a ser progressivamente eclipsada pelos media de uma cultura comunicativa de massas, como a televisão, o cinema e a Internet. Tais transformações estão na base da constituição de um novo paradigma: o das sociedades pós-literárias e, consequentemente, pós-humanistas, no sentido em que os meios literários e humanistas apenas poder-se-ão constituir marginalmente face ao discurso e às práticas culturais dominantes. Neste contexto, o pós-humano surge como a "superação do sujeito liberal humanista", pois o sujeito deixa de ser visto como uma entidade singular e definida individualmente através de um código cultural normativo, e passa a ser considerado como alguém que pode incorporar diferentes identidades e entender o mundo através de perspectivas múltiplas e heterogêneas.

Estranho, exótico, bizarro: "queer"[3]. Para a feitura de seu romance, Lobo Antunes vai em busca de um modelo

3. "A teoria queer emergiu nos Estados Unidos em fins da década de 1980, em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e gênero. Surgida em departamentos normalmente não associados às investigações sociais – como os de Filosofia e Crítica Literária – essa corrente teórica ganhou reconhecimento a partir de algumas conferências em Universidades da Ivy League, nas quais foi exposto seu objeto de análise: a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais. Teórica e metodologicamente, os estudos queer surgiram do encontro entre uma corrente da Filosofia e dos Estudos Culturais norte-americanos com o pós-estruturalismo francês, que problematizou concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação. Central foi o rompimento com a concepção cartesiana (ou Iluminista) do sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia. Ainda que haja variações entre os diversos autores, é possível afirmar que o sujeito no pós-estruturalismo é sempre encarado como provisório, circunstancial e cindido.Teóricos queer encontraram nas obras de Michel Foucault e Jacques Derrida conceitos e métodos para uma empreitada teórica mais ambiciosa do que a empreendida até então pelas ciências sociais. As duas obras filosóficas que forneceram suas bases foram História da Ssexualidade I: A vontade de saber (1976) e Gramatologia (1967), ambas publicadas em inglês na segunda metade da década de 1970. O primeiro volume da História da Sexualidade rompeu com a hipótese repressiva que marcava a maioria dos estudos até meados da década de 1970. Segundo Foucault, vivemos em uma sociedade que, há mais de um século, "fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz; denuncia os poderes que exerce e promete libertar-se das leis que a fazem funcionar". Em outras palavras, o filósofo afirmou que a sexualidade não é proibida, antes produzida por meio de discursos. (...). A contribuição de Jacques Derrida para a Teoria queer pode ser resumida a seu conceito de suplementaridade e à perspectiva metodológica da desconstrução. A suplementaridade mostra que significados são organizados por meio de diferenças em uma dinâmica de presença e ausência, ou seja, o que parece estar fora de um sistema já está dentro dele e o que parece natural é histórico. Na perspectiva de Derrida, a heterossexualidade precisa da homossexualidade para sua própria definição, de forma que um homem homofóbico pode-se definir apenas em oposição àquilo que ele não é: um homem gay. Este procedimento analítico que mostra o implícito dentro de uma oposição binária costuma ser chamado de desconstrução. (...) A partir das contribuições acima, teóricos como Eve K. Sedgwick, David M. Halperin, Judith Butler e Michael Warner começaram a empreender análises sociais que retomavam a proposta de Foucault, ao estudar a sexualidade como um dispositivo histórico do poder que marca as sociedades ocidentais modernas e se caracteriza pela inserção do sexo em sistemas de unidade e regulação social." Ver MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização, in: Sociologias. (Porto Alegre: PPGS-UFRGS, 2009. n. 21).

ainda mais complexo e provocativo de ser humano do que o resultante de mutações genéticas incomuns: o travesti[4], entidade indefinível sob quaisquer pontos de vista, um provável símbolo da crescente e contemporânea metamorfose do conceito de pessoa, além de uma alegoria possível e pontual das novas configurações do mundo. O travesti não é necessariamente um hermafrodita. Não sofre, portanto, os efeitos de uma determinação biológica. A sua ambiguidade é de ordem menos orgânica do que comportamental. Muitas vezes é a encarnação aberrante e voluntária de um paradoxo de gênero, que se amplia e parece não caber apenas no âmbito físico, espraiando seus efeitos em circunvoluções espaciais e temporais: é um corpo sem lugar, sem par e sem história. Sob um certo aspecto, é um sintoma social.[5]

---

4. Travestis são pessoas que vivem uma parte significativa de seu cotidiano como se fossem do sexo oposto, adotando roupas, nomes, cortes de cabelo, modos e timbres de voz do sexo almejado. Hormônios e cirurgias estéticas são muitas vezes utilizados para a reconfiguração de seus corpos. O travestismo é muitas vezes associado aos termos "hermafroditismo" e "androginia", com os quais não se confunde, pois independe, como as categorias que eles definem, de uma determinação biológica.

5. Na literatura médica, "sintoma" é qualquer alteração da percepção normal que uma pessoa tem de seu próprio corpo, do seu metabolismo, de suas sensações, podendo ou não consistir-se em um indício de doença. Sintomas são frequentemente confundidos com sinais, que são as alterações percebidas ou medidas por outra pessoa, geralmente um profissional de saúde. A diferença entre sintoma e sinal é que o sinal é aquilo que pode ser percebido por outra pessoa sem o relato ou comunicação do paciente e o sintoma é a queixa relatada pelo paciente mas que só ele consegue perceber. Sintomas são subjetivos, sujeitos à interpretação do próprio paciente. A variabilidade descritiva dos sintomas varia enormemente em função da cultura do paciente, assim como da valorização que cada pessoa dá às suas próprias percepções. Sintoma também pode ser entendido como sinônimo de índice. Na Semiótica, a ciência geral dos signos, índices e sintomas são signos em que a relação entre significado e significante não é arbitrária, mas sim determinada pela experiência vivenciada pelo interpretador ou pela contiguidade de fato entre dois elementos.

Filho de ninguém, rejeitado por todos, destinado a nunca procriar. Filho cuja memória não honra, não admira e não acolhe, sequer como consolo. Filho que não se quer emancipado, que não se deseja pai, que já não encontra motivos para aspirar à satisfação mínima do anseio de eternidade fadado aos mortais, que é ver-se espelhado num filho: promessa de perenização de si mesmo no mundo e no porvir. Em tempos pós-modernos, o travesti pode ser visto como a encarnação da negação do humano em sua atual configuração.

Figs. 5. Representação do andrógino na arte, onde os corpos fundem-se como os dos gêmeos siameses.

Fig. 6. O bósnio Andrej Pejic, conhecido modelo andrógino das passarelas da moda

Este corpo grotesco, portanto, desafia o humano tal como foi, até hoje, culturalmente construído. Mimetiza-o ironicamente. Aponta-lhe as inconsistências e as fragilidades, as "montagens" discursivas e arbitrárias sobre as quais se ancora e se define. E tudo isso, não sem sofrimento. Porque, no fundo, no íntimo, ele acolhe um ser aprisionado e apavorado. Um ser que não pode, como os "normais", escapar da experiência

Unheimlich de si pela tábua de salvação da palavra. “Monstro”: não pode dizer-se ao espelho e continuar em paz. “Estranho”: não pode entender sobre si e dormir tranquilo. “Queer”: não pode assumir como bandeira e tornar-se surdo aos ecos tão próximos do insulto; quando a palavra, ainda não ressignificada, era-lhe atirada à cara com força, para escarnecer.

Fig. 7. *Hermafrodito,* estátua romana (200 d.C.), cópia de um original grego. O leito foi adicionado por Bernini em 1516.[6]

6. Chama-se hermafrodita (do nome do deus grego Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite – respectivamente representantes dos gêneros masculino e feminino), um ser humano ou animal que possui órgãos sexuais dos dois sexos. Numa espécie dioica (em que normalmente os sexos se encontram em indivíduos separados) podem aparecer indivíduos hermafroditas, mas geralmente por um processo teratológico, ou seja, por uma má-formação embrionária. O mito é explicado por Aristófanes, no Banquete de Platão, que expõe a sua teoria dos três gêneros.

Fig. 8 e 9. Fotografia de um hermafrodita, com as características masculinas e femininas distribuídas nos dois hemisférios do corpo. À direita, o andrógino *Baphomet,* retratado pelo ocultista Eliphas Lévi, uma figura mítica acusada pela Inquisição de ser um objeto de culto dos cavaleiros templários.[7]

7. Em 1307, uma série de acusações daria início a cruel perseguição imposta pelo Papa Clemente V e pelo Rei de França Felipe IV, mais conhecido como Felipe, o Belo, contra a Ordem dos cavaleiros do Templo, também chamada de Ordem dos pobres cavaleiros de Cristo, ou, simplesmente, templários. O processo inquisitorial movido contra os templários foi encerrado em 12 de setembro de 1314, quando da execução do Grão Mestre da Ordem do Templo, Jacques de Molay, juntamente com outros dois nobres cavaleiros, todos queimados pelas chamas da Inquisição. No longo rol de acusações estavam: a negação de Cristo, a recusa de sacramentos, a quebra de sigilo dos capítulos, o enriquecimento, a apostasia, além de práticas obscenas e sodomia. O conjunto das acusações montaria um quadro claro do que foi denominado de "desvirtuação dos princípios do cristianismo", os quais teriam sido substituídos por uma heterodoxia doutrinária de procedência oriental, sobremodo islâmica. No entanto, dentre as inúmeras acusações movidas contra os templários, uma ganharia especial notoriedade, pois indicava a adoração a um tipo de ídolo, algo diabólico, entendido como um símbolo místico utilizado pelos acusados em seus supostos nefastos rituais. Este símbolo – o Baphomet – foi retratado por Eliphas Lévi como um ser híbrido, misto de homem e animal, e com um corpo com fortes caracteres de hermafroditismo, o que contribuiu para difundir a demonização da imagem do andrógino na cultura européia.

Unidos em passeatas, os excêntricos, hoje, saem das sombras para as avenidas de sol, ombreados e fortalecidos como um poderoso corpo coletivo a expor arrogantemente as suas mazelas e a rir de si mesmos antes que os outros o façam. Já não é possível, no mundo pós-moderno, varrer o "lixo" para debaixo do tapete, ou ocultá-lo nos quintais. O lixo invade, literalmente, a sala de visitas da atualidade. Os cartões postais das cidades estão intransitáveis de tanto expurgo acumulado. Não há mais espaço no mundo para afastar ou ocultar o que não serve ao mundo. O lixo transita, rejeitado, pelos ares e pelos mares à procura de um porto. Mas os ares e os mares também estão poluídos. Os portos estão repletos. O lixo é um problema insolúvel, porque enquanto pensamos sobre ele continuamos a produzi-lo. E se tentarmos queimá-lo, como antes, ele contamina tudo, impedindo-nos a respiração. Que fazer com as montanhas de lixo que nos cercam, sitiando-nos em espaços cada vez mais exíguos, ou isolando-nos nos parques temáticos e nas disneylândias da pós-modernidade? Ignorá-las? Fingir que não existem? Escapar para o ciberespaço, onde infantilmente simulamos que já não somos e que já não estamos, e que será possível continuar a existir dentro de uma máquina, quando o mundo que nos acolhe encolher a ponto de não nos suportar mais? *Que fazer quando tudo arde?*...

O romance antuniano penetra agudamente neste espaço contaminado, munido talvez da força da carreira que abraçou o seu autor, a medicina, uma profissão que obriga o homem a encarar seu semelhante em situações extremas, não fugindo de suas chagas, mas tentando abrandar-lhe as dores. O homem que vai para os campos de batalha não para matar, mas para salvar. Para suturar os pedaços do homem que outros homens explodiram, e para ouvir seus lamentos e gritos ensurdecidos pelas bombas que ele também arremessa aos outros sem razão.

Neste aspecto, *Que farei quando tudo arde?*, como os corpos humanos que ele revela e desvela, também é um corpo textual grotesco. Patético, até – no sentido em que abraça e reproduz, na sua superfície estrutural e estética, o *pathos* humano que evoca profundamente em seu enredo. São

estas contradições que fazem do "travesti" um ser de imensa riqueza imagética para a elaboração de uma narrativa que pretende abordar a questão identitária em diversas instâncias. Desde a mais particular até a mais genérica, para retornar àquela que mais parece interessar ao autor: a do papel da literatura num mundo que literalmente arde em chamas; e que parece convocá-lo, e ao seu espírito humanitário resiliente (embora talvez não "humanista") – educado na arte de curar e arduamente treinado nas trincheiras da loucura e da guerra, como psiquiatra e médico sem fronteiras –, para uma ação efetiva. Uma ação que não se dará, como as outras que exerceu em sua vida, no campo do real, mas do ficcional, como um D. Quixote de Pierre Menard, pós-Pierre Menard: mas que ainda não se convenceu a abandonar a missão da cavalaria andante apenas porque ninguém mais no mundo acredita na ética templária.

O território para onde convergem os D. Quixotes desde antes de Alonso Quijano até bem depois dele, contudo, não parece haver mudado. Ele é o mesmo: aquele que Cervantes discute nos capítulos XXXVII e XXXVIII de sua novela, "Que trata do curioso discurso que fez D. Quixote sobre as Armas e as Letras". É inegável a ironia com que Cervantes põe o seu personagem a provar a pretensa superioridade das armas sobre as letras, evidente no caráter paradoxal de seus argumentos:

> Saiam da minha frente os que afirmam que as letras sobrepujam as armas; dir-lhes-ei, sejam quem forem, que não sabem o que dizem (...). O fim e paradeiro das letras é estabelecer, em sua exata medida, a justiça distributiva e dar a cada um o que é seu, fazendo apreender e respeitar as boas leis. Fim, por certo, generoso e elevado, digno de grande louvor, mas não de tanto como o merece aquele relativo às armas, que têm por objeto e finalidade a paz, o maior bem que podem os homens desejar nesta vida (...). Esta paz é o verdadeiro fim da guerra – tanto faz dizer "armas" como "guerra", pois são a mesma coisa. (CERVANTES, 1984, p. 359)

Aliás, é interessante verificar que nem o próprio fidalgo é tão enfático ao julgar o pleito em favor das armas, criticando "a espantosa fúria dos endemoninhados instrumentos da artilharia moderna, que corta e acaba a vida a um militar brioso quando esse estava combatendo corajosa e valentemente animado pelos sentimentos que acendem e entusiasmam os peitos generosos". Por isso, ele se questiona:

> estou capaz de afirmar que me pesa no íntimo da alma de haver abraçado este exercício de cavaleiro andante em tempos tão detestáveis como estes em que vivemos agora; porque, ainda que eu sou daqueles a quem não há perigo que meta medo, contudo muitas vezes me sinto receoso de que a pólvora e o chumbo me roubem a ocasião de tornar-me famoso e conhecido pelo valor do meu braço e pelos fios da minha boa espada em todos os ângulos da terra; porém disponha o céu como lhe aprouver, que tanto mais estimado serei se levo a cabo o que pretendo, quanto me tenho exposto a perigos bem maiores que aqueles a que se expuseram os cavaleiros andantes dos anteriores séculos. (CERVANTES, 1984, p. 230)

Ora, o mais terrível perigo que enfrenta o D. Quixote é o de não poder mais realizar-se como um verdadeiro cavaleiro andante, numa época em que a cavalaria andante já estava extinta. Afinal, D. Quixote não é senão a figura risível e estropiada de um literato que insiste em lutar no mundo com armas que não lhe pertencem. Sua Dulcineia não é, portanto, uma mulher nem uma guerra, é a própria literatura de cavalaria, pela qual é apaixonado e em defesa da qual ousa enfrentar a artilharia pesada de um mundo onde "os sentimentos que acendem e entusiasmam os peitos generosos" perdem espaço na realidade e restam circunscritos ao espaço do *literário*: agora, pejorativamente, um sinônimo de irrealidade e loucura.

Se a literatura ficcional e poética perde espaço de legitimidade num mundo excessivamente materialista, há que se transformar. O recente investimento no biografismo,

no historicismo e no jornalismo que se observa nos grandes romances da atualidade, como nos de Lobo Antunes, atesta os processos de mutação do *literário* em seus mecanismos de resistência. *Que farei quando tudo arde?*, por exemplo, evoca tanto um poema, de onde abstrai o título (o último verso de um soneto de Sá de Miranda[8]), quanto o depoimento do jornalista Carlos Castro, angolano, autor do livro *Rainha da Noite,* sobre Ruth Bryden – aliás Joaquim Centúrio de Almeida, uma das grandes figuras do espetáculo do travestismo português e provavelmente o seu maior ícone. Com uma carreira fulgurante, influenciou dezenas de transformistas pelo seu perfeccionismo e talento, exuberância e sentido de espetáculo. Mas a sua penetração estendeu-se ao plano da arte dita erudita quando foi capturado por Lobo Antunes para a confecção de Carlos/Soraia, protagonista do romance em questão.

O enredo é muito simples, quase vulgar. Uma história extraída dos ambientes que costumam frequentar mais as páginas policiais do que os textos literários. Algo sórdido, em seu realismo chulo. O jovem Carlos, homossexual não assumido, casa-se com a professorinha Judite, filha de um pastor protestante, severo na igreja, mas devasso na vida. A moça desconfia de suas inclinações, mas prefere ignorá-las, até o dia em que descobre, entre as roupas do marido, peças íntimas de mulher. – Você usa isto, Carlos? A esta altura, ambos têm um filho, Paulo, que se tornará escritor, e de cujo ponto de vista a narrativa parece brotar num longo discurso indireto livre e entrecortado. Não há capítulos nem ordem na história, os blocos de texto se superpõem e se confundem temporalmente, chocando-se entre si em digressões e flashbacks, simulando os

8. "Dezarrezoado amor, dentro em meu peito/ tem guerra com a razão. Amor, que jaz/ i já de muitos dias, manda e faz /tudo o que quer, a torto e a direito./ Não espera razões, tudo é despeito, / tudo soberba e força, faz, desfaz, / sem respeito nenhum, e quando em paz / cuidais que sois, então tudo é desfeito. / Doutra parte a razão tempos espia, / espia ocasiões de tarde em tarde, / que ajunta o tempo: em fim vem o seu dia. / Então não tem lugar certo onde aguarde / amor; trata treições, que não confia / nem dos seus. Que farei quando tudo arde?" (Sá de Miranda).

silêncios que oprimem os personagens e a solidão que os cerca, pois não encontram solidariedade nem apoio para o problema que se instaura na família. Nenhuma instituição social parece funcionar no aconselhamento daquele pequeno grupo devastado e marginalizado, todas conduzidas pelo preconceito: nem a escola, nem o hospital, nem a igreja. O único acolhimento vem das ruas, e acaba determinando um desfecho devastador, quando visto no destaque que lhe confere o romance, mas comum no dia-a-dia: o pai vira um transformista e vai trabalhar numa casa noturna; a mãe, indignada, cai na prostituição; e o filho, entregue pelo serviço social a uma família para criar, acaba vítima do vício das drogas.

Um enredo ínfimo, mas que não deixa a dever aos ínfimos enredos que fizeram os grandes romances do naturalismo do século XIX, com toda a morbidez, pseudo-cientificismo, descritivismo, perversão e preferência por temas relacionados às patologias sociais, além do apelo sexual decadente que os caracterizava[9].

9. Impulsionados pela perspectiva evolucionista de Charles Darwin, os romances naturalistas difundiram a ideia de que o indivíduo é um produto da hereditariedade, e que o seu comportamento é fruto do meio em que vive e sobre o qual age. Destacam-se, portanto, pela abordagem extremamente aberta do sexo e pelo uso da linguagem coloquial. O resultado é um diálogo vivo e direto, que no início do século XIX foi considerado até chocante de tão inovador. O instintivo, o fisiológico e o natural predominam neste tipo de romance, que explora a agressividade, a violência e o erotismo como elementos indissociáveis da personalidade humana. Ao lado de Darwin, Taine e Comte influenciaram de modo definitivo a estética naturalista. Os autores naturalistas criavam narradores oniscientes e impassíveis para dar apoio à teoria na qual acreditavam. Abordavam temas como a homossexualidade, o incesto, o desequilíbrio que leva à loucura, criando personagens que eram dominados pelos seus instintos e desejos, pois viam no comportamento do ser humano traços da sua natureza animal. O francês Émile Zola foi o idealizador do naturalismo e o escritor que mais se identificou com ele. O que Claude Bernard tinha desvendado no corpo humano, Zola tentou desvendar na sociedade. A título de curiosidade, conta-se que Zola pouco mais teve que fazer do que substituir as palavras do médico no livro Introduction a l'étude de la médicine experimentale pelas do romancista, para poder escrever a sua obra Le roman expérimental, de 1880, considerado o manifesto literário do movimento.

O que causa surpresa e impacto não é o enredo, mas a sua retomada no século XXI por Lobo Antunes. Por que a reedição deste gênero já há muito enterrado? O livro lembra, em volume, os do passado, romances de tese que se estendiam longamente para defender alguma teoria sociológica ou antropológica, numa época de grande deslumbramento da arte com a ciência. Mas o romance em questão, efetivamente escrito por um homem de formação científica, parece na verdade zombar de ambos: do discurso naturalista na arte e do discurso acadêmico das teses, constatando apenas, e ironicamente, uma mesma e melancólica "verdade": a da "falência de todas as grandes narrativas", que é como Jean- François Lyotard definiu o Pós-modernismo pela primeira vez, há algumas décadas.

Seria possível escrever um prolixo volume apenas para constatar esta mesquinha conclusão? Ou para comprová-la na prática? Sim, porque a releitura e a desconstrução são marcas indeléveis da produção deste autor. Só para citar um exemplo devastador para os portugueses, o romance *As naus* faz desmoronar, com um cruel grau de ironia, a grande epopeia dos Descobrimentos, arrastando-a no lamaçal das guerras de uma África pós-colonizada e caótica; e fazendo seu autor, o laureado Luís de Camões, retornar morto num grotesco caixão, para jazer sem sepultamento a sina de ser arrastado pelas ruas de um país irreconhecível, o que faz soar ridículo até o desesperado achado de Fernando Pessoa na *Mensagem* – hoje transformado em "frase de efeito" em cartões postais e camisetas – quando, num último esforço de patriotismo nacionalista e de angústia reabilitadora "apophrades" (como diria Harold Bloom), ainda tentava responder à pergunta do Velho do Restelo com alguma dignidade: "Tudo vale a pena se a alma não é pequena".

O romance pós-moderno de Lobo Antunes se reconhece – envergonhado, talvez, num primeiro momento; mas assumido e poderoso a seguir – como um transformista, uma Ruth Bryden ou um Carlos/Soraia: um gênero híbrido que sobrevive de montagens mascaradas, trejeitos, dicções e enxertos em seu próprio corpo para simular ser o que não é: poesia-jornalismo, romance-sociologia, ficção-antropologia, sublime-grotesco, tradição-consumo, alta-baixa literatura...

D.Quixote - Sancho Pança, enfim, num atendimento camaleônico às demandas do horizonte de expectativas seu tempo e de seu público, associado a um sopro de vida, a uma quase respiração artificial que garante a sua sobrevivência resistente, no casulo de sua metamorfose em processo.

Pois tal como Cervantes, que no século XVII deu à luz ao que viria a ser o grandioso romance moderno, ironicamente reciclado das malhas roídas das armaduras das novelas de cavalaria do passado, pressente-se que algo está nascendo do rescaldo dessas reedições folhetinescas de biografismos e documentários, elevados ao plano de uma "grande narrativa" aparente, montada como um travesti. A "Escrita Queer" de Lobo Antunes articula em seu bojo – ao lado do resgate de farrapos de gêneros mortos, idealismo requentado, temas banais, cenas realistas e boas doses de apelo à vulgaridade – uma requintada maquiagem de grande produção erudita, com livros elegantes, bem escritos, impressos, traduzidos para outros idiomas, bem editados, bem resenhados, premiados, divulgados com destaque na imprensa e rapidamente convertidos em objetos de estudo da Academia e em motivos para a organização de congressos. Uma verdadeira Rainha da Noite que, escrachada e sarcástica no palco de seu circo de horrores, desfila sua ornamental fantasia burlesca, fingindo ser o que não é – e sendo aplaudida exatamente por isto: um fulgurante, espetaculoso, artificial e fantástico espelho da sociedade pós-moderna. Conduzido como um escudo pelo sempre extemporâneo, melancólico e sobrevivente D. Quixote, o escritor, que em seu Rocinante estropiado empunha a sua espada *fake* e finge – a sério – atacar gigantes em moinhos de vento.

Referências bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote, 2001.

_____. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES. Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 1989.

_____. Pierre Menard, autor do Quixote, in: *Ficções.* São Paulo: Globo, 1989.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. On the discursive limits of sex. Routledge, 2011.

_____. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CASTRO, Carlos. *Ruth Bryden:* rainha da noite. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azeredo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. São Paulo: Graal, 2005.

_____. *Nascimento da clínica.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. *Os anormais.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HAYLES, Katherine. *How we became posthuman*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999.

JAGOSE, Annemarie. *Queer theory* – an introduction. New York: New York University Press, 1996.

KULICK, Don. *Travesti*. Chicago: Chicago University Press, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOUÇÃO, Paulo Alexandre. *Os templários na formação de Portugal.* Lisboa: Ésquilo, 2009.

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 normalização In: *Sociologias*. Porto Alegre: PPGS-UFRGS, 2009. n. 21

NARUYAMA, Akimitsu. *Freaks. Aberrações humanas*. A exploração de fenômenos físicos humanos em circos e espetáculos itinerantes. Barcelona: Livros e livros, 2000.

NOVAES, Adauto (org.). *Mutações.* Ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

PESSOA, Fernando. Mensagem, in: *Obra poética.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes.* Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SLOTERDJICK, Peter. *Regras para o parque humano.* São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2006.

VALVERDE, Tércia Costa. "O dilaceramento do ser em *Que farei quando tudo arde*?, de Lobo Antunes". Tese de doutorado. UFPE, 2012.

UNIVERSIDADE
FEDERAL
DE PERNAMBUCO

http://www.ufpe.br/letras
Departamento de Letras – UFPE

NELI
Núcleo de Estudos
de Literatura e Intersemiose