(DI)VERSOS OLHARES E TRANS(CRIAÇÕES) LITERÁRIAS SOBRE A ESCRITA DE MARIA LUÍSA RIBEIRO

Júlio César Suzuki
José Elias Pinheiro Neto
(Organizadores)

PROLAM USP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

fflch
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ISBN 978-85-7506-455-9
DOI: 10.11606/9788575064559

AUTORES:

ANA NÁBILA LIMA CAMPOS
ARLETE FÉLIX VIEIRA SILVA
BRANCA BAKAJ
BRASIGOIS FELICIO
DELERMANDO VIEIRA
DILORRARA RIBEIRO GOMES
DORCELI MARIA DOS SANTOS GONTIJO
GILVAN CHARLES CERQUEIRA DE ARAÚJO
JANAÍNA CLAUDINO PRADO
JOAQUIM DE MONTEZUMA DE CARVALHO
JOSÉ ELIAS PINHEIRO NETO
JÚLIO CÉSAR SUZUKI
KÊNIA CRISTINA BORGES DIAS
LORRANNE GOMES DA SILVA
LUÍZ HORÁCIO
MARCELA RODRIGUES
MARIA LUÍZA FERREIRA LABOISSIÈRE DE CARVALHO
MÁRIO JORGE BECHEPECHE
MIKAELA SOARES CARDOSO DE ARAÚJO
MOEMA DE CASTRO E SILVA OLIVAL
PLACIDINA LEMES SIQUEIRA
RANNYELLE SILVA DE OLIVEIRA
RENATO DE OLIVEIRA DERING
VALÉRIA CRISTINA PEREIRA DA SILVA
VANESSA FLÁVIA DA SILVA FURTADO
VIVIANE FARIA LOPES
WÂNIA DE SOUSA MAJADAS

(DI)VERSOS OLHARES E TRANS(CRIAÇÕES) LITERÁRIAS SOBRE A ESCRITA DE MARIA LUÍSA RIBEIRO

ORGANIZADORES:

JÚLIO CÉSAR SUZUKI

JOSÉ ELIAS PINHEIRO NETO

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

Presidente da CPG: Profa. Dra. Marilene Proença Rebello de Souza

Vice-presidente da CPG: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr. Adebaro Alves dos Reis (IFPA)

Profa. Dra. Adriana Carvalho Silva (UFRRJ)

Prof. Dr. Adriano Rodrigues de Oliveira (UFG)

Prof. Dr. Agnaldo de Sousa Barbosa (UNESP)

Prof. Dr. Alécio Rodrigues de Oliveira (IFSP)

Profa. Dra. Ana Regina M. Dantas Barboza da Rocha Serafim (UPE) Prof. Dr. Cesar de David (UFSM)

Profa. Dra. Maria Jaqueline Elicher (UNIRIO)

Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes (UEG)

Prof. Dr. Roni Mayer Lomba (UNIFAP)

Profa. Dra. Telma Mara Bittencourt Bassetti (UNIRIO)

Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG)

Catalogação na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

D618 (Di)versos olhares e trans(criações) literárias sobre a escrita de Maria Luísa Ribeiro [recurso eletrônico] / Organizadores: Júlio César Suzuki e José Elias Pinheiro Neto -- São Paulo: FFLCH/USP: PROLAM/USP, 2023.
2.790 Kb ; PDF.

Vários autores.

ISBN 978-85-7506-455-9
DOI: 10.11606/9788575064559

1. Literatura brasileira – crítica e interpretação. 2. Criação literária. 3. Maria Luísa Ribeiro. I. Suzuki, Júlio César, *coord*. II. Pinheiro Neto, José Elias, *coord*.

CDD 869.935

Elaborada por Elizabeth Barbosa dos Santos, CRB-8/6638

Capa e editoração: Rita Lima de Castro

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada.

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, os quais também se responsabilizam pelas imagens utilizadas

Sumário

APRESENTAÇÃO..... 11
Júlio César Suzuki
José Elias Pinheiro Neto

I. FORTUNA CRÍTICA SOBRE MARIA LUÍSA RIBEIRO: 18
Entre análises, relatos e emoções

Capítulo 1
A ENUNCIAÇÃO FEMININA EM *O SENHOR DOS DESENCANTOS*..... 19
Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho

Capítulo 2
VORAGEM DE SONHOS E MEDO REAL
MARIA LUÍSA RIBEIRO RELACIONA ARTE E VIDA, ARTE E LOUCURA, ANIMALIDADE E HUMANIDADE 29
Luiz Horácio

Capítulo 3
A ESCRITURA DA TRANSGRESSÃO: OS CORDEIROS DO ABISMO..... 33
Moema de Castro e Silva Olival

Capítulo 4
O VOO CAMICASE DE PÁSSARO SÓ LÂMINA 43
Brasigois Felicio

Capítulo 5
MARIA LUÍSA RIBEIRO: UMA ESCRITORA OUSADA 46
Delermando Vieira

Capítulo 6
OS CORDEIROS DO ABISMO..... 50
Wânia de Sousa Majadas

Capítulo 7
LEITURA COMENTADA DO ROMANCE *OS CORDEIROS DO ABISMO* DE MARIA LUÍSA RIBEIRO 53
Placidina Lemes Siqueira

Capítulo 8
O SENSO DE OBRA ABERTA – 2º VOLUME..... 56
Mário Jorge Bechepeche

Capítulo 9
O SENHOR DOS DESENCANTOS..... 60
Branca Bakaj

Capítulo 10

Carta à Maria Luísa Ribeiro 65

Nilma Gonçalves Lacerda

II. ANÁLISES E DISCUSSÕES

Capítulo 11

UMA LEITURA DECOLONIAL DO CONTO "A CASA ROSA", DE MARIA LUÍSA RIBEIRO 71

Renato de Oliveira Dering

Capítulo 12

NAVE PENSAMENTO E OUTRAS HISTÓRIAS PARA INFÂNCIA DE MARIA LUÍSA RIBEIRO: SOBRE EDUCAR AS EMOÇÕES 87

Valéria Cristina Pereira da Silva

Capítulo 13

OS CORDEIROS DO ABISMO. FEIO É O QUE ESTÁ ESCONDIDO, O QUE NÃO PODE SER VISTO, NÃO DEVE SER LIDO 110

Luíz Horácio

Capítulo 14

DESEJOS E VIOLÊNCIAS NAS TRAVESSIAS DE *OS CORDEIROS DO ABISMO*.....128

Dilorrara Ribeiro Gomes

Lorranne Gomes da Silva

José Elias Pinheiro Neto

Capítulo 15

A METAFORIZAÇÃO DO PÁSSARO, REPRESENTAÇÃO PARADOXAL DO SER HUMANO E O TEMPO NA OBRA: *O PÁSSARO DO BICO DE FERRO* 150

Ana Nábila Lima Campos

Capítulo 16

A LINGUAGEM POÉTICA DA JANELA DE LUZ EM MARIA LUÍSA RIBEIRO 170

Marcela Rodrigues

Mikaela Soares Cardoso de Araújo

Capítulo 17

O PODER METAFÓRICO EM *OS CORDEIROS DO ABISMO* 187

Arlete Félix Vieira Silva

Dorceli Maria dos Santos Gontijo

Kênia Cristina Borges Dias

Capítulo 18

LEOPOLDO SOB OS REFLETORES: UMA REFLEXÃO ACERCA DAS ATITUDES DO PROTAGONISTA DE MARIA LUÍSA RIBEIRO.....209

Janaína Claudino Prado

Vanessa Flávia da Silva Furtado

Capítulo 19

ENTRE A LASCÍVIA E A REDENÇÃO DE LEOPOLDO EM *OS CORDEIROS DO ABISMO*.....221

Rannyelle Silva de Oliveira

José Elias Pinheiro Neto

Capítulo 20

"AS TRILHAS QUE DESCEM PARA O INFERNO": ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO ESPACIAL E RECOGNITIVA QUE VINCULA LEITOR E NARRATIVA LITERÁRIA EM OBRAS PROTAGONIZADAS POR CRIMINOSOS.....239

Viviane Faria Lopes

Júlio César Suzuki

Capítulo 21

A GEOGRAFIA ÍNTIMA DE MARIA LUÍSA RIBEIRO EM *MERGULHO NOS POROS* PELOS QUATRO ELEMENTOS DE GASTON BACHELARD.....257

Gilvan Charles Cerqueira de Araújo

Júlio César Suzuki

Sobre os Organizadores 277

Sobre os Autores 278

APRESENTAÇÃO

Este compêndio nasce de uma reunião com diversos pesquisadores e amantes literários que se juntaram, no ano 2020, para discutir aspectos críticos e poéticos sobre a escritora Maria Luísa Ribeiro. As discussões culminaram para a produção de textos, aqui compilados, que trazem, sob diversos olhares, algumas análises cuidadosas, acuradas e construídas pressurosamente. Resultadas de leitura e discussão, naquele encontro de pesquisadores, que iniciou com a discussão realizada pelo Doutor Júlio César Suzuki (PROLAM/USP) intitulada *A Literatura de Maria Luísa Ribeiro*; uma fala inovadora, trazendo elementos gerais sobre a construção literária da escritora, fortuna poética, crítica literária e apontamentos de uma escrita desvelada por características psicológicas.

Em seguida, o Mestre Fábio Júlio de Paula Borges (POSLLI/UEG) falou sobre *A Via Crucis do prazer: necrofilia em Os Cordeiros do Abismo*, discutindo a relação que a linguagem, pelo viés psicanalista freudiano, contribui na formação de subjetividades culturais e na compreensão dos casos de necrofilia, bem como as suas consequências psíquicas, praticados por *Leopoldo*, a personagem protagonista do romance *Os Cordeiros do Abismo*.

E encerramos as falas seminais com a discussão da Doutora Viviane Faria Lopes (PROLAM/USP), com o título: *Análise discursiva da composição transgressora da personagem em Os Cordeiros do Abismo*, discutindo a apresentação de um protagonista com comportamento psicopata e caracterizado por dilemas existenciais que o levam a agir em conformidade com seus impulsos anômalos. Relacionando-o a outras personagens consagradas da criação ficcional e demarcando uma intertextualidade possível, com embasamento conceitual da ciência da linguagem e sua relação com a composição contextual da realidade.

Esta coletânea está dividida em duas partes, na primeira apresentamos uma fortuna crítica sobre Maria Luísa Ribeiro, com relatos de seus amigos e leitores. Na segunda, os textos, mais longos, são dedicados ao debate de inúmeras dimensões que a obra da autora possibilita, ainda que houvesse tantas outras a serem valorizadas e discutidas.

Uma leitura decolonial do conto "A casa rosa", de Maria Luísa Ribeiro, escrito pelo professor Renato de Oliveira Dering, aborda a importância do estudo modernista da literatura goiana, especialmente a literatura feminina produzida em Goiás. Nesse sentido, o pesquisador desvela uma leitura decolonial do conto *A casa rosa*, para verificar, na narrativa, de que forma a colonialidade prende o corpo da mulher dentro de um espaço subalternizado.

Em *Nave pensamento e outras histórias para infância de Maria Luísa Ribeiro: sobre educar as emoções*, escrito pela pesquisadora Valéria Cristina Pereira da Silva, há uma pesquisa sobre escrita infantojuvenil de Maria Luísa Ribeiro, partindo de quatro histórias: *Nave Pensamento, Gata, Gata*, *Gatarina, Veneno de Lagartixa* e *O Anjinho Que Falava Palavrão*. Essas histórias narram temas abordando sentimentos, tais como: a vaidade, a inveja, a ingratidão e a aceitação, sendo que em cada uma delas apresenta uma lição de ser no discernimento da emoção e para a educação dos sentimentos.

O objetivo do texto é, em uma abordagem fenomenológica, buscar a compreensão como o trabalho da escritora concebe a emoção em sua essência narrativa e o motivo de ser da escrita. Desta forma, parte de *Nave Pensamento* e sua viagem fabular aos sentimentos por meio da estória das rosas do jardim e suas desventuras narradas pelo Sabiá, símbolo do arco-íris como ponte que religa céu e terra nos domínios da imaginação e da emoção. Depois, realiza uma observação em *Gata, Gata, Gatarina* e sua jornada de autoconhecimento, estuda a repercussão dos sentimentos de Cinira e Cidália em *Veneno de Lagartixa* e, por fim, a descoberta de si mesmo em o *Anjinho Que Falava Palavrão*

Luiz Horácio escreve *Os Cordeiros do Abismo. Feio é o que está escondido, o que não pode ser visto, não deve ser lido*, e faz uma reflexão acerca da criação artística e o consequente objeto estético. Relacionando a narrativa com as artes visuais, especificamente a fotografia, e as possibilidades tanto de recepção como de interpretação. Analisa a obra *Os Cordeiros do Abismo*, concluindo que o texto, embora sua aparente agressividade e violência, traz em seu âmago a sutileza, a diversidade de gêneros literários, e uma afronta a estratificação da literatura que ainda é capaz, infelizmente, de nominar literatura feminina por resultar da criatividade de uma mulher. O pesquisador se posiciona contrariamente a este olhar abjeto e prefere simplesmente destacar a boa literatura, independente do gênero de sua autoria.

Depois, com o título *Desejos e violências nas travessias de Os Cordeiros do Abismo*, Dilorrara Ribeiro Gomes, José Elias Pinheiro Neto e Lorranne Gomes da Silva refletem sobre a violência e o desejo retratados. O romance apresentado no título do trabalho trata das questões introspectivas de Leopoldo Dornellas, a personagem principal e expõe as mazelas humanas, tais como: o desequilíbrio emocional, a necrofilia, o suicídio, a perversão sexual, entre outras. Os autores apontam, no livro, os desejos proibidos de um eu conflituoso, reprovados pelos valores sociais. E, escrevem que, turbulento, entre o bem e o mal, sagrado e profano, o romance revela que o ser humano é capaz de realizar os mais *vis* atos de violência, com o outro ou consigo mesmo. Estes atos, muitas vezes chocam as pessoas, e as conduzem a reflexões de que a vida apresenta violências e perversões que acometem o ser humano tanto na esquina de uma rua quanto na solidão atroz de um quarto.

A metaforização do pássaro, representação paradoxal do ser humano e o tempo na obra: O Pássaro do Bico de Ferro, escrito por Ana Nábila Lima Campos, afirma que o livro pesquisado ultrapassa os limiares do racional, evocando em seu leitor uma atenção maior para os detalhes que se encontram em meio às metáforas, entrelinhas e intertextos. A pesquisadora afirma que

não se trata apenas de mencionar uma referência ou outra na escrita de Maria Luísa Ribeiro, o texto vai além e provoca questionamentos mesmo que de forma inconsciente, aflorando os pensamentos e transformando a obra em um arremate de realidade verossímil. Tudo isso possível porque envolve assuntos do cotidiano e, muitas vezes, marginais à sociedade com o retrato, de maneira enfática, da morte como caminho para a salvação.

O texto *A linguagem poética da janela de luz em Maria Luísa Ribeiro*, escrito pelas investigadoras Marcela Rodrigues e Mikaela Cardoso de Araújo, analisa alguns poemas da escritora, apontando para características marcantes relacionadas com a intimidade lírica, tais como o espaço da recordação que proporciona o refúgio e intimidade ao eu-lírico. O estudo da obra, *Mergulho nos Poros,* consiste em averiguar a configuração lírica da paisagem, procurando refletir acerca dos conceitos de lirismo crítico e de sujeito lírico fora de si e, ainda, redimensionar a categoria da paisagem a partir de um viés fenomenológico. Este objetivo coloca em pauta a compreensão de que a essência poética é vislumbrada tanto na exterioridade, quanto na interioridade de cada poeta ou leitor, uma vez que se faz necessário escavar por meio da linguagem a representação do eu-lírico.

Na sequência, com o título *O poder metafórico em Os Cordeiros do Abismo*, das autoras Arlete Félix Vieira Silva, Dorceli Maria dos Santos Gontijo e Kênia Cristina Borges Dias, objetiva fazer uma breve apreciação da linguagem que transfere especificamente a subjetividade da palavra. Esta, elemento fundamental para a interação social, dentro da obra do título do capítulo, traz uma mistura denotativa e conotativa, envolvendo mutuamente o emissor e o receptor por meio da linguagem. As autoras estudam a metáfora que ganha destaque dentre as figuras de linguagem utilizadas e, especialmente, a conjuntura bíblica que é bastante explorada no contexto narrativo e na simbologia das palavras no comportamento e nas crenças descritas na vida de Leopoldo, a personagem principal. Neste sentido, existe uma proposta de leitura enfatizando a polissemia e virtualidade, a

historicidade radical e o papel ativo do leitor, abrindo possibilidades de sentido para a *Os Cordeiros do Abismo*. As autoras escrevem que esta obra está dividida em dois momentos de sete travessas, sendo o primeiro de caminhos nunca habitados, aventuras que fogem ao padrão natural da vida humana. E a segunda parte faz uma retrospectiva com o intuito de corrigir os passos errados narrados na primeira passagem. É neste sentido que o texto explora a incidência das metáforas e a faculdade de interpretação por meio das simbologias das palavras na obra em estudo.

Janaína Claudino Prado e Vanessa Flávia da Silva Furtado apresentam o texto, *Leopoldo sob os refletores: reflexão acerca das atitudes do protagonista de Maria Luísa Ribeiro*, fazendo uma analogia com o olhar para dentro de si mesmo, em que o leitor pode analisar, das atitudes do protagonista Leopoldo.

José Elias Pinheiro Neto e Rannyelle Silva de Oliveira empreendem em elementos construtivos da identidade de Leopoldo, de *Os Cordeiros do Abismo*, fazendo uma pesquisa com base nas teorias de Sigmund Freud. O objetivo é discutir sobre o incesto para entender os caminhos psíquicos de Leopoldo desde a mais tenra idade. Vale mencionar ainda que os aspectos relacionados à identidade estão elencados para questionar a formação da identidade do sujeito na busca de encontrar a si mesmo. E, neste sentido, são estudados momentos ambivalentes tais como: redimir ou ceder ao hedonismo, que estão presentes na narrativa. Estes arquétipos do inconsciente estudados apontam para um embasamento em Jung, assim reverberam uma busca para uma compreensão das atitudes excêntricas da personagem principal.

Viviane Faria Lopes e Júlio César Suzuki escrevem *"As trilhas que descem para o inferno": análise da composição espacial e recognitiva que vincula leitor e narrativa literária em obras protagonizadas por criminosos*. Sucintamente descreve que de obras religiosas a filosóficas e científicas, a propensão à transgressão tem se mostrado um comportamento inerente ao

ser humano, ainda que seja avaliado como imoral pelos preceitos socialmente estabelecidos. Diante disso, faz-se propício que essa conduta condenável seja avaliada enquanto representatividade de construção em personagens fictícios, tendo em vista a atração que provocam nos leitores que, por sua vez, parecem se identificar com suas ações, ainda que pérfidas. O propósito principal da investigação é o de averiguar de que modo o leitor venha a se identificar com personagens contraventores, analisando a construção espacial e a expressão psíquica e comportamental que as narrativas apresentam. Usando como objetos de avaliação os romances *O Cabeleira*, de Flanklin Távora, e *Os Cordeiros do Abismo*, de Maria Luísa Ribeiro Neves, buscando avaliar seus protagonistas, de modo a promover uma correspondência recognitiva com aqueles que esquadrinham a trama e satisfazem-se imageticamente em atividades circunstancialmente improváveis.

E, por fim, Gilvan Charles Cerqueira de Araújo e Júlio César Suzuki escrevem um texto com o objetivo de propor uma análise geopoética da obra *Mergulho nos poros*, da autora Maria Luísa Ribeiro, a partir, principalmente, das contribuições topoanalíticas de Gaston Bachelard. Os quatro elementos trabalhados pelo filósofo francês em uma perspectiva ôntico-ontológica e existencial-fenomenológica do imaginário permite uma dialogia das camadas de sentidos possíveis dos versos de Ribeiro. Os quatro elementos, água, fogo, terra e ar são utilizados como ponto de partida e chegada para esta ponte teórica e metodológica à uma geopoética e topoanalítica de *Mergulho nos Poros*.

Assim, apresentamos diversos textos que convergem para uma temática em que estão postos (di)versos olhares e (trans)criações literárias sobre uma escritora que se debruça nas palavras, versos e prosa, para, ao mesmo tempo, esfacelar os sonhos humanos pelas interveniências dos mais recônditos distúrbios e poetizar uma resiliência, propondo-a enquanto propriedade que algumas substâncias apresentam em deformação, mas com a faculdade de voltar a sua forma original. Realidade e ficção se interconectam

em muitas vezes nos deixando, dentro de um processo mimético, confusos de que lado da linha estamos. É com essa riqueza de detalhes que podemos estudar em Maria Luísa Ribeiro elementos literários que nos levam para olhares distintos (re)criando nossas próprias atitudes.

Júlio César Suzuki
José Elias Pinheiro Neto

I. FORTUNA CRÍTICA SOBRE MARIA LUÍSA RIBEIRO: Entre análises, relatos e emoções

Capítulo 1
A ENUNCIAÇÃO FEMININA EM *O SENHOR DOS DESENCANTOS*

Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho

Gostaria de começar minha exposição com as palavras da poetisa-contista Malu Ribeiro, cuja obra tenho a honra de poder apresentar neste Seminário Nacional Mulher & Literatura: "Parece ser tarefa do tempo modificar os seres, o mundo, as coisas e tatuar lembranças no cimento de papéis".

Temos aí, inicialmente, o *tempo*, como fator empreendedor de geração de mudanças, atuando sobre o agente da enunciação, sobre a instância enunciativa da pessoa, da voz enunciativa. O *tatuar lembranças* fica por conta daquilo que essa voz enunciativa pretende mesmo enunciar, simboliza o quê; o *cimento de papéis*, por sua vez, metaforiza o espaço onde se enuncia. Vamos tentar falar um pouco agora sobre essa voz enunciativa, sobre essa autoria implícita que subjaz nos contos e sobre as delegações que ela vai fazer nos textos de Malu Ribeiro.

O tempo pós-moderno, de acordo com os postulados de Linda Hutcheon (1991), procura revisitar os discursos considerados excêntricos, marginalizados, instaurando neles uma voz considerada da margem, para que ela possa falar ali mesmo da margem. Então, é muito essa marca de presença que vamos encontrar nos contos de Malu Ribeiro: uma voz feminina, num jogo elocucional do implícito e do explícito, uma voz que fala de sofrimento, de angústia, da descida aos encobertos femininos para outras vozes a ela se unam. O tempo aparece metaforizado no título da obra de Malu Ribeiro como *O senhor dos desencantos*, detentor também dos encantos, uma vez que estamos fazendo aqui um jogo de desconstrução e de leitura do implícito, da outra história que subjaz nos textos da autora goiana.

Tatuar lembranças no cimento de papéis – significa deixar marcas linguísticas, quase sempre metalinguísticas para envolver o leitor no processo de elaboração e de construção textuais.

Malu Ribeiro tem uma maneira peculiar de falar sobre o Homem, sobre o relacionamento do Homem com o mundo e com os outros homens, e, principalmente, para falar da interação do Homem com ele mesmo. Quando em um dos seus contos a voz da narradora afirma que "A solidão do mundo é do tamanho da fome", vemos todas essas relações aí articuladas. É o Homem medindo, associando, relativizando, pisando o campo das soluções, como senhor de seus limites e deslimites. Evidentemente que há por trás de solidão e de fome toda uma materialidade impalpável, há toda uma *subjetividade coletiva*, toda uma ideologia subjacente de uma autoria implícita que vaza nos textos de Malu Ribeiro via enunciação, em todas as instâncias de pessoa, de tempo e de espaço. Destabilizando a dicotomia língua/literatura, a autora faz uso da linguagem para o seu exercício de criatividade. Dessa forma, demonstra possuir bem os dois ramos do conhecimento que, ao mesmo tempo, são formas de expressão da individualidade e da coletividade. É por essas artimanhas que em seus textos vai surgir sempre uma outra história, uma história dentro de outra que o leitor vai percebendo via marcas de metalinguagem. Parafraseando Fernando Pessoa, diria que a autora, por ver bem a palavra, a vê melhor a alma do ser humano.

Conheci Malu Ribeiro numa de minhas salas de aula de Teoria da Literatura na Universidade Católica de Goiás no ano de 1991. Foi quando ela presenteou-me com *Além do Alambrado*, um belo e inquietante livro de poesias. Hoje ela também tem livros infanto-juvenis publicados e é a primeira mulher a presidir a União Brasileira de Escritores – UBE/GO – Então, lendo seus textos, gostei imensamente daquele seu jeito rápido, despojado e extremamente profundo de referir-se às coisas mais simples da vida, ligadas à sensibilidade do ser humano, à potência do pensar e do sentir da alma feminina.

Ainda não sei bem o motivo que levou Malu Ribeiro a ter privado o seu leitor de passear pelos labirintos das narrativas curtas que ela agora nos presenteia. Talvez não quisesse se desprender delas, como se tivesse o direito de guarda-las só para si. Felizmente elas saltaram da gaveta, alçaram voo e estão aí, a inquietar-nos, levando-nos a fechar um acordo ficcional com a voz narradora que permeia os contos de *O senhor dos desencantos*.

Afirma Umberto Eco (1999, p. 9) que:

> Qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. (...) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.

E, assim, cada leitor fará a sua leitura e completará, a seu modo, os espaços que encontrar. Devo dizer, então, que não esgotarei todas as possibilidades interpretativas, mas que, nesse instante, celebra-se um pacto autor/leitor.

Umberto Eco (1999, p. 81), na obra acima mencionada, afirma que:

> A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de "suspensão da descrença". O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (...) Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Estabelecendo o início desses acordos, vale observar o conto que dá título ao livro. Nele existe um delineamento da temática predominante na obra e na poética da poetisa-contista. Revisitando, em Schiller (1991), o conceito ampliado de poética, vamos perceber que os contos de Malu Ribeiro são construídos numa linguagem altamente poética, figurativa, plurissignificativa.

É preciso, então, entrar no jogo da construção de suas instâncias enunciativas e das projeções de tempo e de espaço urdidas no texto. Os níveis

enunciativos são de uma voz feminina, numa autoria também feminina, que de uma forma implícita, povoam o texto para delegarem voz a uma narradora, conforme nos atestam os trechos abaixo:

> Apressadamente peguei a bolsa. Pela frente, um muito de ladeira tirava-se o fôlego. Urgia impedir-lhe a fuga. Aquela mulher de saltos altos, manto e o cetro era a trilha por onde trilhava o texto. Deixa-la sumir na garganta dos fantasmas seria o suicídio coletivo das palavras. (p. 142)

> Talvez nunca mais a veja depois deste confronto em que tentou aposentar-me. Não importa. Sei que ela termina o desamarrar dos sapatos com os pés no chão. Liberta-se do edredom, da langerie e absorve o calor do frio que entra pelas frestas da janela. (145)

A (des)caracterização da personagem é feita mediante ausência de nome e, por isso, de forma opaca, criando toda uma atmosfera de mistério, numa cromatização significativa, que sugere nebulosidade, imprecisão, como no trecho a seguir:

> Eu estava toda verde, esperando o momento de partir e me encontrar com o senhor dos desencantos. Um anjo ou um demônio, desses que moram dentro de qualquer mortal, falara-me dele por uma seqüência de anos e encontrá-lo, agora, seria abrir o enferrujado cadeado e atender aos meus apelos espirituais.

A cor verde é com frequência utilizada nos contos. Pela densidade das narrativas, percebe-se que a ela está ligada uma noção de abismo, de viscosidade, no sentido que Gilbert Durand atribui em *As estruturas antropológicas do imaginário*, fazendo parte do regime noturno da imagem. Afirma Durand (p.223) que "A cor, como a noite, reenvia-nos, assim, sempre para uma espécie de feminilidade substancial." Assim, a cor e a voz feminina habitam nos contos de Malu Ribeiro, manipulando, consequentemente, o tempo e o espaço. Embora apareça uma voz masculina em "Santo Ofício", "O jogo", "Atrás daquela casa", esta vem sempre movida pelos mesmos desejos femininos de busca de identidade, de busca do eu, fazendo com que a narrativa prossiga.

Em "Atrás daquela casa", o personagem é um antropólogo que segue o seu passado, este simbolizado pela casa, ou melhor dizendo, pela memória e pelo imaginário da casa.

> No dia seguinte, era-me vital voltar à estranha casa. Saí, decidido a exigir uma explicação por mais sobrenatural que fosse. Rodei como um louco, por uma sequência de dias, sem conseguir encontrar o endereço, até que reconheci a rua, um tanto estranha, mas era a mesma. Percebi que não havia qualquer movimento de gente ou de carros. – A bruxa de certo fugira, depois de haver sequestrado Marina.
> - Continuei descendo e avistei a casa encalacrada no fim da rua, com ares de total abandono. (...)
> - Há muito tempo não mora ninguém aí, moço.
> - Há quanto tempo?
> - Uns trinta e poucos anos. Foi de uma grande artista dos pincéis. Era de um talento... pobre mulher! Ainda me lembro de seu apego à vida e amor ao filho que engatinhava em meio às tintas.
> - Era casada?
> - Com a arte.
> - E o filho?
> - Antropólogo.

A ideia de casa *encalacrada*, no sentido de "entre-lugar", nos limites mesmos da razão e da desrazão, da opressão e da liberdade, é recorrente na obra de Malu Ribeiro. *O senhor dos desencantos* leva-nos a ativar as competências linguística e poética, apregoadas por Jakobson, trilhando o caminho da interdisciplinaridade, bloqueando a surdez de uma leitura fragmentada e ampliando a capacidade do leitor de desfrutar a totalidade do texto. Pelas descrições nebulosas presentes nos textos, esse espaço e esse tempo podem estar num único tempo-espaço que é o imaginário de uma alma feminina.

É que sempre uma voz feminina a falar de seus desencantos, de seus senhores, supostamente senhores; porque as coisas são e acontecem até o momento em que outra voz feminina, como a do conto "Confronto", se cansa apalpar, metaforicamente, a lã dos braços, das pernas e da cabeça, e desiste de desistir da vida, como assegura Branca:

> - Diabos! Que me devorem todos os lobos, os grilos e os micróbios. Que me triturem no primeiro coletor de lixo, mas que desapareça esta ovelha ridícula, com olhos de sacrifício. Os fantasmas nasceram para comer os mortos-vivos.

Ao final, a voz narradora assegura que as ovelhas balem longe.

Conto belíssimo, o "Confronto"! Paradoxal. Irreverente em sua forma de tessitura pela metalinguagem utilizada. O instante do conto é também o instante em que o criador literário persegue seu personagem para tentar domar-lhe a rebeldia e deixa-lo cristalizado no papel.

> Revirei rios, matos e orgasmos. Desesperei-me quando a enxerguei querendo dobrar o quarteirão do mundo, olhando para trás, empreendendo fuga. Persegui-a. Solta da minha coleira, a fera poderia fazer estragos, e quem sabe acabar com meu estômago. Dei-lhe um susto: passei-lhe à frente, encurralei-a, ameacei tirar-lhe o manto e o porte, e recriá-la louca. Domada, olhou-me, demoradamente com fúria e medo. Acariciei-lhe os cabelos e a deixei adormecer sobre o edredom florido. Os lobos também dormiam. Branca acordou com a campainha do próximo parágrafo. Ofereci-lhe palavras servidas na bandeja. O repasto.

A enunciação volta-se quase sempre sobre o ato de escrever, sobre o como escrever. Com suas marcações linguísticas de desconstrução e de construção, o leitor é levado a percorrer os mesmos caminhos insólitos de um processo de autoria implícita feminina.

Percebendo a relutância da personagem em se deixar fotografar no texto, seguro-a no papel, antevendo que, uma vez mais, pretende empreender fuga, correr ladeira abaixo (ou acima), dobrar o quarteirão do mundo, desafiando a minha paciência. Ameaço tirar-lhe o cetro e recriá-lo reduzida, mula domesticada suportando arreios. Orgulhosa, decide retomar o fio da palavra.

Criador e personagem num embate metaficcional, deixando para o leitor a sensação de que a criação literária é ruidosa empreendedora de marcas enunciativas. A personagem Branca, do conto "confronto", não se deixa intimidar pelo Escuro, também personagem. Talvez queira com ele alternar dias e noites, como fazem o Sol e a Lua, sabendo o risco temporário

do Eclipse, mas não se deixa capturar jamais. Aprendera que "o dono das terras usava farda e trazia revólver na cintura", e mais, que "não aprendera a pescar"; agora constata que é comum dono de terras, mesmo devolutas, sempre usar fardas, por isso, Branca "decide abandonar mais esse jogo", espalha as cartas novamente porque agora sabe o que quer para si e foge.

A metalinguagem faz parte da poética da autora, aparecendo também no conto "A casa Rosa". Nele, o narrador fala da personagem Denise, de sua vida prostituída e da angústia que acompanha o criador literário no ato da escritura:

> A solidão de Denise era do tamanho da fome. Em princípio era o pouco que eu sabia daquela mulher pequena, miúda até, que adentrava o meu atelier. Detive-me a olhar a figura indefesa, sem saber o espaço que ocuparia no papel em branco, que ansioso, se postava à minha frente. (...) Trouxera-a, faltava-lhe voz e movimento. (...) Denise matou a solidão e a fome. Não dera-me tempo para criar-lhe a voz.

Isto posto a personagem tinha apenas papeis; não lhe fora designado um papel, uma autenticidade humana para que pudesse verbalizar. A ela, estariam reservados a tragicidade de uma morte por assassinato e o espaço de uma manchete de jornal.

É preciso observar a construção do tempo em *O senhor dos desencantos*. Um tempo predominantemente resgatado pela memória, pelo espírito humano e sem suporte cosmológico. Tempo de espera e de memória. Distante da cronologia, o tempo dos contos assemelha-se ao da concepção filosófica de Santo Agostinho (ponto, aliás, bem tratado por Fiorin em *As astúcias da enunciação*) – a do "não ser do tempo" – o passado não tem ser porque não é mais, o futuro, porque ainda não é, e o presente porque não permanece. Espera e memória estão, pois, na visão agostiniana incluídos num "presente alargado"; o que temos, segundo o filósofo, são três modalidades de presente: do passado, que é memória; do presente, que é o olhar, a visão; do futuro, que é a espera. Assim, predominam nos contos de Malu Ribeiro, não

os tempos passado, presente e futuro, mas o passado e o futuro no presente, um presente que é feito de memória e de espera.

Em "O Santo Ofício", o leitor vivencia com o padre essa modalidade de presente alargado pela memória e pela espera. Observando as marcas enunciativas de tempo, percebemos os verbos no futuro:

> Não me *atreveria* a olhar nos de Astrid. *Enlouquecer-me-iam* mais uma vez – e como eu tinha essa certeza! *Falaria* com ela acompanhando o caminho das formigas enfileiradas na parede. Estava disposto a ouvi-la.

O início do conto é feito de espera e de memória; o desfecho, é que realmente trabalha uma ideia de presente. Nele, todas as projeções foram feitas com tamanha habilidades e maestria da autora, induzindo o leitor a pensar no presente, como se as coisas estivessem realmente acontecendo. A sensação de um "presente alargado" se mantém até ao final quando percebemos, então, os três tempos, o presente, o pretérito e o futuro, cristalizados nas formas tridimensionais e exorcizadas de um presente.

> Pneus comiam asfalto. À beira da cidade, um bangalô modesto. Astrid se enroscou ao meu pescoço, adivinhando volta. Abria-me braços e pernas. A batina esquecida no armário da paróquia. Pescamos bares, arremessamos estrelas e fizemos um brinde a uma menina que brincava no seu ventre e que se chamaria Leonor.

Observemos o comportamento do padre: O padre é o personagem que sofre as consequências de uma grande paixão, o remorso pelo pecado, a importância por não assumir nem a mulher que ama, nem o filho que ela espera. Passagens do conto nos falam de como ele deseja driblar a situação, mesmo que ainda seja apenas uma espera, um futuro.

> Na missa dominical, aproveitei o sermão enfatizando o amor ao próximo, para falar de Leonor, filha bastarda de finado amigo, que tivera, como última vontade, minha promessa em garantir, à menina, educação e religiosidade, pois vivia com a mãe, mulher dada a vícios. Comuniquei minha determinação em buscá-la, recebi a aprovação e

> solicitude da comunidade, evitando, assim, descabidas suposições e maldosos comentários.

Em "O diário de Marília", a marcação temporal sempre é feita por *Hoje*, fugindo de uma cronologia temporal que é bem comum nesse tipo de narrativa. O personagem Gonzaga revive a história de Marília, relendo o diário "amarelecido" dela.

> Só então, se dá conta do quanto as lembranças do perigoso amor vivido com Marília, rouba-lhe a noção do tempo e perpetua-lhe a certeza do quanto "é tênue o marco divisor entre a realidade e sonho. Onde terminava o ontem e onde começava o agora? O diário em suas mãos, respondendo por ela. (...) Nos mais variados momentos, ela costumava dizer-lhe que o tempo era sempre *hoje*, porque não tinha paciência para marcar a vida."

O tempo é o instante e está centrado no espírito da personagem. Daí, a constante pergunta do narrador: "O que é de Marília, hoje?"

A leitura de "Domingos itinerantes" leva o leitor a querer, também, exorcismar o tempo, como se pudesse fazer igual a Clarice: prender o tempo-menina numa caixa para que, num passe de magia, essa caixa e esse suposto tempo pudessem devolver-lhe a menina que fora e da qual ainda não se desligara. A poética do tempo nos contos de Malu Ribeiro pretende antes ser um ofício de bem exorcismar o tempo do que ser veículo e trânsito do tempo.

> Descera do trem abraçada ao embrulho. Pacote feito no deslize da estrada. Filigranas de pecado. Assistira à missa das sete e no último banco, aquele lá de trás, deixaria o pacote e talvez pudesse exorcizar as culpas e o veneno, que espalhado ao longo do futuro, poderia contaminar meninas que não passaram a vida maculando caixas.

O fio narrativo vai se costurando por meio de desencantos, por meio de personagens marginalizadas, ex-cêntricas. Essas procuraram falar dali mesmo de onde estão, em completo desencanto, para que o jogo não se vire, equacionando vidas, mas para que outras vozes, em confronto, a ela se unam, procurando o Senhor de seus desencantos; muitas vezes, elas mesmas, as causadoras do estabelecimento de rotas erradas e sofrida; os limites e

deslimites de suas vidas. É que a autora tomou emprestado do mundo real as veredas femininas carcomidas e, talvez, queira fazê-las um pouco menos ovelha. Afinal, a elas compete enfrentar o Escuro de suas existências.

E a nós, leitores, compete-nos o quê? Beneficiarmo-nos de uma oportunidade inteligente, aberta à reflexão e ao fruir estético, com a leitura de *O senhor dos desencantos*.

REFERÊNCIAS

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Capítulo 2
VORAGEM DE SONHOS E MEDO REAL
MARIA LUÍSA RIBEIRO RELACIONA ARTE E VIDA, ARTE E LOUCURA, ANIMALIDADE E HUMANIDADE

Luiz Horácio

Se tem um tema que me dá nos nervos é o tal de "literatura feminina". Quando o que caracteriza é o fato de se ter um livro escrito por alguém do sexo feminino até entendo, mas a razão de tal ênfase é que "não me desce". Nunca falta um sábio e sensível crítico para dizer que fulano escreve como mulher, que beltrano conhece como ninguém a alma feminina, mas raramente se escuta alguém dizer que dona tal escreve como homem.

Meus queridos ingênuos, homens e mulheres são capazes das mesmas atrocidades e similares belezas. E a tal da condição humana. Não entendo essa palhaçada de isso ser coisa de homem e aquilo coisa de mulher. Nos meus três casamentos estaria condenado a viver de roupas sujas ou morrer de fome caso não me familiarizasse à força com tanque e fogão. Entendo que o que torna esta ou aquela obra mais relevante é o fato de o escritor estar comprometido com seus sentimentos, com suas experiências. Isso tornaria sua obra tão mais próxima do leitor o que facilitaria uma identificação tão importante a ambos. De modo que não tenho saco para essa mediocridade de literaturas masculina e feminina. Porém podemos tratar do assunto dizendo que tal tema é pouco abordado pelos homens ou que não é comum mulher escrever sobre sexo, sexo mórbido e suas variações. É aqui por essas veredas escuras do estranhamento, diminuindo a distância entre ficção e realidade, que Maria Luísa Ribeiro conduz este seu *Os Cordeiros do Abismo*. E... sem lanterna...

Caso ao final da leitura o leitor pressentir a sombra da transgressão, lamento informar mas estará equivocado. Não é visível o menor traço de escândalo, o que se apresenta é uma trama normal que graças a galopante

estupidez humana logo merecerá o carimbo de "corriqueira". O ser humano é capaz das mais sórdidas atitudes e sendo assim não deve causar maior espanto ao mais inocente colegial saber das peripécias de um psicopata que faz sexo com fotografias de cadáveres, da necrofilia, da perversidade sexual, do incesto, diante disso tornam-se matérias de jardim de infância o cândido homossexualismo e algumas aberrações derivadas da hipocrisia, esse dejeto do puritanismo. Não satisfeito em copular com as fotos arquivadas no cartório Leopoldo perseguia também viúvos e viúvas como um vampiro em busca de um gole de sangue. Como podem ver não há motivo para espanto.

Se Maria Luísa não economizou horrores também apresentou, segundo seu pessimismo, a comunhão de arte e vida, arte e loucura, de animalidade e humanidade, de desejos e frustrações, de culpa e prazer. *Os Cordeiros do Abismo* é a trajetória de Leopoldo e similar ao Bloom, de Joyce o Dornellas, de Maria Luísa não tem nenhum cacoete do herói, muito pelo contrário, ambos são personagens moralmente arruinados. O Leopoldo de Maria Luísa não guarda a menor intimidade com a verdade, embora a onda de questionamentos que "verdade" venha ensejar a quem tenha por hábito essa prática. O atormentado Leopoldo tem em Marina a única verdade que conheceu e o leitor perceberá ser ela a exclusiva depositária de sua confiança.

Os Cordeiros do Abismo, assim como *Ulisses* tem lá suas explicações cabalísticas no que diz respeito a sua divisão em travessas ou capítulos – 14 – e sua organização matemática está a merecer estudo de alguém bem mais apto que este modesto aprendiz. Tudo começa em um cartório na Av. Dias da Cruz, onde os arquivos alimentam a compulsão do protagonista, é o ponto de partida do romance. Foi nesse cartório que Leopoldo aos 13 anos experimentou a maior emoção de sua vida. "...o mais intenso orgasmo e a maior emoção foram brotados dos seios tesos de uma mulher que teria a idade de sua mãe, e de cujo perfume nunca se esquecera."

Leopoldo desfila sua morbidez por sete travessas onde perversão, compulsão e a permanente imagem da mulher perfumada do cartório vão escurecendo seu caminho. Na sétima travessa- ida- reencontra em Marina,

trinta anos depois, o tênue relâmpago que acompanhará suas culpas através do seu retorno - Leopoldo fugindo de si e ao mesmo tempo tentando se reencontrar. Não existe futuro em seu horizonte - pelas sete travessas margeadas pela auto punição e arrependimento. É justamente na travessa quatro do retorno que o leitor poderá opinar se está diante do surrealismo, do realismo mágico ou quem sabe, de ambos. Para ser mais claro, o leitor é convidado a opinar muitas vezes durante A Via Cruz de Leopoldo.

Maria Luísa soube contornar a armadilha simplória que enclausura personagens sem profundidade onde apenas o rótulo em quatro cores chama atenção do leitor e fez do seu Leopoldo um personagem pouco comum apesar de trágico, misto de Édipo e serial killer. Aparentemente fruto de clichês- garoto angustiado, mãe sem tempo para ele, coadjuvante de experiências sexuais mal resolvidas- Leopoldo tinha tudo para repetir a chatice. Entretanto, no meio do caminho do garoto tinha Maria Luísa e Leopoldo não reinventa o romance, tampouco reinventa a humanidade, mas coloca a autora entre os grandes. Um simples detalhe. A armadilha estava pronta bastava a autora puxar a cordinha e colocar o ponto final, seria uma solução cômoda, convencional, novelesca no pior sentido - o televisivo - porém Maria Luísa não conclui, não fecha questão, aqui nada é definitivo, o final fica por conta de um dia qualquer. Eu havia dito que ela aproximara arte e realidade, lembram? A história de Leopoldo, como de todo ser humano, é sua forma singular de lutar contra a morte no caso do protagonista o sistema de oposição na luta contra a morte nomeado por Freud apresenta falhas. Localizadas na sua herança biológica ou quem sabe na mítica? A derradeira análise de *Os Cordeiros do Abismo*, moto perpétuo onde o amor é personagem ausente, ainda será feita por algum profissional dos labirintos da mente humana, psiquiatra, psicólogo ou algo do gênero. O recurso utilizado pela autora de compartilhar o ponto de vista entre Leopoldo na primeira pessoa e o narrador, também personagem, na primeira e terceira pessoas exige do leitor redobrada atenção para não perder nenhuma particularidade. E é justamente nas minúcias que

está reservado o vigor deste *Os Cordeiros do Abismo*. Um instigante trabalho de uma grande escritora, infelizmente, "longe demais das capitais".

Gabriel Nascente é a grande expressão poética de Goiás e também o mais plagiado. Ops! meu bisavô, apagando o palheiro no teclado, me corrige dizendo ser Cora Coralina. Tá certo vovô. Então Gabriel Nascente é o expoente da poesia do Cento Oeste na atualidade e na prosa, graças ao conservadorismo e polpuda mediocridade que grassa entre os escritores goianos divididos em grupelhos anões em busca de promoção, Maria Luísa talvez ainda leve mais tempo que o justificável para ter seu imenso valor reconhecido. Plagiada vergonhosamente por uma conterrânea ela já foi. Ficou por isso mesmo.

Não será a primeira vítima dos ciumentos covardes. Vocês já leram Fausto Rodrigues Valle - Confraria de Marimbondos - Edival Lourenço - A Centopéia de Néon? Alguém conhece um pouco que seja da literatura infantil/inteligente de Ciça Fittipaldi? São goianos e assim como Maria Luísa e Gabriel Nascente também são grandes.

Capítulo 3
A ESCRITURA DA TRANSGRESSÃO: OS CORDEIROS DO ABISMO

Moema de Castro e Silva Olival

Os *Cordeiros do abismo*, primeiro romance da já amadurecida autora de poemas e contos, escritora Maria Luísa Ribeiro, é narrativa explosiva, abarcando um demoníaco erotismo e o seu perfil agudo sobre a essência do ser, portanto, narrativa que faz confluir a trilha do existencial, na arregimentação literária, alimentando uma ambiguidade arguta, através de linguagem simbólica e metalinguística. Travessas do ser, travessas da linguagem. Assim, faz interagir conteúdo e expressão. Transgressões existenciais, via recursos estéticos da construção narrativa.

Publicado no Rio de Janeiro, OR Editor, 2004, reitera um dos filões da arte literária contemporânea: práxis metafísica, práxis existencial. Romance de enigma, romance metafísico, romance erótico, importa menos a rotulagem que a evidência. O que é certo é o que a autora lavrou um tento, ao introduzir seu tema nas confabulações de um real absurdo capaz de situar, nas travessas simbólicas, alegóricas e metalinguísticas, as vias transversas de seres marginalizados, sugerindo obstáculos ocultos, ambíguos, dos processos de criação: natureza e arte.

José Fernandes, em seu *O Existencialismo na ficção brasileira* (1986, p. 79), afirma: "O absurdo é um estado ontológico que estigmatiza o ser e seu estar no mundo" e, ainda, "A arte literária moderna empenhada na representação do humano, mesmo quando se afirma, conforme declaração de Robbe-Grillet, que a obra não tem necessidade de justificativa e que, portanto, dispensa o *engajement* sartreano, está ela intrinsecamente ligada à existência. À medida que a personagem busca uma explicação para a existência, para o seu fracasso, ou para seu abandono, a travessia se configura como a procura

do humano e a obra se interliga, de alguma forma, com a filosofia da existência". (FERNANDES, 1986, p. 21).

Deduz-se, então, que se levanta, como interrogação primordial, o homem na sua essência, acrescida, evidentemente, do questionamento estético, onírico e fenomenológico. Conforme o exposto, vê-se que o referido processo de questionamento sobre o homem é canalizado pela estruturação estética que o formaliza e condiciona, e será por ela que a obra se importará nos domínios do literário.

Temos insistido sempre que a crítica contemporânea, na procura de seu novo olhar, toma, sob sua ótica, a obra literária como um complexo estético-ôntico. Em nosso livro *O espaço da crítica III*, (2005) tentamos mostrar o mecanismo da operação crítica, ao sintetizá-lo da seguinte maneira: "Que haja o primado da obra, cuja estrutura, para ser literária, deve ser estética, mas cujo objetivo, além da catarse e da fruição, ilumine o mecanismo de ação e de existir do ser que a inspirou, na busca de sua real significação, dentro do contexto da manifestação cultural, num todo em que expressão e conteúdo interajam de modo construtivo em operação dinâmica. Sempre, pois, na trilha do olhar ôntico-estético".

Voltemos a *Os cordeiros do abismo*. Pensamos que sua temática poder-se-ia definir como "a ideologia da transgressão". Isto se confirmaria através de vários recursos, salientando-se, além do afrontamento da fábula esboçada no patológico, o peso das imagens redesenhadas na densidade dos recursos alegóricos, sem falar no inusitado da morbidez teratológica sexual, exposta, salientando a transgressão dos costumes e da moral.

Se, com Octávio Paz, "a imagem é a cifra da condição humana", vemos como, através dos estilos de época, ela é veículo dos pressupostos básicos da filosofia estética que expressam. Por exemplo, a partir do Renascimento, o despertar do interesse pelo homem, nas suas possibilidades de traduzir, pelas imagens, o glorioso, o altissonante; o Romantismo, na percepção da fragilidade do ser humano, desperta imagens que a traduzem, alimentando a angústia do impossível e o desânimo; no Simbolismo, a tristeza

e pessimismo do final do século dezenove; e o Surrealismo, e grande parte da poesia contemporânea, que concentram os medos e incertezas existenciais do homem do século vinte, diríamos, que, alimentam imagens de um ser fragmentado, desarticulado, de uma angústia metafísica, só que a traduzem, muitas vezes, de forma lúdica e carnavalizada, como presenciamos aqui em *Os cordeiros do abismo*, através das situações transfiguradoras do absurdo e do fantástico. Repare-se, ainda, no inusitado do escancaramento da morbidez da taratológica sexual exposta, tanto quanto a naturalidade com que se expõe as transgressões dos costumes e da moral.

Atentemos para a linguagem afiada, algumas vezes, até forçada, no extremo de definir uma situação aguda, propondo jogo alegórico, como a expressar, sugerindo os processos transfiguradores. Permeia a contenção da expressão com o relato abissal dos fatos e aponta para eles, através de recursos sabiamente arquitetados, como são as alternâncias dos pontos-de-vista: ora narrador-personagem, que fala do protagonista, ora o próprio, ou seja, o personagem-narrador, como Leopoldo, que passa de uma situação subjetiva, de primeira pessoa, para uma objetiva de terceira, ou se mesclam apontando, claro para o processo de violentação ou desvios. Ou, driblagem dos recursos de linguagem, a traduzir a travessia do sujeito para o objeto, como: o "eu-de-mim" (p. 50), a mostrar, em "dramática" carnavalização, etapas da desmontagem de sua essência.

Ainda, recursos parodísticos, como o das travessas – sete de ida e sete de volta – remetendo às quatorze estações da via-crúcis de Cristo, através das quais refaz o percurso metafísico de um ser em estado de vivência de seu erotismo existencial.

E, aqui, vamos salientar a dimensão do erotismo como parte da unidade metafísica do ser humano. Assim, nesta via, expõem-se as "travessas" que exibem as faces sombrias, os desvios das personagens em foco, as transgressões sexuais e psíquicas. No percurso de retorno, evidenciam-se reflexões que buscam orientar a personagem no despojar-se das transgressões, apontando para seu desejo, iluminado por Marina, de abraçar

o equilíbrio e a sabedoria existencial. Essência selvagem, trabalhada pelo amor, aparentemente modificada, no seu potencial de humanidade, mas, finalmente, reincidente nas suas anomalias selvagens, o que acaba por destruí-la.

E a linguagem literária, nesse romance, é precisamente elaborada pela autora, embora, às vezes aponte para falhas de revisão, ou liberdade para frisar a transgressão da norma culta, como "convidaria-a para uma viagem" (p. 85) ou "acordaria-a, se dormindo" (p. 86) e outras infrações, maiores ou menores, como a expressão substantiva: "ilimite" (p. 80), para designar fora dos limites, quando a norma só abona as formas adjetivas e adverbiais: "ilimitado", "ilimitável", "ilimitadamente". Também, como já dissemos, os esquemas da trama, por vezes, ainda se impõem de modo um tanto forçado, um tanto impositivo em relação à temática. Se, por um lado, revela o desejo de mostrar ousadia e criatividade, por outro, parece carecer de mais flexibilidade, o que poderá vir com progressiva maturidade no gênero, num modo menos rígido de trabalhar a matéria, como veremos, agora, a percorrer as sucessivas travessias.

Em instigante posfácio, intitulado "Leopoldo e a via-cruz de demoníacos prazeres", Ercília Macedo Eckel confessa que, no seu parecer, o romance deveria intitular-se 'As bestas do abismo' pois como Apocalipse 13, em cada travessa parece que uma das sete cabeças da Besta sobe do Abismo, incorpora Leopoldo (ou o narrador-protagonista) fazendo vítimas e dizendo palavras insolentes. Diz o narrador no último estágio do retorno – Travessia VII -, epígrafe:

"Eu vi o amor fugindo no rastro do egoísmo de quem canta igrejas. E vi todas as outras bestas soltas bebendo vaidades nos colóquios sociais".

Sente-se a presença de uma obra amalgamada nas transgressões, na maldição, consequência de uma abissal carência de afeto e a provável regeneração pelo amor. E nesta Travessa VII, repensa-se a fabulação; leva-se o leitor ao inesperado porão de anomalias e angústias, ao sofrimento dos cordeiros (as vítimas das anomalias) que alimentaram a obra de que a

personagem tentou sair, tanto que, o referido narrador, o mesmo que iniciou o relato da via-crucis, referindo-se ao seu duplo, Leopoldo, tenta amenizar-lhe as culpas; e afirma: "Foi ele que me mostrou o coração humano sem os laçarotes de pudores. E fez-se amar sem dizer, nenhuma vez, que não guarda ódio, não guarda rancor." (p. 158). O que resulta palpável é a arregimentação da linguagem, na sua condensada estruturação metalinguística, simbólica, intertextualizada, e, como atesta Gabriel Nascente no prefácio, a ironia e o sarcasmo acentuam o ictus da carnalização a temperar o texto do romance. A intertextualização com a imagem sagrada da via-crucis, frisa, com flagrante realismo, a transgressão do paradigma do sagrado, efetuada pela abissal perversão. Uma via de experimentação, sofrimento e angústia e expectativas que embebem de horror o transe vivido pela personagem cuja compulsão ao comportamento ilícito e desejos esquizofrênicos (necrofilia e homossexualismo) se arregimenta a partir de um "ódio recoberto de ironia que o prendia à figura materna" (p. 47). Assim, à falta de atenção e carinho materno, ele atribui sua natureza transgressora. Confessa: "Coleciono recortes, artigos e fotografias macabras de mulheres mortas que aguçam meus instintos mais profundos. Quando acompanho seus desfalecimentos, arrepio-me de luxúria, imaginando os homens que deixaram como herança. Quando imagino homem, lembro os amantes de minha mãe que por tantas tardes arrastaram-na para longe de mim" (p. 38).

Numa visão rápida pela estrutura do livro, observamos que os capítulos iniciam-se, sempre, à direita da página, tendo, à esquerda, epígrafes, como um ressoo ou prenúncio temático, em folha manchada por figuras ou objetos em linhas de sombras, e de autoria das personagens narradoras.

Desse modo, com Arísia, a advogada que entrava e saía do cartório, Leopoldo inicia sua primeira transgressão, "dela eu senti os olhos e o corpo, instalando-se em mim a primeira pessoa, que, com ela, sentiu exacerbado o "fascínio que os retratos dos mortos exerciam na central de meus hormônios" (p. 26). Continuando: "A partir dela (Arísia), eu, Leopoldo, teceria, cuidadosamente, gráfico, mapeando a trajetória e medindo a distância que

me separava, daquela por quem eu, durante um tempo, me ocuparia. Foi assim que me encontrei na cama com Arísia, (viúva de Mauro), a advogada que tivera o marido enforcado após uma reunião de negócios" (p. 28).

Teremos então, a partir desse fato, sempre em "ménage à trois", o início de uma cópula abjeta, formada por Leopoldo, a mulher, ou o homem que desejava, em que o terceiro elemento seria sempre a macabra imagem do(da) falecido(da) contida no processo.

Sucedem-se, pois, as travessas de ida, enfocando o trio, Leopoldo, mulheres viúvas ou homens viúvos, e todos com a sombra de seus respectivos defuntos cujos retratos estavam estampados nos processos, fato desencadeador da tendência transgressora, necrófila, de Leopoldo, atribuída, por ele, à necessidade de preencher a lacuna de uma imensa frustração do sentimento materno.

Deste modo, Leopoldo, embora casado com Eulália, a mulher obcecada por chapéus, seu fetiche, tornou-se amante de Arísia, sem que ela desconfiasse que "sempre fomos três a nos enganar na mesma cama". (p. 35).

Terrível a cena – travessa V – em que Leopoldo se refere à fotografia do morto, (Aristides, seu pai), que se suicidou em desespero, - machucado pela natureza malévola de sua mulher Tarsila – "Lilith, a encarnação do demônio em forma de Tarsila", (p. 64), e à referida viúva (sua mãe, p. 66), quando, copulando com ela, declara, numa delirante compulsão de carência "Parecia ser a primeira vez que chegava tão próximo da mãe." (p. 66).

À página 48, a tirada existencial – niilista, na boca do narrador: "Ele optou pelo amor no seio da morte, porque os cadáveres não fugiam quando amados".

E, na travessa IV, o narrador-personagem dirige-se ao leitor, em gesto de apelo, de apoio, de carência de solidariedade: "E você, acomodado na poltrona do leitor, também não me julgue pelo menos por enquanto". (p. 53). Parece prenunciar o momento de volta, quando mergulha, novamente, nas obsessões.

De travessa em travessa, desfilando seus atos de transgressão, chegamos com Leopoldo, à fase do retorno, numa primeira tentativa de ingressar na normalidade, esta, pateticamente, considerada como desvio, considerando-se sua transgressora essência, quando declara: "Marina foi aquela para quem me despi de todas as maneiras. A única a quem revelei a minha verdadeira personalidade."

E, agora, já nas referidas travessas, com as páginas iniciais dos capítulos, marcadas por epígrafes de Mariana Vignatti, - após narrativa recheada de recursos do fantástico, e do absurdo, como a cena da visão da flor de Guernica, pelo "moço de Marina" o que ocorre após a morte de Eulália – vejamos como a narrativa apresenta surrealísticamente o fato:

"Leopoldo, olhos arregalados, crispados pelo medo, dimensionou a mulher e a sua caminhada com segurança nunca vista ao longo da vida, da porta de entrada até o ponto em que ele se encontrava, rente à janela, como se fosse uma Salamandra desfazendo acerca de fantasmas. Chegou-se a ele, tomou-o pela mão e, principiaram o retorno, livrando-se das paredes que compunham o prédio. Pararam um instante e se entregaram à celebração do beijo deixado no porquê do corredor. Depois, caminharam juntos em quarteirão, até alcançar o carro no estacionamento, quando percebeu que Eulália não mais lhe fazia companhia." (p. 97).

E assim, iluminado por Marina, "a única face bela do amor que pude experimentar" (p. 99). Leopoldo sintetiza a filosofia do retorno idealizado: "Marina se propôs a ensinar-me os segredos de guardar a vida, matando mortes, pois eu só havia aprendido a guardar a morte, mantando vidas". (p. 101).

Acompanharemos, a seguir, este processo de redenção, em meio a reflexões redentoras; às vezes críticas, às vezes irônicas, e, mesmo, niilistas.

Por exemplo, Marina Vignatti vai deixando, no seu rastro existencial, máximas que nos fazem lembrar o pensamento de Sartre: "O inferno são os outros" num prenúncio de perigos pressentidos, escurecendo os horizontes de seu amor, na tentativa de afastá-lo da recaída no abismo, de vencer a

dificuldade em romper a crosta que o aprisiona, comandada pelo pessimismo. Diz ela: "A inteligência do mundo não suporta iguais e chego a pensar que isso que chamamos de demônios pode ser a inteligência de Deus". (p. 115).

Mas continua, na voz do narrador-personagem, (aqui, claramente, duplo a autora, poetisa, ficcionista) com agudeza de percepção: "Marina descobrira prazer naquela casa pela solidão tão necessária ao mundo das essências permitia a presença do computador, porque ele não questionava. Obedecia a comando." (p. 124).

Deste modo, pelas mãos de Marina, Leopoldo tenta sua caminhada pela via da redenção em que sonhos, poesia e vida se tornam as poções milagrosas da cura. "Ela, Marina, percebera, pelo contorcer das mãos e pelo olhar dele (Leopoldo), pendurado no abismo, que se não o ajudasse a colocar sobre a mesa todas as emoções trazidas do retorno, ele poderia desistir. E os sonhos, por mais idiotas, ou escabrosos que pareçam, deveriam permanecer vivos, até que não precisássemos mais deles." (p. 125)

Mas, o fantástico, com sua visão de raízes possíveis mas ambíguas, nos oferece cem brumosa, com a passagem visionária de elefantes voadores, que, nos sonhos infantis, pisavam em Leopoldo, da babá Francisca que lhe deu dose de carinho, nas brumas de uma infância desassistida – de seu filho natimorto pela vontade, metonimicamente espiritualidade e das virtudes." (p. 170). Tudo preparando, sob o tempero da angústia, marca existencial de nosso tempo, a arregimentação do pessimismo, e da nova eclosão das tendências transgressoras.

Assim, Leopoldo cede à força de seus instintos, violenta Bertrini, uma indefesa adolescente. E Marina desistiu. "O desistir de Marina significava o impossível do retorno". (p. 154). Presidida pela dor do desengano, Marina encontra sua saída. Dirige-se ao leitor e perde perdão por Leopoldo e por si mesma, uma vez que todos se reuniriam na massa fragilizadas dos "cordeiros do abismo".

E se prepara para adentrar os processos do cartório, numa última tentativa de dirigir-se a Leopoldo: "mesmo que tivesse que chorar com ele, odiá-lo ou até amar esse vivente nas esquinas de meu tempo". (p. 156).

Com esse romance, pois, Maria Luísa Ribeiro parece acompanhar uma tendência que mais vigorosamente se manifesta na literatura pós-90: a de enveredar pelas pulsações marginais latentes no ser humano, como ocorre, por exemplo, com Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles, ou com alguns de nossos melhores escritores, como José J. Veiga, Miguel Jorge, Antônio José de Moura, Heleno Godói, Edival Lourenço, Alaor Barbosa, Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães, Delermando Vieira, Ursulino Leão, Maria José Silveira, Adelice da Silveira Barros, Alice Spíndola, Augusta Faro e outros. Mostra viva dessa tendência deu-nos o escritor espanhol José Ovejero que, estando no Rio, ano passado, por ocasião da Bienal, segundo informações do Caderno Cultural do Estado de São Paulo, falou de seu livro de contos *Que estanhos são os homens* (Ed. Bacarolla) e declara: "O leitor pode até sentir enganado pelo título, porque estou falando também de mulheres raras, estranhas... (...) Homens e mulheres têm esse ponto de estranheza: somos duas pessoas de um só vez. O que somos no exterior e o que habita dentro da gente são diferentes". E Ovejero, no seu livro, expõe situações como as de Carmem, e suas reações eróticas, singulares, sob o impacto de situações estranhas, como as dos obscenos telefonemas que recebia. Sabia que esse sentimento era uma transgressão. "É então que as personagens percebem que os costumes não as protegem", ponto nodal das angústias existenciais. O que nos faz entender a fala de Marina para Leopoldo: "Muitas vezes entrei, para depois sair chorando lá de dentro de mim". (p. 108).

Assim, com a temática valorizada pela época de transgressões que vivemos, a obra literária se erigirá na proporção exata de sua estruturação estética, de seu poder de refletir, questionar e persuadir. De expor. Com a palavra, o potencial do escritor. E, neste plano, Maria Luísa revela-se uma surpreendente e ousada promessa.

Diz-se que não há moral na arte. E, com Mike Dufrenne, em Estética e filosofia (1972, p. 46), recordemos Sartre, para quem a única tarefa da arte "é restituir o mundo". E, sabemos, o mundo é inesgotável, como os homens que o habitam.

À oportunidade, ao retomar esta matéria, lembremo-nos de Shakespeare a quem devemos a revelação do segredo de o homem se revelar um ser complexo e interessante, tendo em vista ser "constituído de vários eus." Uma unidade, na complexidade, pois: uma "travessa" de valores metafísicos heterogêneos.

Notas

- Dufrenne, Mike. *Estética e filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1972.
- Fernandes, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Editora da UFG, 1986.
- Olival, Moema de Castro e Silva. *O espaço da Crítica III* – (em fase de edição).

Capítulo 4
O VOO CAMICASE DE PÁSSARO SÓ LÂMINA

Brasigois Felicio

Em um "voo só lâmina", cortante e abrasadora, em seu livro *O pássaro do bico de ferro* (R&F Editora, 126 pg.), Maria Luísa Ribeiro apresenta à literatura poética uma obra marcante, em sua força expressiva. Em apresentação da obra, "algo pode apresentar-se extemporâneo a muitos leitores e poetas imantados pela lógica cultural rasteira de nossos dias: mas este é o tempo que vemos desenhar-se diante de nossos olhos, sobre o branco aflito da página de Maria Luísa Ribeiro. O tempo urgente da revelação".

Ainda meio tonto, da vertiginosa viagem feita aos abismos da condição humana, reconheço que para sua escritura foi preciso ter muita coragem humana, seguindo o fogo da inspiração de Prometeu, ao ousar desafiar os deuses, em sua ânsia de conhecer e revelar aos Homens os mistérios dos mundos. E o faço em um tempo não só de estranhas e ignóbeis aporias, mas tragicamente marcado por uma forma muito solerte de maldade, que vem a ser a conspiração do silêncio, pela qual poetas e pseudo-críticos, dentro e fora das academias, condenam ao esquecimento obras recém-lançadas, através de pactos de silêncio, partidos de torres de marfim ou de grupelhos constituídos de igrejinhas especializadas em intrigas, fuxicos, e outras vilanias. Desde sempre e hoje, principalmente, é assim: as vozes que têm força original são cerceadas pela conspiração da maldade, enquanto o vasto cortejo da mediocridade tem sempre festivas bandas a saudar sua passagem.

Em uma obra constituída por um só poema, "neste tempo de aporias contemporâneas, de um tempo que não mais escuta em nós", no dizer de Fábio Andrade, a poesia desta autora vai de modo quase solitário (haja vista a pobreza temática e a inanidade existencial de boa parte ou da qualidade da

poesia feita hoje no Brasil) "desenvolve estratégias radicais de sobrevivência neste mundo hostil à sua lógica outra.

(...) O pássaro, então, desde sempre um símbolo de liberdade e candura, e mesmo do sagrado, converte-se numa força verbal contundente, capaz de dissolver mitos e destruir aparências, com seu afiado bico, mesmo que seja para instituir ele mesmo um reencontro através de sua cruel e cortante linguagem simbólica. E que realidade vem esse pássaro de bico de ferro realizar? Uma realidade mais funda e definitiva do que essa que se faz evidente. A realidade do desejo em várias dimensões, uma luta pela palavra, uma luta pela liberdade de ser e do vir a ser, daí a urgência de seu estribilho: Por isto preciso ir!"

Antecipando-se ou seguindo-se ao estribilho que permeia cada fase do longo poema, há trechos de grande força poética, como este: "Ninguém haverá de viver o meu cansaço,/tampouco beber/a baba do meu copo/porque a saliva/de bicho sem pátria/escorre no vazio deste chão/ (...) "Entrarei no meu país/de árvores tortas/e serei pássaro de mim,/passado de ti,/um elefante velho,/uma pedra,/ um pó/ um nó na garganta,/um bico atravessado/no buraco da vidraça/". E ainda: "A esse país./escrevo/a dor dos apenados,/nascidos/nos porões da inconfidência./trementes nos senões/dos mortos vivos,/brincantes/no cartel do carnaval (...) ao regar o meu país/de árvores tortas/ouso olvidar a natureza morta/dos homens polidos/por cargos de confiança/".

A leitura deste belo e impactante poema de Maria Luiza Ribeiro nos faz pensar que destinos se cruzam nos aeroportos, sem que se conheçam uns aos outros, ou a si mesmos. Fernando Pessoa nos diz: "Para viajar, basta existir. Vou de dia para dia, de estação para estação, no comboio de meu corpo, ou de meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos sempre iguais e sempre diferentes como, afinal, as paisagens são. A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos não é o que vemos, senão o que somos".

Há pessoas que são garatujas passageiras das colunas sociais. Vivem a seguir tendências, resilientes que são em se contentarem com as aparências, só atendendo à fome o inútil, de que se alimentam seus insaciáveis desejos. E assim se transformam em seres do desmantelo. No dizer de Maria Luísa Ribeiro: "São mais uma peça no varal dos artifícios/que vivem do que sobra/na orla das aparências:/uma vaidade a mais/gastando a tinta dos jornais/".

De fato, a poetisa tem razão, quando alude, em seu livro *O pássaro do bico de ferro*, à vanidade dos que se comprazem em ser "riscos passageiros na agenda cultural".

Pois a dor que anuncia a falência do humano vem de uma doença reincidente: o vício de viver a rebobinar o filme do absurdo. Filme cotidiano do qual somos eternos atores que não querem sair de cena. E de tanto "bicar cansaços/como pássaros desesperados/já não sabemos quem somos/de tão escravos nos tornamos/das miragens do futuro, e das moendas do passado.

Na dor de ser demônios de nós mesmos, somos contaminados com nosso medo e nossa violência. Mas a Vida sempre se faz presente, na leveza dos inocentes, e também se mostra com seu rosto sombrio, nas criaturas que só se expressam por sua astúcia e suas demências. E não obstante vivam como demônios, não aceitam que seus santos lhes faltem, ou mesmo que falhem – e sempre se apresentem com sacos cheios de milagres, que os salvem das aflições cotidianas.

Capítulo 5
MARIA LUÍSA RIBEIRO: UMA ESCRITORA OUSADA

Delermando Vieira

Em *Os Cordeiros do Abismo*, as personagens se mostram impregnadas de sombras e desvios psicológicos, tão inerentes aos distúrbios de suas convicções. Algumas chegam expor-se a um martírio próprio, descomunal, ao que tange e estereotipa sua natureza de agir, viver e ser. Cheios de suas intenções e propósitos, às vezes banais, quiçá coerentes, e, na maioria dos casos, apegadas a seus interesses mais comuns, interesses esses fundados na estirpe de suas mazelas íntimas, psíquicas, dão-se, ainda, nas entrelinhas, deste romance, página por página, fortes, trágicas, causando ao leitor um espanto de bloqueios e impactos íntimos. Como se pode compreender de suas estórias, imagéticas e enredos, pode se dizer que Maria Luísa Ribeiro é uma das escritoras mais fortes e precisa da literatura, hoje, em se tratando de ousadia, coragem de narrar e dizer, fugindo, é claro, à reles narrativa comum, ou seja, aquela em que os meandros de uma dialética literária estão, quase sempre, coligados a temas inócuos, frágeis e vulgares, ao que se concerne, ou se delimita, a todo e qualquer cotidiano. Com certeza, suas narrativas erguem-se em dramas fartos de cenas estranhas. Em caso específico, mostram-se permeadas de ousadia absurda, estranhamento e assuntos pertinentes às intempéries do que, ao fundo, rói e dói na consciência de suas personagens, com um esmeril lancinante, conduzindo-as a um desespero e delírio de um fim trágico, sem retorno, onde somente a insanidade de uma lógica, quase possível, far-se-á admissível, ao fluxo e possibilidade de novas intenções. Segura e sábia em sua habilidade de focar, ou enforcar, qualquer de suas personagens, segundo o inferno e desequilíbrio, que existem no íntimo de cada uma delas, dá-se, também, ao tino de erigir grandes alegorias e fascinantes atmosferas psíquicas, terríveis e inesperadas, ao que se diz respeito às suas ações, comportamento e

introspecção de suas mentes, legando, enfim, ao leitor um universo de escabrosa dualidade, entre o caos e a aparente harmonia de tudo aquilo que, em verdade, chama a atenção, uma vez que se justifica, ou se explicita, sob a égide dos fatos e assombros de sua vasta criação.

Sendo, pois, uma autora ousada em seus temas, longe da narrativa corriqueira, narrativa essa tão inerente à fragilidade de temas inocentes, ingênuos e insinuados à falsa moralidade burguesa, entrega-se, enfim, a elaborar, entre uma cena e outra, o estranhamento ou, ainda, o que não se parece, tão de repente, com o quilo que já temos ou vimos noutras estórias, de autores frágeis, sem criação nenhuma; e o que é mais interessante: lega-nos, inúmeros fatos e imagéticas possantes, raras e incomuns, conduzindo aqueles leitores, acostumados às leituras mais simples e rasas, a uma viagem loquaz, porém, plena de sabedoria e rica em subintendências de inesgotáveis abismos lucíferos, fazendo-se capaz de erigir o vilipêndio, bem como, a náusea do que está, profundamente, arraigado na psique do indivíduo, com suas fraquezas, suas mazelas, e o que é pior, com sua maligna e maliciosa intenção de efetuar o trágico, a mais íntima corrosão do ser, do indivíduo, em cada inimigo seu. Em nenhum momento, no transcorrer de suas estórias, existe o depuro de uma harmonia sensata, capaz de deixar transparecer, em suas nuances, a viabilidade da coesão total de uma serenidade filosófica, existencial, tão somente idealizada por eles, os Homens de boa fé, neste mundo de Deus e do diabo. Compreensível em sua maneira eficaz criar momentos imbuídos de flashes e absurdos encantos, não se perde, afinal, a um desvario totalmente ilógico, sem graça e fútil, posto que todos os enredos de suas estórias s e realizam pelas vias de uma vivacidade instigante, concisa e atraente, ao que predispõe à estranha lucidez de uma loucura delirante, emergente e, fatalmente, capaz de apreender, segurar até o fim, aquele leitor mais interessado, que, certamente, está à procura de uma narração maior, crescente e verdadeira, ao que se justifica e se assimila, aos dias de agora.

Com a precisão que temos acompanhado essa autora, desde há muitos anos, estamos cientes de que não somente suas estórias, mas,

sobremaneira, sua versatilidade literária, estão engajadas a uma realidade marcante, ante aquilo que, tenebrosamente, habita a consciência humana na atualidade, já que ela, Maria Luísa Ribeiro, enquanto e como escritora, conhecedora de tudo isso, não se oscila ou, sequer, se delimita, ao receio de registrar, figurar e configurar, às suas narrativas, outra cena, outro tema, que não aquele escabrosamente sintonizado às feições do que, incrivelmente, está insinuado nas contingências da atualidade. Como estamos cansados de saber, a testemunhar, sobretudo, os fatos, nos jornais de agora, estão repletos de assombros, assombros esses jamais vistos em *mares nunca dantes navegados*, como diria, poeticamente, em seus versos, o grande poeta *Luis Vaz de Camões*. E, se estamos corretos, assim pensamos, diríamos que essa escritora, dentro de seu contexto criativo, sabe-se a forma e estilo de um *Ivan Bunim*, escritor russo, formalista, assim nos parece, autor de *O Amor de Mítia*, quando, então, narra, conta, espelha seus temas, suas tramas, ao súbito fôlego da descrição meticulosa, já que se realiza em escrita exuberante, incisiva e coerente, mesmo em se tratando de assuntos pertinentes aos abismos e desequilíbrios mentais de cada uma de suas personagens.

Sem ater-se à fragilidade de tantos autores atuais, fragilidade essa que se dá assim que esses erguem seus romances, seus contos, ao costume e labor de um discursivo direto-livre, utilizando, exageradamente, entre seus personagens, o diálogo, assuntos e discussões, através do já cansativo travessão, Maria Luísa realiza-se, então, ao empenho e construção de todas as estórias suas, ao fito de um discurso indireto, rico e precioso em imagens estranhas, não costumeiras, mas fascinantes, estoicas, longe, talvez, do lugar-comum, de um écran sem sentido, cuja natureza sem sempre se arrebata ao despertar-se de uma súbita implosão, que, contundentemente, acontece no íntimo do leitor, assegurando-lhe, naturalmente, toda a certeza de estar lendo e absorvendo uma criação literária justificável àqueles de maior sabedoria, àqueles que, sem dúvida, estão em busca de, pelo menos, ler o diferente, o estranho, distante das mesmices que, em multidão, povoam a literatura dos chamados escritores "simplistas" do mundo de hoje.

Não é à toa que Maria Luísa Ribeiro se prontifica, ou melhor, se estabelece, hoje, como uma das autoras mais ousadas e interessantes da moderna literatura brasileira, não somente da brasileira, como, também, da moderna literatura latino-americana, já que suas narrativas, tão bem erguidas, sabem-se a teor de um confecção literária alarmante, chamativa, cuja grandeza espiritual evoca-se aos gritos de uma implosão de enredos focados à liturgia das mais esdrúxulas e corrosivas águas dos abismos escuros, como aquelas que infernalmente jorram, brotam de modo grotesco, das brenhas e íntimo das cavernas de cada mundo, cada universo, cada ser entregue e legado às suas vicissitudes, tão naufragadas e escondidas nos porões e celeiros de suas mentes em constante ebulição.

Inverno, 2014.

Capítulo 6
OS CORDEIROS DO ABISMO

Wânia de Sousa Majadas

Aqui se encontra o que pode ser considerado como a materialização da vertigem interior de um filho de Satã. Isto é captável no transgressor romance de Maria Luísa Ribeiro, *Os Cordeiros do Abismo*. O traço libertino do perfil de Leopoldo incrusta-se modelarmente no universo demoníaco do romance em questão. Satã, há muito, ronda Leopoldo, desde Leopoldo menino, embora não o reconhecesse inicialmente, tão absorto estava a contemplar o abismo que abria a seus pés.

Leopoldo se apresenta, pois, como um homem que reconhece apenas os desejos carnais. E Satã o aplaude: é sua função advogar os prazeres, defender a abundância sensual da vida, opondo-a à esterilidade da razão, marcante lembrança do elogio dos deleites, ao tingir o saber teórico de coloração mortuária, em Fausto.

"A teoria, caro amigo, é cinza.

E verde-ouro a Árvore da Vida."

O ponto nevrálgico do drama existencial de Leopoldo é a impossibilidade do amor, impossibilidade esta que parece, à primeira vista, sua mitificação da incapacidade de conciliar a ideia de amor com a posse física – amor e sexo são antinômicos, mundos excludentes. A incapacidade de conciliar a ideia de amor com a posse física levaria de conciliar à extrema idealização da mulher. Para saborear os prazeres, torna-se necessário, portanto, o fetiche. Ao fazer um balanço, ele e o leitor chegam a um resultado a mãe incapaz de amar, sempre com muita pressa, explode um homem sem forças para amar.

As mulheres e homens com os quais Leopoldo se relacionou, inclusive Tarsila, sua mãe, em todo o percurso de travessia para o "Inferno"

seriam a representação da saciedade que se segue à realização do desejo, parceria a que se tem, mas não se quer para amar, porque tê-la seria degradar-se – com ela apenas saciaria uma fome impura. O amor é negado a Leopoldo, desde a sua mais tenra idade, e o veneno que destila do seio materno prepara-o para um ritual enlouquecedor. Tarsila, a loba, gera o ofício de lobo insaciável, que fareja as suas vítimas, cordeiros que não encontram nenhum traço de compaixão – quando acordam já sucumbiram no abismo. A impossibilidade de amor em Leopoldo pode ser vista como paradigma da inatingibilidade dos anseios e aspirações humanas.

A disparidade entre os anseios e as realizações humanas, a percepção dos limites do homem, cujos arremessos em direção ao Infinito mais parecem, no dizer de Mefistófeles, saltos de gafanhoto com os quais, ao invés de se alçar, mais se chafurda no lodo. O profundo desgosto com a realidade circundante constitui a base da "dor-de-mundo", cujos sintomas são a angústia e o tédio, o que traduz desconforto diante da realidade que lhe é dada a viver. A essa realidade que o nega, que se faz paródia de seus anseios, Leopoldo devolve a negatividade e descrê. O ceticismo é a forma que lhe permite sobreviver à destruição das ilusões. E vida, pois, mas vida impregnada de morte.

A esse ceticismo como expressão de repúdio à realidade torpe soma-se o vício, a imersão absoluta no que houver de mais vil, de mais degradado no ser. Se os ideais são inatingíveis, por que faca de dois gumes: expressa o repúdio, ao mesmo tempo que permite o alívio da dor pela anestesia dos sentidos. É aí que *Os Cordeiros do Abismo* se mostra ser a lição mais terrível que o Demo poderia escolher como encerramento da viagem de "ida" e "volta" de Leopoldo: a janela da alma mostra, implacável, não só a ineficácia da máscara do libertino como anestésico, como também que o próprio demonismo é sedução, que a vida, por que "miséria", é, assim que lâmpada se apaga, o nada absoluto.

A poética do romance de Maria Luísa Ribeiro é trabalhosa, complexa e pertinente ao que tem desenvolvido. Tudo muito bem pensado e

muito sofrido. A construção das vozes que conduzem a cruel viagem (sete travessas) de Leopoldo ao "Inferno" de si mesmo, e, logo em seguida, a tentativa de retorno (mais sete travessas) das labaredas destruidoras da cruel experiência – apenas tentativa, porque na "travessa sete" do retorno, o narrador, que tem função de moldura (inicia e termina a narração) diz que viu ao lado de Leopoldo "todas as bestas soltas bebendo vaidades nos colóquios sociais". (p.169/169)

Nesse lamaçal de "ida" e "volta", apenas uma nota de compaixão. O narrador moldura (autor implícito?) sente uma intensa vontade de chorar. "Eu ainda tenho uma cota de água nos olhos para molhar as dores daqueles que ainda amo. E, durante esta convivência, aprendi a gostar de Leopoldo com tudo que lhe foi incorporado em seu berço de abismos."

Leopoldo não volta e a certeza disso é que as sete travessas de ida não constituem contramão às sete travessas da volta, pelo contrário, completam-se, pois para compreender os fatos acontecidos na "Travessa um" da "ida" é necessário fazer a leitura da "Travessa um" da "volta". Cada travessa, das quatorze existentes, representa a escavação dolorosa de uma espécie de "buraco" existencial, que diante de tantas buscas pode desembocar no útero-refúgio, que permitiria a Leopoldo o retorno ao princípio, oferecendo-lhe condições de identificar com o outro. Possibilidade Remota.

Por ser um livro de muito trabalho de construção e com uma temática instigante, que não deixa nenhum leitor indiferente, é que a seleção recaiu sobre ele.

Capítulo 7
LEITURA COMENTADA DO ROMANCE *OS CORDEIROS DO ABISMO* DE MARIA LUÍSA RIBEIRO

Placidina Lemes Siqueira

Com certeza foi difícil para a autora facilitar o contato do homem com esse porto talvez antes ancoradouro familiar; pôr na mão do público ledor através do retratar seu personagem, foi sua viagem existencial amadurecida, seu interior onisciente, onipotente e onipresente do romance não de uma "*água com açúcar*".

Porto cheio de variados barcos e navios. Navios de Combates, Navios Negreiros, Navios Submarinos etc, mas cada um com um porão, onde cai a escolha de deixar que seja o compartimento, almoxarifado, muitas vezes esquecido para não mais lembrar. Assim, Malu traz à tona a *Arca* de Noé paciente com a onça macho mais a onça fêmea e/ou um apressado "Titanic" com tantas vítimas da própria inocência e com até certa nobreza espiritual naturalmente viva porém guardada no arquivo passivo da memória de cada ser humano. Ambos com o lado perigoso da água: o dilúvio e as geleiras; ambos aproveitando o passeio turístico de nossas almas ainda meio encardidas nesses mares quase sempre antes navegados, enxaguam-nas da falsa modéstia, purgatorizam-nas da humildade farisaica; fotografia o cipiar do ego inflado talvez em tempo de evitar a queda fatal para a infinitude do espírito volátil, alcoolizado na concentração do gás carbônico, e eternidade da alma obesa nadando em gordura e glicídios. E até, meio dantescamente, com cheiro de enxofre na fornalha ardente.

Em nenhum momento há afirmação de sabedoria, sã consciência, total bondade e honradez do personagem que é atraído, nada racional, como peixe a engodo, pássaros à gaiola com alpiste camuflada na ramagem.

O livro atrai o *leitor* na boa (ma)dureza da vida como *Pirilampos na Visgueia*, entre abelhas, cigarras, formigas, borboletas, moscas, mariposas, gafanhotos, gigantes, anões... São presas e predadores, deixando de lado de uma vez por todas, a expressão "útil e nocivo". Assim como a autora usa frases chamadas de positivas, para logo empregar outras tidas como negativas ao leitor distraído; por exemplo: na p. 105 a frase: "*Cheiro de infância esparramado no quintal*", usa na p. 116: "*Nosso Espírito cercado de instinto por todos os lados*" ou "*... o demônio pode ser a inteligência de Deus*" em que o leitor atento pode completá-la na p. 136: "*A vida é ilogismo*" ...Compare a da p. 125 "*... não existem santos e... os contentes fingem-se de contentes...são hipócritas*" com a da p. 69: "Os homens felizes são mágicos". Na p. 139: "*Jesus Cristo nosso leitor*"; hora nenhuma foi dito que Ele aplaude toda as ações do figurante, o feitio do personagem central, então deve apoiar a escritora que, aliás O procura na dedicatória, intertextualizando um de seus quatro escritores-testemunhas, Mateus 11,28: "*Vinde a mim todos nós que estais fatigados e carregados, e eu vos aliviarei*". Fica aqui uma dúvida se foi proposital ou engano a citação 11,18, sabendo-se que o versículo 18 refere-se a João Batista: "*... dizem: Ele tem demônio.*" Portanto não faz "*o espírito da obra*" (tema, mensagem, trama...) perder a coerência com o apelo à presença de Jesus, bem claro na dedicatória, pois tanto 18 como 28, são a fala do Grande Mestre a seus alunos. Ambas citações, felizes, santas...

Assim, pode-se interagir com a trama, e com a mensagem envolvedora desse heroísmo da autora a traçar o complexo perfil do protagonista que traz em si o canibalismo, a necrofilia, o homossexualismo, o incesto, o narcisismo exacerbado, o bestiário e o demonismo.

Deus que criou até o *Livre-Arbítrio e Seus Destino*, ou a *Subjetiva Liberdade*, põe toda criatura para recriar toda a realidade. Ele é capaz de dissolver visgueiras, abrir gaiolas, levantar alçapões, arapucas etc. ("*Ah, penicilina, faca de dois gumes... ah, cachaça que é tomada para esfriar e esquentar!*" diria outro escriba não fariseu, nem hipócrita...)... *ah, Água Emendada de Paraúna, ah, Porto do Escritor!* Obrigada, Malu Ribeiro por

presentear-nos com estes romances divisor de águas, *Os Cordeiros do Abismo*. Ouso outro título: *O Livro Livra de Abismos*.

E envio à querida Maria Luísa Ribeiro, outra ousadia, o meu brinquedo-poema:

DAI A UBE O QUE É DELA

*Placidina L. Siqueira**
Para um super-
Casal e seus mistérios.

Qual hífen, traço muito claro
está Malu Ribeiro
presidente e sempre rente a ela
um companheiro mais que companheiro
em justiça e/ou equidade à carência,
de associados e associadas, e, associado sente

porque sabe do equilíbrio de Tênis (ou Maat?)
ante tanta gente...

Eu sei porque já fui juíza ali,
gente-poesia, que não mente
às vezes dorme e em seu sono
a verdade vem latente...

Goiânia, maio/2006.

Capítulo 8
O SENSO DE OBRA ABERTA – 2º VOLUME

Mário Jorge Bechepeche

"Malu Ribeiro – A Renovação do Surreal"

"O Senhor dos Desencantos" (2001)
"O Domador do Rio" (2003)

A leitura dos textos de Malu Ribeiro coloca, de início, duas premissas estéticas:

01. O requintado prodígio da linguagem com sua verbalização em que instila um senso anímico nas palavras a estas se engolfam de palpitante energização lúdica, símile de reações de seres vivos, sendo que, no leitor a apreensão mental imediata e o acolhimento intelectivo dessa camuflação cariciosa da linguagem despertam-lhe uma sensação de roçagar e alisamento de ursinhos de pelúcia.

02. O uso de realismo fantástico (um dos pilares da atual literatura no mundo todo, como um dos principais caracteres do SOA) à forma de Gabriel Garcia Márquez e da escola argentina de Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar, etc., cujo surrealismo se exprime por uma fantasmagoria de imagens e alegorias extrovertidas, resplendentes e cambiantes no jogo verbal. Em Goiás, como no Brasil todo, a expressão literária pelo supra-real normalmente gerando o realismo fantástico ou sobrenatural, vem sendo utilizado por um número relevante de escritores já marcantes na galeria nacional. Mas a linhagem surrealista é diferente entre seus usuários. O já mencionado supra-real à Borges, o de Malu Ribeiro, também é compartilhado por José Fernandes, em contos de um escrínio rútilo, o "Assombramento" (contos) em que ele associa o sobrenatural ao tecnológico modernissimo, respigado de mordacidade e Gil Perini, em cuja estilística há uma

imantação de sutileza quintessenciada de vocábulos que cintilam como pulverização de safiras na página...

Já a outra vertente do surrealismo, o de Kafka é marcada por esbatimento, tendência introspectiva, entorpecimento dos sentidos, abstração e apagamento dos contornos. Também, entre nós, com representantes laureados nacionalmente. Vejamos José J. Veiga, conquanto tenda menos ao fantástico imaginário, sóbria transparência em lugar de obscurantismo opalescente, a impressão do seu artesanato temático é uma urdidura coleante, encaracolada, que volta sempre ao ponto de partida, portanto uma fusão constante de início – meio – fim, em que a impressão surreal se obtém pela visão total da história, só que José J. Veiga arquiteta a frase em apuro e dicção que o levaram a ser um dos mais importantes e celebrados contistas da Literatura Brasileira. Neste panorama kafkiano, se insere Augusta Faro, com "Triagem", de repercussão nacional fantástica, em cujos contos não há necessidade de longo percurso panorâmico, isto é, de uma leitura de muitas páginas para sentir, observar, admirar o coleio entorpecente e a transversatilidade de supra-realismo, kafkiano. Há já uma notável impregnação de atmosfera indolente e mórbida, de vaguidade e bruma, de esmaecimento na conotação do vocábulo em que sua estilização e invocação surreal já escorre na palavra isolada ou, no máximo, em enfileiramento de poucas delas, logicamente estas associadas no contexto total da frase, da página da história toda, enfim, em seu escoamento a flux, evidentemente se multipotencializam o nos aparecem associativamente como um panorama de lunaridade e visionarismo opiáceos. Ainda na ampla messe do surrealismo, apontaríamos Yesa Schimaltz prosadora em "Misiere" com um espetacular efeito surrealista em que ela (com Alejo Carpenter, cubano, os únicos que realizaram isto) reúne todos os matizes do surreal, dentro de um universo teratológico a que Bernardo Érlis chamou de "um estupor fantástico". (Para o estudo completo destes autores mencionados aqui e outros no contexto surrealismo x obra aberta, escrevemos "**A Nova Escola Literária – Senso de Obra Aberta**", ainda inédita). Convém ressaltar que maria Luiza Laboissière de Carvalho, prefaciadora atenta e avisada, sintetiza o artesanato linguístico de Malu Ribeiro como "reflexidade de

encantamento" e ainda que sua linguagem é "plurussignificante e figurativa". Foi necessário estabelecer estas premissas (tipo de surrealismo, posição no contexto da atual fase literária do Brasil, etc.) de Malu Ribeiro na composição de "Senhor dos Desencantos", para mostrar sua inserção em um dos cânones do SOA, no seu caso, o realismo fantástico pela via do supra-realismo (de passagem, digamos, é lógico que, como qualquer outro movimento literário, como foram o Romantismo, o Naturalismo, o Parnasianismo, o Modernismo, etc., o SOA em vigência há mais de meio século no mundo todo, tem outros cânones e características, como a intertextuação, o arrepanhamento, o contraponto, a técnica operativa, etc., etc.).

Contudo, a dinâmica de criação de Malu Ribeiro não estaciona nem se deixa estagnar neste estágio estético de "O Senhor dos Desencantos", mesmo porque quem estuda as milhares de facetas do código do SOA saber que o principal fator nela é a possibilidade infinita de recursos estéticos (vide a "A Obra Aberta" de Umberto Eco). Eis que em "O Domador do Rio" ela potencializa a estimulação do imaginário por um prodigioso ludismo e metaforização das imagens e das ideias por um efeito estrutural – vocabular que se diria DISSONANTE, isto é, a sequência das palavras na frase e o seu significado que começa a expressar uma ideia, uma imagem, é, às vezes, subitamente alterado e com isso a ideia, a imagem final são profundamente transformadas em uma inesperada e surpreendente metáfora, diferente do que se esperaria com as palavras iniciais em confronto com as que seguem, resultando um tropo metafórico com uma permanente ebulição da ideias e imagens. Isto é de impacto tão impressivo que Heloísa Campos Borges, ao estudá-la, invoca como primeiro fenômeno linguístico este "**Potencial de Significação que no Conjunto Pulsa**" e Gabriel Nascente, este incendiário da frase, de lavas candentes e de rutículas esgrimas, externou sua ostentórica admiração exprimindo: "um jorro indômito de ficção e lirismo".

A verdade é que este fenômeno ocorre em uma sucessão tão numerosa, em tropel, em uma única página, formando um verdadeiro novelo de metáforas, de modo que o afloramento e entrelaçamento delas adquirem um

magnetismo na conotação que o plano surrealista tradicional de "O Senhor dos Desencantos" atinge outro plano compactado e mirífico em "O Domador do Rio", expressando-se em um verdadeiro circuito de signos e essências míticas como um poliedro de iluminuras e metamorfoses verbais.

Logicamente, disso tudo, resulta uma nova, "linguagem", ou seja, uma estilística de estética inovadora no surrealismo da Literatura Brasileira.

Capítulo 9
O SENHOR DOS DESENCANTOS

Branca Bakaj

Esta é uma obra de Malu Ribeiro, grande escritora de Goiás e Presidente da UBE daquele estado, que lançou seu livro de contos *O Senhor dos Desencantos*. São, ao todo, doze contos, que vêm apresentados pela Professora Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, com doutorado em Teoria da Literatura pela UNESP, e que estuda a enunciação na obra em pauta. A orelha é de Geraldo Coelho Vaz, poeta e historiador que pertence à Academia Goiana de Letras.

Malu Ribeiro é o nome literário de Maria Luísa Ribeiro Neves, que tive o prazer de conhecer em Brasília, quando em visita de cortesia à Associação Nacional de Escritores, que presido, e à qual Malu se filiou.

O livro compõe-se de quinze contos em que Malu mostra sua capacidade criativa. Vamos vê-los pela ordem de apresentação no livro.

Desde o início, Malu cria sua linguagem, em "Achado", um ambiente com forma meio mágica, meio onírica. Introduz ela seu leitor numa visão temporal bem sentida, com linguagem muito cuidada, mas sem pedantismo, em que entram seus segredos e em que ela está na pele do lobo. Tudo vem, enfim, de forma naturalmente mágica. Junta palavras aparentemente sem lógica, conseguindo criar uma visão nova e surpreendente do tipo: "Uma alegria serena de regar canteiros. Apossara-se de meu coração".

No segundo conto, "Santo Ofício", chama nossa atenção o emprego que faz dos adjetivos e substantivos vai ela configurando a personagem. Apesar de predominar o feminino, há uma presença masculina no livro. O predomínio do "olhar" é muito sentido, e, com um lado mágico com toques de fantástico, como vemos na página 48. Ao todo, são nove referências a "olhos" e "olhar", ou forma conjugada do verbo mencionado.

Byron já disse que "Nos olhos das mulheres é que aprendi minha doutrina / Neles é está viva a verdadeira chama de Prometeu, / São eles os livros, as artes, as academias / que mostram, contêm e nutrem o mundo inteiro." No Brasil, temos Murilo Mendes, em *Espaço Espanhol*, citando Goethe que nos ensina: "O órgão pelo qual compreendi o mundo é o olho".

Como já disse em meu livro *Quatro Estudos Literários*, "A literatura é um discurso simbólico. Ela não analisa, assim, o mundo histórico imediato. O que a literatura faz é criar seus próprios significados que apontam para os sentidos que estão implícitos na História ou que não foram ditos ou realçados pela História". (p.44)

O terceiro conto é o que dá nome ao livro. Trata ele da loucura, da demência, pois a personagem larga o ambiente do circo e chega à casa de sua avó (p.55), mas a encontra louca, buscando seu atestado de óbito para ser enterrada. O absurdo está, pois, instalado. Sente-se a personagem responsável pelos loucos, entre os quais estava seu marido esquizofrênico e que era circense.

Como Albert Camus, a autora nos mostra a vida humana executando ações inúteis e sem esperança. Quando tomamos consciência disso, segundo o notável autor de *O Mito de Sísifo*, descobrimos o absurdo da condição humana. E qual é a razão desta condenação? Quem determina? Aí, sem ilusões, o homem se sente como um estrangeiro (nome de outro livro de Camus), alguém que está fora de sua casa, de seu país. O homem, pois, como ser humano, é, no fundo, um Sísifo que deve levar sua pedra para o alto de uma montanha, sabendo que ela irá cair e que ele deverá recomeçar sua trajetória. Nisto reside a sua montanha preenche seu coração de homem. André Maurois, todavia, diz que "o absurdo não está no homem nem no mundo. Está em sua coexistência."

O quarto conto é "O Jogo". Nele, um cartomante amador – que aprendera com sua avó a leitura do baralho -, tenta decifrar o segredo de Aline que espantava quando via um Rei de Espadas ao cortar o baralho. Nele, a autora usa um cromatismo inédito, o "amarelo do ser", que a ajuda a compor a imagem que nos quer passar da personagem. Aline tem manifestação histérica, rugindo,

babando, mordendo o cartomante. Até que se dá um momento fantástico, levando ao término do conto com toques mágicos.

Em "Exorcismo", o quinto conto, temos um rico e interessante vocabulário: "cheiro das memórias" (p.69), "espelho acéfalo de molduras" (p.70), "violando o violão" (p.70), "opaca cintilância" (p.72), "barraco anêmico" (p.71) e "cheiro amargo de mulher" (p.73), o que nos dá a medida da criatividade da autora. Este é o seu linguajar cheio de feliz espanto. Malu Ribeiro brinca com a linguagem, dentro de um espírito de revolta com a mesma linguagem, certa vezes tão fechada. Penso ser, no caso, a criatura criadora se revoltando com sua condição dentro de uma estética do mesmo. Ela não diz: "Penso, logo existo". Ela diz que grita, que choca, porque existe. Nesta revolta há uma ideia de valor que acaba envolvendo os outros.

Octávio Paz nos ensina, em sua magistral obra *O Arco e a Lira* que "O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo." (páginas 41-2).

O sexto conto, "Torcendo manhãs", começa com Bárbara recolhendo do tanque a roupa para ser torcida, já nos remetendo ao título do conto. Malu coloca como ponto de oposição à personagem, um sapo, que, muito significativamente, aparece em letra maiúscula, pelo ódio que Bárbara sentia por ele, como pelas cebolas e o canteiro de cheiro verde "peçonhento". Tudo de um cotidiano que lhe era desagradável, acentuado pela falta de poder do sapo, mas que tinha a utilidade de comer mosquitos e coaxar em noite de chuva, como diz na página 77. Há que se conviver como que nos causa horror dentro do cotidiano, amesquinhante, mas que faz parte de nossa vida, que é feita de pequenas e singelas e/ou horrorosas coisas. O final do conto é muito bonito, bem escrito e sugestivo.

"Domingos itinerantes", dentro da linha de contos curtos, como o anterior, é simples e nos traz de volta um toque de fantasia ("Olhou para trás para ter a certeza de não estar sendo seguida por nenhum duende que pudesse retirar-lhe as máscaras, roubando ou escondendo, no tempo, o conteúdo da

caixa embrulhada de remorso") (p.83). Mais adiante, diz a autora sobre duas personagens femininas: "uma tinha medo do tempo, e a outra, da solidão. Uma buscando o amor, a outra querendo guarda-lo" (p.84). É admirável a capacidade de Malu nos transmitir tanto por poucas palavras. Este é o sétimo conto.

O seguinte é "Conceição dos milagres", que nos mostra a dura realidade das casas de tolerância, em zona boêmia pobre, que nada têm do que se costuma chamar de "vida fácil".

O nono conto, "Atrás daquela casa", nos mostra o real insólito. A personagem entra numa casa e vê uma mulher sem braços que pintava e, subitamente, desaparece. Muito bem escrito, misturando suspense e arte, além de um final sugestivo e surpreendente.

"A casa rosa", conto seguinte, começa nos falando da "solidão de Denise", que "era do tamanho da fome". No texto há sensualidade e violência, com misteriosa junção do bem e do mal. Há uma visão escatológica e de violência surrealista.

"Entrevero", o décimo primeiro conto, nos apresenta uma linguagem matuta para manter a verossimilhança do texto. Coloca-nos face a Onofre, falador e machista e sua mulher Santinha, que brigam pela colocação de uma porta, tendo um final inesperado e interessante.

Em "O diário de Marília", o antepenúltimo texto deste livro. Começa a autora brincando com as palavras. O elevador descarta passageiros e há "o tempo morno da mulher dourada". Tem, ainda, "um deus latente e lúdico, descaracterizando o pecado" entre outras coisas. Malu dessacraliza o texto, dando outra vida às frases, fora do lugar comum, do ritual. O conto é muito interessante e questionativo, levando-nos a ver as coisas de forma onírica. Malu trabalha muito bem os personagens Marília e Gonzaga, nomes muito sugestivos literariamente. Há, ademais, uma consciência temporal unilateral (Hoje) é bem verdade, mas bem explorada. Seu tempo é o tempo presente, como Drummond já nos disse muito bem em um de seus poemas.

"Torrente" é o conto em que a autora nos coloca, no início do texto, dentro de uma visão especial, com aspectos contraditórios, como se pode ver no

1° parágrafo, e mágicos, com gnomos tomando seu espaço. Há afirmações olfativas, sensoriais e cromatismo, terminando com um parágrafo de tom fantástico.

"Parágrafo" é o penúltimo conto e tem um compromisso com a linguagem, com o fazer do escritor, com a poesia. São sensações e questionamentos, com pleno domínio da linguagem e criatividade. O final é muito feliz.

No seu último conto, a personagem Branca nos é apresentada de forma muito simples, realizando atos do quotidiano. Ao chegar na cidade de destino, defronta-se "com lobos soltos na praça", o que lhe parecia de mau agouro.

As ações se passam no pretérito imperfeito, quando tem uma ação que continua, no pretérito perfeito, para as ações perfeitamente acabadas, e no mais-que-perfeito, quando há um passado em relação a outro tempo também passado. Exatamente como recomenda a gramática.

A autora trabalha muito bem o inusitado, o espanto e o irreal tido como real. Ela não se preocupa com rotas ou local de chegada, nem com palavras em novo contexto. Sua personagem Branca descobre que "Vive-se para dançar nesse espaço mágico entre Deus e o diabo". A vida é isso.

Estamos diante de uma contista bem realizada em seu fazer literário, com pleno domínio linguístico.

Capítulo 10
Carta à Maria Luísa Ribeiro

Nilma Gonçalves Lacerda

Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1989.

Malu querida,

Que tratamento eu, hein? Me perdoe. Ou melhor, não me perdoe: entenda. Ao receber o convite para o lançamento do seu livro, exultei! Que bom! Malu está cumprindo a promessa dela antes da hora. (Lembra? Prometemos estar com nossos livros prontos, publicados, no próximo festival.) Separei logo um cartão *pra* te mandar, mas eu estudava, desesperadamente, para o ingresso no doutorado da UFRJ. Estava sendo difícil para mim, aquela história de cobrança, você com um certo nome, devedora de uma imagem pública. *Me bateu* uma hiper-responsabilidade. Que, agora, já coloquei no devido lugar mas, àquela época, a tal responsabilidade me espantava. Fui adiando tudo o que podia, e até o que não podia: o seu cartão. Seu livro chegou, remorso bateu. Não havia ainda, feito a prova. Novo adiamento. A necessidade de ler seu livro, comentá-lo devidamente. E o tempo para isso!

1º [Meus parabéns! O tempo responde está cuidado e bonito:] bem impresso. Os desenhos da Neusa – alguns muito bons ampliam a palavra, estendem o poema ao traço. Sua foto de 4ª capa: você mesma, exuberante, telúrica. Que belo momento este seu! Usufrua dele! Você merece!

2ª sua poesia? [A dicção faceira do ritmo próximo ao povo, o tom menina a se adensar, por vezes, adentra caminho erótico.] Aquele seu "nóis" é extremamente saboroso sobretudo na regência inusitada "no seu homi apaixonada".

3º [O inusitado e a elipse marcam seus melhores poemas,]; "Transmutação" que junto a "Meio-mundo", "Fogo do passado", "A

bordo/agem" e "... de cama e mesa" são os meus preferidos. Nesses foi onde você mais voou, desarticulou linguagem bem-comportada, desfez a lógica, experimentou outra combinação. Este me parece o melhor caminho de você e por aí, decerto, correrá a sua evolução como poeta.

O leve e agradável ritmo de "Imaginação" está presente na maior parte de sua composição. Tenha, porém, cuidado que ele pode ser armadilha e marcar, como um cacoete, a sua produção.

4º [e, na articulação de paradoxos, reside outro bom ponto de sua poesia]. "Meio-mundo" bem o revela, nas combinações binárias que se contrapõem e deságuam na "fresta" para o "meio-mundo". A preocupação com uma consciência feminina é uma constante temática, assim como o anseio de libertação, a pureza e o despojamento frente aos códigos sociais supõe a "transmutação", a metamorfose, sem o que

"Mutilação
a metade não serve
não entra"

"... de cama e mesa"

e
"Café sem pão
pão sem café
caixa."

Idem

A vida podendo ser

"E encontrar o Pierrot
que não marcou
de vir."

"Cinza"

supondo, ter outro lado, um palco no centro ~~da vida~~. "No palco da vida" e as máscaras, vestimenta essencial a quem "se veste", "se adorna",

encarna os papéis. Por isso, uma sensação de mulher quebrada, dissociada e covarde, o mais das vezes, incapaz do voo certo, mais sabendo o voo cego, e as regras do "preciso":

"A vida é um eterno voltar
a vida é um eterno esquecer
porque é preciso."

"Eterno voltar"

Por tanto (sic), você escreve. Embora louvando, etc. e tal, esse papel de mulher = esposa e mãe, o grito claro é de quem quer rasgar a fantasia. E teme. Vai. Mas volta. O desejo é de presente e futuro, porém "Ficou no passado".

As respostas você não tem. O tempo? O tempo responde. O retrato, no entanto, pode ser o que é:

"Encontro / uns retalhos da gente
pegando pique na vida
batendo ponto no bar."

"retrato do tempo"

Por tanto (sic), você escreve. Em verdade a palavra é que responde. Como poeta, você sabe que

"Livre é o artista
no ato
da criação

Livre é o pensamento
que escolhe
o seu companheiro

de viagem."

"Liberdade"

E a busca é o sol maior dessa sonata. Impossível continuar a

"Existir porque participa
da missa de corpo presente,
forma, blush, batom
e cio"

"Busca"

Na última estrofe do mesmo poema, se clarifica, ainda uma vez, que o poeta, "no mundo dos loucos, vai buscar "a arte de saber sentir".

As metáforas de voo, metamorfose, libertação dominam o livro. A grande busca é a verdade. Concreta, no entanto, palpável.

"Um corpo
que esperarei
como verdade."

"Fogo do passado"

São três dos mais belos de seus versos e demonstram a urgência e carnalidade dessa verdade.

Que você deve continuar buscando, inteira. Através da palavra, seu meio de transporte.

Prossiga, Malu! Vale a pena. Acautele-se, entretanto, em relação aos clichês, ao ritmo mesmo, à obviedade, às palavras gratuitas (etéreos em "A bordo/agem" sobra e contradiz o conteúdo), aos apelos emocionais ("Apelo ecológico" sobra, também, no livro, na sua poética).

Depure seu texto, voltando muito e muito a ele. Leia sem trégua. E escreva, só as tréguas devidas.

E me dê notícias. Sabendo o quanto me alegrei tendo nas mãos, na minha estante O tempo responde, te abraço Maria Luísa Ribeiro Neves, que quer ser mesmo Malu Ribeiro. Com muita alegria,

Nilma

II. ANÁLISES E DISCUSSÕES

Capítulo 11
UMA LEITURA DECOLONIAL DO CONTO "A CASA ROSA", DE MARIA LUÍSA RIBEIRO

Renato de Oliveira Dering

Introdução

A literatura goiana, dentro do cenário nacional, raramente teve um espaço privilegiado. No entanto, é importante considerar a produção literária de Goiás como um expoente neste contexto. Cora Coralina, de modo geral, é o nome que ecoa amplamente entre os manuais de literatura no ensino básico e superior. Contudo, outros nomes pouco são falados, ainda que a estética literária destes seja um diferencial para a história da literatura.

Para além da produção goiana, a escrita de autoria feminina é também um espaço pouco explorado e, muitas vezes, ofuscado por produções de homens, geralmente, brancos e de uma determinada elite cultural e econômica. É nessa intersecção entre a literatura canônica e quem a produz que nomes como Leodegária de Jesus foram esquecidos ao longo dos anos.

Quando analisamos movimentos literários, como o modernismo, esse preconceito sempre se fez presente. Por assim ser, "a omissão/exclusão das mulheres e projeção de uma perspectiva pejorativa sobre elas e seu trabalho incidiu de maneira negativa na época e trouxe desdobramentos posteriores" (DERING; MARTINS, 2021, p. 217) que atingiu, também, as produções da segunda metade do século XX e ainda atinge as produções do século XXI. "Deste modo, o que se percebe é que houve uma subvalorização da mulher enquanto artista e escritora" (DERING; MARTINS, 2021, p. 217).

É nesse âmbito de discussão sobre a escrita feminina que Norma Telles (1992) problematiza a questão de como a desinência que indica o feminino pode produzir efeitos de subalternização para essa escrita. Neste

sentido, o que se percebe é que a mulher na literatura não encontrou, durante longos anos, um espaço sem que precisasse mostrar e provar sua importância.

É nesse envolto, seja produzindo, ou seja, enquanto personagem, que se verifica como as mulheres acabam sendo marginalizadas por um processo chamado de colonialidade. A colonialidade é uma forma de subjetivação de outrem por uma visão unilateral do dominante sobre o dominado. Ocorre que nessa subjetivação promovida e mantida pela colonialidade, "encontramos visões distorcidas/manipuladas do outro e também a mobilização de que para se desenvolver é preciso pressupor que sempre alguém será superior ao outro. Trata-se, assim, de um projeto que busca articular e propor hierarquias para sustentar sua predileção" (DERING, 2021, p. 23).

Considerando essas proposições, o presente estudo traz a leitura decolonial de um conto de uma autora goiana, Maria Luísa Ribeiro. Tem-se como objetivo, portanto, verificar como a colonialidade, que prende o corpo da mulher em um espaço de subalternização, pode ser percebido nas personagens do conto, principalmente na protagonista.

A colonialidade do ser e a subalternização dos sujeitos

Diante a dita modernidade, advinda posteriormente aos preceitos que fundamentaram a colonização, culturas, histórias e sujeitos passaram pelo processo de subalternização, isto é, uma medida ardilosa que coloca de corpos e saberes em um patamar de comparação ao do colonizado. O fato é que as conquistas dos países europeus nas Américas acabaram por produzir diferentes contextos de dominação sobre os povos que ali já existiam, alterando suas maneiras de viver, ser e pensar, promovendo "trocas" e "normatizando" condutas como legítimas, para tanto, promovendo o apagamento e memoricídeo do que ali existia.

Por isso, o controle instaurado no processo de colonização não se findou nos recursos materiais, produzindo novas narrativas e eliminando as

existentes. A esse processo, chamamos de "modernidade/colonialidade", pois "aponta à coexistência da retórica salvacionista da modernidade e da lógica da exploração, controle, manipulação, força necessária para avançar nos projetos salvacionistas modernos (conversão, civilização, desenvolvimento e modernização, democracia e mercado). (MIGNOLO, 2015, p. 58, tradução minha)[1].

É esse tipo de modernidade que construiu nos sujeitos uma formação de um tipo de sociedade: a alienada. Para Paulo Freire (2016), essa constituição de sociedade promove a criação e reprodução de sujeitos sem consciência sobre si. O professor desenvolve em sua tese que uma sociedade alienada cria seres inautênticos, isto é, que precisam de uma autenticação e, por assim ser, acabam se tornando subservientes a um padrão e doutrinas que lhe é posto/imposto.

Por isso, segue Freire, afirmando que o pensar desse sujeito não está comprometido com ele, visto que a realidade que ele pertence não lhe é tangível ou é, no mínimo, aceitável. O sujeito de uma sociedade nesse modelo, portanto, não se utiliza de critérios reflexivos e críticos pessoais, mas sim de olhares que a ele parecem ser seus. É essa a razão que se pode falar que esses sujeitos vivem uma "realidade imaginária" e não a sua própria.

Assim, dialogando com essa concepção com os pressupostos implementados pela modernidade/colonialidade, podemos dizer que ao promover padrões que levaram à subalternização, a esses sujeitos foram impostas novas formas de se ver e acreditar em si. São seres descompromissados com a realidade tangível, inautênticos e com a criticidade condicionada a uma realidade fictícia ou, ao menos, desproporcional ao que ele vive.

Tem-se, assim, que pela implantação e promoção de ideias do que seria "evolução", nomeadas pela concepção que hoje entendemos por

[1] "[…] apunta a la coexistencia de la retórica salvacionista de la modernidad y la lógica de explotación, control, manipulación, fuerza necesaria para avanzar en los proyectos salvacionistas modernos (conversión, civilización, desarrollo y modernización, democracia y mercado). " (MIGNOLO, 2015, p. 58)

"modernidade", essa estrutura colonial do poder provocou nessas sociedades colonizadas os memoricídeos e esquecimentos.

Nessa consoante, o que chamamos de subalternização é, na verdade, uma forma de manipulação do outro, em que o parâmetro que se constrói é sempre o do opressor. Os grupos subalternizados, portanto, fogem a esse parâmetro estabelecido por um poder hegemônico e, por assim ser, são discriminados. A saber, o padrão é do "homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista europeu" (GROSFOGUEL, 2018, p. 113).

A esse grupo destoante, no entanto, pertencem diferentes minorias, pois os contextos hegemônicos vão se adequando conforme a "sociedade moderna" vai se fundamentando. Assim, alguns grupos acabam por se tornar melhores que outros, em uma hierarquia excludente e de categorização ancorada na dominação. Isso acontece pois:

> Toda relação de dominação, entre dois grupos ou duas classes de indivíduos, impõe limites, sujeitação e servidão àquele(a) que se submete. Ela introduz uma dissimetria estrutural que é, simultaneamente, o efeito e o alicerce da dominação: um se apresenta como representante da totalidade e o único depositário de valores e normas sociais impostas como universais porque os do outro são explicitamente designados como particulares. Em nome da particularidade do outro, o grupo dominante exerce sobre ele um controle constante, reivindica seus direitos fixando os limites do direito do outro e o mantém num estatuto que retira todo o seu poder contratual (Apfelbaum, 1979/1999). A dissimetria constituinte da relação de dominação aparece não somente nas práticas sociais, mas também no campo da consciência e até nas estratégias de identidade. O uso frequente, conquanto abusivo, do termo "relação de poder" no lugar de "relação de dominação" faz desta uma relação de força suscetível de ser invertida em certas circunstâncias e permite subestimar os efeitos irredutíveis que lhe são inerentes. (APFELBAUM, 2009, p. 76)

Essas ideologias se fundamentaram ao longo dos anos, mas seus padrões continuaram a exercer forte influência para quem foge (ou destoa) do "normal". Assim, criam-se essas relações de poder que, adotando critérios

próprios e incoerentes, mas que se cria lógica pela coerência imposta. Assim, tendo como ponto de partida formas de dominação, é que:

> pelo critério da imparcialidade, o homem é mais credenciado para falar sobre mulher; a pessoa branca é menos afetada ao falar sobre negritude e a pessoa heterossexual é mais gabaritada para discutir sobre sexualidade. Dessa forma, mantém-se a perspectiva hegemônica, que não é neutra, mas é assim considerada, porque é legitimada e naturalizada como objetiva e imparcial, dado que o corpo masculino, branco, hetero corresponde ao padrão normativo de descorporificação. (REZENDE; SILVA, 2018, p. 177-178)

Ocorre, assim, que as discriminações ocorreram e ocorrem por três vértices que, entrelaçados, são ainda mais assombrosas: raça, gênero e cor. No entanto, esses três vértices foram construídos por um poder hegemônico, como dito acima. Esse poder foi instaurado por quem detinha/detém o poder político e econômico na sociedade.

Logo, é pela promessa de evolução das nações conquistadas que se construiu, então, valores sociais e culturais que foram enraizados pelo poder hegemônico e produziu/produz tais discriminações por meio de memoricídeos e esquecimentos. Diante a história produzida pelos colonizadores, uma raça se tornou superior a outra, pois aquela raça era diferente de um determinado modelo que se tinha como certo, a dicotomia dos gêneros pelo fator biológico se fundamentou e a cor predominante era a da elite europeia. Por isso, pode dizer que:

> A Colonialidade encontra-se em cada âmbito da existência humana: no trabalho; no sexo; na subjetividade; na autoridade; no conhecimento eurocêntrico; na escola e no seu currículo, e se articula a vários tipos de hierarquias: étnicas, raciais, sexuais, gênero, conhecimento, de linguagem, religiosa. (ALMEIDA; SILVA, 2015, p. 48)

E, por assim se encontrar na sociedade, ela ainda promove o que entendemos por colonialidade do ser, "um modelo de controle que visa a inferiorioriorização, subalternização e desumanização dos sujeitos" (DERING,

2021, p. 39). Nessa percepção, o homem se destaca socialmente frente a mulher não por feitos ou desfeitos, mas por essa estrutura que remonta um padrão instaurado "cis-hetero-patriarcal-opressor". É esse padrão que determina o lugar de fala, de existência e de saber da mulher.

Não se trata apenas da invisibilidade deste gênero, mas como a mulher se vê e como ela pode se ver sem afetar o status quo desse padrão de poder. Por isso, a invisibilidade é um adjetivo impotente, pois a mulher, na modernidade/colonialidade não ocupa um lugar de fala, de existência e de conhecimento, pois é um sujeito alienado que reproduz uma realidade que não é sua, se tornando um sujeito que precisa da autenticação do outro para se ver: dela foi retirada sua subjetividade.

Sobre o assunto, bell Hooks (2018, p. 13) afirma que:

> Homens, como um grupo, são quem mais se beneficiaram e se beneficiam do patriarcado, do pressuposto de que são superiores às mulheres e deveriam nos controlar. Mas esses benefícios tinham um preço. Em troca de todas as delícias que os homens recebem do patriarcado, é exigido que dominem as mulheres, que nos explorem e oprimam, fazendo uso de violência, se precisarem, para manter o patriarcado intacto. (HOOKS, 2018, p.13).

A dominação sobre o corpo da mulher produziu narrativas que promovem sua inferioridade e legitimam a opressão. Deste modo, "os discursos dominantes são sempre os mesmos: um subalternizado (negro, mulher, indígena, homossexual, quilombola, pobre etc.) que, por força de vontade (mérito) e por oportunidade dada a ela (salvação) mudou sua história (virou alguém na vida)." (DERING, 2021, p. 48-49).

Cria-se, assim, a falácia de que todos somos iguais, independente do contexto e da história que remontam os discursos dominantes. Esse discurso, como dito, é fruto da "racionalidade eurocêntrica ordena o mundo a partir de classificações binárias, que contêm hierarquias naturalizadas: homem/mulher, branco/negro, rico/pobre, cultura/natureza, científico/literário, conhecimento/tradição, capital/trabalho,

ensino/aprendizagem etc." (REZENDE; SILVA, 2018, p. 177). Por isso, é necessário refletir, acerca do tema, que "se qualquer mulher sentir que precisa de qualquer coisa além de si para legitimar e validar sua existência, ela já estará abrindo mão de seu poder de se autodefinir, de seu protagonismo" (HOOKS, 2018, p. 140).

Portanto, na perspectiva de pensar sobre como corpos são subalternizados, as mulheres, por meio da colonialidade do ser, acabaram sendo vítimas de uma sociedade que doutrina e promove memórias que acabaram por interferir na forma como elas são vistas por si e pela sociedade.

A casa de rosa e seus sujeitos da colonialidade

Pequena, miúda e indefesa são as características que iniciam a definição da personagem "Denise", de conto "A casa rosa" de Maria Luísa Ribeiro. A narrativa é a décimo, dos 15 contos, do livro *Senhor dos desencantos*, publicado em 2001 pela editora Kelps.

> Nascida em Goiânia, Maria Luísa Ribeiro é formada em Direito, pela PUC-GO e pós graduada também em Direito. Também possui graduação em Letras pela UFG. Já foi premiada em diversas instâncias, recebendo, entre os títulos o diploma de "Honra ao mérito", pelo Instituto Goiano do Livro, "Personalidade Cultural do ano de 2003" pela Casa do Poeta Brasileiro e Federação Brasileira de Alternativos Culturais do Estado de Goiás, "Homenagem", do Sindicado dos Escritores do Estado do Rio de Janeiro e Casa de Cultura Lima Barreto, entre outros. (DERING, 2012).

A autora goiana se destaca em produções que envolvem o íntimo das personagens que cria e envolve o leitor nas reflexões sobre as formas como o mundo dessas pessoas podem ser vistos e vividos. De forma singular e com uma prosa em que se verifica um trabalho com a escolha lexical e semântica, Maria Luísa Ribeiro propõe um sentir sobre a narrativa que nos leva aos pesares de cada personagem. Isso por que "Com suas marcações linguísticas de desconstrução e construção, o leitor é levado a percorrer os mesmos caminhos insólitos de um processo de autoria implícita feminina"

(CARVALHO, 2002, p. 260). Assim acontece com Denise, protagonista de "A casa rosa".

Denise é marcada pelo fardo de ser mulher nessa modernidade/colonialidade que se fundamenta a sociedade. Sua história, como aponta a narrativa, é marcada pela solidão de ser. "A solidão de Denise era do tamanho da fome" (RIBEIRO, 2001, p. 107). Com um narrador que passa as impressões de quem era a protagonista, já nas primeiras linhas, podemos perceber a fragilidade em que ela se encontrava. Tratava-se de uma "mulher pequena", "miúda", uma "figura indefesa", "muda" e "meio incriada".

A mulher que é apresentada na narrativa demonstra um desleixo e descuido que criam um estereótipo de fragilidade. Além da impressão que passava, traços físicos, nervosismo e inquietude davam forma a essa mulher que, ao adentrar à Casa Rosa, seria tingida sem opção de não ser.

Rosa, a dona da Casa, era diferente. Ao contrário do que se entende por Denise, no início da narrativa, e justificando a lógica opressor/oprimido, Rosa é uma mulher sem amor e sem escrúpulos. A primeira característica atribuída a Rosa é que "não passava a mão na cabeça de ninguém" (RIBEIRO, 2001, p. 109). Aparentemente, uma mulher forte, quando na verdade é a figura do oprimido que se tornou opressor.

Uma mulher dominando outra, quando, na verdade, sua consciência é fragmentada e ela crê que está se "salvando" dentro de suas possibilidades. "Em sua alienação, os oprimidos querem a todo custo parecer-se com o opressor, imitá-lo, segui-lo. Este fenômeno é comum, sobretudo nos oprimidos de classe média, que aspiram igualar-se aos homens 'eminentes' da classe superior." (FREIRE, 1979, p. 32). Sobre essa dualidade, é válido lembrar que:

> Gênero é uma categoria, um modo de fazer distinções entre pessoas; uma construção cultural que classifica com base em traços sexuais, expandindo-se por cruzamentos de representações e linguagens. Como classe e raça, tem dimensões externas e internas: a classificação ou rotulagem é vista e lida pelos outros, assim como pelo eu, e as semelhanças

> são interpretadas como interesses partilhados, foi assim que também na sociedade ocidental moderna, o gênero codificou as diferenças entre um reconhecido patrimônio cultural masculino e uma correlativa e suposta penúria feminina (ou asiática, ou "primitiva", ou sul-americana). Gênero pode ou não importar para mim e para os outros; em nosso meio sociocultural, importa sempre. (TELLES, 1992, p. 50).

Por assim ser, o meio acaba por "condicionar" os pensamentos e ações de Denise e Rosa e ainda estabelecem as relações sociais e culturais que as mulheres têm entre si e não apenas nas suas relações com os homens. Um fato é que Maria Luísa tem uma forma instigante de nos apresentar e desenvolver suas personagens, pois, como apresenta Carvalho (2002, p. 256): "Malu Ribeiro tem uma maneira peculiar para falar sobre o Homem, sobre o relacionamento do Homem[2] com o mundo e com os outros homens e, principalmente, para falar da interação do Homem com ele mesmo" (CARVALHO, 2002, p. 256).

Portanto, ao trazer essas relações e como elas se presentificam e se personalizam na narrativa é que percebemos as amarras sociais que envolvem cada uma das personagens. Vale lembrar que, não apenas no conto "A casa rosa", mas em todo o livro: "É quase sempre uma voz feminina a falar de seus desencantos, de seus senhores, supostamente senhores" (CARVALHO, 2002, p. 259). É justamente por isso que se torna necessário refletir sobre como as vozes das mulheres e suas predileções são compreendidas e desenvolvidas.

É interessante perceber, ainda, que Denise não tem voz, Denise não tem vez e seu conhecimento, se o tivera um dia, é suprimido entre as demais vozes da narrativa. É um corpo de mulher objetificado que não consegue, nem ao fim da vida, ocupar um espaço em uma folha em branco de jornal. "A ela, estariam reservados a tragicidade de uma morte por assassinato e o espaço de uma manchete de jornal" (CARVALHO, 2002, p. 261). Vale lembrar que, pela perspectiva decolonial, é importante compreender que:

[2] Homem, aqui, deve ser entendido como ser humano.

> Os corpos e os espaços negligenciados e as razões históricas, socioculturais e ideológicas pelas quais são negligenciados são sempre os mesmos. Por isso, é fundamental expor as razões históricas, que fundamentam as narrativas, para desnaturalizar as práticas negligenciadoras. (REZENDE, 2018, p. 132).

Por essa razão, nota-se que Denise, por ser mulher, é um corpo negligenciado, e o espaço que ela ocupa, quando deixa de ser Maria da Glória, é um lugar que a subalterniza e objetiva. Sendo assim, Denise, nesse sentido, consegue ser ainda mais "insignificante", por exemplo, do que Macabéa, personagem de Clarice Lispector, pois, embora em Clarice a personagem também fosse totalmente "desprezível" de feminilidade e autenticidade, ela teve sua hora da estrela. Ao contrário da alagoana de Lispector, Denise, que um dia foi Maria da Glória, não teve um dia sequer de glória, foi apenas mais uma das rosas que frequentaram a casa da Rosa. Uma rosa manchada pela vida e por Lúcio.

Uma das questões que emanam do conto é uma visão que ainda remonta a ideia da mulher "recatada" e "do lar". Os termos, embora retomem uma fala muito difundida nos últimos anos, pertencem a esse ideal que remonta a colonialidade do ser

> Porque o ideal de mulher branca, sedutora mas não puta, bem casada mas não nula, que trabalha mas sem tanto sucesso para não esmagar seu homem, magra mas não neurótica com a comida, que continua indefinidamente jovem sem se deixar desfigurar por cirurgias plásticas, uma mamãe realizada que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelos deveres de casa, boa dona de casa sem virar empregada doméstica, culta mas não tão culta quanto um homem; essa mulher branca e feliz, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer - tirando o fato de que elas devem ficar de saco cheio com qualquer coisa -, devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem mesmo exista. (DESPENTES, 2016, p. 11)

Maria da Glória até podia ser assim e reproduzir esse imaginário social decorrente da colonialidade, afinal, recém completara seus 18 (dezoito)

anos e “se achara bonita”. No entanto, virou Denise. As razões são incertas, assim como era incerta sua visão do mundo e de si, e o “homem” que era tão culto em sua vida detinha o poder sobre isso. Lúcio. Ele “não a queria, mas também não a deixava” (RIBEIRO, 2001, p. 110). Sua visão era tão distorcida que a própria narradora indica a incerteza ao indagar que talvez fosse Denise que não o largava.

Lúcio é o modelo de homem que remonta ao padrão dito anteriormente. Dono de si e dono de tudo aquilo que tocava. Ele se considerava melhor, principalmente melhor que Denise. A questão é que ele era um “menino cruel” que se encantou com seu brinquedo. Talvez, podemos refletir que nessa relação entre menino cruel e seu brinquedo está a forma como a sociedade vê a mulher e toda a hipocrisia que circunda isso. Isto é:

> O que incomoda a moral no caso do sexo pago não é o fato da mulher não ter prazer, mas o fato de que ela pode sair de casa e ganhar o seu próprio dinheiro. A puta é a "mulher do asfalto", aquela que se apropria da cidade. Ela trabalha fora do que é doméstico ou maternal, fora da célula familiar. Os homens não precisam mentir para elas, nem elas enganá-los, então correm o risco de se tornarem cúmplices. As mulheres e os homens não deveriam, tradicionalmente, se entender, se ouvir ou praticar a sinceridade entre si. É evidente que essa possibilidade dá medo. (DESPENTES, 2016, p. 67)

No entanto, Denise não se sentia como essa mulher que poderia conquistar o mundo. Ela não via a si como alguém que pudesse ir além. Na verdade, ela não conseguia ser dona nem de seu quarto na casa rosa. A casa era de Rosa e o quarto de Lúcio. A narradora explicita que “Lúcio urinava pelo quarto todo, marcando território. Jogava-lhe merda na cara e espalhava flores pelo chão” (RIBEIRO, 2001, p. 110).

A marcação, os elementos e a própria falta de elementos no quarto mostram como o espaço não pertence àquela mulher e, mais do que isso, a torna invisível.

> Existe uma relação muito forte entre a imagem e a experiência de vida daquele que decifra o que vê. A história que envolve toda sua trajetória no decorrer da existência é que constrói e seleciona, no homem, cada forma vista, para entender a imagem a ser decodificada. Aí estão entrelaçados os símbolos, percepções, as atitudes e os pensamentos que nunca serão iguais, nem mesmo para duas pessoas residentes na mesma localidade. Cada ser humano sente o mundo de maneira particular. (PINHEIRO NETO, 2012, p. 323)

Dito isso, é que podemos compreender que, na narrativa de Maria Luísa Ribeiro, a construção da história mescla elementos espaciais e estéticos com os socioculturais que nos levam a necessidade de uma leitura crítica e aguçada.

> Portanto, é importante que o leitor tenha conhecimento dos aspectos apresentados na análise da paisagem em geral. É preciso lembrar de todos os requisitos para sua análise, não olvidar que sobre seu entendimento recaem, além da visão, sentidos que nos conduzem a decifrar seu interior, tais como: olfato, sabor, tato e ponto de vista. É necessário entender que estão inteiramente ligados para a compreensão de seu caráter polissêmico, sobretudo no caso de um texto ficcional. (PINHEIRO NETO; SUZUKI; LIMA, 2020, p. 54)

Denise, antes mesmo de se prostituir, já havia se vendido. Denise não parecia ter sonhos (ao menos não transparecia). Seus sonhos eram condicionados, em uma leitura trivial, a não ser Maria da Glória. Assim, quando se tornou Denise achava ter encontrado um caminho menos ruim, afinal "Era pegar ou largar" (RIBEIRO, 2001, p. 111" e ela pegou. Ao se transformar em Denise, podemos pensar em como a colonialidade do ser diminui a mulher e como a visão social sobre a prostituição é um desses mecanismos ardilosos.

> Historicamente, a prostituição é reduzida a um clichê. Além de não ser verdade que essa "é a profissão mais antiga do mundo" – poderíamos citar os pastores ou as parteiras – esse clichê serve para defender o fatalismo e evitar qualquer questionamento sobre um assunto que provoca mal-estar. Na realidade, ligada à urbanização massiva e à aparição da sociedade de mercado, a prostituição sempre desconcertou

> os Estados, divididos entre sua proibição ou regulamentação, e termina fazendo que o peso do "pecado" recaia somente sobre as prostitutas, enclausuradas, estigmatizadas, desprezadas. (LEGARDINIER, 2009, p. 198-199).

Diante disso, é que temos que Denise não teve vez e, por assim ser, não conseguiu ter voz. É interessante perceber que "a metalinguagem faz parte da poética da autora, aparecendo também no conto 'A casa rosa'. Nele, o narrador fala da personagem Denise, de sua vida prostituída e da angústia que acompanha o criador da escritura" (CARVALHO, 2002, p. 260).

Por isso, falar de Denise é falar de vozes femininas, no entanto, vozes que foram silenciadas. Na narrativa, não há nenhum discurso direto dela, sendo sempre os olhares dos outros sobre a protagonista. Glória, que rapidamente transformou em Denise, era vista e caracterizada por muitos, entretanto, ela mesma não sabia de si, tanto que, ao final, quando para morrer, ela ainda permanece emudecida e sofrendo as dores do corpo e as dores do mundo. Denise não tem voz para gritar o quão o mundo lhe mutilava. Assim, como é posto, temos a certeza que na incerteza da personagem, "Denise matou a solidão e a fome." No entanto, temos a certeza também de que nem a narradora conseguira criar-lhe voz. Aquela mulher, como tantas outras, deixou de ser Glória, deixou de ser Denise e virou "prostituta morta" que estampou o jornal um dia.

Considerações

A literatura goiana precisa ser ampliada no cenário nacional, provocando rasuras no hegemônico cânone existente. Para além de Cora Coralina, um dos únicos nomes que surgiram nos manuais de literatura, é preciso que destaquemos outros nomes e obras, principalmente de autoria feminina.

Neste breve estudo, buscamos evidenciar a escritora contemporânea Maria Luísa Ribeiro. Para tanto, dentro de sua produção

literária, destacamos um conto de uma coletânea intitulada "Senhor dos Desencantos". O conto "A casa rosa", na análise proposta, tomou como perspectiva uma leitura decolonial, a qual pretendeu discutir as relações socioculturais existentes na narrativa. Tomou-se como foco a subalternização do corpo e da mulher, no que chamamos de colonialidade do ser.

Por essa perspectiva, percebemos que há padrões sociais instaurados que promovem a marginalização de indivíduos pela proposta de se manter um padrão ou um *status quo* de uma sociedade alienada. A mulher, dentro dessa análise, pode ser percebida no conto pela personagem Denise, que, enquanto prostituta, sofreu os desmandos dos dominadores da opressão, sendo subjugada não apenas pelo homem que a tinha como dono, mas também por outra mulher, Rosa, a dona da casa.

Portanto, o conto de Maria Luísa consegue deixar transparecer como a colonialidade do saber implica uma subjetivação de corpos para a dominação de outros sujeitos que, por sua vez, buscam manter tal perspectiva.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Eliene Amorin de; SILVA, Janssen Felipe da. Abya Yala Como Território Epistêmico: Pensamento Decolonial Como Perspectiva Teórica. *Interritórios* **-** Revista de Educação Universidade Federal de Pernambuco. Caruaru, Brasil, v.1, n.1, 2015, p. 42-64.

APFELBAUM, Erika. "Dominação". In. HIRATA et al. (Org.). *Dicionário crítico do feminismo***.** São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CARVALHO, Maria Luiza Ferreira Laboissère de. "A enunciação feminina em O senhor dos desencantos". In. *Gênero e representação na literatura brasileira:* ensaios. DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários; UFMG, 2002.

DERING, Renato. Literatura Goiana: Maria Luísa Ribeiro. 2012. *Revista Biografia***.** Disponível em: https://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com/2012/12/literatura-goiana-maria-luisa-ribeiro.html Acesso: 23 jan. 2022.

DERING, Renato de Oliveira. *A prova de redação do Enem: manutenção da colonialidade por meio do ensino de produção textual*. (Tese de Doutorado em

Letras e Linguística) Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil, 2021.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FREIRE, Paulo. *Conscientização*: teoria e prática da libertação. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GROSFOGUEL, Ramón. "Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada". In. BERNARDINO-COSTA, Joze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo*. Tradução: Ana Luiza Libânio. Ed. Rosa dos Tempos, 1a edição, 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Cobogó, 2019.

LEGARDINIER, Claudine. "Prostituição". In. HIRATA et al. (Org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MIGNOLO, Walter. *Trayectorias de re-existencia:* ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

PINHEIRO NETO, José Elias. Geografia e Literatura: a paisagem geográfica e ficcional em Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto. *Boletim Campineiro de Geografia*. n. 2, v. 2, São Paulo: UNICAMP, 2012. p. 322 -340. Disponível em: http://agbcampinas.com.br/bcg/index.php/boletim-campineiro/article/view/61 Acesso em: 20 Jan 2022.

PINHEIRO NETO, José Elias; SUZUKI, Júlio César; LIMA, André Luiz Martins de. Paisagem e literatura: análises geoliterárias no poema morte e vida severinade João Cabral de Melo Neto. *Geografia, Literatura e Arte*, v.2, n. 1, p. 50-63, jan./jun.2020. p. 50-63. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/geoliterart/article/view/167379/164112. Acesso em: 20 Jan 2022.

REZENDE, Tânia Ferreira. A semiótica dos corpos na literatura goiana: o corpo negro de Leodegária de Jesus. *Revista Plurais* –Virtual, Anápolis -Go, Vol.8, n.

1–jan./abr. 2018–p. 131-159 - ISSN 2238-3751. Disponível em: https://www.praxia.ueg.br/index.php/revistapluraisvirtual/article/view/9177/6782 Acesso: 23 Jan. 2022.

REZENDE, Tânia Ferreira; SILVA, Daniel Marra da. Desobediência linguística: por uma epistemologia liminar que rasure a normatividade da língua portuguesa. *Revista Porto das Letras***,** v. 04, n. 01. 2018, pp. 174-202. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/5534/13269 Acesso: 23 Jan. 2022.

RIBEIRO, Maria Luísa. O senhor dos desencantos**.** Goiânia: Kelps, 2001.
TELLES, Norma. "Autor+a". In.: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1992.

Capítulo 12
NAVE PENSAMENTO E OUTRAS HISTÓRIAS PARA INFÂNCIA DE MARIA LUÍSA RIBEIRO: SOBRE EDUCAR AS EMOÇÕES [3]

Valéria Cristina Pereira da Silva

Sou o anjo Pensael
e vigio o pensamento
para ninguém se esquecer de Deus
em cada momento.
Maria Luísa Ribeiro

Introdução

As boas histórias infantis são aquelas que além de criar envolvimento a partir do enredo também educam. São assim as obras infanto-juvenis de Maria Luísa Ribeiro. Tais narrativas educam no complexo tema dos valores humanos e para a argúcia da formação emocional cujos conteúdos nem sempre são de fácil abordagem. Desse modo, a obra infanto-juvenil de Maria Luísa Ribeiro é uma viagem ao país das emoções e permite-nos colocar as seguintes questões: é possível educar as emoções? E como podemos fazê-lo? Vamos analisar a obra no âmbito de uma educação das sensibilidades e dos valores, geradora de um outro espaço vivido que tem como caminho a lição das fábulas.

Partimos de quatro histórias: *Nave Pensamento, Gata, Gata*, *Gatarina, Veneno de Lagartixa* e *O Anjinho Que Falava Palavrão* que trazem no cerne dos seus enredos temas para abordar sentimentos tais como: a vaidade, a inveja, a ingratidão, a aceitação. Em cada história uma lição de ser no discernimento da emoção e para a educação dos sentimentos.

Geralmente, o uso da literatura infanto-juvenil, por exemplo, no ensino-aprendizagem tem uma prática formativa quase que, exclusivamente,

[3] Trabalho vinculado ao projeto intitulado Geografia e Arte: por uma epistemologia do espaço imaginário e as convergências simbólicas da paisagem.

voltada ao conhecimento da língua, gramática, interpretação. Mas, e a emoção? Por que raramente ousamos falar de sentimentos? Será que nós mesmos não sabemos lidar com eles? As histórias infanto-juvenis[4] de Maria Luísa Ribeiro permitem-nos educar no delicado sentido da emoção. Abordam sentimentos que educam para a sensibilidade e para a formação do espírito.

Valores são coisas aparentemente invisíveis, mas operam uma transformação indelével no nosso mundo sensível, os sentimentos moldam nossas ações e o nosso modo de ser. O homem está inteiro nas suas emoções pois, nós somos seres emocionais antes de sermos racionais conforme aborda Cardoso (1987). Desse modo, saber o que é uma emoção, de onde ela se origina e o que ela cria ou produz em nós, bem como os seus reflexos, consistem, sem dúvida numa formação humanista tão pertinente ao nosso tempo, quanto necessária, mas nem sempre empregada, nem sempre fácil. E daí algumas perguntas que a análise da obra de Maria Luísa Ribeiro nos impõe e propõe tais como: é possível educar o modo como sentimos? E como é possível acessar a emoção? Sobre esta última questão podemos iniciar a abordagem concebendo a literatura como um grande teatro moral, que ao representar ensina a ser por meio de exemplos, ilustrações e imagens. A literatura é, então, um meio, um passaporte para formação dos mais sutis domínios da alma, pois esta arte tanto pode ensinar a criar como também pode ensinar a ser no sentido das emoções e sua educação.

Segundo Cardoso (1987) "Os afetos são como a fauna de um país distante", o pensamento objetivo ignora o sujeito emocional, o sujeito que sente, ao passo que a emoção é também um sujeito do conhecimento.

A partir de uma abordagem fenomenológica buscaremos compreender a obra de Maria Luísa Ribeiro no recorte que corresponde a literatura infanto-juvenil, concebendo a emoção como cerne da narrativa e o motivo de ser da escrita. Partiremos de *Nave Pensamento* e sua viagem fabular

[4] As obras infanto-juvenis de Maria Luísa Ribeiro da Coleção Mama-Cadela (coleção essa que leva nome de um fruto específico do cerrado e inclui *Gatarina*, *Veneno de Lagartixa e O Anjinho Que Falava Palavrão*) foram adotadas no ensino-aprendizagem por seu valor pedagógico pela lei de incentivo à cultura: Goiânia, lei 7.957 de 06 de janeiro de 2000.

aos sentimentos por meio da história das rosas do jardim e suas desventuras narradas pelo Sabiá, tomado como símbolo do arco-íris, ou seja, a ponte que religa céu e terra aos domínios da imaginação e da emoção. Em seguida, observaremos *Gata, Gata, Gatarina* e sua jornada de auto-conhecimento como também, a repercussão dos sentimentos de Cinira e Cidália em *Veneno de Lagartixa* e, por fim, a descoberta de si mesmo em o *Anjinho Que Falava Palavrão*.

1. Imaginação e Emoção: uma nau chamada pensamento

Nave Pensamento é uma obra literária cuja poesia nos faz sonhar e sentir. Um convite ao devaneio das flores já que se trata de uma história das rosas e suas emoções no vivido de um jardim. Contém uma história dentro da outra: a narradora confia a narrativa ao sabiá de sua Nave Pensamento e como um eu dentro do eu, um eu em nós, firma uma pareceria para a lição de ser que se desdobra na possibilidade de aprender no tempo da narrativa e, por meio da sabedoria do sabiá, como voz interior que guarda a experiência no decorrido da vida se faz ouvir. Pois só quem sabe pode partilhar histórias. Só o sábio sabe contá-las como lições. E seguindo a trilha para abordar o demasiadamente humano em suas histórias para crianças Ribeiro (2009) escreve um texto que os adultos também deveriam ler. É o caso de *Nave Pensamento*.

Nave Pensamento detém um silogismo fenomenológico: "os olhos mágicos não ficam expostos no rosto [...] mas ficam guardados lá dentro da cabeça e bem sintonizados com o coração." (RIBEIRO, 2009, p.7). Observamos nessa passagem-abertura o entendimento de que Nave Pensamento é um modo de ver com a consciência e viajar por meio da imaginação. Mas a viagem mágica é também uma jornada de conhecimento e a nave pensamento decola fazer escola cuja aprendizagem é fazer religar a consciência ao coração.

O Sabiá vestido com as cores do arco-íris é o mestre "sabiesco", aquele que sabe e retém a história e faz da viagem a nossa viagem a um jardim

de rosas sentimentais, rosas humanas... O sentimento das flores é tocante e o desfile de imagens da narrativa configuram um jardim imaginário, pois há o olho mágico do pensamento que é o olho criativo da imaginação e da consciência.

As rosas estão na narrativa do Sabiá para serem protagonistas das histórias que este nos ensina. São flores da experiência. O Sabiá que conta histórias tem uma sapiência outra, ou seja, a sabedoria que os fios do tempo tecem na vida. O eu-lírico da autora narradora encarna o Sabiá que sabe das rosas e de suas fraquezas e de suas emoções. A história, por fim, é a história das rosas no jardim e dos seus sentimentos, suas ações e destinos: A Rosa-Cor-de Rosa, a mais orgulhosa de todas, porque se julgava rosa duas vezes, queria um tratamento diferenciado para si, Ribeiro (2009, p. 10). A rosa branca, indiferente, medrosa... A rosa vermelha mentirosa, enganadora! A rosa amarela - a invejosa!

O Sabiá era também o psicólogo do jardim pois conhecia a emoção das flores, sabia do comportamento de cada qual e tal saber "sabiesco" nasce do coração do narrador.

A Rosa-Cor-de Rosa que se sentia rosa tanto na forma como na cor, era infeliz, amofinada, porque orgulhosa julgava que deveria ser melhor tratada por todos, afinal era distinta, era rosa duas vezes. No seu sonho de grandeza desejou voar mais alto que todas as criaturas aladas e assim falava para a borboleta:

> - Porque não sou uma rosa comum – insistia. Imagine: se eu voasse, iria mais alto que você, que qualquer pássaro, que qualquer avião, pois vocês só têm duas asas e eu, muitas pétalas! [...] - Quando eu chegasse em um canteiro, escolheria meu lugar. E todas as rosas ficariam babando de inveja! Quando o jardineiro chegasse com suas mãos imundas, eu não permitiria que me tocasse. Só poderia me admirar de longe! Ah! eu bateria os espinhos do talo da minha roseira no rosto das crianças, que detesto, por causa de suas gritarias. E nas cerimônias, não me sujeitaria a ficar amarrada aos bancos dos templos. Ficaria mais alta que o celebrante e sairia voando quando bem quisesse. (RIBEIRO, 2009, p.16-17).

Pobre rosa ia tão cega e louca em seus sonhos de voar nas alturas que a borboleta azul se penalizava dela. Contudo, a magia escondida por dentre as trepadeiras, como um gênio fê-la desprender-se da roseira ao brilhar da primeira estrela... Ribeiro (2009, p.20). A viagem da rosa pelos ares não fora nada como ela pensava, solta na noite, sob um enxame de abelhas e fugindo para não ser esmagada pelos homens, despetalada e murcha é tomada de melancolia e saudades do jardim... O Sabiá coloca a questão: no lugar dela o que você faria?

> Dona Cor-de-Rosa continuava chorando. Estava prostrada. [...] Lembrou-se do jardineiro com mãos sujas de terra (e limpas de maldade!) a cuidar do seu corpo, a conversar com ela, a matar-lhe a sede. Saudades do vento que a balançava com carinho, do encontro com a borboleta azul, saudades do raio de sol [...]. Será que minha roseira me aceitará de novo Sabiá? Talvez, nem me reconheça. Estou pálida e quase sem pétalas. Cheguei ao jardim. As rosas dormiam. Vi um botão de rosa imponente no meu lugar. Confesso que chorei. Olhei para baixo, senti o cheiro da terra molhada de orvalho. Uma esperança imensa! Deitei-me nela e, confiante, depositei a semente da minha experiência. Enterrei aos pés da roseira o meu orgulho e confiei na coragem de recomeçar... (RIBEIRO, 2009, p.25-26).

Se soubermos educar as emoções, como o jardineiro cuida das rosas ou como é capaz de sentir a borboleta azul ou ainda como o sábio Sabiá nunca teremos o destino da Rosa cor-de-rosa e também das outras rosas. Num dos polos da narrativa estão o orgulho, a vaidade, a inveja e no outro a redenção.

O mesmo se passa com a emoção das outras rosas. A rosa branca que medrosa, dengosa e ciumenta matou seu único amigo o orvalho:

> Acontece que o Orvalho queria ser amigo de todas e Dona Branca não permitia. Queria só para si a atenção e isso fez com que ele fosse ficando deprimido, triste e cansado [...]. Uma noite, ficou atenta e como deixou a corola bem aberta, quando o Orvalho chegou, ela se fechou, rapidamente, e o prendeu. Ficou fechada o dia todo e, à tarde, resolveu abrir. Sentiu uma pontada funda no seu coração rosado, e percebeu, assustada, que o calor matara o seu orvalho. Ele não mais subiria às nuvens para descer a terra e visita-la durante a madrugada.

> Agora, sim, estava sozinha... E não tinha mais nenhum amigo como companhia. (RIBEIRO, 2009, p.34-35).

Assim como a Rosa Branca e a Rosa Cor-de-Rosa, também a Rosa Vermelha foi punida por suas mentiras, a Rosa Amarela tomada de ira, ódio e inveja do Girassol tem o seu aprendizado e uma rosa de cor indefinida que o jardineiro, em sua inocência, deu o no nome de Furta-Cor é complexada, deprimida, suicida e ingrata.

Essas rosas temperamentais evocam, todavia, o poder da amizade. E para cada qual, com sua imaturidade e problema, um amigo vem oferecer a sua ajuda e sua compreensão, tais como a Borboleta Azul, o Louva-Deus e o Beija-flor.

Para consolar a Rosa Furta-Cor o Louva-Deus olhou demoradamente para o céu e disse:

> -Não sei que cor tem Deus e O louvo desde que nasci, porque O amo e O vejo em todas as coisas. Quando me encho de amor, olho meu corpo e sinto Deus verde. Se olho uma formiguinha trabalhando, sinto O pretinho. Se olho para o sol. Deus é amarelo. E se contemplo o firmamento, vejo – O azul... (RIBEIRO, 2009, p. 44).

Do mesmo modo que o Louva-Deus, o Beija-flor acalma a Rosa Amarela em sua cólera:

> -Imagine, Dona Amarela, se eu tivesse raiva dos urubus, das araras coloridas, dos canários só porque são maiores do que eu! Sou um pássaro pequenino, verdade, mas sou um beija-flor. Todas as espécies da natureza são necessárias e se completam, pois cada uma tem sua função. (RIBEIRO, 2009, p.16-17).

O beija-flor opera, então, um tratamento de choque colocando a Rosa Amarela ao lado do Girassol, criando uma paisagem de tom sobre tom, amarelo vivo e amarelo delicado revelando a riqueza composta pela existência dos dois.

A Nave Pensamento leva a uma viagem interior cujas janelas do passageiro tem uma função especular: ver o outro, o representado, para se ver também. O representado não é o duplo do ser, mas sua deformação, são as possibilidades de uma vidência cuja função é libertação ou liberação do ser em suas desventuras para a plenitude do vir-a-ser, tal como era a concepção de Nelson Rodrigues[5] para a dramaturgia:

> E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No "Crime e castigo", Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los. (CASTRO, 1992, pp. 253-254).

No caso da literatura infanto-juvenil a representação da rosa traz esses arquétipos, são elas as "pequenas medusas" aptas a mudarem o seu olhar. Afinal, não é do sangue da Medusa que nasce o Pégaso, o maravilhoso cavalo alado? Calvino (1990, p.17). Quando Ribeiro (2009), conversando com o leitor, aborda sobre o sucesso das roupas ela fala da representação na literatura:

> E vou lhe contar um segredo: Dona Estória confidenciou-me que adorou as roupas com que a vestimos e pediu-me para ampliarmos o guardarroupa: assim, nenhuma criança deixará de ser, estoricamente, sabiesca. (RIBEIRO, 2009, p.67).

A representação é isto! Ela não é o real, mas tem sua função primordial de espelho que reflete o interior. Permite que as almas possam ser

[5] Depoimento dado em entrevista a Revista Manchete e registrado no livro de Ruy Castro, 1992.

retocadas com arte. E aqui a alma-criança ganha uma formação ética e estética ressemantizando as possíveis ligações entre espetáculo, espelho, *speculum* e especular como especulações sobre o ser.

Além da psicologia do espelho como representação, há também uma psicologia das cores nas histórias representadas pelas rosas. Uma tomada e exploração dos signos negativos das cores no seu protagonismo. Há um percurso na obra de Maria Luísa Ribeiro que toma o espectro das cores em seus acordes[6]: os sentidos das emoções e sentimentos e tal percurso faz a "nave pensamento" seguir em direção ao sublime. Uma vez explorada as cores negativas, ela vai para as boas emoções. Por isso, o Sabiá vem vestido de Arco-Íris, é "sabiesco" porque domina as emoções e, portanto, domina as cores. Saber o signo das cores e ter o domínio simbólico dos sete tons primordiais, primários e secundários, faz do Sabiá um arquétipo do mestre e do mediador.

No roseiral, cada rosa tem sua cor ligada a um sentimento. Por exemplo: a rosa amarela está ligada a inveja. De acordo com Heller (2000, p. 88) o amarelo é a cor mais contraditória e em seu acorde ligado aos sentimentos e aos efeitos é mesmo a cor da inveja em seu maior percentual, mas também é a cor do ciúme, da avareza e do egoísmo e de todo tipo de hipocrisia. "Para o amarelo, são predominantes as associações negativas. O amarelo ruim não é o amarelo solar nem o amarelo áureo, é o amarelo pálido esverdeado, o amarelo fétido do enxofre". (HELLER, 2000, p.88). É exatamente assim, um amarelo mais pálido com o qual será caracterizada a rosa invejosa em oposição ao radiante amarelo do Girassol.

> O amarelo é a cor de tudo que nos causa raiva. A inveja é amarela – a inveja é a raiva pela posse alheia. Amarelo é o ciúme – raiva pela existência de outros. Também a cobiça é amarela. De acordo com a doutrina cristã, a inveja e a cobiça são dois pecados capitais. Todos os pecados capitais são facetas do egoísmo. (HELLER, 2000, p.88-89).

[6] Heller (2000).

Tais acordes negativos podemos observá-los também nas cores das outras rosas como o vermelho ligado ao perigo, por meio da mentira, o branco, cor, explorado na narrativa pelo signo do medo e que é também a cor do luto, bem como dos mortos, dos fantasmas, Heller (2000). Pois a Rosa Branca mata o orvalho. E, mesmo, o rosa, essa cor delicada, personifica a rosa infantilizada, é explorada sob o acorde da vaidade, da ingenuidade, da frivolidade.

Todavia, há ainda uma última rosa, uma Rosa Azul como um ideal. Pois o azul é a cor para o qual não há acordes negativos. A felicidade é azul, a fidelidade, a lealdade e a liberdade são azuis. A criatividade é azul, porque a imaginação é azul.

E antes que o livro se feche, passamos da psicologia das cores para filosofia, para explorar estes sentidos em *Nave Pensamento* e que simboliza em toda consciência, também a possibilidade de florescer a imagem da rosa azul:

> -No planeta "Florido", a Rosa Azul não poderia ficar de fora. Então fui buscar a sua história. – Rosa Azul? –Não me lembro de tê-la visto em lugar nenhum. Em que jardim mora? Qual jardineiro que dela cuida? Ouvi dizer que a rosa azul não existe. [...] Numa tela instalada no painel da "Nave Pensamento", apareceu uma casa esférica, com uma porta em formado de coração... O Sabiá observava sereno. –Aquela casa existe? –Perguntei. –Basta que você queira. (RIBEIRO, 2009, p.68-69).

As perguntas são passaportes para a ontologia do sublime. A rosa azul, esse tema novalino[7], nos convida a entrar no Roseiral dos Filósofos, porém, como adverte Centeno (1985): " 'Aquele que tenta entrar sem chave/no Roseiral dos Filósofos/ é como um homem que quer andar sem pés'[...]. A chave é a lavagem, é a purificação. É o elemento primordial de que tudo parte, pelo qual tudo passa". (CENTENO, 1985, p.262). Contudo, a parte

[7] Novalis. Enrique de Ofterdingen. Luarna Ediciones. s/d. Disponível em: https://www.academia.edu/28312296/Enrique_de_Ofterdingen_Novalis. Acesso em 28 de setembro de 2020.

desta advertência, a rosa azul ou flor azul é, ela mesma, a chave do Roseiral porque simboliza todas as mais elevadas inspirações que nos leva a refletir sobre o que é importante e abrir o olhar tanto externo, como interno. Para Heidegger (2003) a rosa azul ou "a flor azul" é o "suave feixe de loio" da noite entusiasmada. As palavras cantam a fonte de onde surge a poesia [...] Elas concluem e ao mesmo tempo sustentam a "transfiguração". (HEIDEGGER, 2003, p.54).

A magia da rosa azul transfigura e o olhar abre-se para, verdadeiramente, ver:

> E, como por encanto, a porta se abriu, e lá dentro, foram saindo: a Jabuticabeira que fala e brinca comigo de faz de conta; a Chuva que vira pianista; o Sol embrulhadinho em algodão; o tapete verde que estendo onde quero e uma rosa diferente! [...] – É A Rosa Azul não pode mesmo ficar fora do livro! – concluí. Sentamos na mureta protetora do jardim onde morava o canteiro de miosótis bem azuis. (RIBEIRO, 2009, p. 69-70).

Neste percurso da *Nave Pensamento*, a fábula contada pelo pássaro traz imagens de delícias como a casa esférica, redonda, e a rosa azul. A casa redonda só pode estar no jardim das delícias, tal qual no painel central da pintura de Bosch. É uma casa fruta[8] e neste caso da Nave Pensamento uma casa de "Jambuticaba" fruto do casamento imaginário entre a jabuticabeira e o jambeiro Ribeiro (2009, p 37-38).

Figura 1 – Casa Fruta –Detalhe do painel central do tríptico O Jardins das Delícias Terrenas

[8] Ver CANEVACCI, Massimo. (2004, p.174-177) sobre a relação entre uma casa redonda e a pintura o Jardim das Delícias Terrenas de Hyeronimus Bosch.

Fonte: The Garden of Earthly Delights (Jardim das delicias terrenas) – Detalhe. Museo del Prado, Madri – Espanha. Óleo sobre Madeira de Hieronymus Bosch, 1480. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Hieronymus_Bosch.jpg. Acessado em 05 de abril de 2016

A história da Rosa Azul é aquela que personifica a busca para ser contada. É a melhor história que o futuro nos reserva e há em toda flor azul uma essência da rosa azul, porque como afirmou Bachelard (2001) nela reside uma imagem do céu sublime e quem apreendeu a olhá-la, a reconhece num ramalhete de miosótis e num livro aberto.

2. Gatarina: uma aprendizagem

Gata, Gata, Gatarina este livro conta a história de uma gata abandonada que se torna mascote de Romina e Sarah que a adotam e cuidam dando banho, comida, afeto e o nome de Gatarina. Com o tempo a gata feia e mirrada vai se transformando num animal sedoso, brilhante e dengoso. No aniversário Gatarina fizeram-lhe uma festa, as amigas de Romina e Sara foram convidadas e trouxeram até mesmo presentes para a gata. Dentre os presentes, ganhou uma coleirinha de strass Ribeiro (2001). Tal objeto acendeu a chama da vaidade em Gatarina que muda o seu comportamento, torna-se agressiva, indiferente e sobretudo ingrata. Um sentimento está atrelado ao

outro, um sentimento leva ao outro e faz com que a gata de apartamento protegida da chuva e do vento se sinta prisioneira. Inicia assim a jornada de Gatarina em busca de seu próprio ser.

> -Observação?! Agora é que não fujo mesmo. Se já me observaram tanto!
> Só ainda não observaram que sou uma gata especial e que tenho coleira de strass. O pior é que não tenho como argumentar, pois não entendem a minha língua. Preciso viajar, conhecer outros mundos e apreender a falar a língua dos humanos, porque entender já entendo, sou uma gata muito inteligente! (RIBEIRO, 2001a, p.4)

Gatarina queria conhecer o mundo, estava enjoada de atum enlatado, dormir em cama cheirando a amaciante e de passar o dia enrodilhada no sofá com os olhos na TV, ela queria experimentar o mundo lá fora que antes só pensava existir dentro da televisão. Ela acreditava que merecia esse mundo e seria tratada como uma rainha ou uma estrela:

> Minha vida seria bem melhor lá fora. Conheceria outros gatos que respeitariam a minha coleira de strass e caçariam para mim ratinhos deliciosos. Lembrou-se de Sarah lendo um livro que diza alguma coisa assim: "Vou-me embora para Pasárgada/lá sou amigo do rei..." E Gatarina decidiu ir para Pasárgada. Uma gata de coleira de strass seria muito bem recebida pelo Rei dos Gatos. Teria vida de rainha e talvez até se casasse com ele. Seria mãe de uma ninhada de principezinhos [...] (RIBEIRO, 2001a, p.5).

Como o personagem do poema de Manoel Bandeira em *Pasárgada*[9], em intertextualidade nesta história, o "vou me embora" de Gatarina a revela uma sonhadora de ilusões sem raízes e sem asas. Nem sempre ser amigo do rei pode ser algo bom, depende muito mais do rei do que da pretenso amiga, pois imagine um rei despótico e que é não amigo de ninguém além do seu próprio poder! Gatarina não depositava sua confiança verdadeiramente na força que possuía, ou seja, no que ela mesma poderia realizar, mas nos objetos que tinha, nas amizades que podiam favorecê-la.

[9] BANDEIRA, Manoel. Estrela da vida inteira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

Valorizava o ter e não o ser. A vaidade nela era também a inocência de si mesma.

Gatarina foge e já no processo de fuga cai numa lata de tinta. A aparição de Gatarina nas ruas da cidade não foi como ela havia imaginado. Em alteridade com os outros gatos ela pode ver mesmo outro mundo que não conhecia, sem Pasárgada, nem rei, numa engatada e num gueto, a voz alta de um gato de rua consistiu num aprendizado como se pela primeira vez lhe dessem um espelho:

> [...]-Que gata mal assombrada e mentirosa também! Está toda suja de tinta e com jeito de bicho rampeiro.
> -Gato porco e mal educado! Como ousas maltratar-me! Sou sim, uma bichana burguesa, moro em um belo apartamento. Fui a Pasárgada ficar noiva e sofri um acidente!
> -Que desculpa esfarrapada! Somente gato de raça, bem nascido e registrado, é que conhece apartamento.
> -Mas eu sou gata de raça, que come atum enlatado, que consulta com o veterinário e que merece respeito.
> -Atum é para gato nobre você é uma gata vadia, com cara de vira-latas, que ficou suja de tinta, mendigando em construção. E que um pintor, cansado de ouvir os seus miados, deu-lhe um banho de tinta para poder espantá-la. (RIBEIRO, 2001a, p.7-8).

Desesperada e Apavorada Gatarina tenta voltar para a casa, mas já não pode porque não conhecia o mundo, nem os percursos da cidade. Gatarina passava fome, revirava lixo, era agora uma gata de rua e por fim foi recolhida pela carrocinha. Porém, em sua fuga e desventura Gatarina realiza a jornada do ser, de compreender a si própria e encontra uma moeda de muito valor, passa da vaidade, da ignorância e da ingratidão para o conhecimento, o reconhecimento, aprende a ser grata, e não apenas gata!

> Estava deprimida num canto, com aquela dor de sacudir estrelas, chorando de pavor, de saudade e de arrependimento, por ter sido muito mal agradecida com as pessoas que lhe deram tanto amor. Foi quando ouviu a voz de Sarah [...] (RIBEIRO, 2001a, p.11).

Figura 2 –Gatarina - Desventura

Fonte: Livro *Gata, Gata Gatarina*. Maria Luísa Ribeiro. (2001, p. 5, 7, 8 e 13). Ilustrações de Caio Sena

Embora ouvimos na modernidade, aos quatro ventos, o brado de pessoas que dizem "nunca terem se arrependido de nada que fazem" isso, ao invés de ser uma vantagem mostra o vazio do gesto. Não existe o *super-homem*, assim, se há não nenhum arrependimento ao longo do vivido talvez uma ausência de humanidade possa ser registrada. O arrependimento é um perfume fino. De outro lado, a bondade e o perdão estão preservados nas personagens de Romina e Sahah. Assim, observamos na obra de Maria Luísa Ribeiro, em Gatarina, que as emoções têm seus caminhos, seus trajetos de experiências, porém, as boas emoções permanecem intactas.

3. Cinira e Cidália: um espelho invertido

É sempre um risco falar das emoções, por vezes, corremos o risco de, em algum momento, incorrer em pieguice ou mesmo sermos mal interpretados. Contudo, as emoções importam como afirma Moïse (2009) e segundo o qual elas são como o colesterol e distinguem-se em boas e más e embora seja o tópico mais subjetivo não podemos compreender o mundo em que vivemos sem analisar as emoções que ajudam a moldá-lo, pois conforme Moïse (2009) as emoções são, ao mesmo tempo, a imagem no espelho e o olho de quem vê.

É a partir de uma determinada perspectiva da visão que abordaremos sobre a inveja através da história *Veneno de Lagartixa* de Ribeiro (2000) que trata da relação de duas osgas, irmãs gêmeas. Idênticas do ponto de vista da aparência, mas completamente diferentes e até mesmo opostas no que corresponde a pisquê e a as emoções. Essas duas lagartixas encarnam, cada qual, as emoções boas e más e nos permite compreender melhor o tema da inveja.

Cinira era má, ardilosa, rude, indelicada. Com Cidália dava se o contrário: era a bondade, a aceitação, a gentileza manifesta. Há em Cidália um arquétipo de cinderela e a inveja surge em Cinira quando Cidália lhe conta ter recebido um recado do Calango Verde – o partido mais desejado por todas as lagartixas da redondeza – e Cinira foi ficando amarela de inveja. Ribeiro (2000).

Figura 3 – Da esquerda para a direita Cidália e Cinira

Fonte: Livro *Veneno de Lagartixa*. Maria Luísa Ribeiro. (2000, p. 1). Ilustrações de Caio Sena

Como não existe inveja boa, os sentimentos e consequentemente as ações de Cinira vão complicar a vida e a felicidade de Cidália e do seu pretendente.

Segundo o estudo de Mezan (1987)[10] apesar das aparências, a admiração e a inveja não são a mesma coisa. A inveja está relacionada ao olhar e essa associação com os olhos está presente na própria etimologia da palavra "inveja" que vem do latim *invidia*, cujo radical encontramos também em *vedére* que significa visão.

> Uma outra menção literária do laço entre o olhar e a inveja nos é oferecida por Dante Alighieri no *canto XIII do Purgatório*: os invejosos são punidos com uma "orribile costura", pela qual um fio de arame une suas pálpebras, impedindo-os de ver e castigando-lhes o mesmo órgão através do qual pecaram quando vivos. (MEZAN, 1987, p.119).

A inveja consiste em ver apenas o outro, o que pertence ao outro e tem parentesco com o desejo, a agressividade, a astúcia e a sagacidade, o

[10] Renato Mezan analisa o conto de Clarice Lispector "A legião estrangeira" que narra a história de Ofélia e o Pinto e como Clarice Lispector descreve o nascimento da inveja, numa menina. *In*: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.117-140.

roubo e a rapina, conforme Mezan (1987), trata-se do afeto invejoso que deseja tudo do outro, o lugar do outro. E é desse modo que Cinira toma o lugar de Cidália, passando-se por ela diante do noivo.

O invejoso buscará destruir a alegria alheira e a inveja aproxima-se do ódio e da agressão.

> E isso não vale apenas para os bens materiais, de que existem muitos exemplares: o invejoso do Purgatório diz a Dante que seu sangue fora de tal modo consumido pela inveja que lhe bastaria ver um homem se alegrar que seu rosto se cobria de palidez. [...] O invejoso procurará, dessa forma, destruir a alegria alheia, e nisso age movido também pelo ódio; mas a situação não se esgota aí, caso contrário a inveja não se distinguiria do ódio. (MEZAN, 1987, p.122).

Se a inveja é a tristeza em relação a felicidade alheia ela é acompanhada de muito sofrimento, como uma queimadura. Internamente, de acordo com Mezan (1987) a inveja é um consumir-se que que afeta muito mais o invejoso do que o invejado, a inveja implica, assim, numa vida psíquica doente e que tem suas graves consequências, consiste num "Roer-se por dentro" que é fonte de grande dor para aquele que experimenta, pois invejoso vê no outro uma condição de que se imagina privado e isto se torna o motor da inveja. A pessoa invejada é sentida como detentora de um privilegio, mas "o invejado não compartilha desta fantasia, nem pode compartilhar, porque todo o movimento se dá no espaço psíquico do invejoso". (MEZAN, 1987, p.139).

Assim também ocorre com Cinira, a inveja a leva a dissimulação, a falsidade e a crueldade para com a irmã gêmea. A personagem deixou-se consumir pelas emoções negativas e, por fim, nada lhe resta além da infelicidade. A celebração de Cidália, as bodas no jardim e o cortejo borboletas-madrinhas é uma festa a qual Cinira já não pode participar.

Figura 5 – As bodas de Cidália

Fonte: Livro *Veneno de Lagartixa*. Maria Luísa Ribeiro. (2000, p. 13). Ilustrações de Caio Sena

4. O Anjinho e a Auto-aceitação

Quando nos deparamos com o título do livro *O anjinho que Falava Palavrão* de Ribeiro (2001) uma curiosidade nos toma de assalto: que palavrões falava o anjinho? E como?

Em "um céu cor de pensamento" vivia um anjinho pequeno que se chamava Miniel e que tinha a delicada missão de cuidar das crianças do joelho para baixo. Em meio a tantos anjos imponentes o anjinho com estatura de querubim fica entristecido e aborrecido da sua condição e começa a falar palavrão: não é mais anjinho é Anjão, não viaja mais de passarinho é Passarão! Sabadão, carinhão, doção, amigão, uma coleção de "palavrão"! O anjinho resolve ser grande, pensar grande, viajar grande e falar grande.

Surpreendendo o leitor entusiasmado em sua curiosidade, o palavrão do anjinho é o aumentativo das palavras que se tornam uma

brincadeira na história. Porém, todos começaram a rir e o anjinho Miniel ficou zangado. Mas já era hora de cuidar das crianças do joelho para baixo:

> Os anjos se entreolharam sem entender o miudinho, cuja função na terra era proteger as crianças do joelho para baixo. Afastava os espinhos para que não se espetassem, arredava as cascas de manga para que não escorregassem, distraia as formigas para não serem picadas, virava os cacos-de-vidro para que não se cortassem e, tampouco, ficassem deitadas de pé costurado. (RIBEIRO, 2001b, p.5).

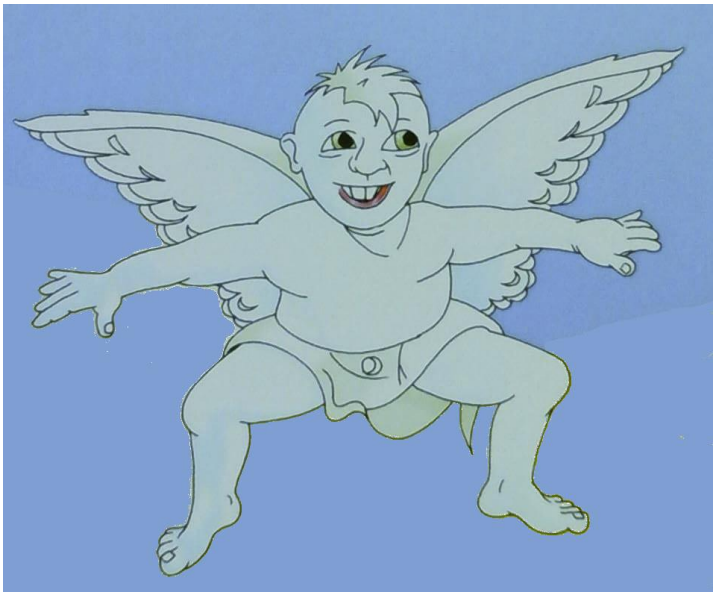
Em meio a um céu de imagens e delícias: estrelas dorminhocas, janelinhas de nuvens, café de orvalho, suflê de lua, fogueira de vaga-lumes o anjinho conta como foi seu dia:

> -Foi um dia movimentadão, amigão! Houve piquenicão no sítio do vizinhão do Nelsão. Tudo preparado com muito carinhão. As crianças tiraram os tênis e brincaram de pezão no chão. Diverti bastante, mas passei boa parte do tempo catando espinhão. (RIBEIRO, 2001b, p.10).

Todos riram da estratégia de Miniel para ser um Anjão, que aborrecido foi dormir cedo. O anjinho sonhou que estava na terra, cuidando das crianças e de repente, num passe de realismo mágico, começou a crescer, crescer, crescer até ficar muito grande. Foi uma sensação boa até que percebeu que não conseguia mais ver as crianças e chorou de tristeza, acordou chorando, chorava tão alto que acordou os outros anjos...

O anjinho percebeu o quão bom era ser como era! A auto-aceitação fez com que deixasse de falar palavrão!

Figura 5 – Anjo Miniel



Fonte: Livro *O Anjinho Que Falava Palvrão*. Maria Luísa Ribeiro. (2001, p. 6). Ilustrações de Caio Sena

Uma história bem ao encontro de nosso tempo e de nossas crianças que precisam saber que são importantes com suas qualidades, gênero, etnia, religião e também com os seus limites. Valorizar o sentimento de ser em alteridade com outro é a estrada para o céu deste anjo que apreende a ser como é.

Considerações finais

A literatura infantil de Maria Luísa Ribeiro é, antes de tudo, uma literatura espacial que navega nos domínios da imaginação por diversos espaços e em suas múltiplas dimensões: sentimentais, vividas e criadas. Assim, seus personagens podem estar nas ruas de uma grande cidade como Gatarina, na terra dos Alfenins[11] Ribeiro (2000, p.1) ou ainda nos quintais das

[11] A menção dos Alfenins, doce branco feito de açúcar, remete-nos ao território de Goiás e sua cultura. Pois se trata de uma iguaria tradicional da Festa do Divino, feito em todo estado de Goiás, mas sobretudo, em Pirenópoles, embora o doce exista na culinária de outros estados, aqui ele está associado a festa e ao ritual das Verônicas, o próprio doce recebe a estampa da Pomba do Divino é dado primeiro as meninas virgens na Festa.

Jabuticabeiras e na terra das osgas[12] e a bordo de sua Nave Pensamento, onde quer que estenda seu tapete mágico. Contudo, no vasto espaço das emoções seus personagens encontram-se como se estivessem numa grande avenida de sentimentos e podemos identifica-los em suas equivalências. Desse modo, Gatarina é como a Rosa Cor-de-Rosa e personifica o arquétipo da vaidade, do orgulho, da estupidez. Cinira é como a Rosa Amarela, osga verde que fica amarela de inveja! Em cada personagem marcante uma lição de ser e não-ser. Pois, não podemos nos esquecer da bondade e da humildade do Louva-Deus e de Cidália – uma osga-cinderela no jardim – não podemos nos esquecer também do Sabiá Arco-Íris, sábio, sapiente, sabiesco. E do orvalho em sua doação, o beija-flor amoroso. Há ainda os personagens que se encontram dentro de si mesmos como A Rosa Furta-Cor e o Anjinho Miniel. Arquétipos de seres, representados em suas histórias, cuja finalidade é abrir o olhar da consciência para uma infância que apreende a ser. E não podemos esquecer a Rosa Azul quem vem do céu para morar na terra, ela é como o Orvalho, simbolizando que também podemos conter o Divino.

De *Nave Pensamento* ao *Anjinho Que Falava Palavrão*, vamos do céu ao céu numa nau imaginária sempre a navegar nas nuvens com longas pausas na terra dos sentimentos. Pousa no campo das emoções, como se fosse também um campo de sonhos.

A experiência das emoções na formação do ser vem com a intencionalidade: "o importante é que ele fique bem gravado no seu coração de gente da minha idade". (RIBEIRO, 2009, p.66). Assim, a viagem a bordo da Nave Pensamento tendo por companheiro de viagem o Sabiá é constituída pelo sobrevoou de territórios sensíveis feito a neblina que é o algodão do céu a envolver o sol, uma história que pode ser vista como segredo de estrela que brinca de esconde-esconde atrás da chuva, Ribeiro (2009). O roseiral é o lugar da contemplação, campo dos sonhos e dos sentimentos dos seres. Na chama de uma vela enquanto vida, símbolo do Ser, Bachelard (1989) afirma que o mal

[12] O termo osga mais usualmente empregado em Portugal. No Brasil predomina a denominação lagartixa.

é o combustível do bem, para que a chama se preserve a impureza deve se consumir. Esse consumir está no destino dos ingratos, dos invejosos, etc. Para cada "pecado capital" há um corretivo a altura afim de preservar o melhor no humano e assim se faz uma educação para sensibilidade voltada para os valores éticos e estéticos, para as emoções. Ainda como apresenta Bachelard (2013, p. 80) a literatura, enquanto poesia, prova que o homem quer um porvir para o seu próprio coração e certos autores conferem em nossa sensibilidade uma espécie de indução, de direcionamento. Ou ainda "Somente pela narração dos outros é que conhecemos nossa unidade [...] Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome." (BACHELARD,1988, p.73). Esse campo de sonhos configura também um campo de sentidos. Na cidade grande, numa modernidade em que se declinou habito da oralidade, de contar histórias, tais obras assumem esse papel e vem preencher um importante lugar na formação infanto-juvenil, pois, mantém o valor da fábula e o brilho da lição permanece.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras 1990.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*: ensaios sobre a antropologia da comunidade urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

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

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo, Cia das Letras, 1992.

CENTENO, Yvette. A cidade-jardim dos alquimistas. In: *O imaginário da cidade* – compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre o Imaginário da Cidade em Lisboa, 1985. Lisboa: Acarte, 1989, p. 249-265.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston *A poética do devaneio.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Goiânia: Edições Ricochete, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores*: como as cores afetam a emoção e a razão.
MEZAN, Renato. In: CARDOSO, Sérgio et al. Os sentidos da paixão. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.119.

MOÏSI, Dominique. *A Geopolítica das emoções*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

NOVALIS. Enrique de Ofterdingen. *Luarna Ediciones*. s/d. Disponível em: ehttps://www.academia.edu/28312296/Enrique_de_Ofterdingen_Novalis. Acesso em 28 de setembro de 2020.

RIBEIRO, Maria Luísa. *Veneno de Lagartixa*. Goiânia: Terra, 2000.

RIBEIRO, Maria Luísa. *Gata, gata, Gatarina*. Goiânia: Graphopel, 2001a.

RIBEIRO, Maria Luísa. *O anjinho que falava palavrão*. Goiânia: Graphopel, 2001b.

RIBEIRO, Maria Luísa. *Nave pensamento*. Goiânia: R&F, 2009.

Capítulo 13
OS CORDEIROS DO ABISMO. FEIO É O QUE ESTÁ ESCONDIDO, O QUE NÃO PODE SER VISTO, NÃO DEVE SER LIDO

a fotografia excede os limites do objeto.

Luíz Horácio

O conceito de Literatura advém da filosofia. Segundo Derrida (DERRIDA.1982) a literatura não deixa de ser filha da filosofia, integra seu sistema e carrega a marca de várias estruturas e noções de natureza filosófica (imitação, tempo etc.). Desse modo podemos dizer que o conceito de literatura alicerçado na imitação, em última instância seria um disfarce do discurso filosófico com a finalidade de legitimar-se como discurso neutro. Sendo assim, estabelecida a proximidade da literatura com a filosofia depreende-se que também esteja em questão a problemática da verdade da literatura. Sendo a literatura baseada na imitação, como buscar a sua verdade? Na abertura de *A perda da imagem ou através da sierra de Gredos,* do austríaco Peter Hendke temos: *"Evite a palavra 'verdade'', ditou ela ao autor, "substitua-a por 'abrangente'"*.

A mulher dita sua história ao escritor e faz a advertência que estimulará a criação, que abrirá caminho a uma subjetividade incomum. Fausto Wolff por sua vez em *O lobo atrás do espelho* ensina que *A verdade é uma mentira sem imaginação*.

Ainda nesse mesmo título somos informados que; *"as coisas são o que quisermos que sejam e estão onde quisermos que estejam"*.

A frase acima resume uma possibilidade de interpretação da literatura, a literatura comprometida com a fantasia, sem prestar contas ao real, livre das exigências de uma racionalização exacerbada. *Os Cordeiros do Abismo*, de Maria Luísa Ribeiro, estimula a concordância com a frase do romance de Fausto Wolff, os personagens desta autora não são o que

poderíamos chamar de tipos psicológicos, são tipos sociais que, quando não totalmente livres, estão ocupados em lutar pela liberdade, seus comportamentos internos se exteriorizam em plena liberdade, livres de qualquer modelo de censura, isso tudo sem esquecer as pitadas de ironia mais clara e permanentes dor e senso de humor.

Rabelais também contraria o dito acima: *Toda língua expressa o necessário à sociedade da qual faz parte. Com qualquer sistema fonético, qualquer gramática, é possível expressar qualquer coisa*. O autor criou neologismos que foram incorporados à língua francesa, Rabelais não encontrou o que precisava na língua.

Ao citar Rabelais, vale lembrar que no século XV a publicação de livros já era um negócio, desse modo atraía investidores dispostos a financiar impressores. A impressão não ficava restrita a um determinado tipo de livro, determinado assunto, muito pelo contrário, ela permitia a comercialização de todos os tipos de conhecimento. Naturalmente o comércio faria sua seleção, e o tipo de literatura que fosse comercializado com mais facilidade, é óbvio, teria a preferência na escolha de futuros títulos. Já estavam estabelecidas as regras do mercado. De lá aos nossos dias pouco mudou, principalmente em sociedades capitalistas onde o lucro dita o ritmo dos investimentos. Vemos aqui as formas semelhantes de pensar, conforme Adorno e Horkheimer. A produção intelectual refém dos processos ideológicos. "Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público".

Trata-se de uma imposição da indústria cultural a reprodução em série. O que interessa é o balancete final, a contabilidade, o lucro.

A literatura, no universo capitalista, também é um bem e deve ser consumido; é um valor capaz de determinar status. A mimeses agora é a representação da cultura do consumo capitalista, sua capacidade de apontar

saídas, de imaginar outras possibilidades para o ser humano, é completamente esquecida.

E a dúvida acerca da verdade em literatura permanece. Não alinho minha resposta aos que defendem *mímesis* como organizadora ou determinante do campo literário. Penso que se faz necessário interpretar a *mímesis,* se a literatura deve ser definida pela sua relação com a realidade ou se ela mesma funda sua realidade? Não se trata aqui de escolher, mas perceber o que existe de comum nas duas possibilidades e a partir de então buscar essa verdade em literatura. Um caminho para essa verdade apresenta-se pela alteridade, uma forma de extrapolar os limites da representação. E aqui apresento alguns caros atores dentro do universo deste trabalho; o leitor/o outro, o autor/o outro, estrangeiro/estranhamento e a ética/verdade.

> Por isso, gostaria de distinguir claramente três coisas. Primeiro, a linguagem. Como vocês sabem, a linguagem é o murmúrio de tudo que é pronunciado e, ao mesmo tempo, o sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos; em suma, a linguagem é tanto o fato das palavras acumuladas na história quanto o próprio sistema da língua. Segundo, a obra: há essa coisa estranha, no interior da linguagem, essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se mobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras. Erige-se, desse modo, o volume opaco, provavelmente enigmático, que constitui a obra. Terceiro, a literatura, que não é exatamente nem a obra, nem a linguagem. A literatura não é a forma geral nem o lugar universal onde se situa a obra de linguagem. É de certo modo, um terceiro termo, o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem (FOUCAULT, 1964, apud MACHADO, 2000, p. 140)

O ato de leitura se configura quando ocorre a interação entre texto e leitor. Podemos dizer que se localiza aí o coração da comunicação literária. Para que isso ocorra caberá ao leitor realizar suas articulações, lançar mão de seus pontos de vista, apontar identificações e dar sentido à narrativa. A partir desses aspectos o leitor buscará a coerência do texto, para tanto analisará as

estratégias textuais do autor, seu método de composição. Cabe lembrar que esse leitor empírico dificilmente corresponderá às expectativas do autor. O leitor privilegiará elementos que o ajudarão a compreender a obra, que iluminarão uma trilha nada familiar e por vezes até mesmo hostil. Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon, alerta:

> Muitas questões são levantadas a respeito da leitura, mas todas elas remetem ao problema crucial do jogo da liberdade e da imposição. Que faz do texto o leitor quando lê? E o que é que o texto lhe faz? A leitura é ativa ou passiva? Mais ativa que passiva? Ou mais passiva que ativa? Ela se desenvolve como uma conversa em que os interlocutores teriam a possibilidade de corrigir o tiro? O modelo habitual da dialética é satisfatório? O leitor deve ser concebido como um conjunto de reações individuais ou, ao contrário, como a atualização de uma competência coletiva? A imagem de um leitor em liberdade vigiada, controlado pelo texto, seria a melhor? (COMPAGNON, 2012, p. 144)

Ao afirmar que "o texto é um tecido de citações" (Barthes:1988) que podem ter origem em outros textos, Roland Barthes desmistifica o autor como criador do texto. Ao retirar essa carga de importância do autor, Barthes elege o leitor como aquele que seria o encarregado de dar sentido ao texto no momento da leitura: "O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino".

Ao destacarmos o papel do autor, impossível não mencionarmos a morte deste, decretada por Roland Barthes.

Em seu estudo "*A Morte do Autor*", Barthes (2004) enfatiza a questão da não existência do autor fora ou anterior à linguagem. Procurando apresentar a ideia do autor como sujeito social e historicamente constituído, Barthes o vê como um produto do ato de escrever - é o ato de escrever que faz o autor e não o contrário.

Para Barthes, um escritor será sempre o imitador de um gesto ou de uma palavra anteriores a ele, mas nunca originais, sendo seu único poder

misturar, combinar escritas. Logo, o autor é uma persona, um personagem. Ao preencher formulários que pedem a profissão, o escritor não escreverá "autor". Ele será autor enquanto escreve.

Aqui um breve parêntese para afrontar as convenções. Existe literatura feminina? Devo reformular. Ainda existe literatura feminina? O que caracteriza a literatura feminina? Ser escrita por mulher? Abordar temas exclusivamente femininos? Gestação, amamentação, ablação endometrial, menstruação... A reserva deste mercado vedaria participação em outros, como futebol, crimes, tragédias, sexo... Sabemos que o machismo ainda predomina, mesmo no âmbito cultural, mas classificar determinada literatura de literatura feminina somente atesta nosso atraso e preconceito. Maria Luísa Ribeiro, autora de *Os Cordeiros do Abismo* não faz literatura feminina, tampouco masculina, entrega ao público literatura de excelente qualidade, ousada, provocativa. Características que fazem imprescindíveis autora e obra.

Mas qual razão para evitar determinados temas, como o que Maria Luísa aborda em *Os Cordeiros do Abismo*? Em primeiro lugar o medo: o que vão pensar? O nome da autora na capa do livro e o(a) narrador(a), confusão típica da falta de intimidade com a arte literária.

Bakhtin, em O autor e a personagem na atividade estética (1920-22), chama atenção para uma frequente confusão entre autor-criador, elemento da obra, e autor-pessoa, elemento do mundo real. Confusão esta originada na incapacidade de separar autor e personagem. A relação existe, é inegável, mas urge que se faça a distinção entre esses elementos. Assim como Bakhtin a seu modo, Barthes, em A morte do autor (1968) enumera as diferenças entre autor e escritor. Diz que o "corpo que escreve" não é o autor, mas o escritor. Ao mesmo tempo, o escritor não é uma pessoa, é um ser de papel que existe apenas na forma linguística, textual, fora da linguagem ele não existe.

Conforme Barthes

> O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como 'eu' não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer 'suportar' a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 1984, p. 51)

Tanto para Foucault como para Barthes, o nome do autor não está diretamente ligado a um ser real. No entender de Foucault ele está ligado a alguém que num determinado discurso bastante específico é responsável pela autoria. Desse modo o autor permite que o discurso seja classificado. (FOUCAULT, 2002, p. 44)

Bakhtin considera o autor-criador como parte do objeto estético – aquele que dá forma ao objeto estético: "é a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa" (BAKHTIN, 2003, p. 11).

A discussão acerca dos limites da ficção e do real em literatura remete a Paul Valéry: "em literatura o verdadeiro não é concebível e qualquer tipo de confidência visa à glória, ao escândalo, à desculpa, à propaganda". (VALÉRY, 1957, p. 570-571). Cabe acrescentar que a aproximação do real com o ficcional, em qualquer instância, traz consigo um perigo bastante considerável, abalando uma das principais categorias literárias, o autor, sobre o qual refletiu Roland Barthes:

> Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista - , atingir esse

> ponto em que só a linguagem age, "performa", e não "eu": toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar). (BARTHES, 2004, p.59)

Um terreno propício a larga investigação em torno da criação artística, da linguagem, da forma, da necessidade do autor de se colocar na obra.

Destaco em primeiro lugar a linguagem, este murmúrio de tudo que é pronunciado, segundo Foucault, e ao mesmo tempo esse sistema que permite sermos compreendidos quando falamos, a seguir abordo outro espaço, a Literatura como uma forma da obra de linguagem e dentro da literatura, a ficção.

> A linguagem mente, ela tem de mentir, isso é da sua natureza humana. É da índole da linguagem ser imprecisa, adulterar, sim, é da natureza do ser humano. Do mesmo modo, porém, é da natureza do ser humano tornar-se mais verdadeiro, e quanto mais elevada for a sua constituição, tanto mais ele deve retificar essa imprecisão do falar. Isso se aplica sobretudo ao falar silencioso, ao falar consigo mesmo, ao pensar. (GRODDECK, 2001, p.26)

Essa linguagem aprimorada, o estilo, de Maria Luísa pode ser conferida em *Os Cordeiros do Abismo*. Nesse livro temos a história de um recorte da vida de Leopoldo, um retrato cruel das pessoas e da sociedade. Leopoldo pode ser definido como um Édipo contemporâneo, utilizado pela autora como uma paleta de cores que permite pintar um quadro extremamente ácido e sombrio da humanidade, com os matizes chumbo da ausência de amor, das razões ou falta de razões para tal carência se manifestar numa sexualidade deturpada.

Uma narrativa/denuncia dos horrores das relações superficiais, das traições, das relações desprovidas de amor e sua consequência mais perversa, a criança solitária, do capitalismo, do consumismo, os chapéus de Eulália, trazidos da França; da fragilidade da condição humana. Junte-se a isso uma temática sexual e estética em seu imenso absurdo.

> Não acredito! Nada do que você me disser vai justificar tudo o que me fez. Por uma vez, meu pai não teve paciência com minha curiosidade e afundou-me na cara um chapéu com cheiro de suor. E eu fiquei com ódio de chapéu, mas valeu-me o abraço de uma mulher que nunca mais esqueci. (RIBEIRO, p.71)

Classifico *Os Cordeiros do Abismo* da mesma forma que Céline classificou seu *Viagem ao fim da noite*; "o mais cruel de seus livros". Maria Luísa, em *Os Cordeiros do Abismo,* coloca seu saber literário, fabulação, maestria na construção de personagens, a serviço de uma literatura visceral, corrosiva, perigosa às condições desta e de vindouras épocas.

Maria Luísa traz para a literatura uma realidade social que a literatura ainda tem pudores que a impedem de abordar, a parte maldita, uma das partes vergonhosas da humanidade. *Os Cordeiros do Abismo* não constitui uma narrativa da felicidade, muito pelo contrário, é uma narrativa da "quase realidade", da vida, essa cruel quase ficção.

Conforme Ferdinand Bardamu, o narrador de *Viagem ao fim da noite:*

> Quando não se tem imaginação, morrer não é nada; quando se tem, morrer é demais. É essa minha opnião. Nunca eu compreendera tantas coisas ao mesmo tempo. Ele, o coronel, jamais teve imaginação. Toda a desgraça desse homem veio daí, sobretudo a nossa. Era eu portanto o único a ter a imaginação da morte naquele regimento? (CÉLINE, 2009, p.26)

Neste instante apresento um personagem importante para este ensaio, e dentro dessa rápida apresentação anuncio aspectos caros a esta argumentação, me refiro ao outro, a alteridade, o leitor.

Montaigne diz no prólogo de *Ensaios*, que escreveu apenas para registrar aspectos de sua personalidade e para preservá-los; para a posteridade e para amigos e familiares.

No interior dessa proposta aparentemente simples surgiu um novo gênero literário, onde a consciência do escritor vem a ser a um só tempo o

palco e a protagonista de todos os temas que ela venha a abordar, com a finalidade de afirmar estados de pensamento como quem apreende a beleza da natureza e não lhe permite sua fugacidade inerente, mas também conceder uma personalidade à escrita de uma tal forma que não raras vezes nos sintamos como se envolvidos num longo diálogo com um amigo.

Montaigne faz do leitor o sujeito de seu universo verbal. Poucos escritores conseguiram ao longo do tempo nos sugerir estados de espírito tão sutis, e se tornaram tão próximos dos leitores. Talvez Proust seja o autor que mais tenha se aproximado.

Os *Ensaios* estão organizados de forma fragmentária, única possibilidade de contemplar tamanha quantidade e diversidade de assuntos que aborda. Embora Montaigne dissesse ser a memória uma de suas faculdades mais defeituosas; em Ensaios a memória é protagonista. "Uma experiência é sempre uma ficção, alguma coisa que nós mesmos fabricamos, que não existia anteriormente e que passará a existir depois" (FOUCAULT, 1994, p. 45). Em *Os Cordeiros do Abismo*, tudo significa perigo, o abismo jamais será o apogeu de uma paisagem.

Maria Luísa consegue incomodar o leitor, o protagonista alcança o clímax sexual ao se relacionar com fotografias de cadáveres, seria necrofilia? Mas necrofilia é relacionar-se sexualmente com cadáveres. Vale destacar que as fotografias/objetos que merecem atenção de Leopoldo não são meras fotos de pessoas que morreram, são fotografias forenses, cuja finalidade é servir à elucidação de crimes e acidentes. Não faz parte das fotografias que costumamos emoldurar e deixar expostas. Quem sabe, o sexo com tais fotografias, constitua uma característica das sociedades pós-modernas onde o simulacro faz às vezes do real, quem sabe...E o leitor segue pelas travessas de Leopoldo com o incômodo atrás da orelha, pois vive num mundo onde classificações, rótulos, são indispensáveis para daí advir o posicionamento. O desvio de Leopoldo não implica desvio do leitor que segue e à medida de seu progresso reflete acerca de Deus, morte, estética, cristianismo, ética...

Por falar em cristianismo, uma breve digressão para citar Karl Marx

> O cristianismo queria apenas nos livrar do império da carne e dos "desejos na condição de impulsionadores", porque encarava nossa carne, nossos desejos como se fossem algo estranho; só por isso ele queria nos salvar das determinações da natureza, porque ele considerava nossa própria natureza como não pertencente a nós. Pois se eu não sou, eu mesmo, natureza, todos os meus desejos naturais, toda minha naturalidade – e esse é o ensinamento do cristianismo – não pertence a mim mesmo, e assim me parece que toda a determinação através da natureza, tanto através de minha própria naturalidade como através da assim chamada natureza exterior, é uma determinação através de algo estranho, como um grilhão, como uma coação, que é cometida contra mim, *como uma heteronímia em oposição à autonomia do espírito.*(MARX & ENGELS, 2007, p. 287)

A literatura que, embora toda fabulação necessária, não afasta o indivíduo (leitor) da sociedade cumpre a função crítica. Ao estimular reflexões acerca de temas que influenciam o dia a dia, a autora se inscreve no rol dos criadores que fazem da arte algo além do entretenimento e elevam a cultura a um patamar além daquele onde a sociedade de consumo a coloca, o de mero bem cultural.

Considero que, integrar arte e sociedade, sendo aquela muito mais que divertimento para esta, mesmo utilizando o estranhamento, a culpa, a doença; como meios de estimular a reflexão e despertar o indivíduo, para as atrocidades perpetradas pelas convenções; aspecto mais que relevante para fazer de Maria Luísa uma escritora, uma filósofa, uma antropóloga indispensável a todo aquele que percebe no outro algo além do utilitarismo cruel e consumista, mas um semelhante que não merece uma sociedade injusta.

A literatura é arte?

> Hamlet: -Você não vê nada lá?
> A rainha:- Nada mesmo; mas tudo que é, eu vejo.
> (Shakespeare: *Hamlet*, Ato III, cena IV)

A arte mostra aquilo que não podemos ver. Um espelho onde podemos ver nosso rosto, o que de outra maneira seria impossível. Sócrates, por sua vez, diz que os espelhos refletem o que está ao alcance de nossa visão. Do que discordo porque essa concepção nos leva a arte como imitação, enquanto entendo arte como criação. Sendo arte resultado da criação, da imaginação, literatura, além de arte, é uma grande arte.

Geralmente associada às artes plásticas, o que não configura equívoco, embora reserve um campo bastante reduzido, entendo a estética como algo circunscrito ao ambiente da sensibilidade. Estética vem do grego *aesthesis* = sensível. Para os gregos o estético tinha a propriedade de atrair os sentidos. Sendo assim tudo que se relaciona com as sensações humanas pode ser considerado objeto estético. Diante disso afirmo que a questão estética está presente desde a criação de uma obra, também se faz notar durante a contemplação de uma manifestação artística. Fica estabelecida uma relação com o observador/consumidor e a obra/objeto estético. Para Platão a estética significava a filosofia do belo, mas nem sempre a predominância será da beleza, esta pode ser definida de diversas formas, assim como a arte. Segundo Platão, citado por Rabelais em Gargantua, a arte grega teria compromisso com a política e a pedagogia. Vem daí seu desprezo e desconfiança pelos artistas, pelos poetas. No livro *III de A República,* encontramos o episódio da expulsão dos poetas, para o filósofo a arte devia refletir o real. O filósofo fazia questão de distinguir essência e aparência. Aristóteles (também citado em Gargantua), por sua vez, subverte as exigências de Platão demonstrando ser favorável a imitação. A imitação também é própria do homem. A literatura é uma comprovação dessa propensão de todo ser humano.

A beleza é subjetiva, a beleza que nos permite diferenciar determinados objetos, paisagens, pessoas. Nas artes plásticas um exemplo acerca da relativização da beleza; ao visitar o Museu Rodin, em Paris sou arrebatado pela beleza da escultura O pensador *(Le Penseur)*, sua imagem me é familiar desde a infância, a beleza é indiscutível. Junte-se à beleza a

familiaridade com a obra. Nos jardins do Museu me deparo com a Porta do Inferno *(La Porte de l'Enfer)*.

O tema da obra é a Divina Comédia, de Dante, para ser exato, no Inferno. O Pensador encontra-se nessa obra, centralizada no alto, composta por cerca de 120 pequenas esculturas, representa Dante observando os círculos do inferno.

A Porta do Inferno é de uma beleza assustadora. A beleza assusta sempre que reproduz o humano, mais precisamente o potencial do ser humano, para o bem ou para o mal. Em 1887 ao apresentar sua primeira grande escultura, A Idade do Bronze *(L'Age d'Aivin)* e a repercussão extrapolou o universo das artes plásticas. Tamanha fidelidade ao corpo humano trouxe a suspeita de que o artista modelava utilizando o corpo humano. A beleza também é responsável por acusações, suspeita, ciúmes, etc...

> Aos olhos do artista criador, o vivo é assimilado à matéria inanimada: esse criador permanece como único humano, os outros homens se tornam para ele semelhantes às coisas. Tal é o preço a ser pago para ter êxito em sua criação: para aceder ao absoluto, deve-se renunciar ao relativo. O que é confirmado pela confissão de outro gênio, Beethoven, mencionado por Rilke a Rodin: "Não tenho amigos, devo viver sozinho comigo mesmo, mas sei que, em minha arte, Deus está mais perto de mim do que os outros." Pela beleza da arte que cria, o artista se aproxima de Deus, o que ele não poderia realizar ao se contentar em viver com seus semelhantes. (TODOROV, 2011, p.105)

A partir de leituras acerca da Estética Fenomenológica, centro esta reflexão às margens do círculo do belo, mesmo que relativize ao máximo a beleza não entendo como aspecto relevante e de fácil definição em se tratando de Literatura. Segundo Kant em Critica da faculdade de julgar.

O gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representação por intermédio da satisfação ou do desprazer, *de maneira desinteressada*. Chama-se *belo* ao objeto de uma tal satisfação. (KANT. 2016, p.112).

> Objetos estéticos, tais como as pinturas ou as obras literárias, com sua combinação de forma sensorial (cores, sons) e conteúdo espiritual (ideias), ilustram a possibilidade de juntar o material e o espiritual. Uma obra literária é um objeto estético porque, com outras funções comunicativas inicialmente postas em parênteses ou suspensas, exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo. (CULLER, 1999, p. 39).

O que é arte? A princípio, e levando em consideração a atualidade, arte é tudo aquilo que o homem realiza, constrói, e chama de arte. Um exemplo que dimensiona a abrangência do termo diz respeito às instalações tão em voga no ramo das artes plásticas. No entanto a denominação de determinadas expressões, designá-las arte, cabe ao público.

Sendo arte a literatura, o livro é um objeto estético, está contida nele a visão de mundo do tradutor, advém daí uma percepção estética.

Digo objeto estético para diferenciar dos conhecidos objetos funcionais, aqueles objetos que facilitam nossa vida cotidiana. Objeto estético é aquele que nos permite uma experiência sensível, dispensando a obrigatoriedade de cumprir determinada função. Mas o que faz de um certo objeto um objeto estético? Esse questionamento cabe a estética, um ramo da filosofia que se dedica a examinar o fenômeno artístico, o belo sensível.

Entendendo que a experiência estética esteja vinculada à percepção, à sensibilidade daquele que relaciona o objeto, aqui considerado obra de arte. No caso particular o objeto é o livro e na obra de Maria Luísa, se observarmos Leopoldo, a fotografia. É com a obra que o leitor se relaciona, ele que a julgará, pela beleza, no caso de uma obra de arte; pela subjetividade, literariedade, no caso de uma obra literária, sempre fruto de uma relação sensível. É fundamental a participação do leitor, do outro conforme foi ressaltado no início. "É a experiência da realidade de um objeto que exige que nele eu esteja presente para ser" (DUFRENNE, 2019, p. 91).

Na experiência estética o sujeito se torna parte através da percepção situando-se ativamente perante o objeto estético. Esse sujeito tanto pode ser o autor quanto o seu espectador, seu leitor. Se fossemos empreender

uma análise fenomenológica em pleno rigor da experiência estética deveríamos atentar a esses dois atores, o que ensejaria a investigação da criação e da recepção estética. Não seria exagero comparar uma fotografia forense a uma obra de arte? No caso de Leopoldo a resposta é "não". Ao proferirmos "fotografia forense é arte" talvez nos ofereçamos a um juízo imediato que dirá não passar de equívoco. O referido tipo de fotografia não é arte. Fotografia é arte. Mas para Leopoldo a fotografia forense é arte, é de onde emerge seu prazer, sua satisfação, podemos questionar, mas no entender do personagem tais fotografias contém o belo. Logo, arte tem relação com a criatividade, e, se para Leopoldo aquelas fotografias traziam em si os elementos que as classificaram como objeto artístico; observado os requisitos citados anteriormente, também podemos entendê-las como expressão artística. Uma obra de arte pode ser considerada um objeto estético pela sua capacidade de produzir sentidos. É a experiência estética. Ela ocorre através da relação do observador/leitor com a obra. Leopoldo, além de observar, interage com seu objeto.

> Isto significa, em primeiro lugar, que o objeto estético só se realiza na percepção, uma percepção que esteja atenta a lhe fazer justiça: diante do beócio que só lhe concede um olhar indiferente, a obra de arte ainda não existe como objeto estético. O espectador não é somente testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza (DUFRENNE, 2019, p. 82).

Apontar a câmera e acionar o obturador é, no caso do fotógrafo forense, colecionar o sofrimento e mais tarde conferir se luz, sombra e foto combinaram. Para quê? Para mostrar que ainda é tempo de reverter a lógica da destruição, mesmo que tal lógica nasça e cresça em casa. Na casa de Leopoldo jamais existiu espaço para o amor. Tal sentimento jamais ultrapassou o limiar das possibilidades. A imagem no papel, o sofrimento paralisado estimulando seus desvios. A fotografia além do mero registro, da prova, a fotografia como objeto do desejo.

Os mortos merecem ser fotografados? Para Leopoldo a fotografia só faz sentido se de mortos, ela carrega a vida que interessa aquele espectador, inúmeras reflexões e desejos, mesmo os mais perversos, resultam daquele momento sem vida. A vida transformada em fotografia e incentivando uma vida, um viver, pelo avesso. O fotógrafo forense enquadrou o triste acontecimento, Leopoldo interpretou a seu modo. Resumindo; quase tudo é interpretação.

À medida que um texto avança no tempo, *Os Cordeiros do Abismo* veio a público em 2004, novas significações lhe são creditadas, muitas vezes a revelia da própria autora e dos leitores anteriores. Toda interpretação está relacionada ao contexto que a encerra. A interpretação se estabelece no diálogo entre passado e presente. O texto está à disposição dos leitores através do tempo, suas significações dependerão dos questionamentos que lhe serão feitos pelos leitores. Entramos na seara da recepção, de como determinado texto é recebido.

Atualmente em nosso país vivemos uma crise de valores, o poder estabelecido, pela vontade do povo, vale ressaltar é um exemplo de retrocesso, descaso pela educação, desprezo às classes menos favorecidas, à toda ordem de minorias e recrudescimento dos mais nefastos preconceitos, agressões ao meio ambiente, o povo a mercê de um sistema jurídico tendencioso.

Como seria a recepção de *Os Cordeiros do Abismo*? Parece extremamente inserido no contexo atual de nosso país, onde desvios éticos, sexuais, de comportamento, e uma moralidade a sabor das conveniências, não garantiriam o estranhamento de quase duas décadas passadas. Mas o que garante essa longevidade/atualidade da obra? A própria obra? O leitor? A empresa que o edita? Todos. O escritor que concebeu a obra, sua perspicácia quanto a temática relacionada à determinadas tendências do ser humano; a editora que se dispôs a publicar e o leitor que empresta vida à obra e torna alguns autores imortais.

A obra de arte vista, contemplada, ao mesmo tempo vê e transforma seu espectador/leitor.

Esse processo dialético é fundamental no sentido de preservar, perpetuar uma obra de arte. No âmbito das artes plásticas e também no que concerne à literatura. Parece-me justificado mais um olhar sobre *Os Cordeiros do Abismo,* objeto de minha resenha quando de seu lançamento. Junte-se a isso a sua atualidade, a matéria da obra é a condição humana sem disfarces, seus anseios, suas qualidades, seus flagelos, e sobretudo sua necessidade de superar o outro ao longo da história da humanidade.

> Objetos estéticos, tais como as pinturas ou as obras literárias, com sua combinação de forma sensorial (cores, sons) e conteúdo espiritual (ideias), ilustram a possibilidade de juntar o material e o espiritual. Uma obra literária é um objeto estético porque, com outras funções comunicativas inicialmente postas em parênteses ou suspensas, exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo. (CULLER, 1999, p. 39).

É indiscutível o papel da literatura, da leitura, não restrinjo ao universo ficcional na formação do indivíduo. Facilita a compreensão do mundo, propicia conhecimento e estimula o autoconhecimento. A leitura permite que o indivíduo se afaste da realidade para à distância observá-la em detalhes e a seguir modificá-la. “A literatura – quero dizer, aquela que responde a essas exigências – é a Terra prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser.” (CALVINO, 1998, p. 72).

O que leva à conclusão que uma obra literária tem enorme significado na formação e transformação do indivíduo.

Quando faço do livro, um objeto estético exponho à análise o objeto propriamente dito e o processo de sua criação. Está em questão a atividade do autor e sua criatividade. Este objeto está ao alcance de todos? Sem dúvida, porém nem sempre em sua totalidade. A maioria dos leitores perceberá o produto, o objeto propriamente dito, aquilo que existirá independente da percepção.

Incluo *Os Cordeiros do Abismo* na ordem das obras que fazem uso da *mise en abyme,* pois temos uma narrativa que em seu centro aborda outra espécie de narrativa. E estendo essa apreciação ao destacar a narrativa que observa Leopoldo satisfazendo seus desejos ao utilizar fotografias para tal fim e a própria narrativa fotográfica. Esta observação não pretende enfatizar o viés estético desta obra de Maria Luísa Ribeiro, pretendo simplesmente apontar para mais esta perspectiva de análise. Penso que a diversidade de abordagem em uma determinada obra seja elemento legitimador de sua existência e motivador de inúmeras reflexões. Cabe destacar que simplesmente incluir uma segunda narrativa no cerne da narrativa principal não implica *mise en abyme*, é condição *sine qua non* a relação entre essas narrativas e isso Maria Luísa faz com extrema competência.

Maria Luísa Ribeiro subverte a lógica, o padrão é o belo orientando as artes, ou quem sabe, as artes procurando a beleza. *Os Cordeiros do Abismo* apresenta outra estética, o belo, o centro da narrativa, é o estranho. A beleza motivadora excede os limites da arte, vai além do retângulo das fotografias, a morte não é feia na concepção ou nas necessidades de Leopoldo. Por outro lado, a infância, sinônimo de jardim colorido, foi um tempo espinhoso e uma lacuna na vida afetiva do protagonista. Protagonista? Entendo que Leopoldo foi condenado a coadjuvante no filme de sua vida. Não lhe cabem decisões, restam-lhe as consequências.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: ____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense,1988

____. CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg São Paulo: Perspectiva, 2004

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo. Companhia das Letras, 2009

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuel Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2012.

CULLER, J. *Teoria Literária*: uma introdução. Tradução Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3. ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994.

GRODDECK, Georg. *Escritos psicanalíticos sobre literatura e arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

KANT, Imanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Matos. Petrópolis, Editora Vozes,2016

MACHADO, Roberto. Conferência de Michel Foucault pronunciada nas Facultés Universitaires Saint Louis, de Bruxelas, nos dias 18 e 19 de março de 1964. Tradução: Jean-Robert Weisshaup e Roberto Machado. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000. (p. 139-174)

MARX, Karl; HENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução: Marcelo Backes. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2007

MONTAIGNE, Michel. *Essais vol. I***.** Paris: Gallimard, 2009.

_____. *Os Ensaios*. Tradução Rosa Freire D`Aguiar. São Paulo: Penguin/Companhia
das Letras, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

____. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

VALERY, Paul. *Oeuvres, Pléiade*. t. 1, Paris: Gallimard, 1957.

Capítulo 14
DESEJOS E VIOLÊNCIAS NAS TRAVESSIAS DE *OS CORDEIROS DO ABISMO*

Dilorrara Ribeiro Gomes
Lorranne Gomes da Silva
José Elias Pinheiro Neto

Introdução

A guerra se renova quando,
em cada prostíbulo ou maternidade,
um recém-nascido berra,
engolindo o míssil da vida.

Maria Luísa Ribeiro, *Os Cordeiros do Abismo*

O presente texto é sobre o romance *Os Cordeiros do Abismo*, que teve a primeira edição no ano de 2004. A pesquisa teve como metodologia a análise bibliográfica da obra e de outros estudos de autores que são basilares para a discussão apresentada como: Karl Erik Schøllhammer (2008-2011), Georges Bataille (1987), Sérgio Scotti (2012), entre outros.

De acordo com Lima (2013, p. 144): "Apesar de celebrado pela crítica nacional, é um livro mais temido do que lido". A narrativa expõe muito das mazelas humanas, dentre elas: o desequilíbrio emocional, a necrofilia, o incesto, a perversidade sexual, a violência e o suicídio. Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989), o cordeiro tem seu sentido como a vítima sacrificial e a simbologia do abismo remete a profundidade, ao medo, infelicidade, trevas, mistério e inferno.

Para Lima (2013, p. 105), "essa obra existe na completa relação com o leitor, no sentido como ele existe atualmente, é um elemento que emergiu juntamente com a invenção da escrita e, principalmente, após sua universalização". O romance revela a história de um jovem protagonista chamado Leopoldo Dornellas, filho único de Aristides e Tarsila. Conforme as

estruturas sociais, esse personagem pode ser considerado como um homem jovem, bonito, inteligente (formado em filosofia e antes estudou direito e arquitetura, mas não concluiu) e bem sucedido (é dono de um cartório criminal). Trata-se de um emblemático e compulsivo romance, metafórico e marcante no que tange a trama desvelando compulsões sexuais. O elemento principal demarcador do tempo da narrativa é a Avenida Dias da Cruz.

Desde a adolescência, Leopoldo sentia prazer ao se relacionar com fotos de pessoas mortas, retiradas dos processos dos arquivos no cartório, que alimentam a compulsão do protagonista e marca o ponto de partida do romance. Mas, considera-se que seus desejos vão além da necrofilia[13], pois ele também se relaciona com os viúvos das pessoas fotografadas e com a própria mãe, em um ato de incesto evidente. De acordo com os estudos de Lima (2013, p. 144-145):

> Há, ainda, a presença dos fetiches que cultua em segredo: elefantes, perfumes, saias e roupas femininas, relações objetais. O conflito se instala quando resolve viver intensamente sua perversão usando sua inteligência e competência de investigador para realizar seus desejos macabros, a ponto de constituir uma esquizofrenia, sem perder, no entanto, sua capacidade de reflexão sobre o que se passa consigo mesmo. Isso ocorre após o suicídio de seu pai, Aristides Dornellas, cuja culpa recai sobre a mãe, que seria uma mulher mundana e sem escrúpulos morais. Isso tudo o levará ao limite da experiência do prazer e da perversão até cometer crimes.

Leopoldo casa-se com Eulália, mas, continua morando na casa dos pais, uma união sem amor, sem filhos, sem comunhão de bens, mas, dentro dos costumes e padrões sociais. Eulália vive em seu mundo particular, coleciona e nutre *fetiches* por chapéus e perfumes parisienses. Mais tarde, quando Eulália morre, Leopoldo acaba sentindo mais prazer entre as coxas daquela mulher gélida ao se relacionar com sua foto, sente mais prazer por ela

[13]A etimologia da palavra necrofilia, deriva de "νεκρός [nekrós], "morto", "cadáver", e φιλία [filía], "amor"" (DIAS, 2016, p. 212), um amor destinado ou investimento libidinal aos mortos.

depois de morta do que quando ela estava viva, no entanto escondida sob aqueles chapéus, que tanto o irritava. Ele os consideravam cafonas e afirmava que sua mulher os usava por mau gosto, mediocridade e para esconder suas frustrações.

O romance é divido em Travessas, sendo sete de idas, e sete de voltas, o retorno. São travessias das relações de Leopoldo consigo e com as pessoas de sua vida, ou vítimas. Desejo e violência permeiam o romance, como os assassinatos, suicídios e estupros, sobre essas questões que o presente texto fará mais enfoque. A urbanização como palco facilitador de atos de violências ganha sua notoriedade mais rápida pela mídia. O próprio Cartório em que Leopoldo é o dono e trabalha revela as fotografias das vítimas em processos, com as marcas das perícias realizadas.

Desta forma, aborda-se nuances da violência que afronta e amedronta pessoas e ao próprio eu, realidade que se acentua na sociedade brasileira no decorrer dos anos. Violência esta que perpassa todos os níveis seja do simbólico ou de atos de realidade. Nessa perspectiva, o Cartório, as fotos, a Avenida Dias da Cruz, a mídia, os relatos contados e a família dos mortos nos mostram diferentes tipos de violências, na medida em que as pessoas estão mortas seja por um ato de suicídio, ou por assassinato, ou mesmo vivo traumatizado por um estupro.

Assim é o coração, a mente de Leopoldo, uma assombrosa perversão de prazeres. Seriam então as vítimas, cordeiros a margem, do lobo Leopoldo à espreita de quem ele o possa tragar, consumir nas suas compulsões sexuais?

O texto está organizado em três partes: a primeira refletirá sobre os desejos do protagonista Leopoldo e como eles se concretizam, despertando os demais sentimentos que compõem a narrativa; a segunda objetiva transcorrer sobre os diferentes tipos de violências conectadas na busca pelo desejo e devaneios e a última parte será a das considerações finais.

DESEJOS: o devir da existência

Dentre os desejos que envolvem as ações e consequentemente os atos de violência de Leopoldo, a necrofilia, que consiste na excitação e obtenção de prazer por cadáveres são latentes. Para Sadock (2017, p. 212), a necrofilia é determinada como uma obsessão a uma gratificação sexual com pessoas mortas. Dias (2016) define alguns tipos de necrofilia, são elas a necrofilia dita verdadeira, na qual são mantidas relações sexuais com mortos; a necrofilia homicida, em que há assassinato com objetivos sexuais premeditados; e a necrofilia fantasiada, que diz respeito a fantasias sobre atos sexuais com mortos.

Não obstante a necrofilia, o protagonista do romance, Leopoldo Dornellas, realiza suas pulsões sexuais, desejos com mulheres e homens vivos, chegando a cometer um estupro e mesmo um incesto. A compreensão do desejo humano compõe estudos históricos, sobretudo, da psicologia e psicanálise. Dois teóricos são essenciais para elucidar esse conceito: Lacan (1998) e Freud (2006).

Apesar dos contrapontos e divergências, pode ser compreendido tanto para Freud (2006) como para Lacan (1998), que o desejo é o que impulsiona e o que media nossas percepções e relações subjetivas com o outro e com a realidade. Portanto, o desejo para a psicanálise é o que dá "tônus" à nossa vida psíquica e a orientação a nossa existência.

Para Lacan e Freud apud Scotti (2012) em *Psicanálise: uma ética do desejo*, o desejo sexual é conflituoso, pois os objetos primeiros de desejo são proibidos. O desejo tem algo de recusa pelo indivíduo o que pode provocar angústia. Scotti (2012, p. 57), ao escrever sobre a teoria de Lacan, afirma "que a única coisa da qual se pode ser culpado, pelo menos da perspectiva analítica, é de ter cedido de seu desejo", e questiona a culpa de ceder ao desejo, já que de alguma maneira há uma recusa do desejo pelo próprio sujeito. A resposta, embasada em Lacan, "[é] que de qualquer forma somos responsáveis por ele, mesmo que inconsciente, somos responsáveis pelo

nosso desejo". Conforme Lacan apud Scotti (2012, p. 57), afinal: "O que significa dizer que somos responsáveis pelo que desejamos, mesmo que este desejo seja inconsciente? Em última instância, isso significa dizer que o inconsciente faz parte de nós e que, talvez, ele seja mesmo a nossa própria essência".

Essa dimensão do desejo inconsciente, intrínseco ao ser humano, leva à metáfora do iceberg de Freud, em que o ser do sujeito se encontra em profundezas. Assim:

> A partir de Freud, o homem se vê diante do fato de que não é soberano dentro de sua própria casa, que não é dono de seus motivos mais profundos e de que pode se enganar quanto ao sentido de suas ações. Diante dessa realidade, qual a posição possível do homem diante da questão ética que, segundo Lacan (1959-1960 / 1991, p.373), trata do juízo que o homem faz de suas ações? Como vimos, obviamente, esse juízo não pode mais deixar de considerar a questão do desejo, mesmo que ele seja inconsciente. Daí, a questão ética que nos coloca Lacan: "agiste conforme o desejo que te habita?" (LACAN, 1959-1960 / 1991, p.376). (SCOTTI, 2012, p. 57)

Nesse sentido, questionar o protagonista Leopoldo em razão do juízo ou ausência dele nas suas ações, para com suas vítimas, como coloca Lacan na discussão que faz sobre desejo, no agir conforme o que habita o homem, pode-se considerar para Leopoldo o desejo, consciente ou inconsciente, mediado por conflitos desde a sua infância-adolescência. Segundo Lacan, mencionado por Scotti (2012, p. 58): "todo desejo humano é conflituoso ou, ao menos, está fadado à insatisfação na medida em que é desejo de outra coisa, segundo a fórmula de Lacan (1957-1958 / 1999, p. 418), ou seja, é sempre o desejo por algo substitutivo ao objeto proibido. Mais do que isso, objeto impossível". Nessa nuança do desejo, o gozo também aparece, porém

> O desejo se opõe ao gozo, mobilizado pela pulsão que é sempre de morte como nos diz Lacan. O gozo que se busca, afinal, é sempre o gozo de ser que se perde quando se entra no mundo da linguagem e que encontra seu limite na

> demanda e no desejo. O desejo faz limite ao gozo, pois diferente deste, o desejo pressupõe o Outro, na fórmula de Lacan, "o desejo é o desejo do desejo do Outro" (Lacan, 1957-1958 / 1999, p. 476). O gozo enquanto gozo de ser, nega o Outro, pois busca a negação da falta em ser que caracteriza o ser falante. (SCOTTI, 2012, p. 60)

Dessa maneira, o gozo a que se tem acesso, esclarece Scotti (2021, p. 60), quando se deseja, implica já a falta que o desejar estabelece, posto que, somente "[d]esejamos, portanto, o que nos falta e ao sermos faltosos, incompletos, não podemos ser". Nesse aspecto, do desejo e do gozo, bem como da perversão, Santos e Besset (2013), no artigo intitulado: *A perversão, o desejo e o gozo: articulações possíveis* começam por justificar que "[o] tema da perversão agrega uma pluralidade conceitual que o articula em vários níveis e determinações múltiplas. Quanto ao desejo, também não se pode dizer que haja uma maneira unívoca de conceituá-lo e abordá-lo na literatura psicanalítica" (SANTOS; BESSET, 2013, p. 405). Assim, os autores buscam refletir, não somente nos paradigmas freudianos, mas na dialética do desejo estabelecido por Lacan. Conforme Santos e Besset:

> Em Freud, pode-se falar de desejos, no plural, e de suas realizações nos sonhos, nas formações de sintomas e no amor. A proposta lacaniana encontra-se na concepção do desejo a partir da falta acentuada numa dialética com o Outro. O desejo em Lacan se define em sua relação intrínseca com a necessidade e com a demanda: o homem deseja porque a satisfação de suas necessidades passa pelo apelo dirigido a um Outro, o que altera a satisfação, transformada em demanda de amor (Lacan, 1957-1958/1999). (SANTOS; BESSET, 2013, p. 406).

Assim, Santos e Besset (2013, p. 406), partindo dos pressupostos elaborados por Lacan, em especial no Seminário IV, reiteram que ao se introduzir "o falo como objeto privilegiado, Lacan (1956-1957/1995) abre um vasto campo para a problematização do desejo. A dinâmica da tríade imaginária mãe-criança-falo fará da castração o pilar do acesso ao desejo por evidenciar a falta e a incompletude".

E essa castração faltosa que confere a esse falo uma "função essencial na estruturação do desejo (LACAN, 1958/1998)" (SANTOS; BESSET, 2013, p. 406). Afinal, conforme defende Lacan apud Santos e Besset (2013, p. 406), o falo nada mais é do que "o significante privilegiado que se conjuga com o advento do desejo [...]. Elemento central em torno do qual o desejo circula, ele é a referência que permite ao sujeito regular seu desejo em referência ao desejo do Outro". Na teoria lacaniana, defende-se dois conceitos importantes em que o gozo está presente, sendo eles

> o de "falo" e o de "relação sexual impossível". O gozo sexual não é, em lugar algum, simbolizado nem simbolizável. Ele é real. Nesse sentido, não há sujeito do gozo sexual. A fórmula "não há relação sexual" funciona, a partir de 1969, como uma chamada à ordem permanente dessa ausência de significante sexual. [...] O gozo é, no inconsciente e na teoria, um lugar vazio de significantes. É nesse sentido que a teoria lacaniana propõe a inexistência da relação sexual. (SANTOS; BESSET, 2013, p. 409).

Por fim, compreende-se que para Lacan "o desejo é uma defesa que mantém o gozo em seu horizonte de impossibilidade" (SANTOS; BESSET, 2013, p. 410). E no aspecto da perversão, de maneira geral, conclui-se que ela "é marcada por uma cumplicidade libidinal materna em razão do gozo que a mãe assegura à criança, que vai além da satisfação de suas necessidades, e por uma complacência de um pai que não se faz intervir convenientemente pela lei de seu discurso" (SANTOS; BESSET, 2013, p. 408). Selando, dessa maneira, um contrato de omissão, pela atuação de uma mãe sedutora.

Na perversidade do sujeito, Santos e Besset (2013, p. 412) consideram que "[a] essência de sua vida amorosa consistiria em oferecer o gozo sem passar pelo desejo, pois o consentimento e a convergência com o desejo do Outro restringiriam sua satisfação**".** Assim sendo,

> [o] perverso se recusaria a identificar-se com algo tão precário, tão dependente da resposta do Outro. Ele é a causa pela qual o Outro se divide. Ele necessita de um Outro que experimente

> a divisão subjetiva como efeito de sua manipulação, um Outro que não é bom quando é complacente, mas quando é violentado, resistente, suplicante; pois, quando o Outro consente, a perversão se dissipa. (SANTOS; BESSET, 2013, p. 412)

Desse modo, a perversão se articula de modo contrário ao que o praticante pensa que faz, já que "[é] o perverso que é o objeto e sua vítima o sujeito. O paradoxo é que o perverso, ele mesmo, querendo ser o dono da situação, imaginando sê-lo, é o objeto de sua paixão" (SANTOS; BESSET, 2013, 412), pois ao querer igualar-se ao objeto-instrumento que certifica o gozo desse Outro, consequentemente ele anula-se como sujeito e como efeito do significante, em uma tentativa de recusa a sua própria dor existencial que é resultado da sua falta-a-ser. Por fim, "[e]ncontrar-se com o inconsciente revelaria ao perverso a insondável rachadura que o leva a ceder seu desejo. Sua única possibilidade, na perspectiva da psicanálise, é que na perseguição de seu gozo encontre-se com seu limite" (SANTOS; BESSET, 2013, p. 412).

No devir dos desejos de sua existência, Leopoldo, logo na primeira de suas travessias, expõe que ainda na adolescência, aos treze anos, experimentou o orgasmo, para ele: "[o] mais intenso orgasmo e emoção foram brotados dos seios tesos de uma mulher que teria idade para ser sua mãe, mas cujo perfume nunca se esquecera" (RIBEIRO, 2005, p. 13). Mulher essa chamada Marina, que ao longo da narrativa aparecerá a Leopoldo, em suas confissões. Eulália foi esposa de Leopoldo, mas outras mulheres como Arísia, Athina, Aurora, Tarsila e mesmo homens como, Orlando fazem parte da galeria de desejos e perversões do protagonista. Todavia, Leopoldo deixa claro que ele prefere aos mortos, "porque eles não fogem quando amados. [...] E quando quero lembrar dos meus amores, recorro à morte, a única certeza que tenho desde o dia em que fiquei vivo para amar" (RIBEIRO, 2005, p. 45).

Ao se relacionar com Athina, esposa de Orlando, ele confessa: "No corpo de Athina eu buscava Orlando" (RIBEIRO, 2005, p. 38). O protagonista ainda revela que passou a ter fascínio "por homens, especialmente de mulheres frias, que me concebiam para que fôssemos indefinidamente

amados". Antes de Athina morrer, vítima de assalto, Leopoldo e Orlando encontram-se para realizar suas pulsões sexuais.

Conforme a narrativa se desenrola, Leopoldo revela seu embate entre continuar e parar com suas perversões, ele confessa ter tentado se "livrar das estranhas compulsões [...] afastar de vez de tudo o que não fosse socialmente correto ou dentro dos padrões. Mas não consegui, porque o destino colocara em meu caminho Aurora, uma mulher fantástica que compôs a minha galeria de pecados" (RIBEIRO, 2005, p. 43). Aurora se revela, para surpresa de Leopoldo, como a mãe de seu filho. Filho este que será rejeitado por Leopoldo, afinal querer "um ser parecido comigo, sem promessas" (RIBEIRO, 2005, p.140).

Por fim, Leopoldo afirma: "A minha sede de lobo só tinha razão pela existência dos cordeiros na margem do rio. E que o rio era o grande senhor dos meus instintos mais profanos, porque corria bebendo o suor da humanidade" (RIBEIRO, 2005, p. 47). Leopoldo não utiliza máscaras, ele mostra quem realmente é. Ele é o retrato de uma parte da perversidade humana, no devir sexual.

VIOLÊNCIAS: o devir dos desejos

Agressividade e violência sempre estiveram presentes nas sociedades humanas. Os atos de violência praticados por Leopoldo podem ser considerados pela satisfação dos impulsos e desejos destrutivos, ou uma violência que se vincula às questões de justiça? Para Dias (2016, p. 215, grifo da autora):

> A problemática da violência da necrofilia encontra-se em outras esferas. Impossível não evocar questões legais e, consequentemente, de poder. O criminoso é, por definição, aquele que prefere seu próprio interesse em detrimento das leis que regem a sociedade à qual pertence. E o crime é, portanto, "essencialmente da ordem do abuso de poder", no qual o transgressor substitui a lei pela lei de *seu* desejo. A

> relação entre desejo, lei e prazer é particularmente estreita no caso dos perversos. Muitos necrófilos veem na prática da necrofilia a possibilidade de se colocarem como agentes da situação, ao se sentirem em total controle de seus parceiros sexuais.

Nesse contexto, compreende-se que os atos de violência de Leopoldo podem ser considerados pela satisfação dos impulsos e desejos destrutivos. A violência dele para consigo e para com as outras pessoas, compreende uma violência que está nos interstícios da sociedade. Assim, a violência tem sua representação no romance, bem como a perversidade do indivíduo nos recônditos da alma. Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 15), em *Ficção brasileira contemporânea*, afirma que a produção atual "dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico".

Logo, as subjetividades permeiam as nossas vidas e são reflexos de nossas escolhas, das frustrações, dos pecados e de atitudes que violem outras pessoas, todos esses elementos estão dispostos na ficção porque "[a]lém de constituir um elemento realista na literatura urbana, a exploração da violência e da realidade do crime alavancava a procura de renovação da prosa nacional" (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 28). A violência está intrínseca na realidade brasileira e não poderia deixar de ter sua representação na literatura, com suas reflexões, expondo o medo e a conturbada realidade, bem como a capacidade do homem de cometer atos violentos. Para Bauman (2005, p. 74):

> O futuro sempre foi incerto, mas seu caráter inconstante e volátil nunca pareceu tão inextricável como no líquido mundo moderno da força de trabalho "flexível", dos frágeis vínculos entre os seres humanos, dos humores fluidos, das ameaças flutuantes e do incontrolável cortejo de perigos camaleônicos.

Em *Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo,* de Schøllhammer (2008, p. 57), traz segundo dados de

uma pesquisa, o apontamento de que "91% dos brasileiros consideram que violência está aumentando em número e adquirindo uma brutalidade cada vez mais espantosa. [...] Se os números assustam, a banalização dessas mortes e dos crimes violentos não parece ter limite". Uma realidade possível de se ver, nos vários casos de destaques na mídia, pela sua crueldade, até nos casos das pequenas cidades interioranas que não ganham sua repercussão nacional, mas que acomete toda a população gerando medo e insegurança. De acordo com Schøllhammer (2008, p. 58): "[n]os meios de comunicação de massa, a violência encontrou um lugar de destaque e, pelo seu poder de fascínio ambíguo, porém efetivo, entre atração e rejeição, tornou-se uma mercadoria de grande valor, explorada por todos os meios, sem exceção".

A mídia, assim, adentra no espaço familiar, principalmente pela televisão, por intermédio de programas sensacionalistas, ganhando sua audiência com a dor sofrida pelos outros. A violência está em um nível tão grande e infelizmente por mais terrível que possa ser, gera uma banalização, porque se torna comum às pessoas, gerando atração e ao mesmo tempo rejeição por quem a presencia. No romance *Os Cordeiros do Abismo*, as mortes são comuns, são noticiadas como se fossem banais. O cartório que armazena as fotos dos crimes, a sensibilidade parece perdida.

Conforme Schøllhammer (2008, p. 58), a representação dessa violência é uma tentativa de uma interpretação da realidade contemporânea brasileira, apropriando-se dela artisticamente, para então intervir nos processos culturais. Na apropriação artística dessa violência, Schøllhammer (2011, p. 10) encaminha suas reflexões acerca das tendências nas últimas décadas da literatura brasileira, a começar por questionar o que vem a ser a literatura contemporânea, que segundo ele ser contemporâneo: "É ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir", ou seja, a urgência do momento, os acontecimentos que não esperam, faz com que o autor tenha que lidar com as obscuridades de uma contemporaneidade efervescente. Ainda nas explicações do autor, esse escritor contemporâneo

está aparentemente motivado por uma urgência grande, pela sua escrita, na ligação com a realidade histórica, está também consciente da impossibilidade de captá-la na sua atualidade, no presente.

Dessa forma, com a urgência da narrativa contemporânea, podemos notar que existem vários diálogos presentes dentro do romance *Os Cordeiros do Abismo*. Em um desses, por exemplo, Marina e Leopoldo vão para o quintal e se sentam à sombra do pé de oiticica, e Leopoldo por sua vez começa a contar sobre Tarsila:

> Percebendo-lhe o estado, Marina o convidou para a incursão pelo quintal. Relaxados, sentaram-se à sombra do pé de oiticica. Vaidosa da presença dele, ela cobriu-o de beijos maduros, alisou-lhe o cavanhaque que lhe conferia um ar de nobreza e o deixou à vontade para servir a travessa de Tarsila. (RIBEIRO, 2005, p. 156)

Nesse momento de confissões com Marina sobre sua vida, dos seus atos profanos, Leopoldo afirma: "Acredito que hoje eu tenha voltado da mais difícil etapa do meu retorno aos infernos! E sei que, se não fosse o refrigério de sua existência, Marina, teria me sucumbido às visões e me queimado no fogo das minhas reminiscências" (RIBEIRO, 2005, p. 156). À sombra da árvore oiticica, lembramos o artista brasileiro Helio Oiticica, que na exposição de sua arte trouxe o engajamento com as reflexões sociais, uma delas acerca da violência. A arte é como tentativa de representação de uma dada realidade, a reflexão da violência não poderia ficar de fora. Afirma assim, Schøllhammer sobre o artista:

> Em 1966, Oiticica realizou uma homenagem ao bandido mais procurado do Rio de Janeiro, *Cara de Cavalo*. O 'Bólide Caixa 18, Poema Caixa 2' continha imagens do bandido morto em 1964, executado com apenas 22 anos, depois de uma longa perseguição policial. A obra de Oiticica consistia numa caixa, cujo interior revelava quatro fotos do bandido perfurado por tiros, estirado no chão com os braços estendidos formando uma cruz. A inscrição na pigmentação no fundo dizia: 'Aqui

> está e aqui ficará. Contemplai seu silêncio heróico'. (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 60, [grifo do autor])

A exposição de sua obra gera no expectador a reflexão acerca da violência e da condição humana, é significativo observar que seus braços estendidos formavam assim uma cruz, um alento de rendição. Assim como no romance em análise, a perspectiva cristã, demonológica, ou do bem e do mal, perpassa toda a narrativa, numa *via crucis* do prazer. Via essa em que o prazer é primordial, essência, em que não há escrúpulos. O final trágico da morte e do próprio eu.

Na exposição da violência e do desejo, o ser humano revela sua essência. Aqui o protagonista Leopoldo assume o negócio da família, ser o dono do Cartório e manusear os processos criminais coloca-o em um local revelador das mais diversas violências, assim "[o]s processos em andamento, no chão, levaram-no àquele tempo em que, menino ainda, começou a trabalhar ao lado do pai, acompanhando de perto os aconteceres violentos na cidade" (RIBEIRO, 2005, p. 16). Desde a infância, Leopoldo teve contato com a violência humana, com a barbárie, a morte, o suicídio, em que o resultado foi que:

> Leopoldo deixou morrer a importância do direito, cursou dois anos de arquitetura e formou-se em filosofia. Porém, fascinava-lhe manusear os processos criminais. E, com a determinação dos querentes de alma, matriculou-se em um curso de detetive que o premiaria com o exercício do tirocínio e o deixaria liberto para satisfazer a curiosidade que cada acontecimento inusitado lhe despertara. (RIBEIRO, 2005, p. 17)

A liberdade de satisfazer suas curiosidades acerca dos acontecimentos violentos mostra também que Leopoldo tornou-se compulsivo pelos seus prazeres (ato sexual) com fotos dos mortos, das vítimas, assim declara: "[v]eio-me de novo o fascínio que os retratos de corpos mortos exerciam na central dos meus hormônios" (RIBEIRO, 2005, p.24). Leopoldo e seus fascínios tiveram em Arísia, esposa de Mauro, enforcado logo após uma

reunião de negócios, o despertar para o sacrilégio. Leopoldo desejava ir "à cama de Arísia, por meio de um ritual de incorporação, onde a primeira alegoria seria permanecer na solidão do pós-expediente, deliciando-me com as macabras imagens, numeradas de acordo com a violência que pesou o ser e a casa dela" (RIBEIRO, 2005, p. 25). A violência do assassinato sofrida por Mauro, ao ser enforcado, que reverberou em Arísia e sua casa, diante de uma perda trágica. Leopoldo sequenciava em suas loucuras, assim:

> Nesse tempo, meus olhos vidravam-se diante da sequência de fotos do cadáver de mais aquele resto humano que minha maldade, também humana, vampirizava. Numeradas para referência às atrocidades sofridas, elas estimulavam-se mais e mais, e como, e até às grimpas, no romper de todos os meus estertores. (RIBEIRO, 2005, p. 26)

Assim é Leopoldo, com seus desvios de conduta moral dentro dos padrões estabelecidos da sociedade. Novamente ao Cartório chegam fotos de mais uma vítima, desta vez Leonel. Este acabou se suicidando, pois não suportou a traição do amante Edilberto. Desse modo, "[q]uando a imagem de Leonel se juntou àquelas fotografias que compunham o arquivo do cartório do crime, conheci Edilberto" (RIBEIRO, 2005, p. 55). Georges Bataille (1987, p. 16) em *O erotismo* adverte que "[s]e a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte". Contudo, observa que "[p]ara a cidade, a morte de Leonel era apenas mais uma reação passional como tantas outras envolvendo homossexualismo, e, mereceu apenas uma pequena nota no jornal. Para Edilberto, uma tragédia que revirou-lhe a vida" (RIBEIRO, 2005, p. 55). A banalização da violência torna-se comum as tragédias, e a empatia e compaixão, cede lugar a indiferença, a normalidade. O sociólogo francês Michel Maffesoli mencionado por Lima e Martinez (2008) leva a reflexão como o ponto alto da violência, a morte, assim ele esclarece:

> A morte, como sabemos, é a forma mais extrema de violência, qualquer que seja seu objeto: o inimigo, o outro, um objeto inanimado ou si mesmo, e neste exemplo, está bem claro que essa violência extrema, como a violência da guerra, a violência da dança ou a do mito orgíaco, pode ser somente vivida socialmente. Mas, a partir do momento em que ela é admitida, ou que ela é reconhecida como possível, ela entra numa moderação, numa modulação que a protege de si mesma: a morte aceita e vivida coletivamente é somente uma forma particular da proteção contra a angústia que se espera do coletivo. Certamente, é muito difícil de viver ao extremo o coletivo. (LIMA; MARTINEZ, 2008, p. 83)

A morte sempre causará seu impacto, mesmo diante de uma midiatização da violência e sua banalização, leva o ser humano a visualizar sua finitude. Schøllhammer (2008, p. 70) afirma que "a virada do milênio [2000] se caracterizou pela penetração da realidade documental da violência na ficção e da ficção na violência espetacularizada num coquetel perigoso". Na perspectiva dos aconteceres real, essa violência pode ter "perdido visibilidade no dia-a-dia das grandes cidades, mas continua produzindo uma realidade estatística assustadora. Para os artistas da nova geração, a violência e o mundo do crime têm promovido a abordagem do real como um fato referencial presente na obra" (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 69).

Dessa maneira, observa-se em *Imagens da violência e práticas discursivas*, de Elizabeth Rondelli (2000, p. 147), que "[n]este sentido, a violência aparece não só como fenômeno de agressão física, mas também como linguagem, como ato de comunicação", pois a violência tem seus níveis variados, o que não faz de um nível simbólico menos importante que o ato em si mesmo. A mídia tem papel norteador na exposição e na construção dos sentidos sobre a violência. A mídia, segundo Rondelli (2000, p. 150), ao falar sobre a violência, explica a conjectura da realidade da mesma.

> A mídia é um determinando modo de produção discursiva, com seus modos narrativos e suas rotinas produtivas próprias, que estabelecem alguns sentidos sobre o real no processo de sua apreensão e relato. Deste real ela nos envolve, sobretudo, imagens ou discursos que informam e conformam este mesmo

> real. Portanto, compreender a mídia não deixa de ser um modo de se estudar a própria violência, pois quando esta se apropria, divulga, espetacularia, sensacionaliza, ou banaliza os atos da violência está atribuindo-lhes sentidos que, ao circularem socialmente, induzem práticas referidas à violência.

Tema universal, a violência está com o ser humano desde o seu surgimento, intrínseco a sua natureza, os prazeres ditos proibidos e a urgência em desejar e praticar a violência. Assassinatos, suicídios, mortes violentas, estupros, necrofilia, canibalismo, realidades que atingem o ser humano, em graus menos ou mais elevados, mas que se fazem presentes desde que o homem surgiu.

No romance em análise, *Os Cordeiros do Abismo*, a violência está presente como reflexo de uma sociedade, indivíduo, doentes, e se revela na excentricidade humana, com seu desvio de caráter e conduta. Bataille (1987, p. 10) certifica esse pensamento dizendo que "[a] visão ou a imaginação do assassínio podem dar, pelo menos a doentes, o desejo do prazer sexual. Não podemos nos limitar a dizer que a doença é a causa dessa relação". Leopoldo é o maior exemplo de como os atos de violência acometem tanto o outro como a si próprio, escravo dos próprios desejos, pois, nessa luta contra os desejos mostra sua fragilidade, sua culpabilidade, dominado por sentimentos e pensamentos que aprisionam.

Para Bauman (2005) à medida que nos deparamos com as incertezas e as inseguranças da modernidade líquida, as identidades sofrem um processo de transformação contínuo, mas tudo depende das decisões que o indivíduo toma, do caminho percorrido e da maneira como ele age. Pois, no novo mundo líquido moderno nada é feito para durar e a obsolescência está programada para o próximo minuto.

No romance, mais uma vítima surge dos comuns acontecimentos violentos da cidade, relata Leopoldo, que ao ir à missa da falecida acaba se interessando pelo viúvo. Athina esposa de Orlando, na rua voltando para casa morreu em um assalto. Seu marido agora viúvo se encontrava com:

> Os olhos cheios de ódio e dor deixavam pouca passagem a qualquer atitude que lembrasse o jurista fiel aos transgressores que tanto sofrimento lhe causavam agora. Athina voltava e não conseguiu chegar: morrera de mão de assalto. Acompanhei pela imprensa. E foi através do jornal que, de bom grado, recebi o convite para a missa, quando pude me aproximar da herança dela. (RIBEIRO, 2005, p. 37)

Athina, mulher, vítima de assalto que resultou em sua morte, tornou-se mais uma noticiada pela mídia, mais uma para lista, no contexto de uma banalização da violência e de ser comum. Georges Bataille (1987, p. 13) alega que "[o] mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos". A ilusão de duração da vida que se imagina chegar apenas na velhice com a morte. Finitude essa que já é uma premissa, mas que quando atacada pela violência do outro, torna-se ainda mais avassaladora. Bataille (1987, p. 31) coloca que: "A violência que a morte manifesta não induz à tentação senão num sentido, quando se trata de encarná-la em nós contra um vivo, quando se apodera de nós o desejo de matar. O interdito do assassínio é um aspecto particular do interdito global da violência".

O protagonista Leopoldo promove a violência, quando, por exemplo, estupra Bertrini, ou ao final da narrativa, no que se subentende ele se torna um assassino. Antes disso, cita-se também que é atingido pela violência, pois, quando ainda criança, teria sofrido o abuso por parte da professora de piano. O protagonista reconhece que "[d]e todos os que sofreram o peso de meus absurdos, reconheço em Bertrini a mais cruel das minhas invasões" (RIBEIRO, 2005, p. 87). Assim se deu que "o objetivo agora era despojá-la de todos os pudores. [...] Depois, na mesma cama onde deitou-se com Tarsila [sua mãe], ele provou da carne de Bertrini" (RIBEIRO, 2005, p. 82). Infelizmente, Leopoldo toma para si Bertrini, naquele momento, e assume: "perverti Bertrini" (RIBEIRO, 2005, p. 164).

Leopoldo assumindo o estupro cometido retoma o ocorrido da infância, que ao receber aula de piano de uma senhora, acaba sendo

assediado e abusado sexualmente, "esta que sutilmente escorregava a mão pelo meu colo e me excitava" (RIBEIRO, 2005, p. 36). Desse modo, Leopoldo tenta se justificar que foi assim "[t]ravestido naquela professora de piano, arrebentou o corpo da menina" (RIBEIRO, 2005, p. 83), ou seja, que abusou de Bertrini.

A violência que atinge o indivíduo está também para a sociedade. Schøllhammer (2011) elucida em suas análises parâmetros da violência, mapeamentos, de como esta vai ganhando notoriedades e contornos ao passar do tempo da civilização, em especial a brasileira, assim:

> De modo geral, percebe-se, nos escritores da geração mais recente, a intuição de uma impossibilidade, algo que estaria impedindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 14).

A literatura tenta dar conta da realidade humana, expondo de forma alegórica as mais diversas situações que acometem o ser humano. Observamos a vida e as pessoas, segundos nossos costumes, e tendemos por rejeitar o não-aceitável, porque aquilo que foi imposto, de acordo com os nossos valores, culturas. Jurandir Freire Costa (1992), em seu livro *Inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo* traz a perspectiva daqueles que condenam as práticas homoeróticas, e daqueles que defendem sua liberdade. Assim, o autor ressaltará que as condutas morais dos seres humanos, geralmente:

> obedecem a esse tipo de ordenação. Aqueles que se assemelham a nós, ou que se aproximam dos ideais morais aos quais aspiramos, merecem nosso respeito e têm suas condutas aprovadas, ou seja, apresentadas como modelos a serem seguidos. Em contrapartida os que se afastam dos modelos são reprovados e apontados como transgressores, anormais

> ou criminosos, conforme a infração cometida. (COSTA, 1992, p. 17)

Dessa forma, aceitam-se ou reprova-se aquilo que está baseado no eu, na sociedade a qual o sujeito pertença. A cultura legitima e reprova. A violência é reprovada em sua grande maioria nas culturas pelo mundo, exceto naquelas que as aceitam de forma legítima, como a agressão a mulher, morte aos homoafetivos, entre outras. Segundo Costa (1992, p. 18), a psicanálise "é herdeira de uma cultura na qual o desejo de gozo com a destruição humana é sinônimo de horror. [...] Nessa cultura, a morte só se justifica quando se trata de manter vivo o princípio moral". Assim, gozar com a morte, com o outro é a própria destruição. Ainda na perspectiva do autor, pensar em "[c]ultura significa inclusão e exclusão de certas possibilidades expressivas do sujeito e seu desejo. [...] uma cultura só reconhece sua identidade distinguindo-se de outras" (COSTA, 1992, p. 19). Dessa maneira, Bataille (1987, p. 11) afirma que "[c]ada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter, para os outros, certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade". Compreendemos que:

> o que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem da vida à morte, isto é, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de um outro homem. Para cada um daqueles que ele fascina, o cadáver é uma imagem de seu destino. Ele é testemunho de uma violência que não só destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. O interdito que se apodera dos outros diante do cadáver é uma forma de rejeitar a violência, de se separar da violência. (BATAILLE, 1987, p. 29)

A morte é a representação final da vida, a maior violência que o ser humano pode sofrer. Este, não se encontra preparado para ela, simplesmente acontece, ou é provocada, gerando angústia, dor e reflexão. O romance *Os Cordeiros do Abismo,* compulsivo e violento, no devir dos desejos obscuros, mostra uma realidade que, aparentemente, pode ser a mais comum.

Considerações Finais

Maria Luísa Ribeiro consegue, por intermédio de seu íntimo romance *Os Cordeiros do Abismo* (2005), às vezes chocante, conduzir reflexões de que a vida é mesmo assim, altos e baixos, violências e perversões acometem o ser humano na esquina de uma rua, na solidão atroz do quarto. O desumano é mais comum do que se pensa e a globalização, a agitação da vida na cidade, falta de tempo, colabora para que tudo se torne, em certos momentos, normais.

A urgência narrativa e da vida contemporânea revela a finitude do ser humano, e seu maior desafio é lidar consigo mesmo, suas emoções, e com o mais sagaz de todos os acontecimentos: a morte. Esta é a maior violência, a partida, a inexistência, ocorrida de forma tão cruel e que se torna esquecida logo após seu breve momento de exposição.

Leopoldo Dornellas, esse emblemático personagem, mostra justamente que o ser humano está em constante embate diante das suas emoções, prazeres, revelando também que o ser humano é capaz, das maiores crueldades. Suicídios ao longo da narrativa revelam a turbulência emocional do eu. Assassinatos, noticiários que ganham sua repercussão rápida, mas que se desvanece também, depois de sua banalizada exposição.

Leopoldo pode ser pensado como um sujeito da sociedade líquido-moderna definida por Bauman (2005), uma sociedade: imediatista; individualista; com consumidores compulsivos; competitiva; agressiva; com distintas desigualdades sociais; violenta; com pais ausentes; guiada pela lógica do capitalismo e da globalização perversa; sem vínculos profundos em qualquer relação; superficial; de coisas e pessoas descartáveis.

Nesse contexto de vida em uma sociedade líquida a identidade pode ser afetada e promover fragmentações dos laços socioculturais e levar os sujeitos para o isolamento, a desorientação e o desamparo. No caso de Leopoldo, a presente morbidez passa por sete travessas onde perversão,

compulsão, violência são visíveis, porém, margeadas pela autopunição e arrependimento.

Contudo, nota-se a ausência de futuro ou perspectiva dele no horizonte de Leopoldo. Um sujeito que de forma singular e destemida luta contra a morte e mostra suas fragilidades e os piores sentimentos de desejos e violências. *Os Cordeiros do Abismo* mostra os desejos e violências do ser humano, sua crueldade, e seus prazeres mais recônditos da alma.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo***.** Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade:* entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução, Vera da Costa e Silva – 2. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício:* estudos sobre o homoerostimo. Rio de Janeiro: 1992.

DIAS, Anne Louise. *Desmantelando o monstro:* O necrófilo de Gabrielle Wittikop. Outra Travessia, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 22, p. 209-222, 2016.

FREUD, Sigmund Schlomo. Além do princípio do prazer. In: S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 17-72). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2006.

LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: J. Lacan, *Escritos* (pp. 807-842). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1998.

LIMA, Angelita Pereira de. *Romancidade:* sujeito e existência em leituras geográfico-literárias nos romances "A centopeia de neon" e "Os cordeiros do abismo". 2014, 235 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia (IESA) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

LIMA, Marcos Hidemi de; MARTINEZ, Márcia de Fátima. *Flausina, a das malinas lábias:* violência e tragédia em "Esses Lopes". Revista Trama, v. 4, n. 8, 2008, p. 73-84.

RIBEIRO, Maria Luísa. *Os cordeiros do abismo*. 2. ed. - Goiânia: R&F, 2005.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [*et al*.]. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 144-162.

SADOCK, Benjamin J. *Compêndio de Psiquiatria:* Ciência do Comportamento e Psiquiatria Clínica. 11ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.

SANTOS, Adelson Bruno dos Reis; BESSET, Vera Lopes. *A perversão, o desejo e o gozo:* articulações possíveis. Estudos de Psicologia, Campinas, p. 405-413, jul./set. 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro:* alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Editora Horizonte, 2008, p. 57-77.

SCOTTI, Sérgio. *Psicanálise:* uma ética do desejo. Revista de Psicologia, Fortaleza, v. 3 n. 2, p. 56-60, jul./dez. 2012.

Capítulo 15
A METAFORIZAÇÃO DO PÁSSARO, REPRESENTAÇÃO PARADOXAL DO SER HUMANO E O TEMPO NA OBRA: *O PÁSSARO DO BICO DE FERRO*

Ana Nábila Lima Campos

Introdução

Dentro da literatura, dando ênfase ao poema, a escritora goiana Maria Luísa Ribeiro possui, como característica em sua escrita, uma "resiliência literária" como menciona Fábio Andrade no prefácio da obra *O pássaro do bico de ferro*, que ganhou grande visibilidade por retratar o cotidiano e as adversidades sociais, por meio do pássaro metaforizado.

A autora trabalha com assuntos que não se prendem em uma única temática, além do que, a sua vasta produção literária não se prende a um único gênero literário, podendo observar o fantástico, o romance, lírico ou ainda constatar o hibridismo dentro de seus textos, partindo da afirmação de Emil Staiger, de que um texto literário participa de um ou mais gêneros literários por meio do hibridismo. Dessa maneira, suas obras abordam temas que provocam o questionamento no leitor, demonstrando a complexidade do ser humano muitas vezes em suas existências obscuras e não reveladas para a sociedade.

A temática de um modo geral de Maria Luísa Ribeiro, de uma literatura que aborda

temas tabus para a sociedade, mas que ao mesmo tempo, dialogam com um lado da psiquê humana representada pelo seu obscurantismo e lado mais sórdido, sombrio, porém, que existe. Suas obras se encerram por meio de um desfecho que causa estranhamento em seu leitor, por conta de um clímax inesperado, provocando também certo fascínio pela representatividade dessa realidade da sociedade que se tenta esconder, chegando a ser marginalizada.

Dando voz ao que se tem medo de falar ou mencionar, levando o leitor as inquietações envolvendo o Divino e o Profano, colocando em dúvida o que é ser humano, em destaque na obra analisada. A dúvida presente na vida do personagem, leva quem está no processo de leitura ao questionamento sobre essa divindade que rege, ou não, a vida do sujeito.

Durante uma entrevista com Angelita Pereira de Lima, a autora supracitada menciona que, "– A minha preocupação é com o tempo. Gosto muito de trabalhar o tempo. E a mente humana me fascina". (2013, p. 225). Dessa maneira, notamos mais uma característica de suma importância dentro do trabalho da escritora citada acima, o fascínio com a mente humana e o tempo. Ambos trabalhados de maneira clara em sua obra, o primeiro com as metáforas e temas pelos quais ela desenvolve sua escrita, e o segundo com a presença da rememorização. Assim, despertando os sentimentos, bons ou ruins de cada momento, por meio de estímulos exteriores que ativam suas memórias.

As infinidades de possibilidades dentro de suas obras levam o leitor ao delírio, pois instiga ao obscuro, ao impensável, questionando sua postura dentro dos padrões sociais, dando beleza ao marginal da sociedade, visto que o significado de belo para a autora difere do sentido popular.

O conceito distorcido de belo defendido pela escritora se reforça quando ela diz: "– o belo, para mim, é o que é feio para muita gente [...] O belo pra mim é o que existe como ele é e não como precisa se mostrar." (LIMA, 2013, p. 226). Os estereótipos desenvolvidos e defendidos pela sociedade não despertam o fascínio, nem possuem espaço dentro da obra da autora, pois para a autora, a sociedade procura uma perfeição idealizada, que não condiz com a realidade concreta e vivida pelas pessoas em seus cotidianos.

Assim, tudo que vai contra o belo da sociedade e do ser humano, é o que encanta a

escritora e posteriormente seus leitores, pois desperta os desejos mais absurdos, ou no mais recôndito e preservado de seu íntimo. Ao se deparar com narrativas que expõem a dupla face do homem e da mulher, os ledores

se surpreendem com a naturalidade e tranquilidade expressada em seus personagens e nos enredos de cada obra, seja romance, conto e/ou poema. Reconhecemos em Maria Luísa Ribeiro, e toda sua escrita,

> [...] que a autora lavrou um tento, ao introduzir seu tema nas confabulações de um real absurdo capaz de situar, nas travessas simbólicas, alegóricas e metalinguísticas, as vias transversas de seres marginalizados, sugerindo obstáculos ocultos, ambíguos, dos processos de criação, natureza e arte. (OLIVAL, 2009, p. 240)

Desse modo, não se trata apenas de falar sobre assuntos marginalizados, mas também, expor uma face real da humanidade que muitas vezes é mascarada por dogmas e paradigmas sociais. Para tanto, a intenção da autora ao trabalhar o universo desses personagens é levar em destaque a realidade vivenciada e reprimida daquelas pessoas que não possuem poder de fala, que se escondem devido ao o domínio em que se vivem, para se encaixarem nos parâmetros socioculturais impostos.

A arte e a beleza que encontramos com veemência na obra de Maria Luísa Ribeiro transcendem as expectativas dos leitores que buscam por poesias verdadeiras e ímpares, sendo que estas podem chegar ao ponto de causar certa vertigem ao fim de sua leitura, indo ao encontro do surreal e inimaginável.

Um rasante pela obra

Para Fábio Andrade, escritor do prefácio do poema *O pássaro do bico de ferro* da escritora supracitada, "[...] o que se sente de maneira intensa na dicção de Maria Luísa Ribeiro é a considerável resiliência literária. Resiliência é a propriedade que algumas substâncias têm de, submetidas a alguma deformação, voltarem à sua forma anterior." (2009, p. 13).

A escritora ultrapassa as expectativas com a riqueza de referenciais sociais, históricos e culturais por toda a obra, assim como, com a resiliência literária (e humana) que permeia as entrelinhas de sua escrita. Todo o

sofrimento vivenciado pelo pássaro o leva a reconhecer, no seu último suspiro, a beleza que é (foi) a vida, apesar de todo o amargor vivido.

O poema é repleto de metáforas, com referências de outras culturas, épocas e divindades. A metaforização do pássaro transcende com o literal, levando a representação do indivíduo e sua sociedade ao decorrer da vida, em um tempo psicológico dessa personagem, que narra suas experiências e todo sofrimento até o fim da sua existência. De acordo com Leite (2007, p. 59), "[...] os enunciados metafóricos envolvem uma violação do sentido literal; ao se ouvir um enunciado metafórico, reconhece-se a violação da máxima e organiza-se uma interpretação alternativa, uma implicatura figurativa".

Consequentemente não se trata apenas de usar metáforas com o pássaro sobre a sociedade, mas ultrapassar os limites, expor a realidade humana de maneira nítida e direta. Apresentando uma versão da sociedade que vive às sombras, encobrindo a verdade das atrocidades que cometem com as atitudes que são consideradas como corretas diante os padrões sociais.

Percebemos que na poesia contemporânea, no caso o gênero obra em análise, o gênero lírica partilha também de outros gênero literários, como menciona Fábio Andrade no prefácio da obra, ao dizer que "uma obra de arte literária está habitada pelos traços dos vários gêneros – o narrativo, o épico, o lírico, o dramático [...] dominância do tom lírico." (2009, p.12). Desse modo, identificamos os aspectos mencionados pelo crítico literário supracitado.

A obra é dividida em XXVIII subtítulos que são (inter)dependentes, não se trata de um poema contínuo, sem demarcações de início e fim, mas que esses poemas se complementam num encadeamento lógico da grande temática maior de que se trata a obra. Dessa maneira, temos vários poemas que se assemelham a um texto narrativo no que diz respeito a coesão e coerência interna da grande obra, ao se ter todos os poemas reunidos e colocados um depois do outro – numa espécie de sequência de temas, eles se dialogam entre si.

De tal modo, ao mesmo tempo que produzem sentido e significado, separadamente, fazem parte de uma complexa representação social e humana, do sujeito que é exposto aos preconceitos e a amargura da vida. Sendo marginalizado, oprimido e se tornando refém de uma classe dominante que busca por mais poder diariamente.

Cada subtítulo dos poemas possui sua singularidade refletida desde o título, ao adjetivar cada pássaro com momentos, situações, emoções e fases da vida humana. Logo, percebe-se que o protagonista chega em sua libertação, ou como coloca a escritora, no arrebatamento, o momento em que se encontra a paz e este passa para um plano superior.

Além da metaforização que encontramos na obra frequentemente, percebemos também intertextos, de outros clássicos da literatura, de religiosidade e cunho histórico. Em diversos trechos nota-se a menção a Deus, demônios, divindades, em busca de respostas, de salvação, além de representações de passagens da Bíblia que também são colocadas na obra.

O profano e o sagrado está presente em toda a obra, seja em momentos de lamentação e questionamentos sobre o sofrimento na vida do personagem, ou quando pede pelo perdão. Apesar do pássaro ser o personagem, conseguimos compreender os traços que são referências de características do ser humano, como a crença, o conhecimento ou dúvida sobre um plano superior, uma divindade que rege tudo e todos no universo, condenando ou salvando, assim como o anseio por uma vida em um plano superior.

Essa representação da divindade nos mostra uma linha de divisão entre o que é profano e o sagrado, o que o personagem tem consciência de ser uma atitude apreciada, louvável, para esse Ser Supremo a quem busca refúgio e perdão no final da obra. Esse limiar entre o profano e o sagrado é exemplificado por Mircea Eliade (1992, p. 19), que fala do seguinte modo,

> O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que

> distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.

Desse modo, percebemos uma teofania em versos como: "eu busco o exorcismo/ do laço insinuante/ e entrego a minha dor/ ao coração de Deus", e nesses: "Do fogo buscado/ longe da Terra Santa!", e posteriormente da seguinte maneira: "E que me colocastes/ no Teu colo Santo/ quando o lobo estuprou/ o meu chapéu.". Essa aparição da divindade e de local santo, representa a busca pela paz em sua alma e remissão diante as consequências de suas escolhas.

A fuga que se busca é de toda a realidade da vida que se tem para um mundo distinto, dessa maneira, para o personagem o que divide o profano do sagrado é a própria existência, pois enquanto houver vida em seu corpo não alcançarás a Divindade a quem recorre, passando então para o plano superior almejado, assim se libertando de seu fardo terreno.

Compreendemos que a realidade do pássaro é de tristeza e sofrimento, de escolhas com consequências que não fazem parte do que se sonhara anteriormente. Tais circunstâncias o levam a desacreditar do seu real valor, e em determinadas estrofes é perceptível o anseio pela morte, como caminho para sair da vida de amargura em que este se encontrava.

O questionamento sobre a existência de um propósito, de um Ser que rege o universo também é notório em meio aos versos. Como podemos ver a seguir:

XVII

Bicarei estas ilusões
como um pássaro
atordoado
acalentando esperas
na esteira do bico.

Não sei se a morte
dorme na aparência,
não sei se o risco

mora na demência,
ou se na aridez
da prova rediviva.

Os sonhos que ficaram
soterrados
foram mortos
pelo homem do meu tempo.
(RIBEIRO, 2009, p. 73)

A busca por respostas e anseio por mudança fica nítido nos versos acima, no momento em que o protagonista diz bicar as ilusões, em que questiona sobre a face da morte, e a dor da perca com a morte dos seus sonhos. Nota-se também que todas as referências são sobre o homem e sua capacidade de dissimular suas verdadeiras intenções com o próximo.

Percebemos também que as características humanas vivenciadas pelo pássaro, representam uma figuratividade da realidade do ser humano. Para Leite (2009, 126 - 127),

> [...] a figuratividade representa a presença de elementos concretos, do mundo natural na superfície do texto [...] estabelece significação para tudo o que se liga à nossa percepção do mundo exterior (pelos cinco sentidos: visão, tato, olfato, audição e gustação) por meio do discurso (verbal ou não verbal). Com isso, passa a ser um processo – a figurativização – que articula "propriedades sensíveis" com "propriedades discursivas".

Essa característica está presente na obra em várias estrofes, com representações no decorrer do texto que nos remete aos sentidos que o ser humano possui. O pássaro ao bicar a vidraça busca fugir do local em que se encontra, mesmo que seja uma prisão psicológica para o personagem, mas o sentido da ação nos faz ver uma vidraça e o atrito entre o bico e o vidro. A visão é o mais notório em toda a narrativa, reforçando a presença da figuratividade.

Outro ponto a se destacar é a libertinagem presente na vivência do personagem, os desejos, prazeres, e fetiches que são tachados como errôneos, levando ao julgamento e condenação, quando falamos sobre

divindade. Em diversos trechos notamos a presença dessa libertinagem, como na página 56:

XII

Presa em um olhar
marcado de loucura,
eu tive que expulsar
de mim toda ternura,
para suportar a cor
da ingratidão.

Oh demônios!
que me habitaram
na seiva daquele amor
brindado entre fetiches.

Oh encantados!,
que marcaram
meus delírios
na rede do impuro.

Oh donos do punhal!
que perfurou
os sonhos meus.

Com a alma decantada
em súplica constante,
eu busco o exorcismo
do laço insinuante
e entrego a minha dor
ao coração de Deus.

Por isto preciso ir!
(RIBEIRO, 2009, p. 56)

A busca pelo sagrado aparece novamente, quando o protagonista diz entregar seu sofrimento para Deus, buscando redenção, perdão e paz para sua alma. Após tanto sofrimento e desilusão envolvendo os prazeres da carne, a busca pelo plano superior se torna o único caminho, como refúgio, para que seja possível descansar e acabar com o sofrimento de uma vida inteira.

O anseio pelo perdão, pela paz por meio de um ser divino, está entrelaçado com a procura pelo próprio perdão, pelo arrependimento das

escolhas que levaram o personagem ao estado em que se encontra. Como percebemos no trecho a seguir,

> XXIII
>
> [...]
> Senhor!
> Foi sempre Teu
> este pássaro
> de todos os erros,
> todos os desterros,
> de todas as cores
> e sentimentos tantos!
> Eu sempre soube
> que comigo estavas,
> até mesmo na tolice
> das libélulas, libando
> a própria carne.
> (RIBEIRO, 2009, p. 125)

O personagem reencontra-se devastado e corrompido de todas as maneiras, sendo elas físicas, psicológicas e na própria alma, mas de todo modo não perde a esperança de conseguir a salvação, e assim sua passagem para um plano superior que será melhor do que a sua vida terrena.

Outro aspecto importante na obra, é a representação da mulher enquanto pássaro, na busca pela liberdade quando pensamos nas características da ave, como por exemplo as asas simbolizando a liberdade, ou a busca por ela. Essa liberdade tão complicada e negligenciada por uma sociedade que condena e aprisiona aqueles que não se enquadram dentro dos padrões impostos pela mesma.

A necessidade expressa em partir da vida de amargura está refletida também quando pensamos no bico de ferro, e na intencionalidade dessa expressão, ao atribuir a rigidez do metal à parte frágil do pássaro. Representa a necessidade e a luta pelo poder de fala, pelo espaço, por ser escutado dentro da sociedade opiniões diferentes, e até mesmo pedimos de socorro devido as agressões sofridas pelo preconceito social.

Nos trechos abaixo notamos essa representação da mulher,

XII

Presa em um olhar
marcado de loucura,
eu tive que expulsar
de mim toda ternura,
para suportar a cor
da ingratidão.
(RIBEIRO, 2009, p. 56)

XIII

Oh Deus!,
por que houvera eu
de ter nascido pássaro,
se não domava o dom,
de construtora
de ninhos?
(RIBEIRO, 2009, p. 58)
XV

Na barra da minha saia
um retalho de jasmim.
E todo o incenso cheirado
no viés do meu vestido,
recorda o que foi vivido
e viveu dentro de mim.
(RIBEIRO, 2009, p. 65)

A representatividade da mulher acontece de maneira sútil e quase imperceptível se comparado com outros aspectos já mencionado sobre a escrita. Por exemplo, como referido na primeira estrofe supracitada, a palavra "*presa*" que é feminina e refere-se à situação em que se encontra o personagem do poema. A feminilidade representada, devido aos paradigmas sociais, reforça de certo modo para esse processo de exclusão e amarguras da vida, sendo reprimida e humilhada trivialmente.

Na segunda estrofe a expressão "*de construtora/ de ninhos?*" também faz alusão sobre a mulher, sobre maternidade, filhos, sendo também um momento de lamentação pelo faot de não possuir este dom, o de ser mãe. E, na última estrofe identificamos os traços de referência sobre a mulher, nas

palavras "*saia*" e "*vestido*", que são vestimentas femininas, juntamente com o perfume exalado pelas flores do momento que faz o personagem reviver um momento de seu passado.

Não se trata de considerar a mulher como sexo frágil, mas de expor como a sociedade lida com a mulher que busca por sua liberdade dos padrões sociais. Assim como toda a batalha travada de modo social, cultural e histórico pela valorização dessa identidade feminina que é deturpada tão facilmente por uma sociedade vil.

Vestígio de um voo

O personagem principal da obra, o pássaro, enfatiza no desenvolver do poema o retorno aos momentos de sua vida, sejam eles bons ou não. Esse retorno acontece por meio de algo do seu mundo exterior, levando a pensar em suas atitudes do passado e as consequências que geraram. A memória não se resume apenas ao sentido literal da palavra, mas vai muito além, como destaca Halbwachs (2004, p. 14) ao dizer que:

> A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados, nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem.

Essa rememoração, como supracitado, está relacionada com as experiências que temos, sendo que posteriormente a memória nos fará sentir novamente as emoções daquele momento que ficou gravado. Essa memória pode ser ativada por diversas maneiras, seja por uma imagem, cheiro, objeto, pessoa, deste modo estimulando nosso cérebro sem que percebamos e assim revivendo aquele episódio do passado.

No poema encontramos em seus versos representação dessa memória, e o significado que possui para o personagem, assim como as

emoções que foram sentidas naquele momento. Nos trechos como: "Na barra da minha saia/ um retalho de jasmim./ E todo o incenso cheirado/ no viés do meu vestido,/ recorda o que foi vivido/ e viveu dentro de mim." (p. 65); o perfume que exalou na roupa o fez recordar do passado, e do sentimento que existiu na primeira vez que aquele perfume invadiu o seu viver.

Ainda de acordo com Halbwachs (2004, p. 14) "[...] Somos arrastados em múltiplas direções, como se a lembrança fosse um ponto de referência que nos permitisse situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica". Sendo a memória coletiva ou individual, estamos inseridos em um meio social, que infere a todo momento vivências e oportunidades de novas experiências, para que possamos acumular e (re)inovar o que já possuímos de lembrança do nosso viver.

De acordo com Yi-Fu Tuan (2012), não se trata apenas de lembrar do acontecido, mas reviver o momento, seja pelo toque, olfato, visão e/ou paladar, o *start* que faz acontecer a rememoração no sujeito. Destacando que é necessário um estímulo extracorpóreo para que tudo venha novamente naquele momento, seja uma experiência boa ou ruim.

Em outro trecho encontramos a representação dessa rememoração evocada pelo estímulo exterior, do seguinte modo:

XXVI

[...]
Sou um ser cheio de vagas!
Não consegui
ser passarinho de arrulhos,
porque a figura
dos tizis brincando
entre os arbustos,
transporta-me
a um tempo
sem chão.
(....)
E continua sendo minha,
a dor de ter deixado aberto
o portão da minha casa.
Oh, Ave cheia de graça!

É teu este legado.

Agora já posso ir!
(RIBEIRO, 2009, p. 109 – 113)

De acordo com Assmann (2004, *apud,* MAGALHÃES, 2014), existem dois tipos de memória, aquela que está concentrada nas experiências e a outra no aprendizado por meio da leitura. No trecho acima percebemos a existência da primeira memória, pois está representado um período de tristeza e sofrimento, causado por algo/alguém, e que tal vivência reflete esse passado ao ver os *tizis*, assim como nota-se também uma outra memória que está vinculada a dor e angústia, pois representa um momento que ficou marcado pela perca.

O sentimento de culpa, abandono e tristeza são reforçados frequentemente no poema, por meio dessas memórias que voltam à tona após o contato com os estímulos que as tornam vívidas na psique daquele sujeito. Dessa maneira, o processo de absolvição e a busca pelo perdão divino é contínuo, pois o passado errôneo é parte do presente do personagem, um viver cíclico com escolhas e consequências, e, o anseio por uma vida diferente.

Para Alves (2017, p. 02),

> Sendo a vida uma obra de arte, os corpos são linguagens em movimento constante, por onde os pensamentos, as vivências, as incertezas inquietam são exteriorizadas através das palavras, esse registro atemporal que imortaliza memórias, mantendo "viva" outras épocas, e fazendo pulsar a história.

De tal modo, reforçando o sentido de memória presente na obra e como a mesma faz parte das lamúrias da personagem no decorrer do tempo, até o findar do seu viver nesse plano terrestre. Sendo que o personagem viveu em busca da liberdade e sendo condenado por essa mesma liberdade.

Temporal de asas

Constata-se que o tempo do personagem passa diferente de um personagem da narrativa, sendo essa característica da poesia, no caso poema, não se preocupa com o tempo de modo cronológico, mas o psicológico e como essa mudança é refletida na vida do personagem. Entretanto, é perceptível que o tempo passa por meio da descrição dos pensamentos, nas memórias, chegando ao fim a morte. Desse modo, encontramos em Tuan (2011, p. 7) a seguinte assertiva,

> O tempo humano, como o tempo cosmogônico, é direcional. A vida humana começa com o nascimento e termina com a morte; e a despeito da crença comum de que a morte é um retorno para o útero primevo, para o renascimento, a vida é experimentada individualmente como uma jornada de mão única. O tempo humano também tem um importante aspecto psicológico.

Apesar de não existir uma demarcação de nascimento no início da obra, podemos identificar que o personagem se encontra na vida adulta, e que algumas memórias o levam de volta na à infância. Como nos versos a seguir,

VII

[...]
Levarei junto comigo
a sentença de ir embora!
E daquele espaço meu
onde guardei
minhas lembranças,
levarei a primeira casa
meu quintal,
minhas crianças
e uma poesia lírica
que não sei mais escrever.

Também estarão no peito
a dor do amor sumindo
na presença dos meus medos,
no farelo dos meus ossos,
no senão do meu ofício

> e na carteira perdida
> na poeira do meu caos.
> (...)
> de onde não pude partir.
> No peito a dor da semente
> que gerou a solidão.
> (RIBEIRO, 2009, p. 38 – 39)

No trecho acima percebemos que o tempo é passado e futuro, e que um está para o outro, pois as atitudes do personagem no seu presente são o resultado das decisões tomadas anteriormente, portanto as consequências que ele quer para seu futuro. Sem demarcações explícitas de qual é a extensão desse tempo, considera-se um tempo psicológico.

Esse período remete ao que o personagem vivenciou e as memórias produzidas por cada experiência, de modo que aconteça uma rememorização em um futuro, por meio de um estímulo ou circunstância involuntária. Pensando-se no leitor, e no contexto da memória revivida pelo personagem na obra, compreendemos que a criação e relação dos lugares imaginário deste será de acordo com a sua realidade. Bachelard (1978, p. 206) nos diz que,

> Portanto, há um sentido em dizer, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, que se "escreve um quarto", que se "lê um quarto", que se "lê uma casa". Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, à primeira abertura poética, o leitor que "leu um quarto" suspende sua leitura e começa a pensar em qualquer antiga morada. Você quereria dizer tudo sobre o seu quarto. Quereria interessar o leitor em você mesmo no momento em que você entreabre a porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais seu quarto: revê o quarto dele.

Esse devaneio provocado pela leitura, faz com que o leitor sinta as emoções do personagem, constatando sentidos e formas por seu imaginário, levando para sua vivência a realidade fictícia da obra. Dessa forma, a existência e experiência do personagem se materializam no pensamento do leitor por meio da descrição, tornando o processo de leitura diferente para cada

indivíduo, pois a experiência social deste se mescla com a experiência ficcional do personagem, incorporando como parte do seu discurso, enquanto ledor.

Nas estrofes a seguir é possível compreender essa descrição que aguça e provoca o imaginário do leitor,

V

[...]
Nas águas turvas do rio
alimento
a minha sede
e aprisiono
meus gemidos.
(RIBEIRO, 2009, p. 31)

VII

[...]
E daquele espaço meu
onde guardarei
minhas lembranças
levarei a primeira casa
meu quintal,
minhas crianças
e uma poesia lírica
que não sei mais escrever.
(...)
Levarei no travesseiro,
a minha cama de vento,
uma toalha desgastada,
e um nó
de ressentimento, (...).
(RIBEIRO, 2009, p. 38)

No primeiro verso, da primeira estrofe encontramos a menção de "águas turvas do rio", que remete ao leitor algum rio de águas turvas que já foi possível ver e gravar a imagem, e agora por meio das palavras do poema, a memória daquele lugar vem para criar uma identidade da descrição feita pela escritora.

O mesmo acontece nos outros versos supracitados, quando encontramos da seguinte maneira: "levarei a primeira casa/ meu quintal/

minhas crianças/ /Levarei no travesseiro/ a minha cama de vento,/ uma toalha desgastada/", em todos os versos podemos perceber a presença de palavras que nos remetem a lembranças de nossa vivência, mesmo que seja a descrição da memória do personagem. Ao pensar na casa / quintal / travesseiro / cama / toalha, acionamos por meio da rememorização objetos e lugares de nossa realidade, e criamos um espaço imaginário para o lugar descrito.

Além da descrição espacial e das memórias, percebemos também o tempo que se passa, sendo impossível demarcar uma era e/ou época. Porém, conseguimos identificar que está no passado do personagem, um período que marcou, de maneira positiva ou não sua vida, e apesar da continuidade da vida não se perdeu tal lembrança e experiência.

Para Bachelard (1978), pensando-se na topoanalise, compreendemos que o espaço configurado pela memória não é concreto, mas trata-se de um tempo comprimido, dessa forma as lembranças são imóveis. Não revivemos o momento por inteiro, com riqueza de detalhes, mas fósseis, partes de uma vivência em um determinado espaço e tempo que se fez relevante diante aos mínimos detalhes que ali existiram.

O tempo dentro do poema não se identifica explicitamente, mas pelos detalhes mencionados, notamos a mudança de um tempo passado para o presente, ou projetando o futuro, de acordo com a continuidade da leitura dos versos. Cada estrofe possui sua singularidade, assim como todo o poema, cada subtítulo descreve uma vivencia, um momento que foi ou não importante, e que reflete nas decisões atuais do personagem.

Por conseguinte, identificamos uma melancolia e sofrimento no decorrer da leitura, que leva ao desejo contínuo do personagem em vivenciar a morte. Para Tuan (2011, p. 7),

> [...] O tempo humano, como o corpo humano, é assimétrico: a parte de trás está voltada para o passado, e a da frente voltada para o futuro. Viver é uma eterna caminhada para a luz, é um esquecimento do que ficou para trás, do que não pode ser visto, é escuro, é o passado. (...) a morte é sempre uma caminhada contínua para o centro do espaço cósmico, e

> também ao longo do eixo vertical ou para um dos pontos cardeais.

O desejo de passagem para um plano superior, de arrebatamento por uma divindade, no caso Deus, que poderá perdoar seus pecados e lhe mostrar um caminho de luz e paz, é mencionado por toda a narrativa, e ao fim dela é alcançada.

O percurso da vida que o personagem passa durante narrativa nos leva em devaneios e emoções inimagináveis, transportando para o leitor um tempo vivido repleto de dor e sofrimento. Dessa maneira, a busca por remissão e o desejo pela morte se faz presente da primeira bicada na vidraça, até o último bater de asas.

Considerações finais

"A consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar" (TUAN, 2012. p. 144).

O poema supracitado de Maria Luísa Ribeiro possui uma gama de complexidade e beleza oculta com seus temas que mexem com a psique humana. Em seu prefácio, Fábio Andrade (2009, p. 12-13) diz que "*o* lirismo moderno é uma antilira, uma implosão dos temas tradicionais, ou melhor, da exploração tradicional dos temas. A ferocidade desse pássaro do bico de ferro lembra a rapinagem (...) Surrealismo aqui não significa ilogicidade".

O pássaro e todas as suas singularidades apresentadas na obra, nos fazem pensar em liberdade, não se trata de libertinagem, mas liberdade para alçar voos até então inimagináveis, liberdade de expressão e escolha. Emancipar-se das amarras que as normas sociais impõem diariamente ao ser humano. Essa representação se torna mais forte a partir do momento em que identificamos o personagem, o pássaro, como mulher, e todo o sofrimento que carrega por suas escolhas em seu passado.

As asas que tanto deveriam libertar das prisões sociais em que se encontram, são cortadas com as desilusões amores, com a culpa das escolhas

erradas, e as consequências sofridas por trilhar caminhos, e alçar voos que levasse para longe da vida marginalizada em que estava. Por fim, o que resta é a morte como solução, sendo a sua passagem para uma paz não alcançada durante o seu viver.

O bico que tanto bica as vidraças, tentando quebrá-las, representa o desejo pela fala, por ser ouvido pela sociedade, e a vidraça é a mordaça colocada pelos ditadores de normas e padrões dentro da sociedade. A busca contínua por liberdade fez com que perdesse o amor pela vida, e a fé na mudança de sua existência. Por isso o bico de ferro, para preservar sua delicadeza enquanto ave, e reforçar a quão afiada e poderosa é a palavra, a fala produzida.

O poema intitulado e analisado, *O pássaro do bico de ferro,* possui grande representatividade dos paradigmas e paradoxos do ser humano, além da metaforização do pássaro. Trabalha também a psíque humana, envolvendo por completo o leitor em sua obra repleta de simbologia e intertextualidades.

O trabalho feito envolvendo o tempo e a memória são traços marcantes dentro da construção do poema, levando o leitor a questionar suas ações. O personagem mostra grande arrependimento pelas escolhas do passado, e a impossibilidade de retornar para alterar as decisões e assim as consequências advindas daquele momento.

A escritora ultrapassa os limites da subjetividade e da mente humana, trabalhando aspectos relacionados com o profano e o sagrado, questionando a existência de um plano superior durante sua vida, entretanto, a busca pelo perdão e remissão faz parte da vivência diária desse personagem. As diversas faces do homem apresentada pela escritora traz ao seu leitor certo repúdio, mas grande fascínio pela beleza vista através dos olhos de Maria Luísa Ribeiro.

REFERÊNCIAS

ALVES, Santos Clêuma. *Linguagem e Poesia: encontros e travessias*. Artefactum – Revista de Estudos em Linguagens e Tecnologia. Ano IX – nº 01. 2017

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. Joaquim José Moura Ramos, *et al*. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.

LEITE, Ricardo Lopes. *Isotopia e metaforização textual*. Niterói, n. 26, p. 121-134, 1.
sem. 2009

, Ricardo Lopes. *Metaforização Textual: a construção discursiva do sentido metafórico no texto*. Tese de Doutorado. UFC – Centro de Humanidade: Fortaleza, 2007.

LIMA, Angelita Pereira de. *Romancidade:* sujeito e existência em leituras geográfico- literárias nos romances A centopeia de neon e Os cordeiros do abismo. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. *Religião e Memória Cultural: reflexões sobre a obra de Jan Assmann*. Revista Observatório da Religião. v. 1, n. 1, jan/jun: 2014.

OLIVAL, Moema De Castro E Silva. *O Espaço Da Crítica III*. Goiânia: Editora UFG, 2009.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço, Tempo, Lugar: um arcabouço humanista*. Trad. Werther Holzer.
Geograficidade, v. 01, n. 01. ISSN: 2238-0205. Inverno, 2011.

, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. (Tradução De Lívia De Oliveira). ISNB: 978-7216-627-0. Londrina: Eduel, 2012.

RIBEIRO, Maria Luísa. *O pássaro do bico de ferro*. ISBN: 978-85-8748-017-0. Goiânia: R&F, 2009.

Capítulo 16
A LINGUAGEM POÉTICA DA JANELA DE LUZ EM MARIA LUÍSA RIBEIRO

Marcela Rodrigues
Mikaela Soares Cardoso de Araújo

INTRODUÇÃO

Sob primeira análise, investigar-se-á as características poéticas que é marcada pela própria voz no labor da solidão, juntamente a intimidade lírica, deslumbrada por uma paisagem que retribui a interioridade. Nesse sentido, serão ponderados poemas líricos específicos da autora goiana Maria Luísa Ribeiro, uma vez que possuem características que retratam a paisagem natural, o espaço da recordação e o sujeito interligado pela linguagem. Os objetivos principais da pesquisa consistem em averiguar a configuração lírica da paisagem, procurando refletir acerca dos conceitos de lirismo crítico e de sujeito lírico fora de si e redimensionar a categoria da paisagem a partir de um viés fenomenológico.

O eixo temático da pesquisa busca a configuração da paisagem significativa nos poemas das duas obras líricas de Maria Luísa Ribeiro – a partir da teoria de Michel Collot, pois apresenta uma nova perspectiva na poesia lírica, uma vez que retrata a paisagem como principal sondagem do poeta ao sair de si e refletir sobre o exterior. Trata-se, portanto, de uma pesquisa de caráter bibliográfico na qual iremos retratar a poesia que se aproxima da poesia ocidental, o elemento da paisagem que é relevante na teoria baseada na fenomenologia.

De fato, a pesquisa se justifica por contribuir com um redimensionamento das categorias de sujeito lírico e de paisagem no âmbito dos estudos literários, na medida em que a poesia contemporânea traz novas perspectivas para a leitura e, portanto, não pode mais ser analisada a partir de

categorias tradicionais e essencialistas como as do romantismo, por isso a preferência pelo estilo lírico contemporâneo.

No campo literário, pretendemos ponderar que a palavra é inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo, em uma atenção relacionada consigo mesmo, a partir do que se observa no âmbito visual. Com isso, retrataremos os aspectos da autora Maria Luísa Ribeiro que nasceu em Goiânia, Goiás, no dia 18 de junho. É advogada e licenciada em Letras – Português. Presidiu a União Brasileira de Escritores - UBE-GO no período de 2000 a 2008 e atualmente (2013) é presidente da Academia Goianiense de Letras e conselheira editorial da PUC-GO. Comendadora da Ordem do Mérito Anhanguera, detentora do Troféu Pelicano 2002, Jaburu-literatura 2001 e Troféu Tiokô 2011. Autora de vários livros de poesia, contos, romance e literatura infantil.

Dentre suas principais obras, observaremos a relevância da paisagem em seus poemas, o encontro da poetisa com aquilo que é transfigurado aos seus olhos e as emoções, no qual o sujeito sempre busca o sentido de sonhar, reconhecendo a sua voz naquilo que é transparecido no olhar, algo natural e sólido. São aspectos similares ao caráter humano e às organizações líricas dirigidas no espetáculo da paisagem, ao sujeito fora de si, à imaginação transparente na mão, ao cunho discorrendo as sensações da própria natureza. Em suas entrevistas a poetisa salienta que: "a poesia está no íntimo do ser, através dos poros é sentida, não pode ser considerada apenas a flor da pele como algo efêmero", por isso o cuidado de sempre buscar pela palavra o que será eterno.

Dentro das perspectivas teóricas, a obra intitulada *O sujeito fora de si* (2004) de Michel Collot, transparecem as características do poeta ao estar relacionado com o mundo exterior, os relatos do "embricamento lírico", o sujeito lírico em formação de uma "poesia objetiva", a viagem ao interior das coisas de forma que é permitida uma renovação da própria personalidade. Logo, dentro das perspectivas poéticas das obras de Maria Luísa Ribeiro, encontraremos essa complementação de uma poetisa que expressa sua

emoção lírica, cujo efeito é uma simples perturbação do sujeito no mais íntimo de si mesmo, o que o leva ao encontro do mundo com o outro.

O "embricamento lírico", salientado por Collot (2004), nos remete ao pensamento de Emil Staiger em sua distinção entre o sujeito e o objeto, numa forma de transcrição do mundo interior e do exterior. De fato, como mesmo defendido por Baudelaire, é um aspecto de arte desenvolvido na modernidade que visa "[...] criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior, o artista e o próprio artista" (COLLOT, 2004, p. 224). É perceptível nas obras de Maria Luísa Ribeiro uma posição de comunicação de encontros do interior e do exterior, ou seja, do mundo com a linguagem.

Dessa maneira, podemos referir essa lírica transcorrida nas obras poéticas estando demarcada por uma afetividade do sujeito inesperado aos objetos que afetam a si mesmo, como retratado por Collot (2004, p. 237): "[...] o lirismo é porque o sujeito aí se coloca fora de si, ele é transpessoal". Ou seja, a transparência subjetiva da palavra é refletida no que está no interior do sujeito, para que assim as características pessoais possam ser relevantes na formação entre o espaço externo e o interno.

Na obra intitulada *Poética e filosofia da paisagem* (2013), de Michel Collot, nota-se a relação existente entre o pensamento e a paisagem; a extensão da paisagem ao contribuir com os aspectos líricos; o sentido que a sensibilidade causa em torno dos ensinamentos da fenomenologia, sintetizados por aspectos do visível ao invisível.

Como observado nas duas obras líricas em análise, a escrita se baseia no horizonte da paisagem, nada mais sendo do que a manifestação exemplar dessa reciprocidade das coisas, os efeitos naturais, um sujeito e tudo fora de si para ser encaixado no espaço natural. Por isso, o espaço não será apenas uma matéria, nem tampouco as palavras serão somente conceitos, uma vez que a interligação dos objetos ressoa as configurações de uma identidade cultural.

Observa-se uma relação de sujeito e objeto, com elementos da interioridade e exterioridade; a paisagem não é vista só como uma experiência exposta de admiração, mas uma relação sensível com o mundo, num encontro de interação permanente entre o dentro e o fora, o eu e o outro; ela enriquece a sua dimensão subjetiva do espaço e do sentido de múltiplas maneiras experimentais, uma vez que o sentir é uma característica relacionada à paisagem e as linhas poéticas de um sujeito voltado no espaço e no pensamento, transcendendo de forma filosófica o corpo e o espírito.

Diante das ideias supracitadas, almejamos que o leitor reconheça a dimensão do mundo exterior ao contribuir com a valorização da poesia lírica, pois, "[...] o mundo exterior não está aí de modo nenhum ausente, mas ele é transformado pelo ponto de vista do sujeito lírico em um 'complexo de sentidos'" (COLLOT, 2004, p. 227), ou seja, aquilo que é marcado pela simbologia dos sentimentos com os aspectos da própria relação exterior. Sendo assim, a paisagem é uma forma de falar conosco, retribuindo aquilo que já foi questionado ou que ainda será interrogado.

A interioridade nas entrelinhas

No poema lírico há sempre um "eu" que se expressa subjetivamente. Entretanto, não se pode confundir o eu-lírico com o eu autobiográfico, porque o fato literário possui um universo fictício em que há elementos da realidade que se misturam com o imaginário, criando uma realidade na qual o autor desaparece. Logo, o subjetivismo independe do eu biográfico.

Nessa perspectiva, faz-se necessário observar a afetividade e a emotividade do gênero lírico que estão ligadas ao sentimento. Desse modo, o eu-lírico flui de forma inconsciente criando a relação entre o sujeito e o objeto, isto é, entre o eu e o mundo. Quanto mais lirismo no poema, menor será a distância entre o eu e o mundo, que se fundem e se confundem. Quando

aparecem descrições, análises, diálogos ou reflexões no poema, instaura-se um distanciamento entre o sujeito e o objeto e o clima lírico desvanece.

Ademais, a atitude fundamental lírica é o não distanciamento, a fusão do sujeito e do objeto, pois o estado da alma envolve tudo, mundo interior e exterior, passado, presente e futuro. Dessa forma, é no cerne introspectivo da alma lírica que está ligado a parte universal, através da linguagem do mundo vivo com o limiar do sentir.

No poema intitulado: "Contexto de entrelinhas", Maria Luísa Ribeiro representa a composição da alma com o sentido do mundo.

> Contexto de entrelinhas
>
> Minha alma é um detalhe de Guernica
> algemada aos escombros deste ofício
> que escorre pelos olhos desta lágrima.
> É tempestade no canteiro desta rosa,
> adubada com os ossos dos partidos
> desta floricultura de chegadas.
> Minha alma é o hino dos abutres
> composto sob o signo de uma falta,
> executado na boca de uma flauta.
> Segregada por um contexto de entrelinhas,
> ancoradouro do meu barco de defeitos,
> minha alma se esvaiu nos vãos do peito
> e desaguou na superfície de uma vala.
> Minha alma é o verbo que não se cala.
>
> (RIBEIRO, 2013, p.16)

Nessa perspectiva, a metáfora utilizada pela poetisa está nos detalhes da composição lírica, relacionada com a transcrição de um passado, que se faz presente na própria memória. A sensibilidade do eu-lírico, "que escorre pelos olhos desta lágrima", é marcada pelo ofício que a alma carrega entre os sentimentos de "guerra e tempestade". Ocorre que essa alma remete o som de um vazio que é ecoado nas entrelinhas de uma paisagem líquida "ancoradouro do meu barco de defeitos", que passou, "esvaziou", "desaguou", na superfície. Contudo, dentro de si essa alma pulsa por um anseio de não estar solitária, mas de ser reabastecida pela palavra, "minha alma é o verbo

que não se cala", mesmo diante de um contexto instigante, ela floresce, canta e vivência nas entrelinhas o sentido da vida e da dor.

Outrora, a utilização da alma exprime um valor de intersubjetividade, como ressalta Bachelard (1974) "a fenomenologia da imaginação poética" (p.187), está ligada a imagem do ser falante. Paralelo a isso, interliga a repercussão da linguagem ao processo da liberdade, como uma consciência formada pelo espaço. Por isso, a necessidade de valorizar o espaço, ao próprio eu e mesclar os efeitos exteriores ao interior.

Como salienta Friedrich (1878, p. 100), "a poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem. Ela corre num momento particular que, por sua vez, também relega os objetos de sua presença. Isto já se mostra desde o início do poema". De acordo com o poema analisado acima, é notável a construção da linguagem, pelo título que de uma forma direta direciona por meio das entrelinhas um contexto marcado por acontecimentos que revela a intimidade da alma lírica. Sendo assim, a subjetividade do eu-lírico acompanha as transformações exteriores que reflete na própria interioridade.

Nesse interim, Staiger (1997) denomina a recordação de essência lírica, que quer dizer "de novo ao coração", isto é, aquele um-no-outro em que o eu está nas coisas e as coisas estão no eu, ligados num outro estágio que anula a questão temporal e está enraizado na memória, na lembrança. Paralelo a isso, "na recordação essa luta perpétua transforma-se num caminho interessante e incompreensível, mas que está preso com laços indissolúveis ao instante vivo e presente" (LUKÁCS, 2009, p. 133). De certa forma, o gênero lírico é mais íntimo do que qualquer descrição fisionômica e a alma é mais profunda que qualquer tentativa de interpretação psicológica, pois, Lukács (2009, p. 63) afirma que a

> [...] lírica se dá através da fenomenalização da primeira natureza criando uma mitologia subjetiva, ou seja, a unidade significativa entre alma e natureza, ao seu divórcio significativo, a solidão necessária que é afirmada pela alma torna-se eterna, destacando a multiplicidade das coisas, a interioridade da alma cristaliza-se em substância no

> instante lírico, sendo que essa relação entre alma e natureza só pode ser reproduzida nos instantes líricos.

No poema intitulado, "verso afoito", é reconhecido a substância do eu-lírico com o processo subjetivo da palavra e ao mesmo tempo da recordação, daquilo que é guardado por um passado e rememorável no presente.

> VERSO AFOITO
>
> Ludibriando a solidão,
> coleciono palavras
> catalogadas
> no meu porão,
> guardadas
> a sete chaves
> por sete luas.
> Quando revolvo
> meu arquivo louco,
> salta atrevido
> um verso bêbado, afoito,
> se espreguiça no papel
> com cara
> de rei.
>
> (RIBEIRO, 2013, p. 93)

Nesse víeis, o eu-lírico apresenta eixos que conduz o itinerário – a solidão, a recordação e o afoite lírico - características que internalizam a essência poética. A ousadia do verso, está no cerne que a solidão o oportuniza, a recordar pelas palavras que estão num passado, "guardadas a sete chaves". Entretanto, quando são encontradas, reviradas, ocorre um "salto atrevido", e o verso sai da sua interioridade, substantivado como um "rei", ou seja, como algo que tem um poder absoluto que é honrado. De fato, a nobreza da linguagem que "se espreguiça no papel", é o encontro do eu-lírico consigo mesmo, a palavra e o próprio passado que se apresenta liricamente como supremo. Na lírica, o universo interior, por desarranjar o exterior e recordá-lo, recria a partir daí a dinâmica do mundo.

Nessa linha de raciocínio temos Michel Collot, que assemelha a paisagem e ao lírico e salienta: "[...] especialmente a poesia lírica, parece particularmente apta a exprimir esses componentes subjetivos da experiência com a paisagem. A enunciação lírica, em primeira pessoa, corresponde à focalização da paisagem no ponto de vista de um sujeito" (COLLOT, 2013, p. 52). De certa forma, a paisagem transfiguramente pode estar longe dos olhos do sujeito, mas dentro do horizonte dos próprios sentimentos, ou seja, é uma espécie de autocriação contemplativa em que "sou eu que faço para ser para mim" (COLLOT, 2013, p. 26), uma das essências poéticas líricas.

No poema "Janelas", observa-se a constituição do lirismo, contemplada ora pela paisagem, ora pela subjetividade da busca por si mesmo.

JANELAS

Cada janela
é olhar de um novo pássaro,
e o braço do velho rio.
Fechada,
janela é casa de dentro
que mora no fundo do eu.
Aberta,
é mundo que se escorre
no parapeito dos olhos,
com a cumplicidade da palavra.
Benditas sois,
janelas do meu seio!
Receptáculos do meu espólio:
a ousadia de sonhar
até além da vida.

(RIBEIRO, 2013, p. 86)

A linguagem metafórica é compreendida pelo elemento "janela e pássaro", ambos apresentam uma idealização de imagens e sentidos através do imaginário, a janela de certa forma nos remete aos horizontes, em que há uma totalidade da paisagem que é reinterpretada a cada abertura pessoal que depende do que está contido no exterior. O pássaro com o olhar, pode ir além

daquilo que é apresentado pela própria janela, que seria a visão da própria imaginação.

Ademais, a janela representa dicotomia de reinterpretação do que apresenta distante: "fechada é casa de dentro", ou seja, a paisagem que é enxergada é a própria essência da alma, da subjetividade humana. Por outro lado, "aberta, é o mundo que se escorre", a totalidade que se constrói é a paisagem como parte da idiossincrasia do eu-lírico. Para tanto, o que as duas formas das janelas têm de maneira análoga é a "cumplicidade da palavra", "a ousadia de sonhar", que são paralelamente construídas pelo ser e pela exterioridade.

Comitantemente, as próprias sensações poéticas precisam ser resgatadas, no mesmo patamar das relações modernas, "o encontro do homem e do mundo" (COLLOT, 2013, p. 34), numa relevância pela busca da essência de identidade pessoal com a identificação heterogênica da modernidade. Por isso, a essência poética é sentida pelo mergulho e a solidez palpável no atingir os poros.

A luz do espaço memorável

O espaço poético, definido por Gaston Bachelard (1974), é compreendido por meio de uma poética da casa, uma morada de proteção onde o poeta sente-se seguro para rememorar e viver seu devaneio. A imaginação para se tornar concreta, necessita de espaços inalcançáveis e amplos, por isso a casa representa a intimidade dessa poetisa que precisa se sentir seguro e acolhido para fazer uso da imaginação.

O conceito de topofilia estabelecido por Bachelard (1974), refere-se à ligação afetiva que as pessoas têm por lugares que trazem lembranças felizes, o lugar do sonhador. Desta forma, a imaginação possibilita ao poeta a construção de um espaço feliz, uma topofilia das imagens, uma vez que "na poesia, o não saber é uma precondição." (BACHELARD, 1974, p. 352). Faz-se possível afirmar que "há um ofício no poeta, este se encontra na tarefa

subordinada de associar imagens. Mas a vida da imagem, está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade." (BACHELARD, 1974, p. 352)

O espaço se faz presente na poética de Maria Luísa Ribeiro, mais especificamente a imagem do quarto. A casa é o símbolo de uma intimidade protegida, já que, na maioria das vezes, as lembranças são felizes. Com base na teoria sobre a poética do espaço de Bachelard (1974), o significado da casa torna-se íntimo, pois está relacionada a felicidade, refúgio, segurança. A relação do indivíduo com a casa é definida por Bachelard (1974, p. 200) como topoánalise, uma vez que:

> a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de "aposentos simples" evocam com frequência esse elemento da poética do espaço.

A casa representa um espaço particular onde o indivíduo se sente protegido e será nela que ele se permitirá sonhar. Assim sendo, a casa protege o sonhador, transforma-se em abrigo para o devaneio, e será por intermédio da possibilidade de retornar as lembranças das antigas moradias que os pensamentos e as experiências humanas se consolidaram. Em concordância com Bachelard (1974), casa tornar-se-á um dos maiores modelos de integração para os pensamentos, lembranças e sonhos do homem. O devaneio tem papel fundamental para que essa integração seja efetiva.

No poema intitulado "Motivos para Insônia", é mister reconhecer o valor das características da casa, como adjetivação de algo antigo que marca o seu presente, o recorte pela janela é a manifestação da liberdade que é utilizada através das palavras.

Na leitura poética, o enfeite da janela é valorizado pelo verso, a casa é o seu ponto de equilíbrio para encontrar os motivos da insônia, ora marcados pela liberdade do pássaro, ora singularizado pelo lado sombrio da luz do luar.

No entanto, o devaneio acompanha o eu-lírico por algo que não é possível vivenciar, mas é prazeroso ao cultivar na lembrança a experiência vivida.

Nesse sentido, diante da rotina e dos detalhes de cada manhã, o encontro do desejo se desenvolve pelo olhar, "olhos bem vermelhos", sintetizados pelo registro da insônia e a memória como reflexão do que poderia ter vivido. O "eu" que registra para o outro o sentido da saudade, do anseio e que parte de objetos concretos que interligam os sinais para a construção aconchegante da casa como o cerne da própria insônia.

Motivos para Insônia

Esta noite eu quero te dar
aquele verso de enfeitar janelas,
toda a poesia que há na casa velha
e os motivos para tua insônia
Quero entregar a teu pássaro
o pé do meu alpiste,
a tua penumbra a luz dos meus faróis
e a madrugada de atiçar venetas
No banho um beijo enluarado,
uma marca de batom no teu espelho
e no café da manhã ...
mamão com mel,
uns ovos estrelados
e o tom de nossos olhos
bem vermelhos.

(RIBEIRO, 2013, p. 70)

Apenas a meditação poética promove as lembranças dos sonhos, a poesia proporciona reviver essas situações dos sonhos, a casa natal é o lugar de refúgio do homem, lugar onde se estabeleceu o abrigo dos sonhos, transformando-os particulares e íntimos. A casa será um conjunto de imagens que proporciona ao homem uma ilusão de segurança, revelando o estado da alma em sua mais íntima composição. As características mais comuns na poética da casa estão relacionadas aos pensamentos, as memórias, os sonhos e lembranças. Aquele quem habitou esse espaço seguro tem muito a dizer sobre ele, os poemas são a representação desses sentimentos felizes relacionados ao espaço.

No poema "Luz tímida" percebe-se que o eu-lírico faz referência a uma parte específica da casa, o quarto que é definido como refúgio e que proporciona ao homem desfrutar de sua própria solidão.

LUZ TÍMIDA

Aquela lâmpada de luz tímida
retorna semi –acesa
ao refúgio do meu quarto.
Não acredito que tenha pretensão
de iluminar a noite que ali dentro dorme,
mas sim os meus delírios acordados.
Abastece-se com um pouco de lua
que entra pelo rasgo da janela
e no piso descarrega a luz
que sobe pelas paredes .
Empresta um feixe luminoso
à minha roupa de dormir
marcada de remendos
e à minha touca úmida de orvalho.
Acesa, a luz que pensava ser cálido
o canto do meu quarto,
assusta-se diante da solidão
que dorme do meu lado.
Choramos a luz e eu sob o abajur estático.

(RIBEIRO, 2013, p. 37)

A casa é o lugar especial no mundo e será nela que nosso primeiro universo será criado. Por conseguinte, a imagem da casa representará um laço com a memória, o primeiro local que gerou estabilidade para o indivíduo e perpetuou ali lembranças significativas que sempre serão visitadas pela imaginação. No caso do poema analisado, o quarto transmite a segurança para que o eu-lírico tenha a liberdade para imaginar e aprofundar-se em suas lembranças e assim encontrar a tranquilidade em seus pensamentos.

Há duas maneiras de se idealizar a casa, verticalmente e centralizadamente. A imagem do quarto configura-se na centralidade, a casa é imaginada como aconchegante e intimista para o eu-lírico, uma vez que ali será o seu encontro com a solidão que possibilita um refúgio seguro e tranquilo.

Segundo Bachelard (1974), os sonhos topográficos são comumente expressados através da poesia, pois ela nos permite tornar exterior todo sentimento íntimo. As lembranças dos sonhos são mais complexas, confusas e somente a meditação poética nos ajudam a externalizadas. Sendo assim, a poesia torna possível reviver os acontecimentos do sonho, a casa natal é um corpo de sonhos a ser revisitado. O abrigo do sonho faz-se particular e nele aprendemos que existe a possibilidade de sonhar por meio do devaneio e apenas pela poesia seria possível torná-lo completo.

> Mais confusas, menos bem delineadas, são as lembranças dos sonhos que só a meditação poética nos pode ajudar a encontrar. A poesia, em sua função maior, nos faz reviver as situações do sonho. A casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de sonhos. E o abrigo muitas vezes particularizou o sonho. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer. (BACHELARD, 1974, p. 207)

O espaço do quarto descrito pelo poema remete a sensação de fuga, onde o eu-lírico tem a liberdade de sonhar acordado. A solidão também é expressa como moradora deste refúgio, uma vez que

> E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indeléveis. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos. (BACHELARD, 1974, p. 203)

A solidão faz parte do processo de construção do ser humano, o quarto além de ser um espaço possível de reavivamento das memórias, transforma-se em local de reflexão e particularidade. A luz torna-se pequena diante da solidão vivencia pelo o eu-lírico, fazendo com que seu alcance seja pequeno e limitado, pois quem ocupa o espaço daquele quarto é a solidão. A

luz e a solidão transformam-se em elementos de intimidade, já que ambas se tornam parte desse espaço poético.

Considerações finais

Infere-se, portanto, que a literatura goiana apresenta uma representativa poética de um vasto víeis de escritores e poetas que viabilizam a essência de um espaço, sobretudo o sentimento como uma lembrança e não como um esquecimento. Dentre tantos poetas, ponderar sobre Maria Luísa é enaltecer a figura feminina, no ecoar de uma voz que transfigura emoção, desejo, particularidade, lembrança, nostalgia, junto a exterioridade do espaço que é habitável. Com efeito, a poesia goiana carrega em si um misto de sentido na construção literária que precisa ser valorizada e ressaltada na sociedade contemporânea.

Diante de todos os períodos da literatura goiana, é importante perceber que cada etapa correspondeu para a grandiosidade e o interesse de vários escritores do cunho goiano, logo todos os gêneros acompanharam o processo transformador. A lírica também acompanha esse itinerário de inovação, nisso Gilberto Mendonça Teles,

> Se é incontestável ser ainda incipiente a literatura em Goiás, é também fora de dúvida que a nossa evolução literária vem seguindo uma linha nítida de amadurecimento. Tendo partido das mais primárias manifestações de poesia e sem nenhuma experiência válida noutro gênero até 1917, vem, desde essa época, adquirindo uma expressividade e uma organicidade até certo ponto admiráveis, passando gradativamente do conto ao romance, do romance ao teatro e deste ainda que lentamente, à crítica literária. (TELES, 1983 p. 21).

As manifestações acompanharam a temática do tempo e os leitores buscaram através da escrita um fortalecimento para valorização de si, do espaço e da subjetividade lírica, por isso, não se deve analisar um poema sem antes observar o contexto que foi delineado a formação. Paralelo a isso, a

poesia contemporânea vem para ressignificar a poesia como uma metapoesia – a reflexão da poesia sobre a própria poesia – partindo de da relação da escrita com o natural.

De certa forma, toda a essência poética de Maria Luísa analisada nos poemas supracitados, deixa no leitor a sensibilidade de transformação e resiliência. Ocorre por compreender, que a interioridade reflete no que é formado pelo ser, que a exterioridade completa as sensações, que o espaço memorável é constituído por elementos sejam eles naturais ou físicos, por moradas ou registros que se fomentam por uma luz, que transparece na alma.

Sendo assim, espera-se contribuir com a valorização da arte, em especial da poesia goiana, através da reflexão aprofundada dos mecanismos de conservação do lirismo, em todas as fontes que oportunizam ao ser poeta uma redescoberta de ser reconhecido e interiorizado como alimento que mergulha entre os poros e exala na essência a transparência das palavras e da humanidade.

A imagem da casa revela um estado da alma como afirma Bachelard (1974), as configurações espaciais estão baseadas na relação do homem com o espaço, tendo como foco principal o espaço transformado em um lugar de recordação e intimidade. Por meio da fenomenologia da imaginação, o eu-lírico cria seu espaço ditoso e seguro, possibilitando a viagem pelo devaneio.

O devaneio necessita de espaços amplos e aconchegantes, por isso a casa torna-se um lugar inalcançável. O papel da imaginação vai seguindo por um caminho que considera o valor da sensibilidade, da arte, do sonho e a poesia transforma-se em meio possível de expressar essas singularidades de cada poeta. A poética do espaço oportuniza a abertura e segurança para se pensar nos sentimentos mais profundos e complexos do ser humano.

A essência da topoanálise busca na representação da casa um instrumento de análise da alma humana, assim

> Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das 'casa', dos 'aposentos', aprendemos a 'morar' em nós mesmos.

> Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas" (BACHELARD, 1974, p. 197).

Em suma, a casa é o símbolo da proteção e torna-se pertinente analisar quais são as suas colocações dentro de um poema. O eu-lírico quando expõe seu sentimentalismo transfere para o leitor o âmago das recordações, fazendo com o interlocutor se torne também autor do poema lido. O espaço feliz baseia-se em revisitar sua primeira morada, a casa da infância proporciona recordações onde eu-lírico estabeleceu sua identidade, e busca reconforta-se revivendo suas lembranças de proteção.

A casa protege o sonhador e o permite sonhar tranquilamente, pois será através das experiências em revisitar suas lembranças significativas que o homem confirmará os valores humanos e só a meditação poética pode proporcionar tamanha vivência nas situações dos sonhos. A presença do devaneio em um espaço feliz remete-se a ilusão de estabilidade, revelando o estado da alma do ser humano.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: ____. *Os pensadores*. Tradução
de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *Terceira Margem:* Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro: 7Letras, ano 8, n. 11, 2004.

_____. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009/2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Duas Cidades, 2009.
MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

PERES, Wesley Godoi. *Água anônima*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira; Instituto Goiano do Livro, 2002.

_____. *Rio revoando*. São Paulo: Com-Arte, 2013.

RIBEIRO, Maria Luísa. *Mergulho nos poros*. Goiânia: Movimento Editora, 2013.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, 1977.

TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. Goiás: UFG, 1983

TEZZA, Cristóvão. A poesia segundo os poetas. ____. *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Capítulo 17
O PODER METAFÓRICO EM *OS CORDEIROS DO ABISMO*

Arlete Félix Vieira Silva
Dorceli Maria dos Santos Gontijo
Kênia Cristina Borges Dias

Introdução

A proposta é a realização de um breve estudo da figura metáfora evidenciada na obra *Os Cordeiros do Abismo* de Maria Luísa Ribeiro. Pois, a capacidade de tornar expressiva uma simples palavra em um texto é atribuída à metáfora, recurso este capaz de dizer aquilo que por si só as palavras não diriam.

Cada autor coloca sua maneira de interpretação a respeito da referida figura de linguagem, como usá-la e também como decodificá-la. Portanto, ela aparecerá em muitos textos, enriquecerá e buscará uma nova visão do estudo em questão. O melhor e mais remoto exemplo para essa afirmação são os livros da Bíblia. As histórias contidas nos códigos sagrados são metáforas que ajudam os homens a se compreenderem e entenderem os indivíduos dentro da sociedade. Assim sendo, as passagens não devem ser interpretadas apenas literalmente.

A Palavra é como o martelo despedaçador. "[…] e como um martelo que esmiúça a pedra?." (BÍBLIA, Jr 23:29). A Palavra tem poder de quebrar o coração mais endurecido, e de estilhaçar o pecador obstinado levando-o ao arrependimento.

A mesma comparação se aplica a leitura dessa obra que traz um texto aberto a novas interpretações permitindo a participação ativa do leitor por meio de possíveis interpretações compostas por aspectos e pontos de vista diferentes, dependendo da leitura da realidade atual. Dessa forma, fala Bakhtin (2006, p.15), "a fala está indissoluvelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais".

Portanto, o texto de Maria Luísa tem uma carga poética muito grande, uma vez que são carregadas de metáforas, as mesmas possuem um leque de possibilidades de significados das palavras e das informações contidas na narrativa de *Os Cordeiros do Abismo*. Essa gama de interpretações faz com que a obra ultrapasse os limites da nossa vã consciência.

Reflexões sobre linguagem e leitura

A linguagem é fundamental para que o indivíduo consiga se comunicar e interagir em sociedade e com o meio social. No entanto, é importante frisar que há modos diferentes de compreensão textual, portanto, se faz necessário que o processo de leitura e decodificação seja realizado corretamente, pois há leitores que visualizarão apenas o figurado, enquanto outros já conseguem decifrar entre o denotativo e conotativo. Deste modo, "a linguagem é um simples intermediário codificado da própria existência. De modo que, a comunicação verbal supõe duas operações inversas: a codificação que vai das coisas às palavras; a decodificação que vai das palavras às coisas". (COHEN, 1996, p. 32)

Poetas e romancistas abusam da linguagem figurada. Processo utilizado para atrair e conectar o leitor, bem como, instigar a capacidade de compreensão textual. Logo,

> Linguagem figurada diz-se dos processos linguísticos de alteração das palavras ou do pensamento, por meio da mudança na disposição usual dos membros da frase, ou da transformação semântica dos vocábulos. No primeiro caso, recebem o nome de figuras, no segundo, de tropos. (MOISÉS, 2013, p. 268)

Silva (2002) corrobora a ideia de Moisés, para ela esse tipo de linguagem transporta uma significação dinâmica e subjetiva da palavra, bem como, deixa evidente que fatores de ordem social e emocional podem interferir no significado das palavras.

É bem ampla a teoria da linguagem. O indivíduo a utiliza diariamente, seja com formalidade ou não. E esse processo de comunicação é incrível, pois querendo ou não, há um esquema em que envolve o emissor e o receptor, a mensagem e o canal. Mas "tanto o emissor quanto o receptor não são apenas sujeitos, mas também interlocutores". (NUNES, 1999, p. 74)

A literatura é uma grande influenciadora, portanto, o autor utiliza de todos os recursos necessários para conectar-se diretamente com o seu ledor. Por meio dela, o leitor devaneia, se metamorfoseia e ainda peregrina por caminhos jamais habitados. Isto porque, "o leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro". (COMPAGNON, 2014, p. 142). De acordo com essa vertente, é com a narrativa e por meio dela que nós compreendemos, para posteriormente decodificar nas entrelinhas o real sentido textual.

Ao mencionar leitura, não se pode deixar de destacar a potencialidade do leitor contemporâneo. Ele vive momentos de transformações culturais e sociais, bem como a sensação de liberdade no ato de ler. Percebe que a obra literária é aberta, ou seja, a medida que adentra à narrativa, ela se abre para novas descobertas, questionamentos e até mesmo desafios. O leitor moderno vive e completa o texto porque, ao ler "os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos". (COMPAGNON, 2014, p. 146).

A simbologia na obra literária

Na obra de Maria Luísa, *Os Cordeiros do Abismo,* o leitor necessita de uma atenção redobrada para conseguir decifrar alguns vocábulos e expressões disseminadas pela autora. A escrita no sentido literal fornece facilidades no processo de decodificação, no entanto, na narrativa em questão, muitos termos fogem do padrão literal, pois neste não há duplicidade de sentidos e nem mesmo como se equivocar na mensagem que foi transmitida. Portanto, "a estrutura literária é irônica, porque o que ela diz é sempre em gênero ou grau daquilo que ela significa" (FRYE, 1957, p. 85).

A narrativa da obra é capaz de trazer um grande estranhamento, pelo modo contemporâneo de narrar e de brincar com as palavras. Nela detecta-se uma variedade de elementos que instiga o ledor a compreender, dentre eles, o símbolo, um "elemento fundamental no processo de compreensão do texto, ele permite que o leitor traga à sua presença algo que está ausente" (OLIVEIRA, 2009, p. 29).

Moisés segue a mesma linha de pensamento de Oliveira, para ele o objeto do símbolo "não se encontra no mundo material senão na hipótese em que o objeto concreto oculta ou gera um mistério, um segredo." (MOISÉS, 2013, p. 439). Portanto, esses mistérios estão ali, inclusos na narrativa e compete ao leitor consciente ou não, compreender nas entrelinhas o real significado do signo.

O estranhamento pode ser percebido já no título da obra "cordeiros" e "abismo". O primeiro é uma figura muito citada em vários livros da Bíblia, em primeira instância como animal a ser sacrificado para agradecer ou homenagear, e logo após para representar o Cristo ressuscitado. No entanto, o vocábulo também pode ter significado diferente, pois a autora nos conduz a visualizar algo totalmente ao contrário, surgem aqui, os monstros. A segunda palavra 'abismo' já nos conduz ao fim do poço. Esse termo "tanto em grego como em latim, designa aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas" (CHEVALIER, 2016, p. 5).

Portanto, ao acoplar os dois termos, encontramos um significado diferente, temos monstros que moram no interior do próprio ser, demônios que se vestem de anjos para destruir o indivíduo e o levar para as profundezas, tanto da tristeza quanto da solidão. Podemos perceber isto, no seguinte fragmento: "E nesse momento de angústia, quando me anuncia a hora do parto, lhe peço: perdoe Leopoldo e perdoe a mim por todos esses cordeiros do abismo" (NEVES, 2005, p. 165).

O número 'sete' também foi mencionado pela autora "E sujo dos enganos, sete vezes descer para outras sete tentar subida" (NEVES, 2005, p. 163). O fragmento nos conduz a seguinte reflexão: o indivíduo pode errar, mas tem a oportunidade de corrigir seus equívocos, ele pode cair e com os erros, levantar-se. Pensemos que é composto por este número, semanas, planetas, graus de perfeição, cores do arco-íris, dentre outros.

Outra referência ainda mais significativa é a simbologia do número 7 no contexto bíblico. Uma vez que, no decorrer da narrativa essa conjuntura do sagrado é evidenciada constantemente. Está diretamente ligado à criação de Deus e de todas as coisas. Bem como acontece na obra *Os Cordeiros do Abismo*. Vejamos este interessante exemplo que condiz concomitantemente com a obra em estudo: "Ao anjo da igreja em Sardes escreve: Estas coisas, diz aquele que tem os sete Espíritos de Deus e as sete estrelas: Conheço as tuas obras, que tens nome de que vives e estás morto" (BÍBLIA, Apocalipse 3:1).

Observe ainda outro exemplo interessante: na punição que Deus deu aos israelitas do reino sul (Judá), o tempo de punição foi um múltiplo de sete (setenta), indicando uma punição completa de Deus ao Seu povo, que foi levado cativo para a Babilônia: "Acontecerá, porém, que, quando se cumprirem os setenta anos, castigarei a iniquidade do rei da Babilônia e a desta nação, diz o SENHOR, como também a da terra dos caldeus; farei deles ruínas perpétuas" (BÍBLIA, Jeremias 25:12). Esses exemplos citados até agora mostram que, além do uso literal do número sete e seus múltiplos, temos também atrelados a ele o uso simbólico demonstrando a perfeição e completude daquilo que é mencionado.

Como podemos comprovar através da realidade atual o castigo desta nação através do trecho, "os assaltos continuam, os estupros continuam, a fome continua, e tudo continua em plena miséria, apesar de todas as mulheres serem socialmente corretas, e todos os homens munidos de caráter". (NEVES, 2005, p. 34).

No novo testamento Jesus adiciona uma multiplicação ao número sete para demonstrar a Pedro que precisaria ir muito mais além ao exercício do perdão. Vejamos este exemplo, onde Jesus usa o número sete para demonstrar simbolicamente que devemos perdoar o próximo quantas vezes for necessário, algo ilimitado: "Respondeu-lhe Jesus: Não te digo que até sete vezes, mas até setenta vezes sete" (BÍBLIA, Mateus 18:22).

O personagem Leopoldo sinaliza esse perdão ilimitado no trecho, "E onde não há perdão, condenação também não cabe [...]". (NEVES, 2005, p. 164).

Ainda relacionado ao número supramencionado, a obra foi dividida em duas partes, ambas com sete travessas, ou seja, sete momentos. No primeiro o protagonista faz uma peregrinação por caminhos nunca habitados, aventuras que fogem aos padrões naturais da vida humana. Já no segundo, tenta fazer uma retrospectiva com o intuito de corrigir os passos errados e melhorar o comportamento. Portanto, "o número 7 é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total". (CHEVALIER, 2016, p. 827).

O termo "Travessa" ganhou amplo espaço na obra. Por meio da dualidade dessa palavra, várias presunções foram aludidas pela autora ao referir em diversos contextos a travessa. Inicialmente todos os capítulos são nomeados por travessa, ou seja, faz referência a via crucis, a qual Jesus carregava consigo a travessa de madeira como elo entre uma estação e outra, e também como forma de nos lembrarmos de nossa culpa, já que Cristo foi crucificado por nossos pecados. Depois a palavra indica a travessa das ruas transversal à Avenida Dias da Cruz. Denotando tempos de muita aflição. A travessa da cruz também se identifica com os pares opostos de conceitos:

humano-divino, espaço-tempo, liberdade-disciplina, duas forças em permanente conflito e complementaridade.

> Iniciou-se com Arísia uma incursão macabra e rude nas **travessas** de meus dias porque associei-a ao processo que eu poderia ter quando quisesse e que, mesmo no armário, excitava-me a ponto de fazer-me de novo o fascínio que os retratos de corpos mortos exerciam na central dos meus hormônios. (NEVES, 2005, p. 24).

Alegoria que também aparece nas etiquetas de substâncias perigosas, utiliza-se para indicar que um produto é perigoso. Na obra cada travessa trazia a rota de retorno. Conforme pregações religiosas os fiéis compreendem que as travessas são símbolos representativos da cruz que tradicionalmente são apresentados como sinal de sangue do cordeiro vivo. Ela também representa o bastão que Moisés converteu em serpente no deserto. Desta forma ela é a cruz da profecia. Ela pode representar um instrumento de condenação à morte nos tempos de Jesus. Ela conduz o fiel a reflexão do sangue que Jesus derramou pelos pecados da humanidade, no entanto, como é totalmente vazia, também nos lembra da ressurreição e a esperança da vida eterna. Assim explicam os dois blocos das sete travessas que compõem a obra.

O símbolo tem um poder elevado na construção textual. Os termos utilizados podem passar despercebidos se o leitor não se sentir parte integrante do mundo da leitura e da busca do entendimento do que está por trás de cada enunciado. O vocábulo 'elefantes' surge em vários momentos da narrativa.

> [...] onde ele se deparou com o ninho de elefantes no meio da sala. Ah! os elefantes precisavam ser removidos, mas eram pesados demais para seus moles miolos. [...]. Assim que chegou, ela percebeu que ele tinha trazido os elefantes e sugeriu que os colocasse no pátio dos fundos. Assim, evitariam curiosos que poderiam se juntar aos elefantes voadores que fazem ninhos no centro das salas" (NEVES, 2005, p. 148)

Se discernirmos o animal citado apenas em seu sentido literal não poderemos compreender a mensagem enviada pela autora, o elefante é de porte grande, pode ser dócil e também selvagem.

Igualmente, ao imaginarmos conotativamente, perceberemos a diferença na linguagem. O termo tem significados diferentes, por exemplo, para os ocidentais é sinônimo de peso, de vagarosidade, já na África ele representa a força e a sabedoria para algumas crenças e para outras, a violência. (CHEVALIER, 2016). Na narrativa, 'elefantes' simboliza todos os problemas que o cidadão possuiu e ao retornar do trabalho, os traz consigo. São questões e aspectos que nunca são discutidos e sempre evitados. Esses assuntos são como "elefantes". São problemas que estão no centro da sociedade, onde todos percebem, sentem, mas ninguém menciona a presença deles. São tópicos difíceis de comunicar, são negligenciados, embora seja tão notório quanto um elefante em sua sala. Esses elefantes – "desvios de conduta" trabalhados na obra em estudo permaneciam ocultos, embora todos os vissem. "E a vida há de ser uma imperfeição constante para continuar obtendo o aval da humanidade. Saí do quarto e me deparei com um ninho de elefantes habitando o centro da sala." (NEVES, 2005, p. 59)

O 'céu' denota ser um lugar onde somente acontecem fatos do bem, é "uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade" (CHEVALIER, 2016, p. 277). Todos os seres terrenos almejam essa elevação e para que o protagonista consiga o benefício, ele terá que se redimir. Fazer toda a sua trajetória, reconhecer os erros e fazer o melhor possível.

O 'inferno' é a oposição do céu, é a moradia dos pecadores. Na narrativa, no primeiro momento o protagonista vivia o inferno, ou seja, cometia erros gravíssimos, em desacordo aos preceitos religiosos e também sociais. E com o intuito de alcançar a elevação iniciou sua trajetória de retorno, porque "vamos todos para o céu ou para o inferno, dependendo do que se passasse na nossa consciência." (NEVES, 2005, p. 101).

A simbologia do olhar também ocupou os dois momentos da narrativa, sendo que a partir do retorno a autora acrescenta ao substantivo 'olho' o adjetivo 'azul' dando ênfase também a cor que comunica diversos significados. "Olho humano, como símbolo do conhecimento, de percepção sobrenatural, possui às vezes particularidades espantosas" (CHEVALIER, 2016, p. 654). Essa parte do corpo consegue falar apenas pelo olhar e a cor reforça a beleza e a pureza que a criança pode transmitir, bem como, a verdade que pode ser dita, mesma que o adulto não queira e não admita.

Sara Pain (1996) relaciona certos fatos e vivências que o sujeito humano precisa experimentar em sua mais tenra idade para sua formação biológica e emocional cognitiva, para que esse ser seja então diferenciado dos demais animais. E nessa prática a autora supracitada enfatiza a importância do olhar, dos olhos. "Há certos tipos de reflexos que o ser humano vai constituir nela. Por exemplo, o contato de olho." (PAIN, 1996, p. 60).

Para Sara, os vínculos maternos e sociais começam a estreitar se nesse contato dos olhos, ela ainda é perspicaz em expressar que as ausências desses vínculos podem levar um sujeito ao isolamento, se prender no seu próprio mundo psíquico e viver no seu intrínseco, alheia a dependência do outro. (PAIN, 1996, p. 61). Ou seja, o outro pode se tornar um mero objeto!

Os olhos são considerados a "janela da alma", portanto foi extremante explorado na narrativa. "Cuidei-me para não deixar vazar dos olhos a compulsão," (NEVES, 2005, p. 28). As preferências do seu coração determinarão a direção do seu olhar, e do seu caminhar! Por isso, na obra o vocábulo 'olho' se fez presente em todas as travessas. Sendo, nas primeiras sete, sem a presença da cor, insinuando as trevas dos interesses pessoais e desejos carnais tão bem ilustrados por Jesus no livro de Mateus.

> São os olhos a lâmpada do corpo. Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso: se, porém, os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas. Portanto, caso a luz que em ti há sejam trevas, que grandes trevas serão! (BÍBLIA, Mateus 6:22-23)

No entanto, a partir da segunda parte da obra, intitulado o retorno, aparecem os vocábulos 'olhos azuis', faz alusão ao azul que remete a água, o mar. Palavras amplamente trabalhadas nas travessas do retorno. Ou seja, a possibilidade de se lavar dos pecados. "Então Deus lhe abriu os olhos, e ela viu uma fonte. Foi até lá, encheu de água a vasilha e deu de beber ao menino". (BÍBLIA, Gênesis 21:19), passagem bíblica que dialoga com o desejo de Leopoldo, "Por tudo lhe peço, Marina "[...]deixa-me beber na fonte desta bondade fecunda e infinita e todas as lágrimas secarão, todas as dores se acalmarão [...]" (NEVES, 2005, p. 144)

Marina representa o mar que poderá lavar toda sua alma, a pessoa que poderá representar a mãe que Leopoldo não teve. "Diante de Marina desfiei até a última volta do meu rosário de incongruências e não encontrei abismo nos seus olhos. Havíamos reencontrado no amor uma esperança azul e a coragem para o retorno" (NEVES, 2005, p. 107). Diante desse trecho Marina se materializa como a última travessa do retorno de Leopoldo.

Uma especiaria largamente citada durante toda a obra foi o perfume. E não foram em vão essas menções. O perfume traz uma vasta carga de simbologia e a autora as trabalhou muito bem, revelando nas entrelinhas aromas surpreendentes. Nas pregações religiosas uma das primeiras passagens relacionadas ao perfume foi quando uma mulher, com conceito de pecadora não seguia as tradições religiosas derramou nos pés de Jesus um perfume caríssimo. E, por esse gesto, Jesus a perdoou dos seus pecados, mesmo contrariando as perspectivas das pessoas da época que conheciam a vida daquela mulher herege. Em outra passagem o banho de perfume foi à preparação para o dia da tortura e morte de Jesus que estava aproximando. "Porque para Deus somos o bom perfume de Cristo, nos que se salvam e nos que se perdem". (BÍBLIA, 2ª Coríntios 2:15)

Igualmente, Leopoldo no decorrer da narrativa percorre a mesma via cruz da mulher pecadora, pois o que antes era usado como instrumento de sedução para um pecado, agora, pode ser usado como coisa que ela podia oferecer para o Deus todo poderoso que estava sobre a mesa como forma de

remição de seus pecados. O perfume representa a arte do encontro do profano que se transforma em sagrado e cada aroma, aparentemente sem importância, evoca um encontro místico.

Ademais, o perfume já era usado desde a Grécia antiga para atenuar os odores da carne assada dos sacrifícios, motivo a que não deve ser alheio o fato da autora sempre usar o perfume para suavizar o sacrifício dos vitimados. Sem falar, do perfume na cultura moderna que representa a sexualidade (atrair o outro), o poder, o simples prazer de viver. "Depois, o encontro sexual foi se tornando somente um artifício para o uso do perfume. " (NEVES, 2005, p. 19)

Assim, os perfumes sempre tiveram um lugar importante na vida dos povos e das pessoas. Estavam ligados à vida social, pois faziam parte da maneira de se apresentar em público; a saúde, pois entravam na composição de muitos remédios; a vida amorosa, e a religião. E a autora usou dessa importância em igual teor dentro da obra em estudo. Uma vez que o perfume, segundo o dicionário de símbolos (CHEVALIER, 2016), assemelha a uma presença espiritual e à natureza da alma.

A persistência do perfume de uma pessoa, depois da partida dela, evoca uma ideia de duração e de lembrança. Portanto, simbolizando a memória, talvez tenha sido esse um dos sentidos do emprego do perfume durante toda a obra, que marca com sinais metafóricos um rito funerário. "Eu sempre achei interessante certos cheiros se parecerem com pessoas. Quando eu contava a Francisca este meu pensamento, ela achava muito interessante e queria logo saber qual o cheiro do mundo se parecia com ela." (NEVES, 2005, p. 150)

Portanto, a narrativa de *Os Cordeiros do Abismo* é repleta de símbolos e somente com o olhar bem apurado será possível desvendar estes mistérios simbólicos disponibilizados ao leitor. Logo, a leitura precisa ser realizada com muita cautela, como se fosse um investigador em busca de pistas para solucionar determinado problema.

A subjetividade é por vezes exposta na pessoa de Leopoldo, faz com que o anseio pelo desfeche dessas "travessas "se torne mais objetivo,

permita se revelar, traga algo real. "A objetividade instaura a realidade, isto é, aquilo que nós consideramos real, que está fora de nós, cujas leis não podemos modificar. " (PAIN, 1996, p.21). Pois, o subjetivo geralmente está acoplado no que é irregular, no desejo daquilo que se ausenta não se tem, não se teve, torna se almejado e torna o ser humano singular. Desejos esses, que podem vir manifestar de diferentes formas, nos sonhos por exemplo. Desse modo, aquele desejo intrínseco se materializa no irreal, o pensamento, os desejos projetados anteriormente em um determinado período existencial.

Sonhar faz parte da vida dos seres humanos. Mas, nem sempre os sonhos são satisfatórios. Pode acontecer porque estamos cansados, cismados com alguma coisa ou mesmo porque a ansiedade é muito grande. Ele surge para colocarmos para fora as emoções, as angústias e também para elevar ou destruir o próprio ego**.** Ele é fundamental para a vida, portanto, é tão necessário ao equilíbrio biológico e mental como o sono, o oxigênio é uma alimentação sadia. [...] ele cumpre uma função vital." (CHEVALIER, 2016, p. 846). Então, na narrativa destaca-se a possibilidade da morte dos sonhos, o que provocaria uma reação negativa nas ações das pessoas.

O termo 'morte' aparece em vários momentos da narrativa. O protagonista utilizou de arquivos em que continham fotos e outros documentos de pessoas sem vida para satisfazer seus anseios pessoais, seu fetiche. Paín (1996) faz uma menção entrelaçada a objetividade e a subjetividade quando menciona sobre o ser humano fantasiar a morte, tanto alheia quanto a própria, ressalta ainda que é uma forma de exorcizar medos acumulados. Ainda por se tratar de simbologias ligadas a religiosidade vale citar que, "[...] rituais religiosos são uma espécie de predição daquilo que é terrível. Em todas as civilizações, os comportamentos de ordem simbólica mais antigos giram em torno de ritos funerários. " (PAÍN, 1996, p. 21)

Percebe-se a importância sobrenatural dedicada a esse período que representa a tristeza, o sofrimento para a família, enquanto que para o personagem, esse era o momento de felicidade, porém também de muita angústia. Ninguém aceita essa passagem, mas o processo é real e um dia

acontecerá. Ela simboliza o fim de tudo aquilo que se amou um dia. É o distanciar sem ter vontade.

O leitor é transportado a refletir sobre duas fases fundamentais para o ser humano: vida e morte. Que o sofrimento de uns não pode jamais ser a alegria de outros. E a memória dos mortos precisa estar resguardada. Cabe aqui, mencionar a questão da ética e do compromisso do profissional que investiga e apura as causas das mortes, pois a pessoa que deveria zelar pela documentação, a utilizava para outros fins.

A definição de ética, diz respeito ao código de princípios e valores morais que norteiam o comportamento de uma pessoa ou mesmo de um grupo. Esses princípios antiéticos também povoam a mente do personagem Leopoldo que mesmo estando sozinho no local de trabalho se esconde no banheiro para praticar seus atos antiéticos.

A Bíblia Sagrada é o fundamento para o viver ético-moral dos cristãos. Acreditamos que o jogo das palavras durante toda a obra com expressões que representa a Bíblia vem de encontro com a mensagem registrada pelos evangelistas que contém apelo ao arrependimento, renúncia ao pecado, oferta de perdão, esperança de salvação e santidade de vida (BÍBLIA, Mt 3.2; Lc 1.77; 9.62).

Em muitos momentos reservados para o início e fim, o sangue está presente. A pigmentação vermelha corre nas veias para que as pessoas possam ter a vida, mas também pode simbolizar o sofrimento, a paixão e o fim da virgindade. Leopoldo sentia prazer em ver o líquido. Pois o pecado tem de ser pago com sangue.

Antigamente, o povo de Israel oferecia cordeiros pelo pecado. Mas quando Jesus veio, ele derramou seu sangue por nós. Seu sangue nos trouxe salvação. Por isso, em um momento da narrativa, Leopoldo sofreu, ao lembrar-se do mal que fez a uma menina. "Chorando, lembrou-se de que, ao ver o sangue derramado nas coxas da menina, se deu conta de que a mais primitiva e natural das censuras o havia abandonado". (NEVES, 2005, p. 83). Aqui visualizamos o fim da pureza de uma menina, seu sofrimento e o possível

arrependimento ou não do protagonista. De fato, segundo a Lei, quase todas as coisas são purificadas com sangue, e sem derramamento de sangue não há perdão. (BÍBLIA, Hebreus 9:22)

O discurso metafórico na obra *Os Cordeiros do Abismo*

A estilística tem grande poder na construção textual. A metáfora é uma das figuras muito bem utilizada e para que possamos inferi-la é:

> Importante nos prepararmos, estarmos disponíveis e abertos ao entendimento das obras metafóricas. Percebe-se que os poetas metaforizam a obra, colocando-nos a questioná-la, mesmo sabendo que a linguagem enfatizada pelo escritor nunca será igual à usada pelo leitor. A metáfora pode ser universalidade por ter o domínio maior da palavra, embora a escrita seja capaz de exprimir ideias metafóricas com grande clareza. (DIAS, 2016, p. 80)

É fundamental que o leitor e o analista textual estejam preparados para degustar a obra e perceber na linguagem narrativa, o teor metafórico. Paschoalin (2008) esclarece que essa figura é uma comparação subentendida, isto é, sem utilização de conectivo. Ao produzir o texto, verbal ou oral, em muitos casos, utilizamos este recurso e nem sempre percebemos. No entanto, o interlocutor pode visualizar ou não e provavelmente a compreensão corre sério risco de ficar comprometida.

Diante disso, constata-se, o quanto a metáfora é importante tanto para o autor quanto para o leitor, justamente por causar o estranhamento, a valorização textual e ainda ter o poder de instigar. Portanto, a metáfora "emerge em dado foco, mas, afeta o sentido do quadro inteiro do seu enquadramento, sentido esse que ela desvia no rumo de outra isotropia, outro plano de conteúdo contextual." (LOPES, 1987, p. 33). Para Lopes o sentido conotativo depende do contexto textual. Portanto, a leitura é fundamental para que o indivíduo possa compreender e utilizar a figura de linguagem de maneira adequada.

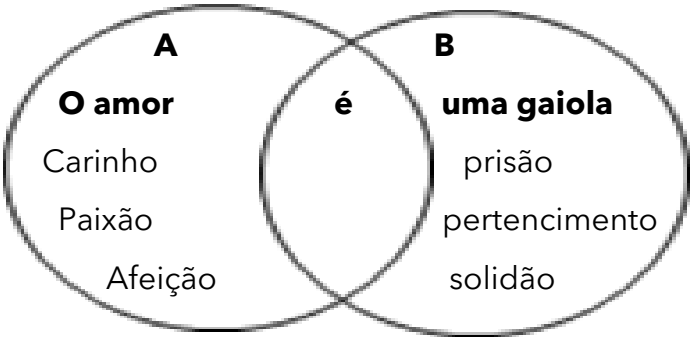
A metáfora vive em muitos textos literários e também no meio informal. Quando isso acontece, nem sempre o resultado é positivo, pois para que a comunicação aconteça a mensagem deve estar explícita ou o receptor apto a decodificá-la.

Muitas construções textuais são repletas de elementos metafóricos. A literatura em si traz enunciados em que o autor diz algo e o leitor compreende totalmente o oposto da mensagem repassada. Logo, ao construir um texto, deve-se pensar se a linguagem está realmente denotativa ou há possiblidades de conotação. Portanto, pode-se dizer que a utilização dessa figura conduz o leitor para aprofundar na leitura e em sua decodificação.

Segundo Lopes (1987) há uma maneira simples de interpretar a metáfora, utilizando semas intersectores, pois eles:

> constituem o fundamento da metáfora: pelo fato de serem possuídos por A e B eles funcionam como conectores de isotopias, abrindo para planos de conteúdo do discurso, cada um dos quais é suscetível de se transformar, a qualquer instante, na leitura, num texto autônomo. (LOPES, 1987, p. 29).

Ele utiliza da comparação subentendida, isto porque para comparar utiliza-se termos: igual, assim como, tal qual e tanto quanto. E na metáfora não há a utilização destes termos. Ao analisarmos *Os Cordeiros do Abismo*, pretendemos identificar algumas das metáforas utilizadas pela autora em seu fazer narrativo, procedendo uma leitura da forma como a autora expõe o enredo, travando uma árdua batalha com as palavras. Equivale a dizer: "O amor é uma gaiola" (NEVES, 2005, p. 56)



Para compreendê-la é importante perceber a comparação subentendida. No caso do fragmento, a autora não comparou, mas deixou nas entrelinhas para que o leitor a descobrisse. Portanto,

> O ponto de intersecção entre os dois elementos justifica a metáfora, pois, é neste que situa a possibilidade de aproximar diretamente os termos envolvidos na comparação. Temos uma metáfora em que o comparado A e o comparante B, pertencem a dois paradigmas diferentes, incompatíveis na mesma construção. (DIAS, 2016, p. 79)

De acordo com essa vertente, depende muito de como a metáfora se apresenta ou em que contexto ela está inserida. A utilização das metáforas deixa transparecer uma visão crítica do mundo com relação à vida e ao descaso de alguns profissionais. Com bastante firmeza e ironia, a narrativa trabalha as palavras e inseri colocações de cunho crítico. Em alguns momentos usa de uma sutileza, como se quisesse promover um arranjo com as palavras.

"Enquanto recolhia os processos expelidos da garganta dos arquivos, lembrava Eulália, que deveria estar engolindo mágoas por ter privado do orgasmo de sair à rua o chapéu francês enterrado na cabeça. " (NEVES, 2005, p. 17). Os processos citados são todos os inquéritos resolvidos ou não, dos casos de suicídio e outros, que deveriam estar sob a proteção e não utilizados para outros fins. "Garganta dos arquivos" tudo aquilo que está preso, sufocado e que ao serem expelidos podem sair de forma equivocada. Nesse caso, a angústia, o sofrimento e todas as dores. Se é arquivo, somente deve ser utilizado caso necessário. A metáfora utilizada revela a forte presença das emoções, que para alcançar a essência de suas intenções, expõe a própria vida, criando, recriando e fazendo uma exposição que mistura filosofia e ao mesmo tempo poesia.

> Nele, eu encontrava caminho para compreender a minha sede de lobo só tinha razão pela existência dos cordeiros na margem do rio. E que o rio era o grande senhor dos meus

> instintos mais profanos, porque corria bebendo o suor da humanidade. E a humanidade haveria de suar sangue, porque se assim não o fosse, não haveria de se compor humana e imperfeita. (NEVES, 2005, p. 47)

Neste fragmento há momentos metafóricos, primeiro 'sede de lobo', demonstra que o protagonista possuía um instinto animal elevado, ele perde a racionalidade e age com fúria. E devido ao número elevado de processos que chegavam, aumentavam ainda mais a sua vontade de saciar corpos sem vida, digo, saciar com as imagens sangrentas, corpos de papel, para satisfazer todos os desejos não realizados com a pessoal real e viva.

Desejos esses quem sabe, reprimidos por ausências afetivas por parte até mesmo de sua genitora, aquela quem a concebeu, no entanto, durante todo seu mártir suas "travessas "essa é uma deixa psíquica do personagem dos traumas vivenciados na infância que transcorreram toda sua vida.

"Se a mãe permanecer como bebê em uma relação simbiótica e não deixar entrar um terceiro objeto, o bebê corre o risco de se encontrar em uma situação psicótica." (PAIN,1996, p. 63). Esse terceiro objeto poderíamos subentender com o estreitamento do vínculo produzido na inteiração social, mãe/filho, onde essa genitora toca, olha nos olhos, verbaliza seus sentimentos afetivos a esse ser que precisa que essa figura exerça essa função tão intransferível e isso durante toda a infância.

Já na primeira "Travessa" Leopoldo manifesta suas marcas afetivas em relação a quem metaforicamente é chamada de mãe, (a qual pode ser uma alusão a vida). "Minha mãe não tinha muita paciência para conta-las. Incomodava-lhe a curiosidade das crianças. Pensando nisso várias vezes, ensaiei sair de casa. Tinha esperança de encontrar outra mãe: uma que quisesse ter filhos e contar histórias." (NEVES, 2005, p.290).

Já em "o rio era o grande senhor", lembra o líquido que corre pelas veias para dar sustentabilidade ao ser humano. É o rio de sangue, que após derramado o conduzia a realização dos fetiches. O que lhe agradava e o

colocava cada vez mais com sede. Ainda sobre água, "e de graça, as águas ficariam límpidas, chorando a solidão do sol poente" (NEVES, 2005, p. 47), a metáfora 'água' nos possibilita proceder a uma leitura que nos remete a esperança de um mundo melhor, de mudança de comportamento e também de atitudes.

A água é atribuída à propriedade divina de dar e tirar a vida. O homem não vive sem água, seja para se alimentar ou para se purificar. Mas ela é também uma energia invasiva na natureza, quando ameaça o homem na travessia dos mares ou nas tempestades. Também na Bíblia encontramos a relação entre água e espírito de divino, em Ezequiel (36,25-27), ao povo infiel que se manchou com os piores pecados, Deus, como ato de amor sem medida e misericordioso, não pune, mas dá o dom da purificação e da vida nova.

> Fale-me das visões, Leopoldo. É preciso que as tenha no recorrer desta travessa. Olhe aqui dentro de mim, onde mora a travessia. Não haverá pecado maior que recuar à ponte a esta altura do rio. As visões, Leopoldo, dê de beber a quem tem sede. E das visões, sede tenho. E muita. Uma sede que não cabe em um só rio. (NEVES, 2005, p. 159).

O texto nos convida a pensar e repensar as atitudes do ser humano, nem tudo o que parece, realmente é. As pessoas estão escondidas numa casca e por traz dela, os pensamentos, os sonhos estão todos arquivados, com medo de serem expostos. Alguns agem como se nada tivesse acontecido, se comportam com dupla personalidade. Isso precisa ser mudado, transformado.

"Minha pele é toda carne". (NEVES, 2005, p. 53), conota-se aqui a fraqueza humana, principalmente do homem. Estabelece-se traços entre o pensamento e sua força expressiva, momento em que ocorre a atividade inventiva e recriadora da própria linguagem.

"Os homens felizes são mágicos" (NEVES, 2005, p. 69), a felicidade também faz parte do enredo, no entanto, ela está condicionada à tristeza de outros, pois com a morte de pessoas, o protagonista se deliciava, pois para ele, o relacionamento sexual com a imagem dos mortos, é mais prazerosa,

porque eles não falam e nem questionam. Aqui o leitor se torna um participante, ele pode originar uma série de decisões que lhe façam modificar as ações habituais e acabam estranhando na alma, fazendo com que a visão otimista das coisas seja desgastada.

"E começamos a nos comer sobre o tapete rente à cama barulhenta". (NEVES, 2005, p. 80). Que linguagem! Digamos que a informalidade tomou conta da oração. O vocábulo "comer" utilizado de forma totalmente metafórica, para se dirigir ao ato sexual, ao desejo. Portanto, a metáfora é uma característica tão marcante na narrativa, que nos transporta a um chamado não só ao ato de viver, como também ao ato de ler, não de forma despreocupada, automática e distraída, mas ler com cumplicidade.

Considerações finais

A materialização da análise foi de ampla importância, principalmente no sentido do enriquecimento do uso da linguagem denotativa e conotativa, e do uso da metáfora em sua mais plena extensão e complexidade. Foi possível elevar o conhecimento, abrir os olhos para novos horizontes e visualizar que o processo de decodificação é fundamental antes, durante e após o momento de degustação e análise textual de uma obra.

Muitos foram os termos que fugiram do padrão literal, causando um estranhamento contemporâneo. Constatamos que há mais coisas do que se podem imaginar embutidas nas simbologias das palavras. Palavras essas que revelam no decorrer da obra monstros no interior da personagem, demônios vestidos de anjos, colocando em evidência o profano e o sagrado.

Isto porque, a obra *Os Cordeiros do Abismo*, são como as metáforas vivas, não são traduzíveis, apenas podem ser interpretadas. E, pelo excesso de significação que lhe é próprio do estilo de Maria Luísa, elas se abrem a várias interpretações, por meio das quais múltiplos conteúdos, inclusive o contexto bíblico que podem se despontar ao mesmo tempo.

Esclarecemos aqui, que o leitor não é intimado a reconhecer a nossa interpretação como a verdade única e absoluta, pois na obra se revela o uso positivo e produtivo da ambiguidade, possibilitando a revelação da verdade de várias perspectivas, dependendo da criatividade e do envolvimento do leitor com a história.

Constatamos implicitamente fatores que o sujeito vivencia na infância são determinantes na sua vida adulta com reflexos positivos ou negativos. E a ausência da presença materna na vida do ser vem influenciar e aflorar as suas psicoses. O que leva o indivíduo a criar o seu próprio mundo e viver as suas fantasias mais estranhas, que vai até mesmo contra os preceitos religiosos, éticos e morais.

A obra é ficção, no entanto, há indivíduos na contemporaneidade que são 'Leopoldos' camuflados entre 'Marias' e 'Josés', vivendo a vida dita normal, dentro dos padrões exigidos pela sociedade, mas no seu mundo interior encontram com seus desejos obscuros nas suas psicoses e devaneios, e esses elefantes brancos são negligenciados, ninguém menciona, embora sejam problemas sociais tão notórios para a humanidade.

Evidenciamos por meio das mensagens subentendidas que a influência religiosa desempenha papel importante para o desenvolvimento do ser humano e está presente desde a antiguidade até os momentos atuais, e tem o poder de conduzir o indivíduo à prática do bem. No entanto, nem todos têm a consciência da real função religiosa e a utiliza para outros fins, e ainda temem ser punidos pela desobediência aos preceitos bíblicos. As crenças em vários momentos são expressas, mesmo que de maneira inconsciente, pois estas estão no subconsciente do sujeito, adquiridos por meio de influências externas de familiares ou de alguém muito próximo.

Nesse contexto velado, entra o poder da simbologia e da metáfora tanto no meio ficcional quanto real. A leitura e análise permitiu-nos evidenciar o uso da metáfora na construção narrativa, assim como as pesquisas realizadas evidenciaram a utilização da figura de linguagem como parte integrante do universo dos *Os Cordeiros do Abismo*. Portanto, durante as análises e

degustações textuais dessa obra o leitor é colocado diante de um desafio constante, decodificar a própria língua.

Por fim, esta obra propõe um diálogo intenso entre o passado e o presente. Uma vez que, dentro da sua potência plurissignificativa também se revela o seu caráter atemporal, ratificados pela complexidade dos textos bíblicos camuflados na ação da história. Nesse viés, acolhemos que a obra em estudo é passível de novos contextos, ou seja, adaptada para distintas expectativas do ledor.

Sendo assim, podemos concluir que os objetos recebem o seu valor, e este valor têm de ter um sentido simbólico representativo na compreensão da linguagem das palavras. A obra é representa pela VIA CRUCIS constituída por sete travessas que resume um exercício espiritual de reconexão interior com os mistérios da Paixão de Cristo. E por meio do RETORNO, reavivaram dentro de Leopoldo códigos de luz e de amor que ele deixou impressos em cada passagem de sua entrega. A natureza dessa obra literária provoca um conflito de interpretações, impedindo, portanto, o seu sepultamento.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo. 2006

BÍBLIA. Português. *Bíblia On-line*: módulo básico expandido. Versão 3.0. Sociedade Bíblica do Brasil, 2002. 1 CDROM.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DIAS, Kênia Cristina Borges. *A metáfora no texto poético*: uma investigação sobre a teoria e uma aplicação em poesia de Cora Coralina. Revell: Mato Grosso do Sul, v. 3, n. 14, 2016.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1975.

LOPES, Edward. *Metáfora*: da retórica à semiótica. São Paulo: Atual, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

NEVES, Maria Luísa Ribeiro. *Os cordeiros do abismo*. Goiânia: R&F, 2005.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica*: o pensamento poético. Belo Horizonte: UFGM, 1999.

OLIVEIRA, Éris Antônio de. *Lírica Brasileira Contemporânea*. Goiânia: Kelps, 2009.

PAIN, Sara. *Subjetividade e objetividade* – relação entre desejo e conhecimento. São Paulo: CEVEC, 1996. 1996

PASCHOALIN, Maria Aparecida. *Gramática*: teoria e exercícios. São Paulo: FTD, 2008.

SILVA, Ivani A. Martins da. *Variações linguísticas*. São Paulo: Catálise, 2002.

Capítulo 18
LEOPOLDO SOB OS REFLETORES: UMA REFLEXÃO ACERCA DAS ATITUDES DO PROTAGONISTA DE MARIA LUÍSA RIBEIRO

Janaína Claudino Prado
Vanessa Flávia da Silva Furtado

Considerações iniciais

A literatura relaciona-se com tudo o que é humano, que está no mundo, porque sua matéria é a vida, intrinsecamente ligada à sociedade, ao homem. Portanto, a literatura é fruto do trabalho do homem e faz parte de sua cultura. Dado que a cultura é composta pelas realizações artísticas e científicas de um povo, trata-se de todo um conjunto que é herdado socialmente e que, de alguma maneira, será determinante na vida dos indivíduos (SAMUEL, 2001).

Embora reduzir a literatura a uma definição seja contraditório, visto que morreria se estivesse sujeita a um parâmetro, ela "é a arte da palavra" (HILL, 1999, p. 26). Como arte, a sua existência não é justificada por uma finalidade, na medida em que a arte caracteriza-se por expandir-se em sua independência, tendo a liberdade de não ter nenhum objetivo, sendo arte pela arte. É possível que a arte apresente outras finalidades, como educar; pode-se enumerar para ela as finalidades mais excelentes e primordiais, mas nenhuma será melhor do que a própria arte (SAMUEL, 2001). Dessa forma,

> […] considerando-se a literatura como arte ou representação do belo, pode-se perceber que sua beleza reside na recriação da linguagem por meio do uso de efeitos estéticos e propostas reflexivas na expressão dos ideais e da cultura relativa a um país e a uma época, abrangendo suas questões sociais, históricas e políticas. Ao se conceber a literatura como forma de arte que exprime sentimentos, ideias, sonhos e fantasias por meio de palavra, é possível compreender que essa manifestação humana se perpetua pelo fato de tratar valores universais que transcendem o momento em que foram expressos e permanecem ao longo do tempo (FABRINO, 2017, p. 13-14).

Ainda de acordo com Fabrino (2017, p. 14), quando o leitor tem contato com a obra literária, há um processo de retomada desses valores que se (re)vivem, situando-se no presente e formando um diálogo atemporal. Nesse sentido, "[…] os questionamentos acerca da natureza das coisas e do homem encontram respostas que trazem conforto e prazer, inserindo o leitor em um mundo no qual ele percebe que o sentido da vida tem sido buscado há muito tempo, por outras pessoas que vieram antes dele".

Em relação à literatura como produto do trabalho humano, é importante destacar que o homem transforma o que é dado pela natureza em objeto ou produto. Uma pedra, por exemplo, é modificada e torna-se um machado. Sendo assim, o sujeito faz a realidade do objeto, feito este chamado de trabalho. Tal processo permite ao homem conhecer a si mesmo e dominar a natureza, visto que se define por suas realizações, pelo trabalho. Em vista disso, a cultura também é "[…] o elenco dos produtos e outros feitos humanos". Por fim, a literatura tem, como trabalho, a capacidade de transformar a realidade (SAMUEL, 2001).

Realidade *x* imaginação

A matéria da arte é a imaginação. É com ela que o artista formará todo o seu trabalho. Como fator cultural, a literatura potencializa o que é do espírito, evocando o que sensibiliza o homem, usando o que vem das paixões e sentimentos humanos. O autor, inserido em determinada sociedade, não só a copia mas nega-a e configura um novo tipo de realidade em sua obra. Por isso, a literatura não é somente uma manifestação do pensamento da sociedade.

> A literatura como ficção é quase autônoma da realidade. Ela denuncia a realidade de fora (através da forma, tanto quanto através do conteúdo, pois é a forma que expressa o conteúdo). A literatura desrealiza a realidade, para quebrar o monopólio da realidade em definir e questionar o que é real, porque a realidade concreta está mascarada, mistificada, alienada (SAMUEL, 2001, p. 22).

De acordo com Samuel (2001), constitui-se realidade tudo aquilo que é captado pelos sentidos, e o real é tudo o que pode ser contemplado por meio da mente. A arte tem autonomia em relação a essa realidade em função do seu caráter imaginativo. No entanto, a realidade, por ser a base da arte, faz-se presente em seu mundo autônomo, e, apesar de a arte moderna negar a realidade, é a relação entre ambas que define a arte. Logo, não há uma fuga da realidade, dado que a arte

> [...] tem seu próprio mundo e ilumina o mundo da aparência a partir de uma desrealização, pretendendo ser mais real do que a própria realidade. Para afirmar a realidade, ela primeiramente nega o que seja real. A criação cria sua própria realidade, que permanece válida mesmo quando contrária à realidade negada (SAMUEL, 2001, p. 23).

O que o escritor escreve, por mais real que seja, é fruto do que foi imaginado perante a realidade. A liberdade é o que distingue reportagem e romance. A presunção da criação artística é justamente a liberdade imaginativa – consequentemente, sem liberdade não existirá arte. O produto jornalístico tem responsabilidade e não liberdade, como o produto artístico. Não há probabilidade de no jornalismo inverter-se um fato, como acontece na literatura. Segundo Samuel (2001, p. 27): "O poeta pode criar o que não existe, ele é um inventor da realidade. Ele contrapõe essa realidade inventada à realidade 'verdadeira'. Com seu fantasma, ele desmascara a realidade concreta, que está mistificada. Há um descompasso entre a aparência e a essência da realidade".

Segundo Aragão (2001), apesar de ser autônoma em sua validade estética, a obra artística carrega os valores culturais do contexto social em que foi criada e é influenciada pelas culturas que antecederam a sua. Nesse sentido, Samuel (2001, p. 25) declara:

> [...] a obra literária não é simples reflexo de uma consciência real e dada, mas a conscientização e concretização das tendências de um grupo social. A relação entre o pensamento coletivo e as criações artísticas não reside numa identidade de conteúdo, mas numa homologia de estruturas: o que se passa na sociedade é o que se passa no romance direta ou indiretamente.

O aspecto essencial da ficção é o imaginar, mas o imaginário da ficção é completamente diferente da ilusão. Por meio da manipulação e da imposição de estereótipos, o discurso veiculado pela ilusão não liberta, mas, sim, domina. Apesar de existir um fingir, ao se falar de imaginação, ele não é falso. De maneira oposta, o fingir expressa a complexidade da dimensão humana. É ele que permite que a catarse ocorra, pois, se a ficção fosse falsa, o leitor não se envolveria, gratificar-se-ia e transformar-se-ia por meio da leitura. Por isso, a literatura não é falsa, mas fingidora (CASTRO, 1999, p. 45).

> A percepção da realidade passa pelas palavras. O seu uso prolongado tende a produzir um desgaste pelo qual perdem a sua força expressiva, tendendo a nos apresentarem a realidade de uma maneira esquemática e estática. Porém, a realidade é dinâmica. Deste contraste, surge a necessidade de inovação artística, tendo, pois como ponto de partida o querer sempre ser realista, isto é, captar e expressar melhor a realidade dinâmica (CASTRO, 1999, p. 47).

Segundo Castro (1999, p. 48), os procedimentos artísticos têm como base a força realizadora da ficção, e esta última é a manifestação histórica do real humano. Dessa maneira, quanto mais a ficção for real, mais será ficção, visto que "fingir é revelar". Ademais, Pinna (2006) entende que, por mais que o autor invente a narrativa, ela terá que transmitir ao leitor credibilidade para que este se envolva com a obra. Nesse sentido, o enredo não precisa corresponder à realidade operante do mundo sensível, mas respeitar a própria lógica do universo criado.

> A verossimilhança, em última instância, advém de um *pacto* entre narrador e apreciador, que depende da conivência deste último com a estória narrada, de que ele saiba as *regras do jogo lúdico da narrativa* e concorde em participar do "fazer de conta" que a narração a ele propõe (PINNA, 2006, p. 145) [grifo do autor].

Para Tufano (1978), o autor, por meio de sua obra, propaga o seu conhecimento pessoal acerca da realidade. Essa realidade é interior ao artista, ou seja, psicológica e subjetiva, ou exterior, isto é, física ou natural, e está expressa na obra literária: "a literatura é a expressão de uma certa concepção da realidade interior

ou exterior do artista, fruto de sua experiência pessoal, transmitindo assim um conhecimento individual dessa realidade" (TUFANO, 1978, p. 14).

Sendo assim, de acordo com Tufano (1978), na literatura o autor não segue regras específicas nem uma linguagem única, como acontece nas ciências exatas por causa da busca pela objetividade. O artista, por sua vez, terá a liberdade de explorar aquilo que deseja para encontrar a melhor e mais adequada forma de se expressar.

Percepções do leitor

A literatura intervém de maneira não direta nas percepções com o intuito de tornar humano o próprio homem, além de atuar de forma inerente na consciência daquele que lê (SAMUEL, 2001). Por essa razão, ler *Os Cordeiros do Abismo*, de Maria Luísa Ribeiro, é como levantar-se depois de uma noite maldormida e encarar-se no espelho. Alguns ficam horrorizados diante da própria imagem, outros já estão habituados e conseguem conter o espanto. De modo geral, a obra é um convite a acreditar que, de todos os contratualistas, Hobbes estava certo ao dizer que o homem é o lobo do próprio homem (TELES, 2012).

Essa percepção é compreensível a partir das atitudes do protagonista, completamente contrárias ao moralismo vigente na sociedade. Leopoldo consegue deixar desconfortável o leitor mais puritano, por meio da ruptura com tudo o que é sagrado: masturbação com fotos de cadáveres; incesto; necrofilia e assassinato. Nas palavras de Nascente (2005, p. 9), *Os Cordeiros do Abismo* é "uma ficção de impacto, cruel, onde os sonhos do homem são esfacelados por interveniências dos distúrbios satânicos da mente humana. Inspirado no macabro. Uma realidade sobre os tristes dilaceramentos da alma do fim do homem".

Para Samuel (2001), uma obra literária cria uma relação íntima com aquele que a lê, uma vez que o leitor passará muito tempo com o romance, vivenciando-o. Dessa forma, a mensagem da obra terá tempo para explicar-se, tornando-se consistente à medida que forma conceitos no texto interno do leitor. Sendo assim, "a literatura é uma potencial causa de experiência do leitor. A obra literária oferece inúmeras possibilidades de várias leituras, e em cada uma delas o leitor tem uma experiência nova, em cada leitura o leitor é tocado por um estado estético" (SAMUEL, 2001, p. 28).

Ademais, o narrador, ao quebrar a quarta parede e traçar "você, acomodado na poltrona de leitor" (RIBEIRO, 2005, p. 53), enlaça ainda mais esse leitor, aproximando-o do que é narrado. Engana-se quem pensa que seria a voz de Ribeiro a evocar o leitor, uma vez que o narrador também é inventado, ou seja, fictício, e, como tal, é uma criação da autora. Não é ela quem interage com o leitor, mas, sim, seu narrador. Segundo Pinna (2006, p. 158): "Por ser aquele que conduz a estória, o narrador é o elemento estruturante narrativo mais próximo do ouvinte/leitor/espectador, sendo que o mesmo só entende o que está acontecendo na estória a partir daquilo que o narrador lhe comunica". Ainda de acordo com Pinna, o narrador em primeira pessoa ou narrador-personagem surge quando aquele que narra também é personagem do enredo, ou seja, está diretamente envolvido nos acontecimentos narrados. Em *Os Cordeiros do Abismo*, há a presença de duas vozes narrativas, a do protagonista Leopoldo e a do narrador-personagem. É justamente esse ponto de vista misto que, segundo Macedo-Eckel (2005, p. 174), faz com que a percepção do leitor em relação ao universo da obra seja diferenciada e globalizante.

A inovação literária presente na obra *Os Cordeiros do Abismo*

As narrativas modernas caracterizam-se, em sua maioria, por apresentarem mensagens que são contrárias à moral e aos costumes vigentes na sociedade (PINNA, 2006, p. 141-142). A inovação literária, sob a ótica contemporânea, está atrelada a assuntos controversos, que não conseguem ser analisados por uma só perspectiva e requerem olhares e vozes conclusivas distintos. Neste caso, logo no início do romance é apresentado um hábito peculiar do protagonista: masturbar-se utilizando fotos de cadáveres.

Por seu pai, Aristides Dornellas, ser dono do cartório, Leopoldo acessava facilmente, na adolescência, os processos que tanto lhe davam prazer. Quando adulto, torna-se detetive e, após a morte do pai, assume o comando do local. Mas o narrador-personagem não economiza o tempo do leitor e logo nas primeiras páginas revela que

> [...] as imagens das vítimas, estampadas no miolo daquelas pastas pardas, domavam adolescendo e às escondidas, ele em um ritual, retirava um dos processos do arquivo e levava-o para o banheiro. Imaginava-se a esfregar naquelas carnes mortas e,

> sequencialmente, a penetrar o corpo da vítima exposto em séries de fotografias periciais. Todos os dias se masturbava, internalizando, cada vez mais imagens que tinham tudo de bizarro (RIBEIRO, 2005, p. 14-15).

Quando o foco narrativo passa a ser a voz de Leopoldo, o protagonista conta:

> […] já na intimidade, alisava as coxas rijas impressas nas fotografias da vítima e sentia meu pênis penetrando em cada perfuração apontada pela perícia. Aquilo era de um gosto tão intenso, que cada labirinto comprimia e dimensionava o meu prazer. E os retratos mudavam de textura, acariciavam-me de tal forma ardentes que, ali mesmo no piso, gozávamos, a um só tempo as fotografias e eu (RIBEIRO, 2005, p. 24-25).

Para Pinna (2006), o protagonista é a personagem que será caracterizada com mais riqueza de detalhes. Logo, Leopoldo, como bom protagonista, menciona que não convivia com os meninos da sua idade por não querer dividir o seu segredo, assim como não se interessava por garotas. Mesmo assim, acabou casando-se obrigado com Eulália, que gosta de perfume francês e possui uma coleção de chapéus que irrita o marido. Leopoldo também projeta suas transgressões na falta de afeto da mãe, Tarsila Dornellas. O protagonista até profere que é apegado aos mortos porque eles não fogem quando amados. Segundo Macedo-Eckel (2005, p. 178) [grifo do autor]:

> Leopoldo teve emoções e sexualidade mal resolvidas na infância, e desde então, passa a buscar sua própria essência, ao tempo em que alimenta uma espécie de vingança contra Tarsila, a mãe terrível. Também chamada de Lilith, a demoníaca, que, atormentada por uma legião de desejos promove ódio entre os casais (mantém relação sexual com a nora Eulália), entre as amílias e nutre o filho com o leite de *proliferar demônios*. Até que na *Travessa Cinco*, ida, consuma-se o violento incesto.

Em suas incansáveis buscas pelo prazer, Leopoldo passa a crer que ele e a vítima da fotografia são um só. Com isso, não contente apenas com os papéis pardos, começa a usar as suas atribuições como detetive para encontrar as viúvas e os viúvos dos mortos. A primeira é Arísia, viúva de Mauro, que aparece no cartório

semanalmente para copiar partes do processo. A curiosidade em saber se ele seria a causa daquelas visitas leva-o a encarnar o falecido logo após o ritual de prazer com as fotografias e ir atrás da viúva. Passa, assim, a tomar café em uma padaria perto do endereço dela. E, depois de alguns convites negados, começam a tomar café juntos, até que o inevitável acontece: "Continuamos nos encontrando na padaria, até a manhã em que ela por vontade própria, sugeriu que levássemos para sua casa os pães. Tornamo-nos amantes. Ela poderia ter envelhecido sem desconfiar que sempre fomos três a nos enganar na mesma cama" (RIBEIRO, 2005, p. 30).

Leopoldo alega não compactuar com a hipocrisia da sociedade que é repleta de homens e mulheres de bom caráter, mas os males, o estupro, a fome, a violência e a miséria continuam a aumentar em cada esquina. Declara-se abertamente mau e, por isso, não circula nos meios sociais do seu tempo porque não compartilha com os humanos os mesmos orgasmos e as mesmas pequenas maldades. O protagonista revela:

> [...] coleciono recortes antigos e fotografias macabras de mulheres mortas, que aguçam meus instintos mais profanos. Quando acompanho seus falecimentos, arrepio-me de luxúria, imaginando os homens que deixaram como herança. Quando imagino homens, lembro os amantes de minha mãe, que por tantas tardes arrastaram-na para longe de mim e me fizeram engolir saudade. Acredito que deveriam ser bons e bem dotados, para que ela os carregasse na cabeça assim daquele jeito (RIBEIRO, 2005, p. 36-37).

E é nessas procuras pela projeção dos amantes de sua mãe que Leopoldo encontra Orlando, viúvo de Athina, que fora morta em um assalto. Após ler no jornal sobre a morte da moça, Leopoldo decide ir à missa de luto para "aproximar-se da herança" de Athina. O filho de Aristides desespera-se em encontrar o retrato da moça, pois seria por meio dele que o laço com o viúvo se formaria. Dessa maneira, ao ter acesso ao retrato do corpo por meio do inquérito policial, Leopoldo declara:

> [...] em uma compulsão urgente, assim que o toquei, desprezei a roupa no piso enluarado. Comecei a acariciá-lo em toda a sua dimensão. Senti-lhe a pele úmida e, estranhamente, a imagem cristalizada se contorcia no papel, até que abriu as pernas e me absorveu, transformando-me em um belo exemplar de formas femininas. Daí, a compulsão não foi mais

> o retrato. No corpo de Athina eu buscava Orlando (RIBEIRO, 2005, p. 38).

Leopoldo e Orlando encontram-se e tornam-se amantes. Após dividir vários momentos de prazer e algumas viagens de negócios e lazer, Orlando declara-se para Leopoldo. Assim, o marido de Eulália narra que Athina foi-se de si próprio e que, sozinho, não seria capaz de lidar com os desejos do viúvo. Depois disso, Leopoldo até chega a dizer que "me prometi afastar de vez de tudo o que não fosse socialmente correto ou dentro dos padrões", mas aparece outra viúva em seu caminho, Aurora (RIBEIRO, 2005, p. 43). A viúva não chama a atenção do protagonista de imediato: "o meu amor não se irrompia de graça, simplesmente. A minha sede nascia em uma mina de papéis pardos, vertendo sangue. Sem aquele ponto de partida, eu não era homem, nem mulher, mas um ser ruminando os próprios miolos" (p. 44).

Em vez de continuar falando sobre Aurora, Leopoldo prossegue com a narrativa contando sobre outro homem que habita os seus lençóis. Segundo Pinna (2006), é possível caracterizar o tempo da obra como psicológico, uma vez que os fatos narrados nessa categorização não seguem uma linearidade. Em *Os Cordeiros do Abismo*, os fatos são apresentados conforme a vontade de Leopoldo e do narrador-personagem. O novo amante de Leopoldo é o viúvo de Leonel, Edilberto. Leonel cometera suicídio após descobrir que o marido tinha uma amante. A casa deles estava repleta de chapéus parisienses que Edilberto ganhava da amante e dava a Leonel. Ela também pedia para que Edilberto usasse perfume francês de mulher. Sobre a amante, Edilberto diz a Leopoldo que ela fora "iniciada pela sogra sem escrúpulos, dava-se a deitar também com homens e aprendizes. Benzia-se todos as semanas para se lavar das culpas e reiniciar estripulias. Casada, não lhe fazia diferença uma possibilidade de descoberta pelo marido. Mas temia a mãe dele" (RIBEIRO, 2005, p. 58).

Para Macedo-Eckel (2005), a homossexualidade presente na vida de Leopoldo também serve para causar espanto, por ter um valor negativo perante a moralidade da sociedade. Além do protagonista viver um triângulo amoroso com a viúva ou viúvo e a fotografia dos falecidos, o desejo sexual de Leopoldo exerce um domínio tão grande sobre ele que se torna um valor acima de todos os outros. Macedo-Eckel (2005, p. 180) completa: "Leopoldo carrega nos ombros as

características fundamentais da existência contemporânea: a angústia, desde a infância […]; o desespero por seu relacionamento consigo mesmo e com o outro; o paradoxo por seu relacionamento com Deus e com o diabo, com quem banqueteia".

À luz dos estudos de Pinna (2006), constata-se que Leopoldo como protagonista é a personagem mais desenvolvida emocionalmente e a mais viva e marcada na narrativa, além de ser a mais elaborada. Ademais, na medida em que Leopoldo também narra os fatos ocorridos, sua proximidade com o leitor torna-se maior e faz parte da complexidade da personagem.

> [...] a complexidade de uma personagem pode ser entendida como a diversidade de características articuladas que a personagem apresenta ao ouvinte/leitor/espectador durante a fruição da obra narrativa para ganhar vida diante do mesmo. Ou seja, uma personagem é literalmente *animada* pelo apreciador da obra narrativa, a partir do conjunto de características que possui e a ele apresenta. O processo de apresentação das características da personagem a este apreciador é, por sua vez, chamado de *caracterização* (PINNA, 2006, p. 200, grifo do autor).

Em suma, Leopoldo escancara, em toda a sua complexidade e intensa carga emocional, os valores mais perversos diante do leitor e faz dele seu cúmplice, tendo em vista que este, mesmo submetido à moral vigente, não larga o livro até conseguir descobrir quais serão os próximos passos do protagonista. Dessa maneira, Ribeiro consegue brincar com a cabeça de quem lê, como em toda obra literária, mas retirando-o da zona de conforto e mostrando o lado cruel de ser humano.

Considerações finais

Na medida em que a literatura se relaciona com tudo o que está no mundo, até mesmo os temas considerados mais intragáveis (segundo uma perspectiva moralizante e hipócrita) fazem parte da literatura porque são parte do homem. É indiscutível que os temas apresentados por Ribeiro (2005) mexem com o imaginário do leitor e dialogam com quem lê, criando uma relação íntima (SAMUEL, 2001).

O narrador como elemento fundamental da obra é, segundo Pinna (2006), o agente que comunica os fatos àquele que lê, aproximando-o do que é narrado.

Logo, estrategicamente, o narrador-personagem e a narração do próprio Leopoldo prendem o leitor ainda mais. As atitudes de Leopoldo, por mais que choquem quem lê por estarem distantes da realidade moral, estabelecem uma relação com o leitor, visto que refletem os desejos mais profundos do homem. Aquele que lê não aceita os próprios desejos reproduzidos nas atitudes do protagonista, negando até mesmo que esses desejos façam parte de sua natureza humana, como declara Hobbes. Leopoldo, então, representa o que há de mais perverso na humanidade, mas é tão humano quanto os outros (TELES, 2012).

A caracterização rica em detalhes é o que compõe o protagonista, de acordo com Pinna (2006). Consequentemente, Leopoldo tem memórias infantis, traumas por conta do abandono da mãe, desejos sexuais, frustrações decorrentes do casamento forçado e outras emoções presentes na vida de qualquer homem. Apesar de Leopoldo tomar o caminho inverso na construção de um homem de caráter, é a sua travessia ao obscurantismo que dá brilho à obra.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Maria Lúcia. Gêneros literários. *In*: SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de teoria literária*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CASTRO, Manoel A. Natureza do fenômeno literário. *In*: SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de teoria literária*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

FABRINO, Ana Maria J. *História da literatura universal*. 2. ed. Curitiba: InterSaberes, 2017.

HILL, Telênia. As manifestações artísticas. *In*: SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de teoria literária*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MACEDO-ECKEL, Ercília. Leopoldo e a via cruz de demoníacos prazeres. *In*: RIBEIRO, Maria Luísa. *Os cordeiros do abismo*. Goiânia: R&F, 2005.

NASCENTE, Gabriel. Prefácio. *In*: RIBEIRO, Maria Luísa. *Os cordeiros do abismo*. Goiânia: R&F, 2005.

PINNA, Daniel S. *Animadas personagens brasileiras*: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. 2006. 452 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RIBEIRO, Maria Luísa. *Os cordeiros do abismo*. Goiânia: R&F, 2005.

SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de teoria literária*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

TELES, Idete. *O contrato social de Thomas Hobbes*: alcances e limites. 2012. 232 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

TUFANO, Douglas. *Estudos da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1978.

Capítulo 19
ENTRE A LASCÍVIA E A REDENÇÃO DE LEOPOLDO EM *OS CORDEIROS DO ABISMO*

Rannyelle Silva de Oliveira
José Elias Pinheiro Neto

Introdução

Neste trabalho há a intenção de perscrutar a construção da identidade de Leopoldo, personagem protagonista do romance *Os Cordeiros do Abismo*. A trama é um romance psicológico complexo que reverbera a hipocrisia do ser humano em relação a família, vida social, orientação sexual e a prática ao hedonismo, contrapondo a moral, a ética, os valores cristãos que indivíduo traz em sua aparência, questionando a verdadeira essência do ser e seus segredos submergidos. A autora Maria Luísa Ribeiro desvela o comportamento do protagonista Leopoldo, se ele é o cordeiro nas ironias questionadas ou é o lobo das atrocidades sexuais praticadas.

Para compreender este comportamento são feitas leituras de textos que abordam o comportamento do ser em seus desdobramentos. Destacamos como a cultura se integra na composição do homem atual e como a psicanálise compreende os conflitos gerados na formação do ser por meio do comportamento. Também são inquiridas algumas questões acerca da infância e família de Leopoldo para refletir a causa de seu comportamento. Verifica-se uma lacuna e ferida aberta desde a infância na vida do personagem, gerando relações problemáticas nas fases de sua formação.

Entre ambiguidades, carne *versus* alma, Leopoldo passa por travessas que dilaceram seu percurso, enquanto persona. A narrativa descreve momentos excêntricos que o personagem vive em duas etapas: a primeira etapa se compõe de sete travessas dentre as quais descreve, entre outras: a perversão dos atos sexuais realizados com as "vítimas", parentes dos falecidos; a prática exacerbada do prazer com as fotografias dos casos do cartório; o

casamento infeliz e de aparência que vive, não tendo afeto pela esposa e tem relação conflituosa com a mãe.

A segunda etapa também está organizada em sete travessas, denominada "retorno", o personagem relata situações constrangedoras alucinantes recebidas pelas pessoas com quem se envolveu (parentes dos defuntos), Leopoldo comete ato sexual com a mãe como forma de vingança ou até mesmo por "insanidade". Embora o personagem parecesse se redimir diante de algumas atrocidades cometidas, como o caso da Bertrini; ele muda a forma de afeto pela esposa e busca uma reflexão existencial nos diálogos com Marina. Sua personalidade será observada por intermédio das relações sexuais por ele cometidas nas referidas travessas, pela relação maternal e, principalmente, o que marca seu ápice de júbilo ao friccionar o cadáver de Eulália e as fotografias de pessoas mortas para sentir orgasmo.

Entretanto, no retorno das sete travessas, Leopoldo encontra-se numa etapa mais madura e reflexiva de sua vida, a catarse é o subterfúgio aspirado pelas reminiscências e acontecimentos que despertam o personagem a olhar para si mesmo e tentar entender a sua própria existência. O protagonista é sujeito que pratica, recebe e reflete suas ações. A conduta de Leopoldo faz meditar sobre o que o ser humano é, e o que ser humano finge ser; sua vida de despudor aparta-se socialmente, a transgressão da lei contrapondo ao prazer, as parafilias[14] são particularidades que percorrem o livro.

[14] Os transtornos parafílicos inclusos neste Manual são: transtorno voyeurista (espiar outras pessoas em atividades privadas), transtorno exibicionista (expor os genitais), transtorno frotteurista (tocar ou esfregar-se em indivíduo que não consentiu), transtorno do masoquismo sexual (passar por humilhação, submissão ou sofrimento), transtorno do sadismo sexual (infligir humilhação, submissão ou sofrimento), transtorno pedofílico (foco sexual em crianças), transtorno fetichista (usar objetos inanimados ou ter um foco altamente específico em partes não genitais do corpo) e transtorno transvéstico (vestir roupas do sexo oposto visando excitação sexual). Esses transtornos têm sido tradicionalmente selecionados para serem listados e terem seus critérios diagnósticos explícitos apontados no DSM por duas razões principais: são relativamente comuns em comparação com outros transtornos parafílicos e alguns deles implicam ações para sua satisfação que, devido à característica nociva e ao dano potencial a outros, são classificadas como delitos criminais. Os oito transtornos listados não esgotam a lista de possíveis transtornos parafílicos. Muitas parafilias distintas foram identificadas e nomeadas, e quase todas poderiam, em virtude de suas consequências negativas para o indivíduo e para outras pessoas, chegar ao nível de um transtorno parafílico. Os diagnósticos outro transtorno parafílico especificado e transtorno parafílico não especificado são, portanto, indispensáveis e necessários em vários casos.

Na busca de explicar as peculiaridades que constituem Leopoldo, traz-se à luz desta pesquisa o psicanalista Sigmund Freud (2013) para refletirmos sobre os problemas mal resolvidos de Leopoldo quando criança, destacando momentos que influenciaram na sua moralidade na fase adulta e seus desdobramentos em relação às proibições e restrições na vida de uma pessoa que comete incesto. Também é pertinente destacar os estudos de Graham Jackson (1994) para agregar conhecimento sobre os tipos de cores que predominam nos comportamentos de relacionamentos masculinos; reverberando a perspectiva de Jung (1964) para tratar da ambivalência *anima* e *animus* presente no inconsciente do ser.

Também é utilizado o conceito de cultura e identidade de Stuart Hall (2006) para compreender as características do sujeito contemporâneo. Levando-se em consideração o comportamento e o meio no qual Leopoldo está inserido, para trabalhar os dilemas existenciais na vida do indivíduo. Os embates morais, sociais e familiares são importantes para a análise do personagem vislumbrados de forma problematizada ao ceder ao indizível da vida sexual patológica e libertina.

A construção da identidade do personagem Leopoldo em *Os Cordeiros do Abismo*

> É, pois, uma ficção de impacto, cruel, onde os sonhos do homem são esfacelados por interveniências dos distúrbios satânicos da mente humana. Inspirado no macabro. Uma realidade sobre os tristes dilaceramentos da alma, o fim do homem.
>
> (Gabriel Nascente)

De acordo com Angelita Lima (2013, p. 28), o personagem Leopoldo "é profundamente marcado por uma crise do masculino/feminino

JESTE, D. V. *et al. Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais.* Trad. Maria Inês Corrêa Nascimento. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

que envolve especialmente, a relação com sua mãe, com sua mulher, com a maternidade e paternidade, com seu próprio corpo que transgride ao sexo quando se transforma em outro corpo". Porquanto, subjaz nos aspectos constituintes de Leopoldo um estilhaçar, transformando-o quanto ao seu modo de agir e pensar. As experiências e influências interpessoais são fatores preponderantes para colaborar na crise identitária do personagem, visto como um ser de alteridade.

Verifica-se um declínio das velhas identidades em detrimento das novas, pois o sujeito da modernidade tardia está fraturado. Em Leopoldo notam-se aspectos que constituem sua identidade fragmentada. O sociólogo Stuart Hall (2006) discute a respeito das transformações transcorridas no tempo acerca da identidade. Ele traz a proposição de que há uma desintegração do sujeito em si, ou, deslocamento com relação ao mundo social e cultural de si mesmo. As consequências dessas mudanças geram a chamada "crise de identidade", uma vez ocasionada, o indivíduo começa a repensar seu lugar, em si mesmo. A incerteza e a dúvida são sentimentos habitados neste sujeito.

> O sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificados ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos os identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13).

Stuart Hall (2006) fala da concepção do sujeito pós-moderno nas identidades culturais, vista com aspectos que conjeturam a nova face do

sujeito contemporâneo. Em *Os Cordeiros do Abismo* podem-se concatenar atitudes e comportamento intrínsecos do sujeito pós-moderno em Leopoldo. No prefácio do livro há apontamentos do possível comportamento ambíguo de Leopoldo, visto como transgressor, contraditório, pervertido e entre outros. "Dono de uma personalidade monstruosamente enfurecida, odeia a si próprio, e faz apologia aos demônios donde jorram sangue e orgasmos" (RIBEIRO, 2005, p. 6-7).

Na leitura do romance, os pensamentos mais insanos são evocados no espaço do cartório, local onde Leopoldo trabalha como investigador, herdou o cartório após a morte do pai. As reminiscências começam quando os processos caem da prateleira, há uma voz do narrador que fala de um sujeito mostrando desejo virulento por cadáveres, a necrofilia demonstra ser a válvula de escape para saciar suas vontades, seus medos, suas inquietações e ter a companhia de mortos por meio das fotografias. O banheiro passa a ser o espaço de fuga para sentir o momento de plenitude descomunal de êxtase.

> Veio-me de novo o fascínio que os retratos de corpos mortos exerciam na central dos meus hormônios. Eu, disfarçadamente, escolhia um dos processos e escondia no banheiro. [...] Entrava no secreto e já na intimidade, alisava as coxas rijas impressas na fotografia da vítima e sentia [...] um gosto tão intenso, que cada labirinto comprimia e dimensionava meu prazer. E os retratos mudavam de textura, acariciavam-me de tal forma ardente que, ali mesmo no piso, gozávamos, a um só tempo, as fotografias e eu. (RIBEIRO, 2005, p. 24).

O sacrilégio é uma façanha inerente ao comportamento de Leopoldo. Ele não convive propriamente com a sociedade "padrão" e apesar do casamento com Eulália não sentia amor por ela e nem teve filhos. Sua adolescência, diferente de outras pessoas, não foi marcada por aventuras com amigos da sua mesma faixa etária, nem por uma paixão avassaladora de escola; não demonstrou interesse por garotas naquela época. Sua compulsão era um descompasso com a vida apregoada em valores morais, Leopoldo guardava para si seu modo de viver isolado, recluso. "Sou um homem sóbrio

e só. Não, não sou um homem só" (RIBEIRO, 2005, p. 23). Apontando para um impasse conflituoso sobre o sentido de si mesmo, marcada por dualidade do 'homem só'.

O sarcasmo de Leopoldo rechaça a sociedade moralista. Ele ironiza o genuíno amor do ser humano, fala da apatia aos acontecimentos da realidade, da violência, da fome, da maldade, da promiscuidade em voga encoberta pela máscara e da hipocrisia. Leopoldo afirma tais fingimentos ao dizer "não frequento rodas sou de poucos amigos, e nem sei por quanto tempo conseguirei coexistir com a moralidade hipócrita que acompanha os para-raios das colunas sociais. [...] Não há lugar para mim nesse recôndito de almas benevolentes, onde ninguém guarda ódio" (RIBEIRO, 2005, p. 33-34).

Leopoldo enxerga nos corpos que mantém relação sexual, necrofilia, um êxtase insaciável. Ele demonstra estar à vontade com os mortos, embora, estes não têm escolha quanto a ser objeto sexual e receber afeto. Observa-se um desabafo por ele, "minha mãe ainda é viva e eu adoro os mortos. Adoro-os porque eles não fogem quando amados. [...] Aprendi que é muito gratificante ter saudade de quem não tem como ir embora e que os vivos são meras consequências dos que não podem mais viver" (RIBEIRO, 2005, p. 45). Concretiza-se o pleno hedonismo pelos pensamentos e a práxis do personagem com as vítimas. Leopoldo vê na morte dos casos de investigação uma possibilidade para expressar carinho. Nota-se um rancor ou uma carência não suprida pela atenção da mãe de Leopoldo.

O cotejo verbalizado por Leopoldo reside no antagonismo, sugerindo, estar com os mortos para obter o sentimento da saudade, ou, repudiar os vivos por fugirem do sentimento afetivo, o amor. Esta ambiguidade apresentada incita o desejo ao leitor de que a mãe desempenha papel culminante na formação identitária de Leopoldo, a respeito do próprio comportamento do personagem, visto como carente, apegado à morte de pessoas e com desejos sexuais anormais que extrapolam o trivial.

Torna-se importante trazer a perspectiva da psicologia analítica, fundada pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1974) para melhor escrutinar

a construção da identidade de Leopoldo. A questão de separação é discutida para falar da tensão entre os opostos, colocada em voga a respeito da condição psíquica para entendimento no caso de Leopoldo. Para o psiquiatra a alma é ambivalente, pois carrega a *anima* (feminino) e o *animus* (masculino) na estrutura do inconsciente. Com isso ocorre o processo da individuação, no qual acontece a mediação da personalidade da *anima* ou *animus* pelos arquétipos do feminino e masculino. Desta forma, considera-se o símbolo "uma terceira possibilidade, cuja natureza é irracional e desconcertante para a mente" (JACKSON, 1994, p. 9). Por este âmbito, os opostos masculino e feminino são inegáveis para descrever os fenômenos consciente e inconsciente.

Na busca de compreender a sexualidade de Leopoldo reside, em seu ser, a dualidade de comportamentos, ora se deleita na concupiscência com o homem, ora deseja ardentemente a mulher. Uma problemática que se verifica é o fato de o personagem mostrar certa carência pela ausência da mãe em sua infância e se refugiar na figura social do pai para camuflar seus desejos. "Se o homem sente necessidade de mais pai, ele é homossexual; se sente necessidade de mais mãe, é heterossexual; se sente uma necessidade de uma quantidade maior de ambos ele é bissexual" (JUNG, 1974, apud, JACKSON, 1994, p. 24). Observam-se os arquétipos da *anima* e *animus* se fazendo presentes no inconsciente de Leopoldo, a *anima* parece estar mais acentuado nos envolvimentos do personagem. Ele demonstra carregar consigo os arquétipos masculino e feminino para descrever o consciente e inconsciente da natureza (ir)racional.

> E quando quero lembrar os meus amores, recorro à morte, a única certeza que tenho desde o dia em que fiquei vivo para amar. Quando questiono a dualidade, chego à constatação de que não existe paradoxo nos contrários. Por isso, ser homem ou mulher, nada me custa. Perder ou ganhar não faz nenhuma diferença. No fim, seremos inexoravelmente substituídos, e a humanidade, em levas, irá se transformando em uma congregação de desdéns e silêncios. (RIBEIRO, 2005, p. 45).

A autora dá voz a Leopoldo para criticar a dicotomia masculina e feminina, o personagem não demonstra preocupação em ser, ou não, homem ou mulher, a reflexão a se fazer é compreender que a alma desse sujeito liberta-se "para um centro pessoal e transpessoal" (GRAHAM, 1994, p. 5). Sugerindo Leopoldo estar na busca de encontrar sua interioridade e caminhando para um espaço inaugural no ser, a busca de sentido da vida e sobre si mesmo.

Sobre identidade de Leopoldo, não é simplesmente aderir a uma orientação sexual no qual predominam instintos masculinos ou femininos. A complexidade do personagem está além de seu comportamento bissexual, afinal, importa salientar a instância psíquica como primazia para o fluxo do inconsciente e consciente. Graham Jackson (1994) analisa questões acerca dos padrões de comportamento e do relacionamento masculino. O autor fundamenta-se em Jung para comunicar que o ser humano gera a alma por meio do amor numa relação recíproca, alma-amor. Para ele, a falta de amor é possível ser constatada quando busca em primeiro lugar "amar a nossa alma, assim como ela é" (GRAHAM, 1994, p. 5). A partir do 'eu' sondar a si mesmo para se autoconhecer, o próprio sujeito verá as feridas e sofrimentos como consequências do desamor e insensibilidade vivenciados na vida.

A necessidade de Leopoldo em manter vínculo com pessoas mortas pode ser explicada pelo fato de ele se sentir sozinho na infância, pois a companhia que ele tinha era apenas da empregada. Não ter a presença maternal gerou feridas na infância do personagem, e ele buscou preencher essa lacuna entretendo-se com outras pessoas, sem qualquer tipo de afeto. Portanto, questionam-se os apontamentos sugestivos a Leopoldo, pois indicam que a frieza, a 'insanidade' e a mácula são resultados de formação provenientes do seio familiar? Ou, uma armadilha da leitura do romance querendo justificar as atrocidades e atos cometidos por Leopoldo, colocando-o como refém? Quem é Leopoldo?

O título *Os Cordeiros do Abismo* reverbera indícios quanto à identidade de Leopoldo. Isso sugere que o questionamento, o que é abismo

na narrativa? Partindo da entrevista concedida para a tese de Angelita Lima (2013), Maria Luísa Ribeiro considera que o abismo é embrenhar na própria essência, e se ver entre a guerra interior constante em ser ou não ser. Leopoldo é um cordeiro, objeto da narrativa, pois se desvelam os pensamentos, as ações mais insanas e perturbadoras que residem no ser 'casto' e no ser 'promíscuo'. Ele mostra a hipocrisia que a humanidade tenta ocultar de si mesmo.

Na introdução do livro Os *Cordeiros do Abismo* de Maria Luísa Ribeiro, há um versículo bíblico, citado em Matheus 11:8-30, "vinde a mim todos que estais cansados e oprimidos e eu vos aliviarei". Essa passagem bíblica é uma metáfora no romance para fazer justiça, ou, ironizar os relacionamentos ao copular com cadáver, cometer incesto com a mãe, ter práticas obsessivas e disfuncionais para 'aliviar seu problema' familiar. A parafilia cometida por Leopoldo é uma consequência possivelmente explicada pela formação familiar. Há evidências no texto do envolvimento entre sogra e nora. A mãe justifica sua ausência na vida de Leopoldo na fase da infância, inferindo que saía para satisfazer os caprichos do pai, visto a satisfação dele quando a esposa se entrelaçava com outros homens e mulheres. Diante dos fatos conclui-se a esposa, Eulália, o pai, Aristides Dornellas e a mãe, Tarsila, são homossexuais, ou, até mesmo bissexuais.

A situação complexa e transgressora dos membros familiares de Leopoldo desencadeou forte influência na sua vida, como a neurose sexual demoníaca. As emoções e sexualidade mal resolvidas quando criança culminou na formação de um ser humano solitário, fragmentado, antagônico, atormentado, cheio de monstros ou fantasmas. Conforme Sigmund Freud (2013, p. 11) "a psicanálise nos ensinou que a primeira escolha sexual do menino é incestuosa, concerne aos objetos proibidos, à mãe e à irmã". Porém, quando o menino cresce liberta-se do incesto; já o neurótico permanece em condições infantis da psicossexualidade ou reverte-se a elas. Esta afirmativa certifica o motivo de Leopoldo sentir a falta da mãe quando criança e ao se tornar adulto ter o anseio por um encontro com ela para expor "virtudes e verdades" (RIBEIRO, 2005, p. 67), como um resgate amoroso dissimulado pelo

protagonista ao concretizar pelo ato, tornando-o um neurótico, por não resolver o problema sexual enquanto era criança.

Para a psicologia, os demônios são forças psíquicas humanas, eles existem na perspectiva de povos primitivos que acreditam em poderes demoníacos (FREUD, 2013). No livro *Totem e tabu* Freud (2013) discute as singularidades do tabu, o termo permeia tanto o sagrado quanto ao impuro. A proibição é um efeito encontrado no tabu, de maneira consciente, ela tem o papel de reprimir o instinto, advindo do inconsciente, pelo caráter obsessivo, a proibição busca sua força com renúncias e limitação da vida. Entretanto, o instinto luta para alcançar a realização do que fora proibido. Num embate mútuo entre proibição e instinto, a libido reprimida posterga para novos aguçamentos, gerando atitudes excessivas. Para o psicanalista, as ações obsessivas:

> São, na neurose, nítidas ações de compromisso, de um lado testemunhos de arrependimento, esforços de expiação etc.; de outro, ações substitutas, que compensam o instinto pelo que foi proibido. É uma lei do adoecimento neurótico que tais ações obsessivas estejam cada vez mais a serviço do instinto e se aproximem cada vez mais da ação proibida originalmente. (FREUD, 2013, p. 25).

Vale lembrar que o tabu, de forma geral, é visto, na psicanálise como uma lei ao ser humano que não foi escrita, existente desde os povos antigos; como crenças em evitar relações sexuais com pessoas da mesma família, e que perduram gerações. Freud (2013) assevera que os tabus acometidos no sujeito, quando é violado pela força do inconsciente, o próprio indivíduo torna-se um tabu; tem a perniciosa particularidade de influenciar ou tentar pessoas ou coisas impessoais ao gozo das restrições, essencialmente. Desse modo, instaura-se uma ambivalência no ser, conduzindo-o a transgredir o tabu.

Em *Os Cordeiros do Abismo* o tabu é rompido com Leopoldo, tornando-o tabu do romance. Nas sete primeiras travessas estando na 'via cruz', termo que pode representar no cristianismo tanto a morte quanto a

ressurreição. Em Leopoldo ocorre um processo de ressureição nas sete primeiras travessas; faz relatos dos casos que tivera, como Arísia (advogada que teve o esposo enforcado); Orlando (viúvo de Athina); Aurora (viúva de Rubens Tadeu, advogado desaparecido); a moça de 15 anos, Bertrini (os avós foram assassinados) entre outros. Na medida em que o protagonista compartilha suas intimidades sexuais, acrescenta para o leitor

> Não há lugar para mim neste recôndito de almas benevolentes (...). Sou mau, porque os meus perdões ficaram para o próximo século, quando não estarei mais aqui para assistir-me perdoar. Não circulo entre homens e mulheres de meu tempo, porque, com eles, os humanos, não compartilho os mesmos orgasmos, a mesma maldade pequena, nem dissimulo com alfenins mascarados o outro lado de minha preferência. (NEVES, 2005, p. 33-34)

Ou seja, Leopoldo busca o transcendental por meio da carne humana quando copula com as vítimas falecidas das fotografias e ainda mantém relação com os parentes das vítimas. Primeiro ele mantém contato, para depois ter o controle, despertando o ato proibido e conseguindo realizá-lo. Esse impulso é uma força involuntária do inconsciente observado pela psicanálise.

Verifica-se em Leopoldo o tabu, discutido pela psicanálise, ao contagiar as pessoas com quem maculou. Ele vive os instintos proibidos. Todavia infere-se dizer de outro aspecto relatado no retorno das sete travessas. Nesse momento, Leopoldo compartilha as experiências com Marina, mulher misteriosa que Leopoldo conhece ou imagina ter conhecido, porém quando ele relembra as revisitações feitas aos casos que ele teve, nota-se uma reflexão por parte de Leopoldo quanto às pessoas, ele demonstra a intenção de redimir das culpas, buscando culpar a mãe e a própria infância pelos fatos.

É importante dizer que ele não mostra arrependimento, mas se mostra inquieto, temeroso com as vicissitudes da vida. Leopoldo parece estar perturbado e sua consciência está voltada para a realidade, principalmente, após a morte de sua esposa Eulália. Ele começa a enxergar valores depois de

perdê-la, apesar de que esse processo de reconhecimento por Leopoldo é a princípio suscitado por intermédio do conselho de Marina. Depois de um incurso realizado por Leopoldo, quando volta à casa de Marina se mostra com semblante diferente.

> Olhos caídos no chão, sua voz denunciava cansaço provindo de tensão extrema. O desassossego parece tomar conta de mim e invade-me uma sensação de desvario que já não caibo mais na roupa que visto. Queima-me a carne, Marina, e ainda há pouco, na volta, questionava se vale a pena viver essa tormenta. (RIBEIRO, 2005, p. 132).

Nesta passagem destaca-se Leopoldo embrenhado às reminiscências imbuídas com a realidade. Ocorre uma ambiguidade com a personagem, há uma incerteza de sua lucidez quando relata os acontecimentos à Marina, porque ora ele diz coisas que fazem sentido, ora ele se arrebata aos devaneios, deixando a duplicidade de sentido ao leitor quanto as suas falas.

Dentre as instâncias psíquicas pontuadas por Freud (2013), ao atentar-se para Leopoldo, vê-se o personagem sendo regido predominantemente pelo Id, visto dando vazão literalmente as vontades e pulsões primitivas do prazer. Embora seja importante ponderar que o personagem enquanto detetive do cartório, é um homem discreto à sociedade, tem um casamento por conveniência dos pais, assume os negócios do cartório assim que o pai falece. Portanto, a rotina de Leopoldo aparentemente às pessoas é comum, ele não expõe seus segredos (desvios demoníacos), fazendo dele uma pessoa moderada ao expor-se. Pois os atos acontecem no banheiro do cartório, após o expediente, ou, no apartamento, ou seja, em lugares reservados.

Os arquétipos incrustados à identidade de Leopoldo

Baseado nos estudos de Jackson (1994) analisam-se subtipos de cores em homens homoeróticos que podem ser compreendidas nos estágios ou fases de sua vida. Torna-se interessante trazer o viés do autor para analisar o personagem protagonista em *Os Cordeiros do Abismo*. Nessa busca de caracterizações para descrever as nuances de Leopoldo, ressalta-se que há um movimento dinâmico no qual predominam tipos na persona, elemento chave usado na psicologia junguiana para entender a personalidade de pessoas. De modo que esta averiguação permitirá conjeturas acerca dos arquétipos predominantes na persona em Leopoldo.

No texto *Os mistérios da sala de estar*, de Graham Jackson (1996), introduz cor azul, vista como uma cor escura relacionada ao tom preto. Nas palavras do autor "o azul traz consigo conotações de privação, escuridão, fraqueza, frieza e distanciamento; Kower chama o azul de a cor da frieza, do alheamento e do distanciamento, de tudo o que está distante, no passado e no futuro – no espaço, nos pensamentos, na fantasia, na emotividade" (1996, p. 88).

Essa 'frieza' e 'distanciamento' são aspectos observados e reconhecidos no romance pela voz do narrador no excerto a seguir, "Leopoldo olhava o mundo com olhar tão neutro, que era como se a ternura tivesse buscado existência longe de seus olhos" (RIBEIRO, 2005, p. 46). No romance também se destacam dois sentimentos destacados no personagem, "medo e dor". Pelo esboço da citação, há de se perceber que o personagem está inserido no mundo, entretanto, ele age como se estivesse solitário, mesmo cercado por pessoas. A destituição de ternura é uma marca forte aspirada por Leopoldo, mesmo estabelecendo contato com pessoas, no caso, Eulália, sua esposa, sua mãe Tarsila e viúvas e/ou viúvo dos cadáveres das fotografias. No protagonista subentende-se que o amor é uma sublimação utópica e que sua dependência por seres viventes, a *priori*, na fase jovem e média, o leva a tornar-se epicurista e apócrifo.

O homem tipo azul, além de ser neutro e frio é apreendido por buscar integridade moral. Está associado ao uso da razão, da ciência, do bom senso; ele incorpora a masculinidade tradicional; é discreto quanto à sexualidade; apoia-se na resistência, no controle, no planejamento; prefere ser o condutor nas relações, estar no domínio das situações, apesar de na intimidade sexual se colocar como submisso. Salienta-se a partir das descrições do tipo azul, que Leopoldo demonstra ter parcialmente as características dessa persona, porém, há de se pontuar a não rigidez desse arquétipo azul predominantemente na personagem.

Nota-se que em vários momentos o personagem demonstra ser apossado por demônios, relatados no retorno das últimas sete travessas. No excerto, observa-se uma situação na qual Leopoldo visita Orlando, viúvo de Athina, homem com quem teve relações íntimas e violentas; após um tempo, ele retorna a casa do viúvo, porém percebe o mal e danos físicos que causou em Orlando quando relacionou com ele. Leopoldo sente-se trêmulo, assustado e medonho com a 'receptividade devolvida' pelo parceiro.

> Tomado de surpresa, deixei-me conduzir. Quando ascenderam-se as luzes, vários de outros de nós, irradiando nudez. Um deles era Custódio [...]. Todos de unha vermelhas e enormes. Suas garras me alcançavam. Reconheci muitos daqueles senhores de terno-cinza-chumbo que tanto me fizeram sonhar um dia ser um deles. E agora eu era. *E todos eles eram eu*, com minhas vergonhas estendidas no tapete. Zonzo de uísque, adormeci para acordar com dois homens se agarrando do meu lado. Orlando se desfez em mágoa, ao me lembrar de tudo que lhe fiz antes de o deixar. Contou-me que levei ao cartório depois do expediente e, tomado de força descomunal, arrebentei-lhe o rosto. Depois, arma em punho, literalmente o obriguei a comer as cópias das fotografias de Athina, para que ele se enchesse dela e me deixasse em paz. Com medo Orlando recuou, mas percebendo em mim perigo em dose grande, procurou o antigo funcionário do cartório para que ele me ajudasse. (RIBEIRO, 2005, p. 127-128).

O estudo de Graham Jackson (1994) faz-se considerável para discutir a persona que há em Leopoldo nos atos sexuais cometidos. O cenário da citação remete a uma situação adversa na vida do personagem, na qual ele

sente-se vulnerável, desprotegido e indigno. O excerto trazido contribuirá na análise do personagem diante das reações dele relativo à 'sacanagem' recebida.

> Jung descreve um fenômeno alquímico ao delinear a mística do homem vermelho, que representa emoções e os instintos, com a mulher branca, que representa a alma; [...] Jung nos lembra que a rosa vermelha também é símbolo de outro Deus mutilado. Dionísio (Baco). Neste caso a rosa evoca cenas de uma rendição orgiástica aos efeitos do vinho [...]. No caso de Afrodite (Vênus) e seu filho, Eros (Cupido), a rosa vermelha que eles também reivindicam como seu símbolo assume o significado do amor carnal e do desejo descomedido aliado à má conduta; (JACKSON, 1994, p. 53 e 54).

Conforme os estudos de Jackson (1994), o tipo vermelho é emotivo, agressivo, sensível, capaz de se relacionar; tem amizades com mulheres, geralmente apresenta um instinto mais afeminado. No caso de Leopoldo alguns caracteres do tipo vermelho podem ser observados nele, como: rendição ao amor carnal, insaciabilidade de desejo; ele também enxerga em Marina, a amiga confidente. Outro aspecto citado pelo autor é a representação do sangue de Cristo derramado no chão, segundo Jackson (1994) deu origem a uma rosa vermelha pintada por artistas, essa rosa simbolizava o sofrimento e amor de Maria pela perda do filho. Ao retomar o romance, a crucificação simboliza o preço que Leopoldo pagou pela realização aos pecados cometidos com cada viúvo(a) e corpos das fotografias, dando vazão ao epicurismo ao evocar Dioniso para a vida de iniquidade. É mister expressar que os tipos vermelho e azul apresentados até aqui, constroem e imiscuem fraturas que compõem a persona de Leopoldo, calcando-o uma nuance opressiva, aviltante e fria.

No final do romance, a fala de Leopoldo, de Marina e do narrador marcam o desfecho do personagem principal. Incitam ao leitor pensar em um caos psíquico acometido em Leopoldo. Agora, indaga-se, até que ponto o remorso, o perdão e a condenação se inter-relacionam para explicar a crise

identitária que o sujeito vive? Leopoldo é uma vítima d'*Os Cordeiros do Abismo* ou a força motriz para conduzir os cordeiros ao abismo?

> Um a um desfigurei todos os anjos que Francisca me ensinou a construir. [...] E eu fui além mais; entrei de todo e, pequeno na pele deles, perverti Bertrini, e é a ela que me empreendo nesta hora meu retorno. Para este tempo não existe perdão. E onde não há perdão, condenação também não cabe, porque agora só resta o nada. [...] É neste rastro que chegará ao mais importante momento de sua existência: a hora do remorso, por ter escurecido as virilhas cor-de-rosa de Bertrini. [...] E o desistir de Marina significava o impossível do retorno. E neste momento de angústia, quando me anuncia a hora de parto lhe peço: perdoe Leopoldo e perdoe a mim por todos esses cordeiros do abismo, você que ainda deve ter guardado um conceito de perdão. (RIBEIRO, 2005, p. 164 e 165).

No ser humano residem forças conflituosas das instâncias psíquicas: o Id, Ego e Superego. A perversidade regida pelo Id e a sensatez regida pelo Superego tentam controlar o Ego de Leopoldo para deixá-lo como cordeiro ou lobo. Os cordeiros apresentados exemplificam o lado que o ser vivente busca mascarar e/ou esconder, libertar-se para viver coisas inauditas do ser, que outrora seria reprimido pelo equilíbrio racional. Volta-se a crucificação referida para acrescentar, o homem carrega pela metáfora da cruz o pecado e a salvação. Pela perspectiva religiosa, foi entregue Jesus para redenção da humanidade para ser libertada dos pecados. Quando se retoma o fragmento do texto, nas entrelinhas pressupõe-se um sujeito dilacerado entre os dilemas que constroem sua essência.

A desfiguração de Leopoldo representa a angústia, a coita, à morbidez de uma alma que transcende e, concomitante, recebe o fardo de se doar aos pecados. Ele não reluta, mas consterna a se ver entre o perdão e a condenação. Sua carne agora se aflige por se ver num caos de julgamento, em que o prazer pode ter sido a desgraça para o refrigério das almas cansadas e oprimidas de tanto sarcasmo e hipocrisia.

Considerações finais

Diante do embate travado por Leopoldo no final da narrativa, pode-se sugerir que o personagem foi enclausurado pelos demônios que afligem seu corpo, sua alma, sua carne e sua mente. Pela visão da psicanálise, os demônios são criações imaginárias, assim como os deuses, para Leopoldo eles são reais, portanto, a luta sangrenta acontece pela crença dele em algo espiritual que está além de suas forças, transtornando-o a viver uma vida dissoluta.

A identidade de Leopoldo perpassa o estado estar fora de si, como diz Michel Collot (2013), ao discutir sobre a construção do sujeito lírico contemporâneo. Pois, o personagem arrebata-se para outro corpo (cadáver) para nutrir os sentimentos mais promíscuos com fotografia dos falecidos e dos herdeiros, parentes que tinham ligação com os casos, no qual o personagem tem prazer em investigar para se envolver amorosamente.

Como foi colocado em relevância dos estudos de Jackson (1994); os tipos, vermelho e azul acentuam-se no comportamento do personagem, ao pensar no relacionamento de ambos, gera-se como resultado: o medo, a fascinação pela sombra, envolvendo na consumação do amor sem limites, mas ludibriado pelo poder que tem o tipo azul. Essa junção resulta numa loucura insana de Leopoldo e os casos com Aurora, Bertrini, Orlando, Tarsila e outros.

Em *Os Cordeiros do Abismo*, a autora Maria Luísa Ribeiro constrói um personagem complexo e perturbado para justamente incomodar o leitor, chamando a atenção de quem faz a leitura para concluir se Leopoldo é o cordeiro, que representa o ser humano fraturado no caminho da *via crucis*, ou está entre a vida profana, imoral, buscando esconder-se na moralidade social, na boa conduta. Entre ser casto ou impuro, Leopoldo afunda-se no abismo, apesar de algumas circunstâncias demonstrar se redimir diante das indecências causadas em outros 'cordeiros'. Desta forma, Leopoldo é o próprio tabu que conduz outras pessoas a violarem a lei. No entanto, ele pode ser também o objeto à deriva tolhido pelos demônios, ou até mesmo, em seu psíquico dando ênfase em ser regido principalmente pelo Id.

Importa dizer a respeito da formação familiar de Leopoldo como fator responsável na sua identidade. É uma família com padrões diferentes do modelo tradicional (que ainda perdura). No lar tradicional a mãe cuida da limpeza, dá apoio emocional e cuidado aos filhos. No entanto, a mãe descrita por Leopoldo sai com frequência de casa e tem empregadas, relaciona-se com homens e mulheres para satisfação sexual do pai e dela mesma. O personagem enfatiza esse aspecto para argumentar a carência, enquanto criança da mãe. O caso familiar é complexo, por isso, quando Leopoldo salienta sua sexualidade em ser homem ou mulher não fazer diferença, pode estar arraigado à causalidade vivenciada no lar.

REFERÊNCIAS

COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. Revista Signótica: Goiânia, Vol.25, n 1, p.221-241, 2013.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu:* algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e neutóticos. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2013.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JACKSON, Graham. *A tradição secreta da jardinagem*: padrões de relacionamentos masculinos. Trad. Cláudia Gerpe Duarte. São Paulo: Paulus, 1994.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. R.F.C. Hull. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LIMA, Angelita Pereira de. *Romancidade:* Sujeito e existência em leituras geográficos-literárias nos romances a centopeia de neon e os cordeiros do abismo. Tese (Doutorado em Geografia do Instituto de Estudos Socioambientais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

RIBEIRO, Maria Luisa. *Os cordeiros do abismo*. 2. ed. Goiânia: R e F, 2005.

Capítulo 20
"AS TRILHAS QUE DESCEM PARA O INFERNO": ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO ESPACIAL E RECOGNITIVA QUE VINCULA LEITOR E NARRATIVA LITERÁRIA EM OBRAS PROTAGONIZADAS POR CRIMINOSOS

Viviane Faria Lopes
Júlio César Suzuki

Considerações iniciais

As produções ficcionais, apesar de se construírem em narrativas concebidas pela fantasia de seus criadores, trazem verdades metaforizadas pelos personagens e pelo ambiente, a ponto de introduzirem o leitor, por meio da imaginação, em um lugar imaterial, onde interage com figuras que, ainda que irreais, chegam a compartilhar de seus anseios, aflições e visões de mundo. A leitura criativa, por sua vez, pode promover o ilusório e torná-lo parte das memórias, como se aquele que leu houvesse vivenciado a trama, houvesse conhecido o lugar retratado em qualificativos descritivos que se desenham em sua mente. Esse transporte imaginativo conduz aquele que mergulha na narrativa a lugares e situações que lhe proporcionarão sensações únicas e, igualmente, ensinamentos e reflexões que seriam promovidos com experiências empíricas.

O romance *O Cabeleira* (TÁVORA, 2014) foi publicado no ano de 1876, por Franklin Távora (1842-1888). Considerada uma obra de transição, abarca características do período do Romantismo – em sua época, ainda em vigor – todavia, já apresentando atributos estilísticos que estabelecerão os moldes do Realismo (MOISÉS, 2001). A trama, que se passa na região de Pernambuco, é protagonizada por José Gomes, um líder cangaceiro altamente temido, que, por conta de seus crimes, é procurado pela polícia, a fim de ser condenado. No decorrer da história, o protagonista reencontra e se apaixona por uma amiga de infância, Luisinha, a quem tenta conquistar sentimentalmente enquanto busca escapar dos soldados que o perseguem.

Vários de seus crimes são descritos, como, igualmente, é descortinado seu sentimento de amor pela moça e de arrependimento pela vida de transgressão. José Gomes, que recebe a alcunha de "Cabeleira", foi antecessor de Lampião, sendo, portanto, um personagem histórico; para produzir a narrativa, Távora valeu-se de trovas e causos transmitidos através das gerações locais.

Já o romance de Maria Luísa Ribeiro Neves (1955), *Os Cordeiros do Abismo* (NEVES, 2005), é uma produção contemporânea e, portanto, caracteriza-se por uma diversa quantidade de tendências artísticas, de modo a compreender características de distintos movimentos literários anteriores e revelando, assim, uma multiplicidade estética (MOISÉS, 2019), propriedades tais presentes tanto na prosa quanto na poesia literária de Neves. O romance em questão traz como protagonista Leopoldo, homem casado e dono de um cartório em Goiânia, que, desde sua adolescência, satisfaz-se sexualmente com as fotos de pessoas falecidas, as quais se encontram guardadas nos arquivos. Todavia, tal ato não o compraz plenamente e, por isso, ele busca dar continuidade a seus desvarios libertinos junto aos viúvos e viúvas dessas vítimas com as quais fantasiou e, com esses, busca realizar suas compulsões excêntricas e transgressoras.

Os dois romances em apreço, ainda que de períodos distintos e afastados, carregam a mesma base de representação regionalista – Pernambuco e Goiás, respectivamente –, o que, por meio do comportamento dos personagens e da descrição espacial, valoriza a cultura referencial. Ainda que somente a narrativa de Távora seja histórica, já que a de Neves é totalmente ficcional, a representatividade faz-se possível por meio dos personagens centrais, cujo comportamento moralmente transgressor – caracterizado por dilemas existenciais – bem como os aspectos sociais que os influenciam, venham a os impelir a agirem em conformidade a seus impulsos anômalos.

A análise proposta avalia, portanto, dois criminosos que pertenceram a épocas e espaços distintos, de modo a investigar se, ainda

assim, há semelhanças que pautem seus atos. Tomando a influência do ambiente e da criação para embasamento de formação de personalidade, busca-se, ainda, avaliar até que ponto a produção literária, com suas influências sinestésicas, possa ser capaz de promover no leitor uma representação de impulsos resguardados e, então, experienciados por meio da narrativa.

1. "Além do horizonte existe um lugar"

A paisagem geográfica "é limitada pelo olhar, pela janela, pelos pontos de vista pelo enquadramento; ela é determinada pelo espaço físico da página (...)" (RAMBOURG, 2010, p. 135), o que induz à compreensão de que o espaço apresentado nas obras literárias venha a ser, por isso, um lugar de recriação de realidade e, ainda, de relação do leitor com a trama (GLISSANT, 2009). A apreciação experienciada durante a leitura propicia sensações "que filtram e integram nosso (re)conhecimento enciclopédico do Real" (RAMBOURG, 2010, p. 129), tendo em vista que a literatura vem a ser "narrativa que, de modo ancestral, pelo mito, pela poesia ou pela prosa romanesca fala ao mundo de forma indireta, metafórica e alegórica" (PESAVENTO, 2006, p. 22).

Para mais de sua conformação realizada sob influência geo-histórica, a avaliação do ser humano enquanto ser social deve, além disso, estar vinculada à sua composição enquanto ser biológico, cuja constituição segue uma agregação fisiológica longínqua. Dessa feita e à sombra das especulações devidas, importa investigar, ademais, a possível identificação do leitor com os protagonistas dos romances *O Cabeleira* e *Os Cordeiros do Abismo*, tendo em vista suas transgressões intercorridas em formato criminal sob a influência do espaço sócio-histórico. Para tanto, a exposição geográfica, que atesta a vinculação humana em perspectiva sociocultural, importa, ainda, enquanto referência da recognição que une sujeitos enquanto animais culturais congregados à mesmo espécie.

Como exposição avaliativa, tome-se o extrato a seguir:

> (1)
> *Arrastam os delinquentes à barra dos tribunais ou ao pé dos juízes para serem interrogados sobre as circunstâncias dos crimes que cometeram. Não devia ser assim. O interrogatório principal devia ter por objeto os precedentes do culpado, o grau da sua instrução literária, a sua educação, os seus teres.*
> *À pobreza, que é na realidade uma desgraça, deve a sociedade atribuir o maior número dos crimes que pune dos erros e faltas que não se julga com o direito de punir. A pobreza nunca foi nem será jamais um elemento de elevação; ela foi e será sempre um elemento de degradação social.* (TÁVORA, 2014, p. 199)

O excerto encontra-se presente ao final do romance *O Cabeleira*, quando, após ser executado juntamente com seus jagunços, a situação de miséria a que foi acometido o protagonista é questionada pelo narrador, que, conforme pode ser interpretado, coloca-o como vítima de seu contexto. Ainda que um criminoso julgado e condenado por crimes atrozes, José Gomes é avaliado como padecedor de uma região inópita, cujos habitantes precisam de reinventar recursos e artimanhas para sobreviver.

De acordo com as pesquisas de Raine (2015, p. 184), a criminalidade "é um caso clássico de fatores biológicos interagindo com fatores sociais muito precocemente na vida para moldar a violência na vida adulta", o que vem demonstrado pela trajetória do jovem cangaceiro. Além da região hostil em que nasceu – sertão pernambucano – promover-lhe a busca por ações incomuns de tentativa de fugir da miséria, teve, conforme será apontado na seção posterior, o estímulo e incentivo paterno para uma vida contraventora.

Segundo avalia Braga (2020), ainda que se faça um exame histórico de uma determinada obra literária, torna-se possível "imaginar situações, ações, pensamentos, desejos e outras relações da personagem de ficção em sua interação com o contexto histórico", afinal, importa tomar por respaldo que "o autor elabora a ficção a partir de experiências vividas e conhecimentos

adquiridos da região que contextualiza a estória" (BRAGA, 2020, p. 203). Os espaços geográficos relacionam-se com o ator social do ambiente narrativo, de modo a efetivar uma relação entre o sujeito e o mundo pautada na dialética entre ambientes de subjetividade e de objetividade, que se estabelece pela interação social, porém, ainda mais, pela carga emotiva que seleta a percepção do mundo sensível, de modo a lhe atribuir sentido (DI MÉO, 1991, p. 127).

A leitura ficcional insere o leitor, desse modo, em espaços que, muitas vezes, não chegou a conhecer em fato e, por isso, seu envolvimento com as ações dos personagens podem seduzi-lo a vivenciar uma irrealidade que, por sua vez, acabam compondo duas memórias. O ambiente delineado na produção literária é componente indispensável à criação ilusória de sensações, fazendo-se contexto tanto da trama, onde os personagens realizam-se, como da sensação subjetiva do leitor, que a ele se remete ainda que em induzido pela imaginação. A esse respeito, Cândido considera que uma produção ficcional possa ser marcada pelo enredamento de personagens em confluência ao enredo, todavia, vindo a recriar um ambiente possível, com o "senso de complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa da ação" vindo a marcar o romance (CANDIDO, 2005, p. 61). Assim,

> Há sempre o risco de que a leitura, tão poeticamente transgressiva, possa levar o leitor a um tipo de alteração de sua visão de mundo. Esse risco se dá na medida em que o leitor-receptor estabelece com o texto a relação que tem mesmo um fundo erótico, no sentido mais amplo e natural da palavra (*Eros* = deus do amor, da vida, em oposição a *Tanathos* = deus da morte, na mitologia grega). (TINOCO, 2010, p. 17)

Ainda sob essa perspectiva analítica, Tinoco (2010, p. 73) verifica que a produção ficcional representa "um processo de revelação de ideias que tende a ser mais criativo quanto mais ousado e inovador for o texto", o que direciona à compreensão de que que as identidades trazidas pelos personagens estejam, assim, localizadas no espaço e no tempo em um

formato simbólico, estabelecendo uma geografia imaginária e a qual vem a ser, assim, reproduzida na obra por paisagens singulares, com um senso de lugar que possui configurações temporais (SAID, 1990).

A fim de continuar tal avaliação espacial, veja-se um excerto do outro romance em escopo:

> (2)
> *Durante vários dias, lá permaneci recluso, concluindo os secretos traçados a partir do endereço dos que amei e que comigo e por mim reviveram nossos cadáveres. Terminado o trabalho, a visão do interessante desenho me fez babar de prazer aos berros pelo chão: todos os endereços, envolvendo também as padarias, mesmo distantes e em diferentes bairros, estavam localizados em ruas que cruzabam a Avenida Dias da Cruz, a espinha dorsal da cidade onde nasci. Guardei os mapas em travessas colocadas em lugar onde seriam achados pela polícia.* (NEVES, 2005, p.104)

Ao final da narrativa, Leopoldo, maquinando aqueles que seriam seus crimes mais sórdidos, observa suas transgressões de outrora e analisa seu percurso pela cidade, compreendendo que a composição geográfica que percorrera promovia uma simbologia que lhe justificava os atos delituosos. Apesar de haver vivido em um lugar com recursos que lhe promoviam uma sobrevivência digna – era formado e dono de um cartório herdado do pai –, o protagonista vislumbra a influência nefasta do ambiente sobre suas ações, ainda que de modo emblemático. Filho de um homem que se suicidara e de uma mulher que não lhe demonstrou afeto, o personagem fora moldado, também e ainda mais, pelo espaço familiar, que lhe fora a geografia vital de estímulo, afinal, a rejeição parental, principalmente a materna, estimulam a "produção de violência posterior", chegando a "lançar carreiras criminais particularmente violentas" (RAINE, 2015, p. 184-185).

A esse respeito, importa ponderar que "ao leitor é cabida, indubitavelmente, a inteligência da arquitetura de tais paisagens inventadas e desenhadas num espaço que, até então, se via desconhecido, mas que se lhe abre e se lhe forma na fábula da interpretação" (RAMBOURG, 2010, p. 138),

afinal, interessa avaliar que ler acarreta a ativação de mecanismos mentais que, por sua vez, induzem a construções de espaços imaginativos. A relação que se efetiva entre leitor e obra, assim, não se faz somente na perspectiva de continente-conteúdo, enquanto esfera isolada e inteligível, mas, acima disso, como estratégia por meio da qual os eventos do mundo fictício tornam-se possíveis (MERLEAU-PONTY, 1945), afinal, importa ponderar "para as possibilidades que o texto de ficção apresenta na interpretação da realidade" (BRAGA, 2020, p. 214).

De acordo com Pinheiro Neto e Proença (2013, p. 156), a leitura criativa remete a novas perspectivas por meio das inúmeras possibilidades contextuais, onde "o espaço é formado por inúmeras paisagens, tudo ao nosso redor apresenta formas, cores, sons, odores, movimentos, permitindo inspirações e em especial ao ramo das artes literárias", fomentando, dessa forma, um recriar imaginário em que se encaminhe a percepção do leitor, onde "tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca" (SANTOS, 1988, p. 21). A esse respeito, Candido (2006) sopesa que a produção ficcional permite a vivência e contemplação de possibilidades na relação individual do sujeito com sua realidade, devido às fantasias presentes em sua formação subjetiva e, igualmente, graças à concretude que a ficção estabelece na apresentação de seus ambientes, o que direciona à avaliação quanto à capacidade interceptiva da obra na realidade.

Desse modo, examinar o espaço narrativo torna-se necessário para a verificação dos componentes que formam e incitam os heróis dramáticos, tendo em vista que seus impulsos formam-se sob a influência do contexto e, por isso, importa que sejam avaliados em suas variações cronológicas, pois a "realidade se transforma e a teoria que se propõe a explicá-la não pode permanecer inalterada (SUZUKI, 1998, p. 115). Como explicou Martins (1975):

> Cada uma dessas realidades têm o seu próprio tempo histórico (...). Refiro-me sobretudo às mentalidades, aos vários arcaísmos de pensamento e conduta que igualmente

> coexistem com o que é atual(...). Estou falando das diferenças que definem seja a individualidade das pessoas, seja a identidade dos grupos(...). Atravessa a distância histórica entre seus mundos, que é o que os separa. Estão juntos na complexidade de um tempo histórico composto pela mediação do capital, que junta sem destruir inteiramente essa diversidade de situações. (MARTINS, 1975, p. 157-159)

Conforme aponta o autor, as diferenças temporais arquitetam tanto os sujeitos em suas particularidades, quanto em sua conformação coletiva, com seus construtos mentais compostos por pensamentos que, por sua vez, direcionam a condutas relacionadas ao tempo no qual se realizam. Ainda, reflete sobre uma mesma força propulsora e hegemônica – o capital – e a coloca enquanto regulador das situações, mesmo que atravesse distâncias históricas, o que indica que "as relações simbolizam a maior parte do conhecimento empírico desenvolvido pelo homem, com o contexto desvelando as características - tanto linguísticas quanto sociais – que ele projeta em seu grupo social", já que interação linguística vem a ser o veículo condutor e primordial das contruções relacionais da sociedade (PINHEIRO NETO; LOPES, 2018, p. 31).

Sob essa perspectiva, Giddens (1990) pondera que

> nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1990, p. 37-38).

Segundo explicita o autor, o sujeito social age e reage sob indução coletiva aos símbolos pretéritos, os quais tendem a direcionar seu comportamento, motivando hábitos costumeiros e constituídos por contumazes práticas sociais. Ainda, vale ponderar, isto posto, que em espaços geográficos distintos, todavia administrados e influenciados por uma mesma governança, ações transgressoras se oportunizem e, de igual modo, realizem-

se, levando-se em conta, outrossim, que se sucedam em momentos históricos distintos.

Diante de determinados indicadores contextuais, "podemos crer que os signos, a simbologia, o princípio dialógico como bases construtivas do conhecimento do homem, depende muito da forma de como ele se inter-relaciona" (PINHEIRO NETO; LOPES, 2018, p. 31), tendo em vista que as variadas formas como a linguagem se internaliza e, ainda, externaliza-se, proporciona a interação entre os indivíduos enquanto componentes sociais, (des)construindo suas identidades e seus valores ou, ainda, realizando-os. Por essa razão, o modo como o contato entre sujeito e ambiente se estabelece, bem como os sentimentos e intenções nele estimulados, intervém diretamente na conduta manifestada ou reprimida, já que as significações serão, ainda, interpretadas por outros que, enquanto componentes sociais, tornam-se receptores e igualmente emissores de ações (GIDDENS, 1990).

As produções literárias carregam um conjunto de atributos com os quais é possível identificar pessoas, animais, plantas e objetos inanimados, quer diante de seus diferentes, quer diante de seus semelhantes, e são criadas na imaginação dos leitores. Assim, ao analisar a influência de determinadas produções, é necessário delimitar a época em que foram elaboradas e os acontecimentos diversos que contribuíram para sua intervenção se efetivasse, pois os fatores históricos, sociais e culturais, ou seja: o espaço, intervêm na confluência dos comportamentos e, por isso, um determinado personagem pode vir a se tornar a expressão simbólica da identidade cultural de um indivíduo, ainda que seja ele somente um leitor do acontecimento.

2. "O animal dentro de mim lambia os beiços da memória"

O estabelecimento de uma comunicação real e bem articulada entre os componentes da relação comunicativa - texto e leitor – permite a recepção e a interação ativa (realizada por meio de uma *leitura prática* feita por um *leitor real*), bem como a avaliação do resultado de linha eficaz de

investigação literária, ressaltando a importância em se considerar a experiência adquirida como fruto da experiência prévia do leitor, em momento e local históricos determinados (TINOCO, 2010, p. 57). Tal conexão linguística conduz à reflexão dos personagens biográficos ou ficcionais enquanto representantes dos desejos transgressores carregados por cada ser humano, já que esses impulsos poderiam ser herdados dos antepassados, fazendo parte da composição cerebral de sobrevivência inerente à espécie (RAINE, 2015).

Perceba-se essa exposição declarada no primeiro excerto em investigação:

> (3)
> *Por enquanto não suportarei ficar no banco dos réus à mercê da piedade daqueles que, no meu lugar, seriam exatamente iguais a mim. E, sempre que me entrego às minhas fantasias, um indescritível bem-estar me toma conta. Torno-me um ser inteiro. Minha pela fica toda carne.* (NEVES, 2005, p. 53)

O extrato em questão apresenta reflexões de Leopoldo, o protagonista transgressor de *Os Cordeiros do Abismo*, no momento em que devaneia sobre suas ações delituosas enquanto se dirige à prática de mais uma perversidade. Em uma avaliação generalizada dos anseios e comportamentos humanos, entende-se ser comum encerrar em si – de modo mais explícito ou velado – ânsias que estão em desacordo com as leis prescritas e que as transpor acarretaria penalidades diversas, tanto físicas quanto morais (LACAN, 1987), todavia, faz-se comum justificar o comportamento antissocial, conforme pode ser verificado no trecho seguinte, da obra de Távora (2014):

> (4)
> *- Estás com medo, Zé Gomes, deste poviléu? Parece-me ver-te fraquear. Por minha bênção e maldição te ordeno que me ajudes a fazer o bonito enquanto é tempo. Não sejas mole, Zé Gomes; sê valentão como é teu pai.*
> *Tendo ouvido estas palavras, o Cabeleira, em cuja vontade exercitava Joaquim irresistível poder, fez-se fúria descomunal e, atirando-se no meio do concurso de gente, foi acutilando a quem encontrou com diabólico desabrimento. Como dois raios exterminadores,*

> *descreviam pai e filho no seio da massa revolta desordenadas e vertiginosas elipses.* (TÁVORA, 2014, p. 35)

O excerto acima especifica o momento em que o jovem José Gomes hesita quanto a matar pessoas que estão em um evento festivo numa vila interiorana. Porém, incitado pelo pai, "Joaquim Gomes, sujeito de más entranhas, dado à prática dos mais hediondos crimes", entrega-se a uma vida "assinalada pelo roubo, pelo incêndio, pela carnificina" (TÁVORA, 2014, p. 28).

Tal comportamento agressivo, tanto de José Gomes quanto de Leopoldo, pautam-se na razão de que "nossa capacidade para más ações antissociais pode, em parte, ser entendida com referência à biologia evolutiva, e é a partir de mecanismos evolutivos fundamentais que as diferenças genéticas entre nós ajudaram a moldar a anatomia da violência" (RAINE, 2015, p. 12). Apesar de socialmente recriminados e condenados, os comportamentos brutais fazem parte da evolução humana, de sua herança biológica e, por isso, são recursos naturais da raça, porém, castrados pelo desenvolvimento da capacidade de comunicação e cooperação (RAINE, 2015).

A composição literária, enquanto disposição cognitiva e emocional, é uma forma de representação da realidade subjetiva e resguardada de seres reais, vindo a justificar o modo como tais produções envolvem centenas de pessoas – que se negam a agir em conformidade a seu comportamento natural e criminoso, animal e instintivo –, promovendo-lhes um confronto às necessidades naturais de busca pela sobrevivência em uma sociedade predominantemente infratora. Tal perspectiva denota que a linguagem literária, em sua estética sinestésica, seja capaz de arrogar uma integração – direta ou indireta, leve ou intensa – entre sua narrativa simulada e a estrutura cognitiva do leitor, levando em conta que tais produções são "formas verbais ou ação social relativamente estáveis, realizadas em textos situados em comunidades de práticas sociais e domínios discursivos específicos" (MARCUSCHI, 2003, p. 25).

Observe-se outro extrato, cuja confissão do protagonista revela-se em conformidade a anseios advindos de uma representação coletiva:

> (5)
> *E, sempre que me entrego às minhas fantasias, um indescritível bem-estar me toma conta. Torno-me um ser inteiro. Minha pele fica toda carne.* (NEVES, 2005, p. 53)

Leopoldo, ainda que um criminoso, expõe uma sensação análoga a dos seres em geral: a sensação de satisfação promovida pelo que se imagina. Dessa feita, apesar da consciência que se tem quanto à índole sórdida que molda o ser humano (RAINE, 2015), verificar os apontamentos indecorosos existentes na construção psíquica e, consequentemente, no comportamento de uma pessoa marcada pela contravenção, vincula a composição linguística da história às sombras que provocam os que a ela leem, trazendo à luz a hipocrisia social que forma o comportamento pré-determinado e socialmente adequado. Afinal, importa compreender que "há sempre o risco de que a leitura, tão poeticamente transgressiva, possa levar o leitor a um tipo de alteração de sua visão de mundo" (TINOCO, 2010, p. 17), fazendo-o entender-se igualmente transgressor, todavia, com suas ações a se reproduzirem pelas mãos de outros, devidamente postos em narrativas.

As emoções são fundamentais na formação do ser e de seu modo de se enxergar no mundo, por isso,

> se levarmos em conta que um sujeito tem suas emoções ativadas pelo processo imaginativo quando em contato com expressões linguísticas diversas, faz-se necessário considerar que tais produções semióticas possam ser armazenadas no cérebro como recordações e, consequentemente, influenciar esse indivíduo no decorrer de sua vida. (TINOCO; LOPES, 2018, p. 60)

Conforme avalia os autores acima citados, as expressões linguísticas interferem na emoção e, por isso, nas memórias armazenadas, o que leva à necessidade de apurar o modo como a literatura pode representar, por meio de personagens ficcionais, a subjetividade transgressora do próprio leitor.

Diante disso, importa avaliar, ainda, a correspondência da linguagem externa e interna com os componentes psíquicos, a fim de investigar as conexões de interferência possíveis.

Os fenômenos simbólicos são compreendidos como concepções de influência quando se observa o contexto social no qual as simbologias estão se desenvolvendo e se propagando (MARCUSCHI, 2007). É por meio do sentido das formas simbólicas, como ações e falas, imagens e textos, que estão inseridas no contexto social e circulam no mundo social, é que operam os conceitos de influência e, assim, podem ser observados os resultados sociais de tais interferências, pois são produzidos por outros sujeitos e reconhecidos como construtos significativos (SARAIVA, 2014). Aprecie-se o excerto a seguir:

> (6)
> *Aproximou-se de Luísa, tomou-a nos braços, conchegou-a ao seio, e depôs-lhe nos lábios um beijo de amor. Os lábios da gentil menina estavam frios, seu corpo gelado. Luísa não pertencia mais a esta vida. Reconhecendo a cruel realidade, o bandido deu um grito de dor que atroou a imensa solidão como urro de touro selvagem.*
> *- Morta! Morta! Luisinha!*
> *O cadáver da moça escapou-lhe dos braços, mas logo o bandido caiu de joelhos aos pés desse corpo inanimado, com o qual tinham falecido todas as suas esperanças e felicidade.*
> *(...)*
> *O ânimo varonil, que sempre se mostrara inteiro e imoto, agora agitado por comoções tão violentas, dobrou-se enfim e deu larga prova da fragilidade humana. Dos olhos do bandido irrompeu uma torrente de lágrimas.* (TÁVORA, 2012, p. 161-162)

Apesar de constantemente nomeado de 'bandido' no decorrer da narrativa, o trecho expõe a condição sentimental que conforma a personalidade de José Gomes, quando, de modo abrupto, acorda e se dá conta de que Luísa morreu durante a noite. Sua conturbação emocional, marcada pelo transtorno manifestado pelas lágrimas e pelo sonoro choro de desespero, chegam à compaixão inerente ao ser humano (SILVA, 2014) e, desse modo, alcançam a empatia do leitor. De acordo com Brait (1990, p. 60-61), a voz narrativa conduz o escritor a obedecer a um processo que abarca recursos pré-selecionados que contribuam para a construção do ser fictício que conta a história, mas, também, carrega-a de uma impressão de relato

factual, que "é o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe, na tentativa de expressão da interioridade da personagem" (BRAIT, 1990, p. 62).

Conforme explica Kothe (1985, p. 7), "as narrativas são sistemas cujas dominantes geralmente têm sido algum tipo de herói. Na dominante está a chave do sistema". Analisar um romance traz a necessidade de interpretar um princípio sistematizado e voltado para a produção do pensamento da voz que narra, que aponta e que direciona o olhar interpretativo do leitor. Esclarece Kothe que uma determinada história se cumpre textualmente em um contexto, no qual o narrador cria percepções partidárias que persuadem por meio de uma diretriz semântica construída por sua estrutura (KOTHE, 1985, p. 7).

O protagonista de uma narrativa, portanto, funciona como um poder indutivo à sensação do leitor, uma vez que pode envolvê-lo em sua realidade, ainda que virtual, além de dominar sua compreensão dos fatos, conduzindo-o à versão exposta unicamente por sua exposição estruturada verbalmente. Dessa forma, o leitor virtual envolve-se com a complexidade da situação vivida pela personagem e se coaduna com a densidade de suas reações, pois as entende e, de certo modo, considera-as justificadas, afinal, costuma-se enxergar a situação descrita pela perspectiva do protagonista, o que pode levar a uma avaliação de acordo com juízos de valor daquele que vive a história enquanto personagem central.

Conclusão

A prática social é formada de diversos elementos de aparato cognitivo: discurso, ações, sujeitos e relações sociais, instrumentos, objetos, tempo e lugar, formas de consciência, valores, sendo que uma produção literária faz-se, também, um discurso que dimensiona tais composições culturais. A linguagem, por sua vez, é uma concepção que promove registros humanos, afinal, ao mesmo tempo em que é fruto da constituição social, é,

também, o componente que constitui suas estruturas. Nota-se, assim, uma relação cíclica de causa e efeito, ou razão e consequência.

O uso da linguagem literária é uma ação situada historicamente e constituída socialmente, diretamente influenciada pelos fatores sociais e subjetivos, sendo sua comunicação uma efetivação organizada em rede, mas com enfoque maior no momento contextual, sendo uma atividade realizada regularmente. A comunicação pelo meio narrativo tem a linguagem semiótica como elemento preponderante, o qual se manifesta enquanto atividade material, relações sociais e, ainda, fenômeno mental, articuladas entre si, e tornando essa articulação uma fonte de criatividade expressiva.

Como um sujeito deve ser analisado como fruto de uma época, na qual suas crenças e valores servem como norteador na formação de um comportamento social, seria importante registrar que Kerbrat-Orecchioni (1996) vê contexto como um conjunto de fenômenos não-objetivos, mas interiorizados no formato de modelos cognitivos, indo contra os que o veem como uma coleção de fatos ou situações em que se situa uma dada produção linguística para enquadre inferencial. Sugere a linguista francesa, ainda, que o discurso modela o contexto assim como o contexto modela o discurso, concluindo que os enunciados são, a um só tempo, modelados pelo contexto e, ainda, capazes de o renovar (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996). Os apontamentos desta pesquisa indicaram, portanto, que o contexto não só em sua dimensão exterior, mas, sobretudo, um espaço interior, ou seja, psicológico. Afinal,

> quando pretendemos alguma coisa, quando defendemos uma ideia, um interesse, uma aspiração, uma vontade, um desejo, normalmente não sabemos, não temos consciência de que isso ocorre dentro de um esquema maior, de um plano, de um projeto maior, do qual somos apenas representantes – repetimos conceitos e vontades, que já existiam anteriormente (LOPES, 2019).

Segundo a autora, como um sistema de crenças, ou formas e práticas simbólicas, a linguagem, antes de se exteriorizar, é uma formação

interna, pautada em conceitos construídos e firmados em formas simbólicas, as quais foram elaboradas por meio de relações de poder. Sendo assim, os fenômenos simbólicos devem ser examinados, bem como sua interação de sentido e hegemonia em circunstâncias culturais, avaliando o emprego de suas formas representativas e sua influência cognitiva enquanto sustentação de relações de dominação.

Portanto, não podemos nos esquivar de lançar luz sobre tais questões de interferência do espaço, enquanto construto sociocultural, entendendo que se faz necessário averiguar de que modo uma produção ficcional reproduz, de modo simbólico ou histórico, as representações subjetivas transgressoras do leitor, por meio de seus personagens e/ou da narrativa como um todo, tendo em vista que a linguagem interfere na composição psicológica e emocional de indivíduos. Enfrentar essas questões significa, por um lado, uma contribuição do ponto de vista intelectual e, por outro, um avanço sobre fronteiras antes pouco tocadas, para que docentes/pesquisadores ergam novos debates sobre a influência representativa da linguagem literária nos domínios cognitivos semióticos, tão influentes e decisivos no comportamento social.

REFERÊNCIAS

BRAGA, M. B. Literatura, política e história da América Latina no século XIX: quando a pena se transforma em espada. *In:* GONÇALVES, L. R. R.; SOUZA, M. P. R. de. (Org.). *Miradas sobre a América Latina*: Primeiro ciclo sobre educação e cultura. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, p. 202-215, 2020.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.

CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DI MÉO. G. *L'homme, la société, l'espace*. Paris: Anthropos, 1991.

GIDDENS, A. *The consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

GLISSANT, É. *Philosophie de la relation, poésie en étendue*. Paris: Gallimard, 2009.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Texte et context. Scola-Sciences cognitives. Linguistique & Intelligence Artificielle*. 6 (1996): 39-60.

KOTHE, F. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

LACAN, J. *Da psicose paranoica em relações com a personalidade*: seguido de primeiros escritos da paranoia. 1. ed. Rio de Janeiro: forense universitária, 1987.

LOPES, V. F. *Identidade, família e letramento*: representações discursivas num contexto de pobreza. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2019.

MARCUSCHI, L. A. *Gêneros textuais e produção linguística*. UFPE, 2003.

MARCUSCHI, L. A. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucena, 2007.

MARTINS, J. de S. Frente Pioneira: contribuição para uma caracterização sociológica. *In*: *Capitalismo e Tradicionalismo*: estudos sobre as contradições da Sociedade Agrária no Brasil, São Paulo: Pioneira, 1975, p. 43-50.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénomenologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*. Das origens ao Romantismo. Volume I. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira.* Desvarismos e Tendências Contemporâneas. Volume III. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

NEVES, M. L. R. *Os cordeiros do abismo*. Goiânia: R&F, 2005.

PESAVENTO, S. J. História & Literatura: uma velha nova história. In: COSTA, C. B. da; MACHADO, M. C. T. (Org.). *História & Literatura*: identidades e fronteiras. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

PINHEIRO NETO, J. E.; LOPES, V. F. A linguagem verossímil de ressignificação em sujeitos ficcionais no "Ensaio sobre a cegueira", de José Saramago. *In.*: *Revista científico-educacional de la província Granma (Universidad de Granma)*, n. 2, vol. 14, p. 24-40, 2018.

PINHEIRO NETO, J. E.; PROENÇA, A. C. A linguagem e a paisagem na tríade do rio da poética de João Cabral de Melo Neto. *In: Revista Percurso* – NEMO (Universidade Estadual de Maringá), Maringá, n. 2, v. 5, p. 153-180, 2013.

RAINE, A. *A anatomia da violência*: as raízes biológicas da criminalidade. Porto Alegre: Artmed, 2015.

RAMBOURG, M. M. O modernismo cabralino e a estrutura do horizonte: breve estudo sobre paisagem em O engenheiro e O cão sem plumas. *In: Revista Texto Poético,* v. 8, p. 127-141, 2010, ANPOLL.

SAID, E. *Narrative and geography*. New Lef Review, n. 180, março/abril, pp. 81-100, 1990.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. São Paulo: Hucitec, 1988.

SARAIVA, P. E. S. *Cérebro, evolução e linguagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

SILVA, A. B. *Mentes perigosas*: o psicopata mora ao lado. São Paulo: Globo, 2014.

SUZUKI, J. C. A degradação do Outro nos confins do humano. *In*: *GEOUSP Espaço e Tempo* (Online), v. 2, n. 2, p. 115-119, 1998.

TÁVORA, F. *O Cabeleira*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

Capítulo 21
A GEOGRAFIA ÍNTIMA DE MARIA LUÍSA RIBEIRO EM *MERGULHO NOS POROS* PELOS QUATRO ELEMENTOS DE GASTON BACHELARD

Gilvan Charles Cerqueira de Araújo
Júlio César Suzuki

Efemérides do íntimo geográfico

A Geografia Íntima comporta o desejo e volúpia, a casa em seus sótãos e porões, a pulsão e o corpo, o dizer ininterrupto e o calar-se repentino, o resguardo do símbolo e a busca pela alteridade de si para com o mesmo perdido, a face alquebrada e aconchego da casa e dos entes mais próximos, em presença ou memória.

Na escala mínima do corpo, (in)consciência e cotidiano nos (des)encontramos com a intimidade, libido, desejo e sexualidade, intenções e tabus, encorajamentos e inseguranças, mas neles não se encerra ou limita. Considera-se, também, os medos, aspirações, sonhos, lembranças, marcas, vivências, experiências e alteridades em lugares e paisagens diversas, formados por camadas justa, sobre e interpostas de significações das mais complexas, individuais e coletivas.

Ir além dessa superfície é sempre digno de referência por sua complexidade, a psicanálise o faz, em partes, a fenomenologia possui explorações nesse campo, os estudos do imaginário e semiologia também realizam questionamentos e reflexões nesse sentido, dentre outros saberes e proposições que caminham nessa direção de embrenhar-se nos caminhos do íntimo que nos esvazia e preenche em significações.

Pensar a imagem na perspectiva fenomenológica é buscar sua compreensão como representação, no sentido do fenômeno por ele mesmo. Em outras palavras, trata-se do devir do existir em suas expressões de sentido,

significações múltiplas e móveis que nos (des)velam no lugar e instante, na fala e silêncio, no corpo e paisagem, coletividade e individualidade.

A escolha por Gaston Bachelard ocorreu por um caminho possível a ser trilhado na análise da obra de Maria Luísa Ribeiro. Em seus quatro elementos, o autor nos dá pistas e abre possibilidades para desenvolvermos reflexões, inquirições, questionamentos e algumas (in)compreensões sobre os versos da autora goiana. Nesses termos, encontraremos a junção de Bachelard e Ribeiro o socialmente multifacetado e naturalmente enigmático ser do fogo, a intrínseca metamorfose aquática onto-ontológica, a proficuidade representativa e associativa do objeto terrestre e as desafiantes semioses representativas dos vetoriais aéreos.

O presente estudo será dividido nos quatro elementos naturais fogo, água, ar e terra. Cada um desses elementos será trabalhado do ponto de vista da Geografia Íntima de Maria Luísa Ribeiro em sua obra *Mergulho nos Poros* e das contribuições teóricas da fenomenologia do imaginário de Gaston Bachelard.

Entre Maria Luísa Ribeiro e Bachelard haverá pontes de conexão, interligando o poético ao elucubrativo, a expressão conotativa e aspiração de decifrações denotativas, para que assim possamos apresentar alguns caminhos de interpretação e reflexão sobre a obra da autora goiana.

Geopoética e topoanálise, caminhos bachelardianos

A fenomenologia do imaginário de Gaston Bachelard é o principal ponto de sustentação para a breve análise aqui apresentada (BACHELARD, 1972; 1988; 1989; 1990a; 1990b; 1991; 2001; 2008). O filósofo francês elegeu os quatro elementos clássicos da filosofia pré-socrática de Empédocles para compor suas reflexões sobre o imaginário. Além dessas quatro referências simbólicas há a espacialidade, a corporeidade e fenomenologia do imaginário como aportes de suas proposições.

Bachelard parte e nos apresentar como chega o ser em situação. Em outros termos, o (des)velamento da essência, e dos estares do existir propostos pelo autor estão presentes em sua obra como projeções do devir entre o eu, o outro e o mundo, interna e externamente, pelas sensações, percepções e emoções. Essa proximidade com o vivido, cotidiano, profundidade interior e expansividade para as paisagens e lugares também está presente em diferentes autores do pensamento geográfico como Dardel (2011), Gratão (2006), Berque (1998), Besse (2006), Silva e Carreto (2021), Marandola e Oliveira (2009).

O espaço íntimo, na interpenetração do instante, efêmero com o corpo e seu lugar de vivência e experiência, o além-outro e o ser-no-mundo por seus múltiplos estares (ARAÚJO, 2020). Essa fenomenologia íntima é alçada por Bachelard para que seja possível o agenciamento analítico de perscrutação do expressar-se da existência situada:

> Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. [...] Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor insular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? eis o problema central. (BACHELARD, 2008, p. 23).

As imagens são representações da vontade, desejo, emoções e sensações. E são nessas imagens que Bachelard (2008) busca e, muitas vezes, encontra traços e sinais do significado do existir: "Vamos então nos dedicar ao poder de atração de todas as regiões de intimidade. Não há intimidade verdadeira que afaste." BACHELARD, 2008, p. 205). As singularizações de tais traços e sinalizações são representadas nas metáforas ônticas do arcabouço

ontológico imageado na intimidade, interioridade, (in)consciente e o corpo-pensamento: "Nessas condições, a topoanálise tem a marca de uma topofilia. É no sentido dessa valorização que devemos estudar os abrigos e os aposentos." (BACHELARD, 2008, p. 205).

Em outras palavras, é o próprio sujeito especializando-se, como existência no meio ao seu redor, como estares do seu ser-no-mundo: "A escrita é uma forma de espacialização do sujeito, que tem a necessidade de se exprimir, de se projetar no espaço: o da página e o da paisagem." (COLLOT; ALVES, 2012, p. 28), de uma maneira que a espacialidade, o aí como situação do habitar o mundo como sua fundação e sentido eleva-se geopeticamente:

> O questionamento da soberania do Sujeito cartesiano, capaz de se conhecer pelo ato da reflexão, mestre de si como do universo, leva, por exemplo, na fenomenologia, a uma redefinição da consciência como «ser no mundo», e desde aí, a «res cogitans» não mais se opõe à «res extensa» como uma pura interioridade a um exterior indiferente: ela se espacializa tanto quanto se temporaliza. A promoção do espaço na poesia e na narrativa contemporâneas não significa portanto uma desumanização ou um objetivismo radical. Ela pode estar ao serviço de uma redefinição do sujeito lírico ou do personagem, tornados inseparáveis da paisagem que os envolve. (COLLOT; ALVES, 2012, p. 28).

Portanto, seja pelos autores da Geografia Cultura, Humanística e Fenomenológica ou pelos filosóficos que se aproximam teórica e empiricamente de Bachelard, haverá uma inclinação consensual: a forma de expressão onto-ontológica da literatura é se não a melhor mas uma das mais vívidas formas de captação do sentido da existência. É nesses termos que faremos a ponte entre Maria Luísa Ribeiro, seus poros a intimidade geográfica e as chaves de (topo)análise pelos quatro elementos de Gaston Bachelard. Temos então, nos dizeres de Blanchot (1987) o favorecimento da literatura como rico campo de exploração dessas sinalizações do devir existencial de nossos estares mais íntimos e permeados por um sem-número de camadas:

> É por isso que a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir. E aquele que escreve é igualmente aquele que "ouviu" o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la. (BLANCHOT, 1987, p. 29).

Há, de certa maneira, proximidades com o homo poeta nietzschiano, que problematiza sim a intimidade em outros termos, mas que pressupostos de convergência com as teorizações de Bachelard e o papel da prosa e verso nessa expressividade do (des)velar-se do ser. Nesse sentido e ao encontro do que é posto por Blanchot (1987), Gmeiner (1998) pontua que: "O poema - a literatura - parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é." (GMEINER, 1998, p. 29).

Em concordância com Gmeiner (1998) há as problematizações realizadas por Bosi (1977) e Brandão (2013) e é o ponto em que as reflexões de Coutinho sobre o lugar de todos os lugares, ou seja, o íntimo de minha pulsão onto-ontológica como o ser-no-mundo em estares diversos como irrefreável devir:

> Não resta dúvida que unicamente a arte literária teria condições para me favorecer nesse ponto de minha obra; nenhuma outra arte, se porventura eu possuísse os meios exigíveis, me concederia a flexibilidade, a ductilidade com que a literatura, por estear-se na imaginária interna, comunica, ao menos por aproximação, o que o autor pretende desnudar sobre uma intuição de tipo imanente, à maneira desta que envolve a aglutinação do existenciador e do objeto de existência (COUTINHO, 1976, p. 183).

Com base nessas colocações dos autores sobre o papel da linguagem da palavra como expressão primal do devir onto-ontológica existência é que podemos (re)afirmar escolha analítica do presente estudo. Cotidiano, construção poética e o ser-no-mundo pelos estados do corpo e

consciência são temáticas recorrentes e estruturantes na obra de Maria Luísa Ribeiro como no poema título *Mergulho nos Poros*.

Cotidiano, mundo da vida, intimidade, corpo, inspiração e criação poética, imagens dos pensamentos das paisagens são representadas nas poesias da autora, como em *Texto Sentido, Revoada, Podres Constatações* e *Confidente*. A presença (geo)poética na composição de traçados íntimos da geografia do corpo, consciência, do mundo e o outro são apresentados em sua obra, e passíveis de serem colocados em diálogo com a metapoética de Gaston Bachelard pelos quatro elementos.

A poética do lume, cálido e ígneo

O fogo, a chama, o quente e o aquecimento são metáforas de maior acessibilidade psicanalítica, pelo fato de, como fenomenicidade, expressarem-se como pulsões de desejos e sensações de forma mais evidente. Talvez, por esta razão, em sua *Psicanálise do Fogo* Gaston Bachelard demonstre um aprofundamento mais restrito e menos expansivo do ponto de vista teórico a respeito do fogo em sua vertente psicanalítica.

A figuração do fogo também envolve outros elementos simbólicos e semióforos como o poder, destruição, criação, o conforto e o desafio do galgar outros patamares de existência. Nesse último caso, Prometeu e Ícaro talvez sejam os melhores símbolos, ou seja, desafiando ou almejando o sol e o fogo, símbolos máximos do poderio divino dos antigos gregos. De forma sintética Bachelard (1972) trabalha com as faces do fogo em sua universalidade, versatilidade e símbolo perene das sociedades humanas:

> O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos mais diversos campos, pois facultam-nos o ensejo de recordar coisas imorredouras, experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, portanto, um fenômeno privilegiado que pode explicar tudo. Se aquilo que se modifica lentamente se explica através da vida, o que se modifica depressa é explicado

> pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como o amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entre todos os fenômenos, é ele o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no Inferno. É doçura e tortura. É cozinha e apocalipse. É prazer para a criança que se senta com juízo à lareira; no entanto, castiga qualquer desobediência de quem pretende brincar demasiado perto das chamas. É bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se: é, portanto, um dos princípios de explicação universal. (BACHELARD, 1972, p. 21).

O fogo, dentre os quatro elementos, é um dos que mais se expressa e agenciado socialmente, miticamente, economicamente e politicamente. A potência do fogo vai do corpo, desejo e vontade às representações de criação e destruição presentes em diferentes formas de expressão teognônicas. Segundo Bachelard: "[…] nunca é demais observar que o fogo representa mais um *ser social* do que um *ser natural*." (BACHELARD, 1972, p. 27).

Essa junção do social e natural, do corpo e o papel social são e estão amplamente presentes na obra de Maria Luísa Ribeiro. A autora agencia tais interfaces do fogo e suas modulações simbólicas. Do sol às sensações, das vontades às emanações do calor interior e a luz à pino. Em seu poema *A Palma da Fogueira* tais elementos utilizados na expressão poética da autora:

A Palma da Fogueira

O definir o amor no corpo da palavra
e a noite que se fez nos vãos dos pelos,
revejo o teu brincar nos meus cabelos
e aquele teu dormir no meu abraço.

Teus, toques, boca, frêmitos e beijos
o monte verde-azul no claro dos teus olhos,
as pedras na essência destas letras.

O sol se entregando, o pico da pirâmide,
as dobras do penhasco, o rumo da cachoeira…

"que venha o amanhã" selando o nosso abraço
e o amor abrindo espaço na Palma da fogueira.
(RIBEIRO, 2013, p. 72).

Novamente, observamos nessa poesia da autora a presença dos elementos do corpo, cotidiano, da criação e inspiração poética, e a força do elemento-motriz em questão, pela luz, calor e o desejo tegumentar. O ultravivo do fogo recria e recria, sintetiza o primeiro sopro dialético de uma devir, em cada aurora ou arrebol, passando pelo sentir perceptivo e emotivo do corpo e espírito que habitam e fundam o mundo.

Algumas dessas representações também ocorrem em outros poemas de sua obra como *Feito Lumes, No Corpo das Fornalhas,* dialogando com muitas das simbologias íntimas da geograficidade do corpo e casa, consciência e desejo pelo cálido e ígneo imageado em diferentes expressões de sua poesia.

A água e a metaforma

A água é trabalhada por Bachelard (2002) como um elemento entre-coisas ou entre-outros-elementos. Noutras palavras, é pela, com e por meio da água que muitos elementos encontram sua associação, potencialização, encerramento ou, principalmente, transformação. Entre a terra e a água a pedra se desfaz, o solo em sio se prepara para a primavera porvir, o calor da chama cessa sua destruição-construtiva, o ar entrelaça-se ao seu vetor primeiro, para se mostrar movimento, devir:

> Por vezes é nos mais insignificantes e quiméricos exemplos que podemos aprender com mais clareza as lições filosóficas. Sonhar o orvalho como germe e semente é participar do fundo do ser no devir do mundo. Então fica-se certo de viver o ser-no-mundo, porquanto se é o ser-tornando-se-o-devir-do-mundo. O alquimista vem ajudar o mundo a devir, vem concluir o mundo. É um *operador* do devir do mundo. não só colhe o orvalho, mas também o escolhe. Necessita do "orvalho de maio". E esse orvalho de maio, o universo não o entrega ainda suficientemente puro. Então o sonhador

> paradoxalmente o concentra para exaltá-lo, destila-o e cooba-o para que ele rejeite o que lhe resta de supérfluo, para que se torne germe puro, puramente germinativo, força absoluta. (BACHELARD, 2013, p. 258).

Em síntese, a água fenomenologicamente dá-se em metamorfose, se gaseifica, proporcionando-se como um dos mais visíveis e significativos vetores de mostrar-se do ar, em névoa, tempestade ou vapor, os sinais aquáticos do mover-se; liquefaz-se associando-se, primordialmente, à totalidade ôntica do ser fortalecendo-o ou reconfigurando-o, como o caso do elemento telúrico ou negando-o, no ígneo, cálido ou ardente chama; transmuta-se em sólido, pelo cristal, lâmina, massa ou pó, engendrando cenários ou composições paisagísticas das mais diversas, imageada, cantada, vivida ou experienciada:

> Este consistirá em provar que as vozes da água não são metafóricas, que a linguagem das águas é uma realidade poética direta, que os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam pássaros e os homens a cantar, falar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana. (BACHELARD, 2002, p. 17).

É papel da água de prover a vida, torná-la possível, guardar o fluido como materialização da contensão do desejo em pulsão máxima. O vivido, nos ambientes frígidos, cálidos, desérticos ou os mais improváveis já existentes resiste, guarda a água, em escassez ou abundância, permite-se continuar sua existência pelo elemento fundamental de seu ser:

> A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante. Noutras palavras, os poetas distraídos vivem como uma água anual, como uma água que vai da primavera ao inverno e que reflete, passivamente, levemente, todas as estações do ano. (BACHELARD, 2002, p. 12).

Como o ocorre no poema *Correnteza* de Maria Luísa Ribeiro. Em *Sob a Pele das Águas* a autora vai mergulhar em si, no mundo e no outro, no interior do corpo reencontra o elemento da vida, que preenche (in)certezas e marca o movimento natural e meneia a intimidade do si que nos significa e habita:

Sob a Pele das Águas

Por baixo do casco do meu peito
existe um rasgo do tamanho
de uma dúvida.

Quando andava
com um pedaço do coração
pregado em cada parte,
eu era um oceano de certezas.

Nadava sobre a pele das águas
Onde tudo o que se enxerga
Se parece com verdade.

Mas a ousadia do mergulho
tem parece com verdade.

Quando o voo não é mais rasante,
o riso de alma já é uma saudade,
é possível ver-se
pelo avesso.
(RIBEIRO, 2013, p. 32).

Outras representações da geografia íntima das águas também são visíveis em poemas como *Arquipélago de Sombras* a autora faz a junção entre água, terra e o cultivo da poeisis de si. Também, o fato de o poema-título também fazer menção à água e ao corpo, pelo mergulho e poros, é-nos oferecido pistas da metamorfose primordial e ao corpo em seu estares no mundo, nos descaminhos da (in)consciência e pelo outro.

O ar e as membranas do intangível

O livro *O ar e os sonhos – ensaios sobre a imaginação do movimento* (1990b) se mostra o mais desafiador de Gaston Bachelard. Se pensarmos de forma mais profunda e conectiva com os demais elementos trabalhados pelo autor observaremos a água como metamorfose pura, a terra/rocha/grão/pó é associação por excelência com todos os outros, fogo é o ponto da criação e destruição em uma psicanálise mais evidente em fenomenicidade.

O ar nos desafia em um grau maior de (des)velamento do seu ser, por ser vetorial, no sentido que sempre o captamos no indireto, por outra coisa ou fenômeno, e o que é abstrato dependendo da corrente psicanalítica não recebe tanta atenção, talvez pelo fato do ar representar o movimento interno puro do desejo e sonhos, que transcende o corpo e materialidade.

É nesse sentido desafiador do ser do ar que Bachelard reflete: "Todas as fases do vento têm sua psicologia. O vento se excita e desanima." (BACHELARD, 1990b, p. 236), o sopro e o vento, suspiro e o brado, são preenchidos pela expressividade das sensações e estado das emoções. Tanto corpo como a casa são perpassados por essas imagens do ar, e tais simbolismos são encontrados nos poemas *Janelas, Retorno e No Quintal da Lua* de Maria Luísa Ribeiro.

O ar, como um dos elementos mais desafiadores à fenomenologia, imaginação e topoanálise possui êmulos simbólicos em relação à água, com a diferenciação do fator metamórfico da segunda. Por essa razão, a representação do ar para chegar à apreensão de seus significados, normalmente, necessita do vetor e o movimento aéreo para que consigamos tornar a experiência do ar mais palatável:

> Para os antigos, o ar era sempre o vento. Na experiência comum, se o ar é imóvel, ele perde de alguma forma sua existência. O vento é sempre uma força de união. É por isso que os movimentos desordenados da poeira em um raio de sol não são postos na conta do vento. [...]. O ar imóvel, é então

> o vazio intuitivo. Não há ação alguma, não é o sinal de nada, a causa evidente de nada. (BACHELARD, 1990b, p. 39).

E o filósofo francês continua o aspecto vetorial, onírico e de complexa apreensão das expressões simbólicas do ar pela poesia e imagens: "Haveria, assim aqueles que vêem no céu um líquido fluente e animam-se com qualquer nuvem, os que veem o céu como uma chama abóbada pintada e consolidada e finalmente, os que realmente participam de sua natureza aérea" (BACHELARD, 1990b, p. 157). Como uma das representações possíveis do ar pela intimidade do si e ser Maria Luísa Ribeiro o direciona ao interior da alma, o sonho e poesia em sua expressão pela criatividade ora como sopro e suspiro ou intempéries do desejo, criação e vontade:

Confidente

O poema foi um amante ousado
com quem troquei as minhas
primeiras confidências.

Seduzida pelo ardor
com que ele me pegava,
entreguei-me.

Sensível ao e pelo poema
compreendi que a alma do coração
mora nos olhos
e na verdade de cada olhar

Um dia encontrei alguém sem alma
que derrubou a casa de poesia
e encarcerou-me.

Mas o poema no estio do tempo
reinventou nosso leito na chuva
e veio, no lombo das penas,
buscar-me para novas confidências
(RIBEIRO, 2013, p. 33).

Em *Silhueta dos Dédalos* Maria Luísa Ribeiro vai ao encontro da associação do ar com os demais elementos para sua expressão fenomenológica eclodir simbolicamente. Também é pelo e no movimento do

ar que autora mais expressa sua condição poética, de arauto do ser pela linguagem, nos braços de um sopro ou na intemperança das mais fortes ventanias.

A urdidura terrestre do ser

Bachelard explora amplamente a fenomenologia imaginária da terra em duas obras *A terra e os devaneios da vontade* e (1991) e *A terra e os devaneios do repouso* (2001). Em sua proposta de uma meta-poética pelos quatro elementos Bachelard perscruta a construção, criação, desejos e vontades da poética. É preciso também sempre colocarmos em evidência seus ensaios *A poética do espaço* (BACHELARD, 2008) e *A poética do devaneio* (1988) em que o autor já havia direcionado à espacialidade, corporeidade e formas de expressão material e telúrica da fenomenologia poética da imaginação para problematizar o devir da existência em suas significações.

Terra, rocha, lama, pó e a areia são agora colocados em primeiro plano para diferentes proposições analíticas. Questões a respeito da identidade, a paisagem, os lugares e (des)territorializações são enunciados nesse processo. O corpo e território fundem-se em *situ*-ação, acumulam camadas de memória, imagens e paisagens e nos tornamos a materialização da vivência-lugar em consciência e corpo.

Na espacialidade o ser se espraia em seu manifestar onto-ontológico. Especialmente no que diz respeito aos ser-em-no-mundo, ou seja, os estares do existir em suas significações, a dimensão espacial permite uma visualização dessas projeções onto-ontológicas. A terra e por ela: "Os objetos da terra nos devolvem o eco de nossa promessa de energia. O trabalho da matéria, assim que lhe devolvemos todo o seu onirismo, desperta em nós um narcisismo de nossa coragem." (BACHELARD, 2001, p. 6-7).

> Os outros elementos podem ser *hostis*, mas não são *sempre* hostis. Para conhecê-los inteiramente, é preciso sonhá-los numa ambivalência de brandura e de malignidade. A

> resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante. É de imediato o parceiro objetivo e franco de nossa vontade. Nada mais claro, para classificar as vontades, do que as matérias trabalhadas pela mão do homem. Tentamos portanto caracterizar, no limiar de nosso estudo, o *mundo resistente*. (BACHELARD, 2001, p. 8).

A terra, assim como o fogo, carrega o simbolismo da criação e das imagens da existência em materialidade dos seus modos de ser. Essa correlação do criado vai ao encontro do lugar, território, paisagens-memórias para as quais desejamos voltar ou nas quais sonhamos ficar e construir. O íntimo da terra é habitado pela espacialidade que conterá a identidade, o imaterial do desejo e emoção e empiricidade da vida em prática e vivência cotidiana, nas significações efêmeras de um existir infinitamente inapreensível em cada nova forma ou momento preenchidos de sentido:

> Formar imagens verdadeiramente mútuas nas quais se intercambiem os valores imaginários da terra e do céu, as luzes do diamante e da estrela, aí está realmente, como anunciamos, um procedimento que segue caminho inverso ao do processo de conceitualização. O conceito caminha passo a passo, unindo formas prudentemente vazias. A imaginação transpõe extraordinárias diferenças. Unindo a pedra preciosa à estrela, ela prepara "as correspondências" daquilo que tocamos e daquilo que vemos, e assim o sonhador leva as mãos aos magotes de estrelas para acariciar-lhes as pedrarias. Contemplando cavouqueiros ao trabalho, um Mallarmé exclama (*Divagations. Conflit.*, p. 53): "Que pedraria, o céu fluido." Quatro planos de sonho estão reunidos nessas cinco palavras: a pedra, o céu, a imobilidade e a fluidez. Um lógico pode encontrar aí motivo de censura, um poeta só precisa admirar. (BACHELARD, 2001, p. 230).

A terra é casa mas também terreno, o lugar e território, projeção imagética dos modos de vida pelas paisagens. O telúrico também é o corpo que habita o mundo, contendo em sua materialidade o imensurável imaterial e das dimensões simbólicas. A (geo)estética da terra se mostra como fenômeno em tais modulações representativas da poesia de Maria Luísa

Ribeiro, mas também como o elemento mais associativo dentre os quatro trabalhados por Bachelard, como ocorrido, por exemplo, com a água. Em sua poesia Valas a autora trabalha expressa algumas dessas representações (geo)poéticas:

Valas

Na sala de estar
Sentamos o silêncio e eu
E conversamos sobre mortes.

Uma imagem estática
de um quadro na parede,
uma estante
suportando quinquilharias.

Uma janela semi-aberta
permitindo o eco da rua
e tudo que se foi
nas águas das enchentes.

Cúmplices,
o silêncio e eu
olhamos para o piso,
removemos cacos
e encontramos valas,
apenas

Desconcertados
voltamos à superfície.
Demo-nos as mãos,
o silêncio e eu,
buscando um jeito de
de enterrar
os nossos mortos
(RIBEIRO, 2013, p. 25).

Em outros poemas como *Refúgio, Trajetória, Bebedouros de Plástico e Na Ferida da Rocha* a terra como imagem e imaginação geopoética e fenomenológica ocorre tanto como corpo como espacialidade. O lugar e a paisagem, a identidade em presença ou ausência são alguns elementos presentes em diferentes poemas da autora, como sugerido em

representações geopoética do corpo-paisagem e identidade em seu lugar ou fronteira territorial.

A expressão da terra mais encontrada no texto de Maria Luísa Ribeiro ocorre em um multi-objeto específico que é a casa, amplamente explorado na topoanálise bachelardiana. O ninho, caserna, porão, sótão, quartos e cozinha são ambientes que formam uma ideia, expressividade primeira do ser em busca do seu reduto existencial na imagética caseira. No poema Bebedouros de Plástico de Maria Luísa Ribeiro há uma menção ao corpo como a *casa* primordial que nos recebe em habitação:

Aprendi a habitar um lugar de mim
onde tudo o mais são coisas
que me circundam,
e não me acodem em nada
(RIBEIRO, 2013, p. 24).

E é pela terra, chão, o corpo e a casa que a autora entrelaça sua geografia íntima pelos quatros elementos. A consideração de Coutinho (1976) da habitação em todos os lugares pelos estares do ser, aqui, eleva-se ao seu grau máximo ôntico-ontológico e geopoético. No poema *Espólio* há uma das mais belas e figurativas representações dos elementos pelo corpo, alma, a imagem da casa em suas alas e cômodos em extensão e emanação poética pelas significações de si:

Espólio

Caminho no vale da penumbra
onde cinco das sete velas se apagaram.
No princípio era neve
mas nunca tive talento em trenós.
Mastigando picumãs
cozinhei o galo do quintal
que à meia noite cantava.

Debruçada no portão da minha hora
entreguei-me a uma fileira de novenas,
despi de alcunhas e apelidos
e todas as alegorias literárias.

Meu destino é o ribeiro:
sobre a pedra deixarei
a mala que carrego
e na margem a minha verdade
sob marcas de cimento

As minhas saias no varal das reticências
ficarão no tempo esperando Ana Beatriz,
que desconfio, saberá usá-las
com todas as nódoas de suor e vinho.

Rebatizada nas águas desta lágrima,
a menina voará lonjuras
no risco do meu sangue.
E nesse avião de papel,
herdados das profundezas da minha alma,
buscará estrelas para acender
a Casa de Poesia
(RIBEIRO, 2013, p. 73).

Há uma paráfrase simbólica entre esse poema da autora com o escrito de Conceição Gmeiner *Morada do Ser: uma abordagem filosófica da linguagem na leitura de Martin Heidegger*. Não apenas nesse poema específico mas ao longo de toda sua obra *Mergulho nos Poros* há diferentes expressão do papel da poesia e expressão literária como forma de emanação do sentido de ser, devires do existir pelo cotidiano, sensações, percepções e emoções.

Considerações Finais

Por fim, mais do que manifestar suas representações poética, a autora também nos oferece uma amostra de sua relação com a arte poética, a palavra e o os enunciados presentes nos seus versos, havendo em sua obra o que Gmeiner (1998) teoriza com a reflexão do filósofo Martin Heidegger e também Gaston Bachelard da palavra e seu movimento pela linguagem como a expressão primeira do ser onto-ontologicamente, por nós, o ser-que-é-no-mundo em infinitos estares.

Nessas paragens da intimidade geopoética e topoanalíticas é que nos deparamos com sonhos, desejos e pulsões, assim como as palavras e

versos de Maria Luísa Ribeiro produz muito de seus escritos, em prosa ou verso. Em *Mergulho nos Poros* no qual a há profundas aberturas de partilha de experiências, sensações e emoções e fechamentos do interior, em seus estares do ser-no-mundo.

O percurso pelos quatro elementos da fenomenologia do imaginário de Bachelard contribuem como guia, no percurso geopoético proposto. Nesses mostrar-se do e de ser nas expressões e pulsões dessas profundezas do íntimo do eu, há sua relação com o outro e o mundo, em múltiplos estares gestados e eclodidos no cotidiano, em nossa relação proximal com tudo o que está ao redor.

Referências

ARAÚJO, Gilvan Charles Cerqueira de. Cotidiano e facticidade: contribuições para uma geografia da escala mínima. *Revista Geografia, Literatura e Arte*, v. 2, n. 2, p. 173-200, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2020.154781> Acesso 14 de set. 2021.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Maria Isabel Braga. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1972

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos – a ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso – ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.
BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade – ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das força**s***. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 2ª Ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 84-91.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre paisagem e geografia*. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLLOT, Michel; ALVES, Ida. Por uma Geografia Literária. Rumo a uma geografia literária. *Gragoatá*, n. 33, p. 17-31, 2º sem. 2021. Disponível em: < https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33006/18993> Acesso 14 de set. 2021.

COUTINHO, Evaldo. *O lugar de todos os lugares*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

GMEINER, Conceição Neves. *Morada do Ser: uma abordagem filosófica da linguagem na leitura de Martin Heidegger*. Santos: Leopoldianum, 1998.

GRATÃO, Lúcia Helena Batista. Da projeção onírica bachelardiana, os vislumbres da geopoética. In: GRATÃO, L. H. B.. (Org.). *Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente*. Londrina: Edições Humanidades, 2006, v. , p. 165-190.

MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Lívia de. Geograficidade e espacialidade na literatura. *Geografia (Rio Claro. Impresso)*, Rio Claro, v. 34, p. 487-508, 2009.

RIBEIRO. Maria Luísa. *Mergulho nos poros*. Goiânia: Movimento Editora, 2013.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da; CARRETO, Carlos Fonseca Clamote. O espaço é a flor azul do imaginário: Gaston Bachelard e Walter Benjamin em Paris? a descoberta de uma paisagem literária. *CONFINS* (PARIS), v. 46, p. 1, 2020. Disponível em: < https://journals.openedition.org/confins/30787> Acesso em 15 set. 2021.

Sobre os Organizadores

Júlio César Suzuki

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7499-3242

Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso (1992), graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2004), mestrado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é Professor Doutor II da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Integração da América Latina (PROLAM/USP). Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. jcsuzuki@usp.br

José Elias Pinheiro Neto

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9574-6451

Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (USP). Doutor em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP - 2017). É docente da Universidade Estadual de Goiás do Câmpus Cora Coralina UnU/Itapuranga e no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI). Editor-Chefe do periódico digital Building the way (ISSNe 1519-7220). Integrante do Grupo de pesquisa: Geografia, Literatura e Arte (GEOLITEART) com sede na Universidade de São Paulo. Interessa-se por pesquisas na área de aproximação entre ciência e arte e estudos de Literatura Brasileira. joseeliaspinheiro@gmail.com

Sobre os Autores

Ana Nábila Lima Campos

Já participou de diversos eventos nacionais e internacionais dentro e fora do estado de Goiás, possui publicações de artigos e capítulos de livro envolvendo temas como: Gênero, Identidade, Sexualidade, Literatura Regional, Educação Especial e Inclusiva, entre outros temas relacionado. Possui graduação em Letras – Português e Inglês pela Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina – Unidade Universitária de Itapuranga e especialização *lato sensu* em Neuropedagogia e Psicanálise pela Faculdade de Itapuranga. nabila.campos@gmail.com

Arlete Félix Vieira Silva

Graduação em pedagogia pela UNOPAR (2009). Especialista em Psicopedagogia Clínica/institucional Faculdade Católica de Anápolis (2011). Docência Universitária FAI 2016 Tecnóloga em Teologia pelo Instituto Paulo Leiva Macalao (2010). Coordenadora pedagógica da Faculdade Itapuranga desde (2015). Coordenadora de Educação infantil na sec. Municipal de Itapuranga (2017 a 2020). Psicopedagoga sob registro 120948/19 ABPP do NAP Núcleo de Apoio Psicopedagógico FAI. arletefelixvs@hotmail.com

Dilorrara Ribeiro Gomes

Mestranda do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) pela Universidade Estadual de Goiás – Câmpus Cora Coralina. Licenciada em Letras Português/Inglês e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual de Goiás – Câmpus São Luís de Montes Belos (UEG – 2018). E-mail: dilorrararg@hotmail.com

Dorceli Maria dos Santos Gontijo

Graduada em Letras pela Faculdade de Educação Ciências e Letras de Itapuranga - FECLITA (1999). Especialização em Língua Portuguesa, Formação Sócio-econômica do Brasil e Literatura Brasileira pela Universidade Salgado de Oliveira. Professora da Rede Municipal de Ensino de Itapuranga – GO e da Rede Estadual de Educção do Estado de Goiás. Trabalhou na Coordenação Pedagógica da Secretaria Municipa de Educação do municipio de Itapuranga-GO. dorcelimaria@hotmail.com

Gilvan Charles Cerqueira de Araújo

Graduado em Geografia pela UNESP – Campus Rio Claro/SP (2009), Mestre em Geografia pela Universidade de Brasília (2013), Doutor em Geografia pela UNESP – Campus Rio Claro/SP (2016). Atualmente é professor de Geografia na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e realiza estágio de pós-doutoramento em Geografia pela Universidade de São Paulo. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4238-0139. gilvan.cerqueira@edu.se.df.gov.br.

Janaína Claudino Prado

Técnica em Informática Integrado ao Ensino Médio pelo Instituto Federal do Paraná e atualmente é estudante de Letras, pela Universidade Estadual de Goiás. pradojanaina015@gmail.com

José Elias Pinheiro Neto

Pós-doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (USP). Doutor em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP - 2017). É docente da Universidade Estadual de Goiás do Câmpus Cora Coralina UnU/Itapuranga e no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e

Interculturalidade (POSLLI). Editor-Chefe do periódico digital Building the way (ISSNe 1519-7220). Integrante do Grupo de pesquisa: Geografia, Literatura e Arte (GEOLITEART) com sede na Universidade de São Paulo. Interessa-se por pesquisas na área de aproximação entre ciência e arte e estudos de Literatura Brasileira. joseeliaspinheiro@gmail.com

Júlio César Suzuki

Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso (1992), graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2004), mestrado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é Professor Doutor II da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Integração da América Latina (PROLAM/USP). Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. jcsuzuki@usp.br

Kênia Cristina Borges Dias

Graduação em Letras pela Faculdade de Educação Ciências e Letras de Itapuranga - FECLITA (1995). Especialização em Língua Portuguesa, pela Universidade Salgado de Oliveira. Professora da Rede Municipal de Ensino de Itapuranga - GO. Professora na Faculdade Itapuranga, nos cursos de Graduação. Coordenou o processo de elaboração do Plano Municipal de Educação - PME, do Município de Itapuranga - GO. Trabalhou na área técnica na Secretaria Municipal de Educação. Mestra em Letras - Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC. Secretária Municipal de Educação de Itapuranga - GO. Integrou a Comissão Regional de Itapuranga no processo de elaboração do Documento Curricular para Goiás –

DC-GO. Integrante do Corpo editorial da Revista Científica FAI, ISSN 2526-6225. Pós-graduação em Linguística aplicada a educação em andamento, pela FAVENI. prof.keniacristina@hotmail.com

Lorrane Gomes da Silva

É professora titular da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Câmpus Cora Coralina, Cidade de Goiás, no curso de Licenciatura em Geografia e do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Geografia. Possui pós-doutorado em Geografia pela Universidade Federal de Goiás, Câmpus Catalão (2020). Pós-doutorado em História pela Universidade Federal de Goiás, Câmpus Goiânia (2019). Doutora em Geografia pela Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos e Pesquisas Socioambientais/IESA, câmpus Goiânia (2016). Mestre em Geografia pela Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos e Pesquisas Socioambientais/IESA, Câmpus Goiânia (2010). Graduada em Geografia pela Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina, Cidade de Goiás (2008). E-mail: lorrannegomes@gmail.com

Luíz Horácio

Escritor, tradutor, fotógrafo

Mikaela Soares Cardoso de Araújo

Graduada em Letras, português, inglês e suas respectivas literaturas na UEG-Câmpus Formosa, atualmente aluna regular no programa de pós-graduação stricto sensu em língua, literatura e interculturalidade na Universidade Estadual de Goiás- campus Cora Coralina na cidade de Goiás. Discente na linha de pesquisa de Estudos Literários e Interculturalidade. cardosomikaela@gmail.com

Marcela Rodrigues Trindade

Mestranda do curso do programa de pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina. Graduada em Letras – Língua portuguesa/ Língua inglesa, pela Universidade Estadual de Goiás, Campus São Luís de Montes Belos (2012), e em Pedagogia, pela Faculdade São Marcos (2017). Especializada em Metodologia do Ensino Superior, pela Faculdade Anicuns e Pedagogia Catequética, pela Pontifícia Universidade Católica. Atualmente professora de língua espanhola, da rede municipal da Escola Sarjob Rodrigues de Mendonça, na cidade de Sanclerlândia. marcelarodrigues562@gmail.com

Nilma Gonçalves Lacerda

Nasceu no Rio de Janeiro. Doutora em Letras Vernáculas, com pós-doutorado em História Cultural, autora de inúmeros artigos científicos e capítulos de livros, no campo da Literatura, Leitura e Escrita, com presença em eventos científicos e pedagógicos, em palestras e mesas redondas, no Brasil e no exterior. Autora de Manual de Tapeçaria, As Fatias do Mundo, Cartas do São Francisco: Conversas com Rilke à Beira do Rio, Estrela-de-rabo e Outras Histórias Doidas e Pena de Ganso. Tradutora de O Homem das Miniaturas e de Eu não Sou Macaco, de Virginie Lou. Autora premiada recebeu com Cartas do São Francisco o Prêmio Cecília Meireles de Melhor Livro Teórico da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). nilmalacerda@hotmail.com

Rannyelle Silva de Oliveira

Graduada em Letras pela UEG (2017) – Universidade Estadual de Goiás (Câmpus São Luís de Montes Belos). Aluna do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade -POSLLI pela UEG – Universidade Estadual de Goiás (Câmpus Cora Coralina). Sua pesquisa está

voltada para a Lírica, com o enfoque em verificar a configuração do arquétipo ar na poesia de Dora Ferreira da Silva. É docente no Instituto Tecnológico do Estado de Goiás Padre Antônio Vérmey (Itego PAV) com sede em Palmeiras de Goiás. rannyelleoliveira22@hotmail.com

Renato de Oliveira Dering

Professor Adjunto no Centro Universitário de Goiás (UNIGOIÁS). Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e Licenciado em Letras – Língua Portuguesa pela UFG. Realiza estágio de Pós-Doutorado pelo Programa de Estudos de Linguagens – Posling/CEFET-MG. Coordenador Projeto de Iniciação Científica (PIC) "Estudos decoloniais da linguagem, educação e do direito: letramentos e práticas interculturais" e Líder-pesquisador do grupo FORPROLL/ CNPq/ UFVJM. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7891833942208165. renatodering@gmail.com. Orcid: 0000-0002-0776-3436.

Valéria Cristina Pereira da Silva

Professora Doutora da Universidade Federal de Goiás-UFG, vinculada ao Instituto de Estudos Sócio-ambientais-IESA e ao Lagicriarte – Laboratório de Imaginário Criatividade e Arte - Coordenadora do grupo de Estudos de Imaginário, Paisagem e Transculturalidade – GEIPaT, onde pesquisa os temas: imaginário da cidade, geografia e literatura, cultura, sensibilidades e ontologia do espaço. vpcsilva@hotmail.com

Vanessa Flávia da Silva Furtado

É atualmente estudante de Letras, pela Universidade Estadual de Goiás e integrante do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) e ao Programa de Iniciação Científica (PIBIC). vanessinhasempre@gmail.com

Viviane Faria Lopes

É pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), na Universidade de São Paulo (USP), e mestra e doutora em Linguística pela Universidade de Brasília (UnB). É professora em ensino superior na Universidade de Brasília, em que é membro do Núcleo de Estudos de Linguagem (NELIS), e na Universidade Estadual do Goiás (UEG), onde também coordena um grupo de pesquisa em Saúde Mental, cuja linha de investigação intitula-se "A interferência da linguagem na saúde mental". viviane.lopes@ueg.br