

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS – DCL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS – PPGL

ISABELLA SANTOS RAMOS

**MULHERES EM TRAVESSIA: UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DAS
PERSONAGENS FEMININAS CONSTRUÍDAS SOB O SIGNO DA PROSTITUIÇÃO
EM GUIMARÃES ROSA E KONSTANTIN CHRISTOFF**

Montes Claros – MG

Abril de 2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS – DCL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS – PPGL

ISABELLA SANTOS RAMOS

**MULHERES EM TRAVESSIA: UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DAS
PERSONAGENS FEMININAS CONSTRUÍDAS SOB O SIGNO DA PROSTITUIÇÃO
EM GUIMARÃES ROSA E KONSTANTIN CHRISTOFF**

Isabella Santos Ramos

Dissertação apresentada à banca examinadora do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Mestrado da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de MESTRE EM ESTUDOS LITERÁRIOS, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Wagner Rocha.

Montes Claros - MG

Abril de 2023

R175m Ramos, Isabella Santos.
Mulheres em travessia [manuscrito]: uma análise da trajetória das personagens femininas construídas sob o signo da prostituição em Guimarães Rosa e Konstantin Christoff. / Isabella Santos Ramos – Montes Claros, 2023.
102 f. : il.

Bibliografia: f. 99-102.


Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2023.

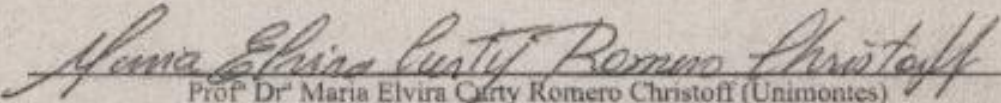
Orientador: Prof. Dr. Antônio Wagner Veloso Rocha.

1. Mulheres na literatura. 2. Mulheres na arte. 3. Prostitutas na literatura. 4. Prostitutas na arte. 5. Dão-Lalalão - Rosa, João Guimarães, 1908-1967. - Crítica e interpretação. 6. Christoff, Konstantin, 1923-2011 - Crítica e interpretação. I. Rocha, Antônio Wagner Veloso. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: uma análise da trajetória das personagens femininas construídas sob o signo da prostituição em Guimarães Rosa e Konstantin Christoff.



Dissertação de Mestrado intitulada "Mulheres em travessia: uma análise da trajetória das personagens femininas construídas sob o signo da prostituição em Guimarães Rosa e Konstantin Christoff", de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários Isabella Santos Ramos, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. Antônio Wagner Véloso Rocha - Orientador (Unimontes)


Prof. Dr. Maria Elvira Corty Romero Christoff (Unimontes)

gov.br

Documento assinado digitalmente
TELMA BORGES DA SILVA
Data: 24/06/2023 11:58:18-0302
Verifique em: https://verificar.gov.br

Prof.ª Dr.ª Telma Borges da Silva (UFMG)


Andrea Cristina Martins Pereira
Coord. do Programa de Pós-graduação
em Letras/Estudos Literários
MASP 10953271 - UNIMONTES

Prof.ª Dr.ª Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 16 de junho de 2023.

**Dedico este texto à Marria, a maior sede de liberdade
que já conheci, e que agora atravessa o infinito.**

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha mãe, Sônia e meus avós, Alonso e Maria do Carmo, pelo amor incondicional e por serem sempre os maiores entusiastas de minha formação.

Ao amado Túlio, com quem posso ser Afrodite Pandêmia e Urânia.

Aos caros amigos Emerson, Franciele, Francisco, Jorge Luiz e Matheus, pelo companheirismo fraterno que alegra meus dias.

Ao meu estimado orientador Professor Dr. Antônio Wágner Rocha, pela paciência e competência sem os quais esta pesquisa não teria acontecido.

A Igor Christoff, pela generosidade em compartilhar materiais de pesquisa que foram fundamentais para a conclusão deste trabalho.

À Professora Dra. Maria Elvira Curty Christoff, pela inspiração que carrego desde a graduação e incentivo nos preciosos apontamentos que contribuíram para a conclusão deste trabalho.

À Professora Dra. Ivana Ferrante Rebello, pela leitura atenta que contribuiu definitivamente para a qualidade do texto.

“Quando se diz que o artista imita o poeta ou que o poeta imita o artista, isso pode significar duas coisas. Ou um deles faz da obra do outro o objeto efetivo da sua imitação, ou ambos possuem o mesmo objeto de imitação e um deles toma emprestado do outro o modo e a maneira de imitá-lo”.

(Laocoonte)

“Via-se que ele gostava de pintar, parecia mesmo que era uma das suas maneiras de se apropriar das mulheres: pintá-las. Ou talvez recriasse na tela outra mulher nova, que era ao mesmo tempo composta e viva, obra sua e objeto estranho e desejável, cuja posse lhe antecipava as carícias e os prazeres da real.”

(Rachel de Queiroz)

RESUMO

Este trabalho visou abordar duas narrativas em diálogo com enfoque na trajetória das personagens femininas construídas sob o signo da prostituição. A ênfase se deu na conversão do sentido tradicional que a palavra “prostituta”, seus sinônimos, e a condição subjacente que ela assume a partir do ponto de vista proposto nas reflexões de Guimarães Rosa sobre as personagens Doralda e em segundo plano Analma e Izilda, na novela *Dão-Lalalão* (o devente) e de Konstantin Christoff, sobre as figuras de Yêdde, Dona Lola Goiana e as meninas da pensão a partir da série de autorretratos que o artista realizou de 1982 a 2006. Nossa interpretação se orientou a partir da metodologia de pesquisa inter-artes. Foram abordados os conceitos de erotismo e arquétipo para chegar ao conceito da mulher fatal ou mulher fálica a partir de seus ecos na produção artística. Foi feita uma análise da retratação da personagem Salomé enquanto mulher fatal, até a aproximação de suas similaridades com as personagens alvo de nosso estudo. Nossos comentários se orientaram inicialmente a partir dos estudos de Bataille (2017), Moraes (2017), e Sant’Anna (1993). Por fim, pensando o trânsito e o diálogo entre essas personagens, discutimos seus pontos de partida e chegada nas narrativas: a cama, leito conjugal ou alcova de cabaré, pensando os caminhos e deslocamentos simbólicos e geográficos que perfazem em suas histórias. Para tanto, foi abordada a fortuna crítica sobre erotismo e sensualidade em *Dão-Lalalão*, o conceito de trajeto e intertextualidade presentes em ambas as obras, sendo esta última utilizada como ferramenta para transgressão nas narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: *Dão-Lalalão*. Autorretratos de Konstantin Christoff. Pesquisa Inter-Artes. Retratação da Personagem Prostituta.

ABSTRACT

This work aimed to discuss two narratives in dialogue with a focus on the trajectory of female characters built under the sign of prostitution. Emphasis was placed on the conversion of the traditional meaning that the word “prostitute”, its synonyms, and the condition underlying it assume from the point of view proposed in Guimarães Rosa’s reflections on Doralda and, in the background, Analma and Izilda, in the tale *Dão-Lalalão* (the debtor), and Konstantin Christoff, on Yêdde, Dona Lola Goiana and the girls of the boarding house based on the series of his self-portraits, carried out from 1982 to 2006. Our interpretation was guided by the inter-arts research methodology. The concepts of eroticism and archetype were approached to arrive at the concept of the femme fatale or phallic woman from their echoes in artistic production. An analysis was made of the portrayal of the character Salomé as femme fatale, until the approximation of her similarities with the target characters of our study. Our comments were initially guided by studies by Bataille (2017), Moraes (2017), and Sant’Anna (1993). Finally, thinking about the transit and dialogue between these characters, we discuss their starting and ending points in the narratives: the bed, marital bed or cabaret alcove, thinking about the symbolic and geographical paths and displacements that make up their stories. To do so, the critical fortune on heroism and sensuality in *Dão-Lalalão*, and the concept of trajectory and intertextuality present in both works was approached, the latter being used as a tool for transgression in the narratives.

KEYWORDS: *Dão-Lalalão*. Self-portraits by Konstantin Christoff. Inter-Arts Research. Depiction of the Prostitute Character.

INDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - “Autorretrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (1985), A.s.t., 160 x 160 cm.....	30
Figura 2 - Red-figured cup, attributed to the Brygos Painter. Pintura em cerâmica. 490 a 480 a.C. (aprox.) 31,9x17,3 cm.....	35
Figura 3 - “Phryne devant l'Areopage”, (1861), ost, 80.5 cm × 128 cm, Jean-Léon Gérôme.	37
Figura 4 - Autorretrato com os moços, com os velhos e a casta Susana. A.s.t., e madeira, 220 x 200 cm, 1998. Konstantin Christoff.....	39
Figura 5 - Salomé com a cabeça de São João Batista. óleo sobre madeira, 87 x 58 cm, 1530 (aprox.). Lucas Cranach, o velho.	44
Figura 6 - The Apparition (L'apparition). óleo sobre tela, 55.9 x 46.7 cm, 1876-1877. Gustave Moreau.	45
Figura 7 - Autorretrato quando escoteiro, amoitado espiando banhistas nas margens do Rio	49
Figura 8 - Autorretrato transformado em bicho por D. Lola Goiana com suas mandingas. A.s.t., e madeira. , 80 x 100 cm, 2003.....	51
Figura 9 - Homenagem a D. Lola Goiana (Auto-retrato com meninas da pensão). A.s.t., 130 x 130.....	53
Figura 10 - Uma possível representação de Ishtar ou sua irmã Ereshkigal. Escultura, 49,5 x 37 cm, 1800 a 1750 a.C. (aprox.).....	54
Figura 11 - “As donzelas do mar”. O.s.T. 81,8x142,8cm, 1885-86. Evelyn de Morgan. .	56
Figura 12 - Homenagem a Neco Timoneiro (Autorretrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente). A.s.t., 130 x 130 cm, 1983.....	57
Figura 13 - Autorretrato conmigo mismo (y mi mujer y mi grapita y mi jarrón chino). A.s.t., 160.....	69
Figura 14 - Autorretrato com minha mulher debaixo do espelho. A.s.t., 130 x 130 cm, 1985.	75
Figura 15 - Autorretrato na transfiguração gloriosa de D. Lola Goiana. A.s.t., 160 x 160 cm,.....	77
Figura 16 - Autorretrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível). A.s.t., 155.....	79
Figura 17 - Autorretrato com minha mulher (comendo pequi). A.s.t., 160 x 110 cm, 2005.	86
Figura 18 - Autorretrato e minha mulher com edredão made in China A.s.t., 100 x 100 cm, 2004.....	88
Figura 19 - Eu e minha mulher num mar de rosas. A.s.t. madeira e colagem., 160 x 110 cm, 1997.....	97

QUADROS

QUADRO 1: comparativo da personagem Salomé no cinema em cartaz e em cena, películas homônimas. Autoria, país e ano, esquerda para a direita: Hugo Falena, Itália, 1910; J. Gordon Edwards, Estados Unidos, 1918; Oscar Bryant, Estados Unidos, 1918; William Dieterle, Estados Unidos, 1953.....47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - EROTISMO E A RETRATAÇÃO DA FIGURA FEMININA: Diálogo interartes	
1.1 Retratação da mulher na arte brasileira.....	15
1.2 Especificidades da pesquisa (ou investigação?) em artes integradas.....	22
1.3 A concepção de erotismo no diálogo inter-artes.....	26
1.4 O arquétipo da prostituta a serviço da arte	33
CAPÍTULO 2 - SEREIAS FATAIS: O medo da morte através da mulher predadora	
2.1 Mulher fatal, fálica ou devoradora.....	43
2.2 Sereias fatais	55
CAPÍTULO 3 - CAMINHOS DO LEITO CONJUGAL: Da cama ao cabaré ou processo inverso: trajetos e intertextualidade	
3.1 Erotismo e sensualidade em Dão-Lalalão	61
3.2 Intertextualidade Como trilha para a transgressão.....	71
3.3 Trajeto e as mulheres caminhantes: a terceira margem	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS.....	99

INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresentaremos um estudo que se baseia na pesquisa interartes entre a literatura e a pintura. Isto, pois, o que pretendemos aqui é, a partir da metodologia comparatista, perscrutar os elementos que compõem as narrativas construídas acerca das personagens prostitutas em duas produções específicas: o conto “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa e a série de autorretratos pintados por Konstantin Christoff do início dos anos de 1980 até meados dos anos 2000. Nos interessa também manter um olhar atento sobre a atmosfera social e criativa que influenciou nossos autores. Descobriremos, como se verá, que ambos retratam figuras em movimento.

Se faz necessário apresentar nossos dois autores para ficar mais claro nosso ponto de vista: Guimarães Rosa, natural da cidade de Cordisburgo, no interior de Minas Gerais, mudou-se ainda na infância para a capital do estado. Lá estudou medicina na Universidade Federal de Minas Gerais. Depois se casou e retornou para trabalhar no interior do estado, período que serviu de enriquecimento cultural para a vasta obra que veríamos nascer depois. Tornou-se Capitão-Médico por concurso e, logo após, foi diplomata servindo ao país em trabalhos na América Latina e Europa, e nesse período conheceu a segunda esposa. Ele, que desde pequeno nutria interesse pela linguagem e o aprendizado de novos idiomas, encontrou na escrita o ofício de que mais lhe traria prestígio, foi contista, novelista, romancista, estreando ainda em 1930. Com a publicação do livro de contos *Sagarana*, torna-se objeto de grande prestígio, pela alta carga simbólica de suas histórias, que inovaram na linguagem e na estrutura narrativa, e traziam o regionalismo como característica central. A matéria regional foi por ele muito utilizada, e sua construção é na maioria atribuída às excursões que o autor realizou pelo interior dos estados de Minas Gerais e também Mato Grosso. As viagens exploratórias lhe renderam sua obra mais famosa: *Grande sertão: Veredas* (1956), que já foi traduzido em diversas línguas. Classificado como escritor modernista, era dono de uma mente alquimista, altamente criativa. O autor foi agraciado com diversas premiações, dentre elas um prêmio da Academia Brasileira de Letras, da qual seria integrante depois, e o Prêmio Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro. Ele brincava com as palavras e seus significados, inventava outras tantas, recorria a termos arcaicos, e à linguagem popular, ia assim recriando a linguagem conforme sua necessidade.

Konstantin Christoff deixou a cidade de Strajitza, na Bulgária, ainda menino, acompanhado por sua mãe e irmão no início da década de 1930. Juntos seguiram atravessando o Atlântico rumo ao Brasil, para se fixarem na cidade de Montes Claros, no norte de Minas

Gerais. Lá permaneceram junto a seu pai, que já residia há um pouco mais de tempo cultivando a terra. Anos depois ele seguiu para a capital do estado para tornar-se médico, também realizando seus estudos na Universidade Federal de Minas Gerais. Lá conhece a vida boêmia do município, sempre efervescente no campo cultural, mas também as mazelas da urbanização, expressas na figura marginalizada da prostituta, por exemplo. Nesse mesmo período realizou estudos artísticos que já demonstravam mais claramente seu interesse pelas linguagens artísticas, chegando inclusive a ser instruído por Alberto da Veiga Guignard. Retorna à Montes Claros em 1948 para exercer a medicina trabalhando na Santa Casa de Misericórdia, e se casar com Yêdde, com quem tem três filhos. Paralelamente à carreira médica colaborou com as revistas “Edição Extra”, de São Paulo, e “Caretta”, do Rio de Janeiro. Foi também cartunista, chargista e ilustrador. Aventurou-se na escultura e fotografia. Encontrou na pintura o caminho no qual se dedicaria integralmente anos depois. Nessa linguagem muito se interessava pelas questões humanas, através de recursos estéticos que perpassam o grotesco e o escatológico, como nos demonstrou Christoff (2008).

Com forte atuação artística em meados das décadas de 1980 e 1990, participou de diversas exposições ao nível nacional, como a realizada no Paço das Artes, em São Paulo (1986), Palácio das Artes, em Belo Horizonte (1986), Museu de arte de Santa Catarina, em Florianópolis (1986), dentre tantas outras... Está situado num momento histórico conhecido como pós-modernista e possui forte influência da escola expressionista de acordo com Pierre Santos, além de preferência pela retratação da figura humana e temática social com características escatológicas e grotescas e da autorrepresentação - falando de si, para assim falar do todo - de acordo com Elvira Curty Christoff. Dentre seus trabalhos mais reconhecidos encontramos a série dos autorretratos - nosso objeto aqui - que vai do início dos anos de 1980 ao início dos anos 2000 e também a série da via-sacra, criada em meados do final da década de 1980.

Nota-se que Christoff e Rosa possuem trajetórias bastante similares, para além da existência num mesmo tempo histórico: crescem no interior de Minas Gerais, tendo nesse período vivenciado de perto as relações que permeiam o sertão coronelista e o patriarcado sertanejo. Mudam-se para a capital para estudar medicina na mesma Universidade. Exercem várias profissões e encontram na Arte o campo fértil para derramar sua criatividade expressa nos modos de ver as grandes questões da vida humana. Cada um à sua maneira tratou da experiência humana, como a expressão dos pontos de vista daqueles que são considerados à margem, e sem desconsiderar a busca pelo amor. Os textos de Rosa são altamente descritivos, pois constroem a narrativa com o cuidado de expressar cada detalhe dos espaços, suas cores,

cheiros, luz. Isso torna seu texto altamente pictórico. No caminho inverso, Christoff, nas telas construídas com alto contraste e grande expressividade, nos deixava, vez ou outra, pistas escritas aqui e ali, de modo que seu trabalho pode ser entendido também como uma espécie de cartum. A vida de ambos é marcada pelo movimento, pelos trajetos que os levaram a outros lugares e que os fizeram perceber características essenciais, portanto, universalizantes da experiência humana. Existe neles um movimento pendular que nos leva de um lado a perscrutar a interioridade das personagens que criaram, do outro a relacionar tudo aquilo que encontramos com a experiência universalizante. Desse modo, fica claro que o índice de estudo escolhido por nós - a análise de similaridades entre a retratação da figura da prostituta e da mulher casada no conto “Dão-Lalalão” de, Guimarães Rosa, e na série de autorretratos de Konstantin Christoff - é somente uma das múltiplas possibilidades de conexão que as relações entre estes dois criadores nos oferecem.

Nosso estudo pretende ser uma espécie de diálogo entre Christoff e Rosa, e - é claro - não podemos deixar de ressaltar que falaremos do ponto de vista de dois homens sobre a construção de personagens femininas. Logo, existe uma clara questão entre gênero e criação artística aqui, da qual não poderemos nos desvencilhar, mas ao contrário, nos apropriamos dela para a partir de então pensar outros pontos de vista sobre essas mesmas questões. Uma pergunta que sempre nós fizemos ao longo de todo o texto foi: Como seria a história de Doralda, Analma, Lola Goiana ou Yedde, a esposa-personagem, se elas mesmas nos contassem?

As análises comparadas sobre as imagens selecionadas da série de autorretratos de Konstantin Christoff, bem como os trechos do texto de “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa, aparecerão em diálogo com as teorias selecionadas ao longo de todo nosso texto, isto, pois, entenderemos que os temas trazidos pelos dois artistas, por sua natureza universalizante, atuam de maneira transversal da discussão. O mesmo movimento pendular que identificamos nos trabalhos de Christoff e Rosa será observado também ao longo de nosso trabalho, que foi dividido em três capítulos. No primeiro deles, traremos um breve estudo sobre a retratação da figura feminina na pintura e literatura brasileiras, pensando a existência de um diálogo entre as duas linguagens, sobretudo com ajuda de Costa (2002). Nesse sentido será necessário elaborar alguns comentários sobre as especificidades de uma investigação em artes integradas. Aqui, a temática do erotismo será abordada transversalmente, pois, como veremos, ela estará presente do início ao final do texto e se baseará nos estudos de Bataille (2017). Somando a temática do erotismo à retratação feminina nas artes, chegaremos ao final deste capítulo falando sobre as definições de arquétipo para chegar ao arquétipo da prostituta enquanto um signo recorrente nas narrativas artísticas.

No segundo capítulo aprofundaremos a análise sobre o arquétipo da prostituta, entendendo sua construção como uma produção majoritariamente elaborada a partir do ponto de vista masculino, o que nos levará a uma imagem da prostituta com suas origens mais remotas associadas às deusas do amor e às prostitutas sagradas da antiguidade. Essa construção nos últimos duzentos anos da história ocidental apoia-se na figura bíblica da personagem Salomé nas criações artísticas, que muito nos traduzem a ideia de uma mulher fatal, fálica ou devoradora. Assim, buscaremos aproximar as similaridades da figura de Salomé com Doralda, Izilda e Analma de “Dão-Lalalão” e Dona Lola, Yêdde e as meninas da pensão da série dos autorretratos. Este trecho do estudo será fundamental para imaginar o arcabouço artístico e teórico que povoava o imaginário cultural de Christoff e Rosa. Baseamo-nos sobretudo nas teorias de Moraes (2017) sobre o arquétipo da fêmea fálica e Sant’Anna (1993) sobre a mulher-pássaro, serpente, sereia ou esfinge e suas representações na poesia da literatura brasileira.

No terceiro e último capítulo apresentaremos o conceito de caminho como elo fundamental entre os dois objetos de nosso estudo, entendendo a existência de um trajeto simbólico, pendular e permanente entre a casa e o cabaré. Realizaremos uma revisão bibliográfica com vistas a registrar a vasta produção acadêmica que já apontava os elementos de erotismo e sensualidade no conto “Dão-Lalalão” para depois demonstrarmos em ambos os trabalhos a intertextualidade com textos clássicos como uma trilha para a transgressão. Tanto o conto quanto a série de autorretratos estão repletos de referências intertextuais, e estas mesmas referências são ferramentas fundamentais para a subversão nas obras. Será feita uma revisão também para respaldar a visão histórica da prostituta e seus modos de vida. Essa análise compara os registros existentes às narrativas estudadas. Nesse ponto, entenderemos de forma mais clara a presença de classificações dicotômicas existentes para alocar de maneira distinta as prostitutas das demais mulheres no campo simbólico e geográfico. Questionaremos a ideia de que as mulheres ocupariam de forma fixa um ou outro espaço.

Por fim, nas conclusões, indicaremos na análise que estas mulheres retratadas por Christoff e Rosa estão em constante movimento, portanto habitando um e outro espaço, habitam uma terceira margem. A atmosfera mutável que existe no conto e nas imagens nos faz refletir no lugar de intersecção por onde essas mulheres - aqui representadas por Doralda e a Esposa-personagem Yêdde – transitam: em movimento contínuo, portanto não-fixas, correntes como a terceira margem, elas ocupam simbolicamente um e outro lugar, sem ser uma coisa ou outra, ou as duas. Não são só pureza ou só perdição, são o movimento, são mulheres em travessia.

CAPÍTULO 1 - EROTISMO E A RETRATAÇÃO DA FIGURA FEMININA: DIÁLOGO INTER-ARTES

Neste capítulo inicial buscaremos trazer um panorama sobre a retratação da mulher nas artes visuais no Brasil com enfoque nas tendências de representação dessa mulher na pintura. Nossa interpretação se orienta a partir da metodologia de pesquisa sobre artes, fundamentada numa leitura hermenêutica. Traremos também uma breve discussão sobre o emprego da temática do erotismo na arte a partir dos conceitos de Bataille (2017). Por fim, discutiremos sobre a representação da prostituta nas artes enquanto arquétipo/conceito e o uso representativo de sua figura nas artes, sobretudo literatura e pintura.

1.1 Retratação da mulher na arte brasileira

Invariavelmente as obras de arte são utilizadas como ferramenta pedagógica para relatar e pensar a trajetória humana. Através dos trabalhos artísticos é possível observar uma multiplicidade de caminhos, que passeiam entre o amor, a guerra, vida, morte e tantas outras questões que vão delineando o curso dos acontecimentos. É uma narrativa povoada por imagens dos outros e de si: na história humana os indivíduos têm se retratado.

Entendemos a arte como um instrumento do discurso, que possui ideologias, sentidos e um público do qual fala, e para o qual fala. A arte, como afirma Costa (2002 p.22), seria uma expressão cotidiana e, como tal, possui veracidade: “pressuposto de que a expressão estética, por sua própria natureza, mantinha com a realidade uma relação mais intuitiva e espontânea, e, portanto, mais verdadeira e íntegra do que o enunciado científico”. Desse modo, e por analogia, poderíamos entender então que a arte atua onde o discurso científico falhou, ou pelo menos, onde não há abrangência de seu método? Pensando as especificidades em cada um desses campos de pesquisa, Cross (2014), traça um paralelo que pode endossar nosso questionamento:

As artes e humanidades lidam com as particularidades culturais e históricas, interpretando suas evidências para entender a forma como os indivíduos e sociedades fizeram, fazem e refazem seus mundos. Os entendimentos que surgem podem ser vinculados a casos e situações particulares, mas eles podem iluminar essas instâncias de maneiras que irrevogavelmente mudam nossa avaliação deles. Por outro lado, a ciência tem como objetivo estabelecer e explorar causas e teorias gerais. No decurso de realizá-lo, ela simplifica. Em qualquer estudo científico, o que está sendo explorado constitui uma abstração operacional de um domínio do mundo real. (CROSS, 2014, p.39)

As artes, como forma expressiva de manifestação, constroem seu objeto a partir de um processo dialético onde artista e mundo expressam-se na obra. Pensando no ato criador do processo artístico, Duchamp (1965) ressalta o processo subjetivo que ocorre da ideia até a finalização de um projeto. O resultado desse projeto foge, em parte, daquilo que foi concluído de forma intencional e daquilo que é produto de uma expressão não-intencional. Em ambos os casos, o sentido da obra não se completa sem que haja um estabelecimento de contato com o público, seus interlocutores. O ato de interpretação exterior, pensando o que é intrínseco à obra e suas possibilidades múltiplas de sentido e associação, acrescenta o ingrediente que realimenta a dialética do processo criativo. Enquanto a obra existir, ela tem imanente possibilidade de algo que ele chama de “coeficiente artístico”. As obras, visuais, escritas, transmutam esse coeficiente para uma materialidade que comunica. O público, por sua subjetividade, dialoga com a obra a partir disso e dá a ela outros sentidos. Talvez, as obras que mais perduram no tempo sejam aquelas que melhor se comuniquem com as subjetividades.

Essa comunicação perpassa a busca pela verdade na obra, que acontece de acordo com Heidegger (1977, p.44), essencialmente a partir do “ser-obra da obra”. Ou seja, dá-se a partir dos elementos postos em debate, através do que ressalta e oculta, inclusive por ser o ocultamento também uma forma de estar presente na obra. A beleza seria uma expressão dessa verdade na obra de arte: “A beleza é um modo como a verdade enquanto desocultação advém.” (1997, p.44). A arte seria ao mesmo tempo, então, a gênese do artista e da obra de arte. E a beleza uma forma de manifestação da verdade na obra.

Pensando a experiência como forma de conhecimento através da produção e apreciação artísticas e suas relações com a subjetividade, Pimentel (2015), argumenta que a experiência implica o envolvimento total em seu processo. Essa entrega, como apreciador ou proponente de uma obra, é a experiência artística em si. “O sujeito envolve-se ativa e criativamente, de forma a integralizar a obra de arte.” (PIMENTEL, 2015, p.92).

A experiência do fazer nos coloca a pensar a analogia com a experiência do fruir, entendendo este trânsito como um diálogo bilateral que pode ser repleto de prazer - para quem produz e para quem aprecia. Nesse sentido, Barthes (1973), nos faz vislumbrar caminhos possíveis acerca da eroticidade do texto, contida em seus processos de criação e apreciação. Para ele, o processo de prazer no texto - e por que não dizer, na arte? - se dá através do espaço de fruição, na possibilidade imprevisível de que exista um jogo de significados entre o escritor e o leitor. Em outras palavras, o prazer do texto reside entre margens: a margem da obediência às regras formais de construção do texto e a margem multiforme que desafia a linguagem com suas possibilidades criativas. Ao retratar a vida de forma espontânea, a arte pode nos revelar

situações que talvez não seriam trazidas à luz de outra forma. A arte manifesta mentalidades, mas também costumes. E não somente de sua época, mas daqueles agentes que, a partir das linguagens da arte, a retratam: os artistas. Como nos afirma Costa (2002) é necessário:

(...) entender a arte como expressão de uma mentalidade e de um imaginário por meio de um código simbólico e de um conjunto de regras que dizem respeito à determinada visão de mundo, correspondendo a uma definida temporalidade e 'espacialidade'. (...) estabelecendo suas relações com a percepção da realidade. (2002 p.39).

As artes - literárias, visuais, sonoras - imprimem a mentalidade de seus criadores através do conjunto de significados tecido por eles. Por consequência, fala de seu tempo por excesso ou ausência. Desse modo, pensar a arte e sua expressão como campo integrado nos permite enxergar de maneira mais holística as expressões dessas mentalidades que ao se desenvolverem estabelecem relações não somente com sua própria realidade, mas também entre si num diálogo interartes. Em nosso caso: pintura e literatura.

Nesse sentido é interessante que estejamos atentos também às manifestações das relações de poder que são expressas através dessas artes. Discorrendo sobre as relações de poder, Foucault (1979), pondera que ele não pode ser concedido a alguém de forma pacífica, mas somente exercido, pois se trata de uma relação de forças que leva muito em consideração o território - o que imediatamente nos faz refletir sobre o local onde as personagens de nosso estudo estão situadas - e também a relação com o próprio corpo, opondo inclusive o prazer às normas do casamento, por exemplo. Ainda, fica claro que as relações de poder possuem ligação estreita com as relações econômicas, e que estas mesmas relações atravessam o sujeito em sua integralidade, perpassando aspectos religiosos, sexuais e políticos dos indivíduos. As relações de poder seriam, portanto, em essência, produtivas: não podem existir ou funcionar sem a produção do discurso. Assim, não seria a arte um instrumento do discurso que exerce o poder? Buscando atuar como uma baliza e guia do comportamento social esperado? Não seria, de forma dicotômica, essa mesma arte uma ferramenta usual para aqueles que buscavam questionar essas mesmas relações, ou, em outras palavras, as instituições que exercem o poder?

Esse raciocínio nos leva a enxergar a arte como uma ferramenta relevante para vislumbrar a expressividade de uma época ou de determinada sociedade. Ela capta de maneira subjetiva através do processo de um artista, características que podem ser muito claras, o relato de seu tempo, que demonstraremos aqui através do trabalho de Costa (2002).

A autora faz um resgate das imagens produzidas no Brasil desde a época da colônia, com objetivo de ressaltar as representações de mulheres. Pensando as diferenças discursivas

nos enfoques dados à mulher nos discursos artísticos versus os científicos, empreende um estudo onde observa os papéis ocupados pelas mulheres na sociedade conforme como eram retratadas pelos artistas, entendendo assim que a arte poderia fazer justiça à visão historicamente generalista dispensada às mulheres, revelando particularidades que teriam sido esquecidas. Ela divide sua análise em três grandes grupos: culto mariano, retratos no período realista de influência neoclássica e imagens da arte moderna.

Pensando no conceito de produção e o que ele visualmente demonstra, devemos nos lembrar primeiramente de que toda nossa produção artística se desenvolveu prioritariamente com base no processo de colonização europeia. A escola barroca inaugura nossa arte brasileira com o marcante uso da linguagem alegórica e a retratação dramática de personagens e cenários com grande expressividade, que tentam aproximar obra e observador. Tem forte caráter narrativo e, talvez por isso, foi amplamente utilizada para a decoração de ambientes religiosos e doutrinação do povo da colônia. Pensando a imagem feminina e a inauguração de sua figura na arte brasileira, a autora sistematiza quatro conjuntos temáticos desse estilo de pintura - que têm sempre em comum a manifestação do poder divino.

O primeiro se inspira no antigo testamento, onde a mulher é retratada sempre como personagem secundária e pecadora, Evas e Dalilas, tendo associadas a si características como ambição e desobediência. Representam os perigos a que estão sujeitos aqueles que estivessem próximos das mulheres pecadoras.

O segundo inspira-se no novo testamento, e nele, como era de se esperar, a figura chave de representação é Jesus. Contudo, a autora percebe que a mulher passa a ser retratada como um indivíduo também virtuoso, já que, a figura central é representada junto à virgem Maria ou à Maria Madalena. Esse movimento direciona a visão para uma versão mais positiva da mulher.

A terceira seleção trata de figurar autoridades da igreja católica, onde há, como já poderíamos esperar, pouca representação da figura feminina. Entendemos a estruturação religiosa da igreja católica como uma conformação majoritariamente masculina. Aqui encontramos figuras como Santa Bárbara ou Santa Clara.

O quarto e mais importante conjunto traz a temática dos cultos marianos, que, segundo a autora, ilustraria uma das personagens mais fundamentais para a cultura barroca e o que a seguiu depois. A profusão de imagens nos templos que traz uma Virgem Maria em suas mais diversas aparições nos demonstra:

(...) uma divindade feminina boa e poderosa, cujos principais dons estão ligados à sua

condição de mãe - capacidade de parir e dar à luz a um deus, de amamentá-lo e guiá-lo enquanto é criança e de ampará-lo quando adulto. Além disso, ela assiste o filho em momentos difíceis, até mesmo na morte, amenizando sua dor e confortando-o. Cada uma dessas atribuições é imortalizada por uma das invocações amplamente difundidas: Nossa Senhora da Conceição (ou do Bom Parto), das Dores, dos Remédios, da Boa Morte e das Mercês, entre outras.” (COSTA, 2002, p.70)

Essa presença forte e mística mostra aos devotos e espectadores uma jovem deusa, pura, maternal e bondosa, rodeada por anjos e, muitas vezes, com decotes à mostra. A autora elabora que a frequente retratação dessa figura demonstra as condições adversas a que estavam sujeitos os habitantes da colônia. De grande apelo religioso, as imagens contrastam com a realidade dura do período, onde há a demanda por uma mãe.

A figura da mulher se inaugura nas artes brasileiras de forma idealizada - física e subjetivamente. As imagens com ares de realeza, olhares recatados para baixo ou para o observador, muitas vezes embalavam o menino Jesus em um gesto de pureza. A pesquisadora conclui: “É como deusa que a mulher faz sua entrada na arte brasileira, uma deusa de grandes poderes, homenageada como esperança de transformação nas agruras em felicidade.” (COSTA, 2002, p.76).

De estética diametralmente oposta e avessa aos exageros, o período neoclássico apoia-se nas academias de arte para a divulgação de sua proposta. “O rigor do estilo, associado ao controle das atividades artísticas pelas instituições de ensino, deu ao Neoclassicismo um caráter dogmático e totalitário.”. (COSTA, 2002, p.82). Somamos a isso o direcionamento estético voltado à burguesia, ao contrário do apelo de massas exercido pelo barroco brasileiro.

Pela resistência ao abandono das influências barrocas na arte brasileira, ainda é possível observar o apelo da arte religiosa nos movimentos subsequentes, o que, segundo Costa (2002), acaba por gerar uma dinâmica interessante que será impressa nos trabalhos seguintes. No período neoclássico brasileiro, além da tentativa de oposição à estética barroca, a arte vai paulatinamente se transferindo para os espaços privados. Perdendo o protagonismo dentro da arte sacra, as mulheres passam a figurar na pintura em três novos gêneros. São eles as cenas de costumes, os nus artísticos e os retratos. Esse contraste também será percebido nas personagens da literatura realista e naturalista.

A cena de costumes ou pintura de gênero é um estilo definido pela clara influência do estilo acadêmico no padrão de composição, além da retratação de cenas simples e cotidianas da vida doméstica. As figuras femininas são retratadas com jovialidade, feminilidade e certo ar de sedução em ambientes internos e externos, como a *Lucíola* de José de Alencar, sedutora e jovem cortesã que se regenera ao encontrar o amor. Ao falar desse estilo, a autora prenuncia o

que será demandado da personagem feminina num futuro próximo:

Tais cenas introduzem no imaginário dos novecentos uma nova figura feminina: a mulher sensual e sensível, de vida cotidiana, é simples, mas plena de sentimento e secreto prazer. Mais uma vez a arte age como um espelho às avessas: expõe como idealização o que está por vir, expressando não a realidade existente, mas aquela que é secretamente ansiada pela sociedade que a gesta. (Costa, 2002, p.114).

Já na execução dos nus, onde se busca retratar a perfeição do corpo, apesar da possível associação também a uma maior sensualidade, talvez pelo rigor acadêmico, vemos aqui o contrário: uma figura feminina de gestos mecânicos e expressão pobre, talvez assinalando a reificação da mulher como objeto da retratação artística. Como nos confirma Costa (2002, p.94): “A nudez deveria ser sempre, na pintura neoclássica, uma atitude distante e impessoal.”. Se a imagem fosse mais ousada, fugindo desse padrão, a autora nos afirma que ela estaria revestida por uma temática épica ou histórica. Podemos exemplificar a ideia pela obra *Moema*, de 1866, pintura a óleo de Vitor Meireles, inspirada na personagem homônima do poema “*Caramuru*”, de 1781, do Frei José de Santa Rita Durão. Isto nos remete também à heroína indianista *Iracema*, de José de Alencar.

Demonstrando figuras de pessoas reais no período academicista, os retratos femininos que povoavam os ambientes privados, refletindo a corte e burguesia da época, possuíam outras características. Diferentemente dos outros gêneros que buscavam em seu estilo ressaltar as diferenças figurativas entre homens e mulheres, aqui vemos a preocupação em dispensar a ambos as mesmas características, a mesma seriedade. As imagens deveriam expressar uma vida de trabalho, passar essa mensagem à posteridade. A autora afirma: “Essas análises nos levam a presumir que a vida da mulher e sua inserção na sociedade aproximava-se mais da condição masculina do que os estudos históricos pressupunham.”. (COSTA 2002, p. 102). Essa afirmação nos revela que o exercício pictórico, por seu caráter intuitivo e proximidade à vida e gosto dos retratados, pode acrescentar novas versões à história oficial, como a clara importância do modelo matriarcal para os valores da época, século XIX. Não podemos deixar de mencionar que o advento da fotografia de retratos no Brasil acompanha aqui essa mesma tendência.

Progressivamente, sobretudo a partir do século XX, as artes passam a sondar os mistérios da alma feminina, num diálogo direto com o que já vinha sendo trabalhado nas cenas de costumes de outrora. Aqui, inspirados pelo movimento de quebra de padrões a partir da manifestação das vanguardas artísticas e do abandono à norma acadêmica em busca de estilos mais expressivos e originais, movimentos artísticos e literários rompem com a tradição

acadêmica, transpondo limites ao criar novos paradigmas estéticos. Há destaque agora também para a presença de pintoras e escritoras, movimentando a figura da mulher enquanto objeto a ser retratado para, agora também, sujeito da ação. Nessa perspectiva, nomes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Rachel de Queiroz são sempre lembrados. O modernismo seria o movimento capaz de dar vazão a toda essa potência, e com uma “(...) temática e linguagem nacionais, capaz de integrar o legado das diversas culturas existentes no país e de promover a formação de uma identidade cultural brasileira.”. (COSTA, 2002, p. 126).

A figura feminina continua sendo muito presente no padrão compositivo modernista, e agora mais claramente com as características estéticas que se aproximam das obras que iremos discutir, o que, podemos inferir, denota sua forte influência nesses trabalhos. Pensando a criação estética e social dessas figuras e personagens, há forte destaque para o caráter da miscigenação e sensualidade. A mulher é personagem maleável para dar corpo a todas essas características e voz à liberdade artística:

O Modernismo preocupado com essas questões torna-a protagonista de temas que procuraram dar cor à História e à vida do País em toda sua diversidade: lavadeiras, camponesas, bordadeiras, vendedoras de frutas, prostitutas, dançarinas de cabaré, mulheres em parques e ruas no interior das residências, elaboram uma crônica visual do Brasil rural, urbano, plural... (COSTA, 2002, p.130).

Esse arquétipo das mulheres populares já havia sido preludiado em Bertoleza, Rita Baiana e tantas outras “arraias miúdas” no romance naturalista *O Cortiço*, do final do século XIX, por Aluísio Azevedo. É perceptível também a mudança no padrão de retratação da pintura, que renuncia a formas fixas para buscar captar as imagens em movimento, com gestual mais livre. As mulheres, antes em poses imóveis, passam a ser capturadas em movimento, talvez refletindo a própria nova dinâmica de suas vidas. A mulher passa a ser escritora de histórias, e vemos personagens como Maria Augusta, de Rachel de Queiroz, uma protagonista forte, com perspectiva de vida além do casamento, que se transporta de seu lugar de origem - inclusive a trabalho - em busca de conhecer o mundo e suas possibilidades. Há uma mudança de paradigmas no tocante à performance social feminina sobre a qual devemos refletir aqui.

Deslocadas paulatinamente do campo para a cidade, impossibilitadas de se inserirem produtivamente nesse novo contexto urbano e social em espaços que excedem o lar, as mulheres passam a enxergar o casamento como ferramenta imprescindível para sua reprodução social. Daí a reflexão de Costa (2002), sobre a mudança de paradigma nos modelos estéticos e de comportamento das mulheres, que visa agora a aparência externa e o desenvolvimento de outras habilidades que encantem os futuros pretendentes. Tomamos, por

exemplo, *Gabriela*, de Jorge Amado, mulher livre, ingênua e de grande beleza que se deslocando de sua origem em busca de trabalho, acaba por se unir ao comerciante Nacib, garantindo sua sobrevivência. O desfecho da história fica por conta de seu comportamento não convencional, que contrariava a ordem patriarcal. Essa questão de sobrevivência acaba por ressaltar ainda mais as diferenças entre homens e mulheres:

Com novas funções sociais, um novo papel na divisão do trabalho e objetivos afetivos e existenciais diferentes, a mulher adota um outro modelo: a imagem romântica, graciosa e sensual que já estivera presente no imaginário de homens e mulheres no século XIX, mas que jamais pudera ser adotada como estilo de vida, dada a sua incompatibilidade com as relações sociais vigentes. Com o dismantelamento da sociedade agrária, a mulher assume essa imagem que fora reservada, no passado, apenas às anônimas modelos que inspiravam o imaginário masculino dos artistas. (COSTA, 2002 p.141)

Percebemos que, na reflexão da pesquisadora, a mulher passa a realçar sua sensualidade por uma questão estratégica, econômica, logo, de sobrevivência. Essa conclusão faz um contraste interessante com o que afirma Battaile (2017). O pesquisador declara que essa sedução é uma condição intrínseca às mulheres. Questionamos então: a sensualidade feminina, tão expressa nas artes, seria inata ou adquirida?

As breves reflexões trazidas até aqui em análise entre as artes visuais e literárias, do período barroco ao modernismo - são fundamentais para que se pense a atmosfera criativa que veio influenciar os trabalhos de nosso interesse acadêmico: o conto “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa e a série dos autorretratos de Konstantin Christoff. Ressaltamos que, a progressão das manifestações artísticas - arte pós-moderna e contemporânea, pelos novos contornos expressivos e plataformas de comunicação que vieram ganhando ao longo do tempo, demandam a ampliação metodológica da interpretação de seus significados. Elas não podem ser avaliadas com o mesmo sistema de categorização dos períodos anteriores. A figura da mulher - comungada por todos os períodos - habita o espaço da arte e, por ele, aponta a narrativa, a tradição, transforma-a. Daí a importância de utilizar as representações das artes como ferramenta de investigação dos discursos, inclusive dos discursos artísticos.

1.2 Especificidades da pesquisa (ou investigação?) em artes integradas

É interessante que ressaltemos as diferenças conceituais no emprego dos termos investigação e pesquisa, visando seu uso para a elaboração argumentativa deste trabalho. Pensando as diferenças metodológicas entre os termos “investigação” e “pesquisa”, Dias

(2013), realiza levantamento na área de arte educação para que se entenda melhor esse contraste e pondera que o termo ‘pesquisa’ transmite maior rigor. Daí então poderíamos inferir que ele possui mais equivalência, talvez, com o método científico tradicional. Já a investigação, para o campo de pesquisas educacionais em/sobre artes - e que aproximamos aqui das pesquisas em artes integradas - de acordo com Dias (2013), estaria mais relacionado a um processo contínuo de questionamento e descoberta, que possui um tempo definido e que, portanto, se realimenta em seu próprio devir:

A investigação é uma evolução contínua de perguntas e de novos entendimentos com novas questões e novas compreensões que, por sua vez, provocam ainda mais questões. Os dois instrumentos são semelhantes - a diferença é que a investigação está sempre em curso e, como resultado, é orientada para a prática - teorizando a prática e praticando a teoria. (DIAS, 2013, p. 15).

Inferimos aqui que a investigação seria, portanto, um processo contínuo, em movimento, pois proporciona deslocamentos sucessivos ou até mesmo ininterruptos. Um processo dialético que é mais dinâmico e paulatinamente realimenta nosso escopo de trabalho. Essa diferença do gesto investigador nesse movimento interartes é reafirmada por MACHADO (s/d, p.50): “Podemos definir a nossa pesquisa a partir da tradição e das rupturas que vêm de nosso próprio campo de interesse, sem nos deixar afetar por manifestações de incompreensão e preconceito que vêm de outros campos.”. Daí a importância de se pensar a estrutura metodológica na qual nos baseamos. O que dá a essa investigação também forte caráter qualitativo. Ressaltamos que essa análise comparada interartes tem muito a ver com as construções sociais nas quais estamos inseridos hoje, revisitando histórias de um tempo cronologicamente passado, mas que carregam em sua essência força argumentativa que os atualiza. Logo, para além de uma produção de resultados, buscamos uma produção de (novos) significados.

É importante assinalar que nossas reflexões sobre a mulher retratada nas artes consideram, prioritariamente, a mulher enquanto figura retratada por um homem. Logo, nosso ponto de vista está direcionado para a reflexão sobre aspectos em comum encontrados no estudo sobre dois homens representando a mulher prostituta, o que implica pensar nas relações de poder expressas na imagem feminina, entendida como figura de passividade e submissão pelo olhar masculino. Assumimos que as obras aqui estudadas estão em constante movimento interpretativo. Isso, pois, os olhos que as veem/leem transitam pela sucessão do tempo e sua mudança de paradigmas. Logo, a problemática de pesquisa é mutável, e ajuda a definir o conceito de arte de cada época/sociedade. Desse modo, não existem verdades estanques. Para Cattani (2002), a arte visual não constitui um discurso, mas sim um ato, uma ação. E para

reconhecê-la enquanto investigação é necessário que a situemos no tocante a seu lugar. Desse modo, não sendo a arte visual um discurso, ela não se subordina à palavra, ela é o intraduzível, e com suas especificidades de linguagem é capaz de ampliar, refutar ou reforçar o que se fala. Logo, justamente “por seu caráter não discursivo” (Cattani, 2002, p.37), faz-se tão múltipla. Assim, a pluralidade de discursos produzidos acerca da(s) arte(s) pode contribuir em seu processo de entendimento. É onde nos respaldamos para empreender essa investigação interartes que, inclusive, utiliza a elaboração da palavra, ou a escrita literária enquanto produto artístico como um de seus objetos de estudo:

Se partimos do pressuposto que a arte é intraduzível, assumiremos o fato de que todo discurso será parcial; que nenhum conterá a “verdade” da obra, mas que todos poderão contribuir para seu entendimento. Mais do que a busca da ‘verdade’ ontológica ou do ‘real’ da obra, a pesquisa de arte buscará o rigor de análise que lhe permita qualificar-se como pesquisa, aliando-lhe a sensibilidade do olhar, a profundidade da formação teórica. (Cattani, 2002, p.38)

Aqui talvez encontramos um impasse, pois, para a autora, as metodologias do pensamento visual diferem daquelas utilizadas para pensar a função linguística. Desse modo, como seria possível operar? Segundo a pesquisadora, através de produções distintas que aconteçam simultaneamente. É necessário lembrar também que aqui, a autora se preocupa em pensar o enquadramento acadêmico da pesquisa para obras das artes visuais, considerando a esfera técnica de sua produção de conhecimento. Mas não podemos desprezar o caráter notadamente artístico que atua sobre a produção literária e seu fruir. Há que se criar um caminho do meio, entendendo a investigação interartes como um estudo que considera um mesmo ponto a partir de duas - ou mais - margens, que amplia nosso campo de visão a partir de pontos de vista distintos (ou a partir de linguagens distintas) sobre um mesmo tema. A arte enquanto ação corporifica conceitos. E aqui eles se darão pela palavra escrita nos dois capítulos seguintes, e por último através de respostas plásticas/visuais a essa investigação, que serão registradas em nosso último capítulo, o diário gráfico da investigação, do trânsito dessas mulheres.

Cattani afirma ainda que as pesquisas sobre artes - entendendo-as como aquelas que se dedicam ao estudo de obras já existentes (e ampliando essa classificação para as pesquisas em artes integradas) - são pesquisas que partem “do meio”, justamente por revisitarem algo já feito por outros artistas. Aqui, num caminho inverso do que foi dito no tópico anterior, entendemos que metodologias de pesquisa das artes visuais também podem se fazer úteis nos estudos literários. É uma via de mão dupla. Nossa metodologia de pesquisa em artes integradas, assim como trama e urdidura, vai se fazendo à medida que acontece. Um novo tecido de

significados.

Nossa ferramenta metodológica parte de uma leitura hermenêutica do conceito de erotismo desenvolvido por Bataille (2017). Ressaltamos também que o conceito de mudança constante traduzido da civilização grega entende a impermanência como parte importante do processo de interpretação, uma vez que os temas são entendidos aqui a partir da busca pelo que não está dito evidentemente. Essa teoria interpretativa parte da possibilidade de significados engendrada à medida que as produções (nesse caso artísticas) estabelecem interconexões entre si.

Para Eco, pensando a teoria de interpretação textual por um viés histórico e mediante “uma abordagem hermética dos textos” (2005, p.45), partiríamos do pressuposto de que o texto contém multiplicidade de conexões. Seu corpo está repleto de significados à espera de interpretação num processo de compreensão que nunca deixa de ser contínuo na busca por um significado que permanece para sempre oculto, um segredo. Daí então a necessidade de que balizemos nossa interpretação:

Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis. (Eco, 2005, p.48)

Pensamos assim na necessidade estratégica de qual lugar assumir para realizar uma leitura balizada na perspectiva hermenêutica do texto. O que, para Eco (2005), seria então, a partir da identificação de similaridades nos objetos de estudo, pensar como semelhante atua sobre semelhante, evitando assim de cair nos erros comuns do que chama de “semiótica hermética”, já que, de determinado ponto de vista, tudo pode ter uma ligação, uma similaridade. Logo, é necessário apontar: Qual é o critério de semelhança que elegemos entre as duas obras para proceder com o processo de investigação? Partimos do mesmo objeto de estudo? Entendemos haver aqui, influência ou diálogo entre as produções escolhidas de Guimarães Rosa (Dão-Lalalão) e Konstantin Christoff (série dos autorretratos)? Ou seja, de um autor sobre/para o outro? Semelhante atuando sobre semelhante?

Finalizando esse tópico não poderíamos deixar de citar as especificidades que envolvem o conceito de gênero e criação artística, bem como as possibilidades que surgem a partir desse viés. Pensar as questões da influência do gênero dos autores nas criações artísticas nos ajuda, dentre outras coisas, a “Reconhecer estereótipos, clichês, arquétipos na figuração feminina” (CAO, 2008, p.71). A análise dessas representações nos possibilita pensar para além

de suas relações imediatas entre Doralda, Analma, Izilda e Iêdde, Lola e as meninas da pensão, a grande pintura que respalda essas construções, as relações sociais que dão cor à essas histórias e a nossas próprias relações com as obras enquanto seus apreciadores. Reaprendemos a ver a partir das relações de gênero - homens retratando mulheres - e poder, hierarquias entre autor e retratado, prostitutas como indivíduos marginalizados - que são reconhecidas e às vezes subvertidas aqui. Como seria a história dessas mulheres se elas mesmas nos contassem de seu caminho? O que nos diria Doralda sobre seu percurso de Montes Claros para o ão e a vida de casada? Quais elementos Iêdde traria ao se retratar com seu marido no leito conjugal? Como ela o pintaria?

1.3 A concepção de erotismo no diálogo inter-artes

Outro ponto que baliza nossa investigação é o aspecto erótico que está presente em ambas as histórias. Como nos afirma Bataille (2017) esta é uma construção de valor exclusiva da existência humana. No movimento dialógico entre interdito e transgressão, medo e desejo, se perfaz a busca de uma vida que transcenda nossa existência descontínua. Esse exercício por meio da arte se demonstra no movimento próprio de cada personagem na busca por essa experiência pessoal de transgredir, de romper a si. Ele também se demonstra do ponto de vista do espectador, que a partir do que observa e frui, possui a mesma intenção.

Raul Antelo, ao prefaciá-la obra de Bataille que estudamos aqui, *O Erotismo*, numa analogia entre o gesto erótico e o que chama de “uma prática herótica da linguagem” (2017, p. 21), fala dessa potência que é excedente, mas não inútil, excede ao trabalho prático, mas que para ele se volta. Esse fruir surge do gasto inútil de energia, por isso o reconhecimento com o gozo: “É justamente pelo conceito de significância que o texto se torna erótico, uma vez que a significância é o sentido, ou seja, este é produzido sensualmente.” (2017, p. 21). De forma muito semelhante então, é possível que se pense, ora, sendo o erotismo todo aquele conteúdo que se opõe ao útil, o fruir do texto que não visa a construção de algo, mas por mero prazer de apreciação, é também inútil e, portanto, erótico. Entendemos então que o prazer na arte, ainda que seja a arte engajada, que é aquela que se coloca a serviço de problematizar questões sociais, também é o que se chama de uma “riqueza excedente”. Possui valor, pois advém de observação, exercício reflexivo de tudo aquilo que é considerado útil, responde à sociedade produtiva e seus costumes ao mesmo tempo em que se opõe à natureza dela, pois não surge apenas do trabalho puro, mas também do prazer.

Existe algo de assustador no erótico, algo que repele o humano e, ao mesmo tempo,

o aproxima de seu objeto de contemplação. Há aí, segundo Bataille (2017), um movimento de complementaridade, eles se encontram. Essa influência coercitiva de regras e costumes que nos são impostas tem papel fundamental na forma como o homem encara o erótico, e para o autor, o movimento de compreensão dessa influência parte de uma abordagem que busca observar o homem na totalidade das influências que direcionam seu comportamento. Pela abrangência, a investigação que empreende se afasta da abordagem científica:

O erotismo só pode ser considerado se, considerando-o, é o homem considerado. Em particular, ele não pode ser considerado independentemente da história do trabalho, não pode ser considerado independentemente da história das religiões. (BATAILLE 2017, p.30).

Para ele, o conceito é, portanto, uma busca psicológica que não tem exata definição, apesar de ser com frequência imediatamente associada à atividade sexual humana. Os argumentos defendidos por Bataille (2017), corroboram a concepção de amor e erotismo e é estabelecida no conto “Dão-Lalalão”, pois, como afirma Angelo (2006), no exercício do amor esponsal, Soropita e doralda experimentam a plenitude do desejo:

Rosa reescreve o desejo, não como obstáculo ou limite à perfeição da alma, nem como separação maniqueísta entre o corpo impuro e o espírito afastado do corpo, mas como saudade última de bem, de satisfação, de radicalização da realidade. (ANGELO, 2006, p.291).

Entendendo o movimento radical com a busca erótica dos corpos pela completude, esta seria apenas uma de suas formas, uma vez que qualquer movimento que busque transgredir à existência da vida, superá-la até na morte - a busca eterna pela completude infinita do ser - tem caráter erótico:

Disse que a reprodução se opunha ao erotismo, mas, se é verdade que o erotismo se define pela independência entre gozo erótico e a reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo. (Bataille, 2017, p. 36)

Pois, afinal de contas, não fosse assim, de quê o erotismo seria independente? O conceito de erotismo existe independente do processo de reprodução, mas surge a partir dela: “A reprodução coloca em jogo seres descontínuos.” (Bataille, 2017, p.36). E isso por que apesar de existirem uns através dos outros, ou seja, pela conjunção de outros, tão logo ela aconteça, também se acaba. Os processos de nascimento e morte, portanto, são realizados em monólogo: “O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à fusão mortal para cada um deles, dos dois seres distintos.” (BATAILLE, 2017, p.38). Logo, não nascemos,

passamos a ser. Na descontinuidade formam-se lacunas entre cada existência, e esse vazio causa fascínio, esse sentimento impele a busca erótica que se expressa em diversas formas, inclusive artisticamente nessas linguagens que coabitam a expressividade do ser através da escrita ou pintura. O exercício do erótico é uma tentativa de se complementar enquanto ser, de vir a ser contínuo.

A fixação pela busca dessa continuidade, pela permuta do sentimento de isolamento pelo sentimento de perpetuidade assumiria então três formas de erotismo, podendo ser associado ao corpo, ao coração e ao sagrado. Há que se considerar que todo erotismo possui algo de sagrado, uma vez que reflete a busca do descontínuo pelo que transforma, transcende: “Toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.” (BATAILLE, 2017, p.41) Pois, o sentido íntimo só se revela ou se constitui a partir desse ato essencial de violação do ser, a quebra momentânea de seu estado individual normal.

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua, é um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. (BATAILLE, 2017, p. 41)

Na oportunidade dessa análise, ainda que prossigamos com a apresentação dos conceitos que fundamentam esse estudo comparado por mais algumas páginas, consideramos interessante aqui já apontar dois exemplos em nossos objetos de estudo onde o conceito de erotismo associado à nudez e à tentativa de continuidade através dos corpos se demonstra, o que nos ajudará a relacionar teoria e obras:

O primeiro dos exemplos está numa das telas de Konstantin que, apesar de já se enquadrar na série dos autorretratos, não traz a cafetina Lola ou as meninas da pensão como seu assunto principal, mas uma figura feminina pública que, pelo seu comportamento, também era considerada prostituta pelas mentes mais conservadoras da época: “Auto-retrato com Marilyn Monroe imitando Jonas”. Na obra observamos um mar multicolorido sob o céu de arco-íris e nuvem, de onde aponta mão com dedo em riste. Seria Deus? No centro da imagem observamos Marilyn¹ de seios nus, batom vermelho e olhos delineados com um braço que tampa

¹ Marilyn Monroe foi uma famosa atriz e cantora norte-americana conhecida principalmente por suas performances em filmes de Hollywood das décadas de 1950 e 1960, considerada um grande símbolo sexual do século XX.

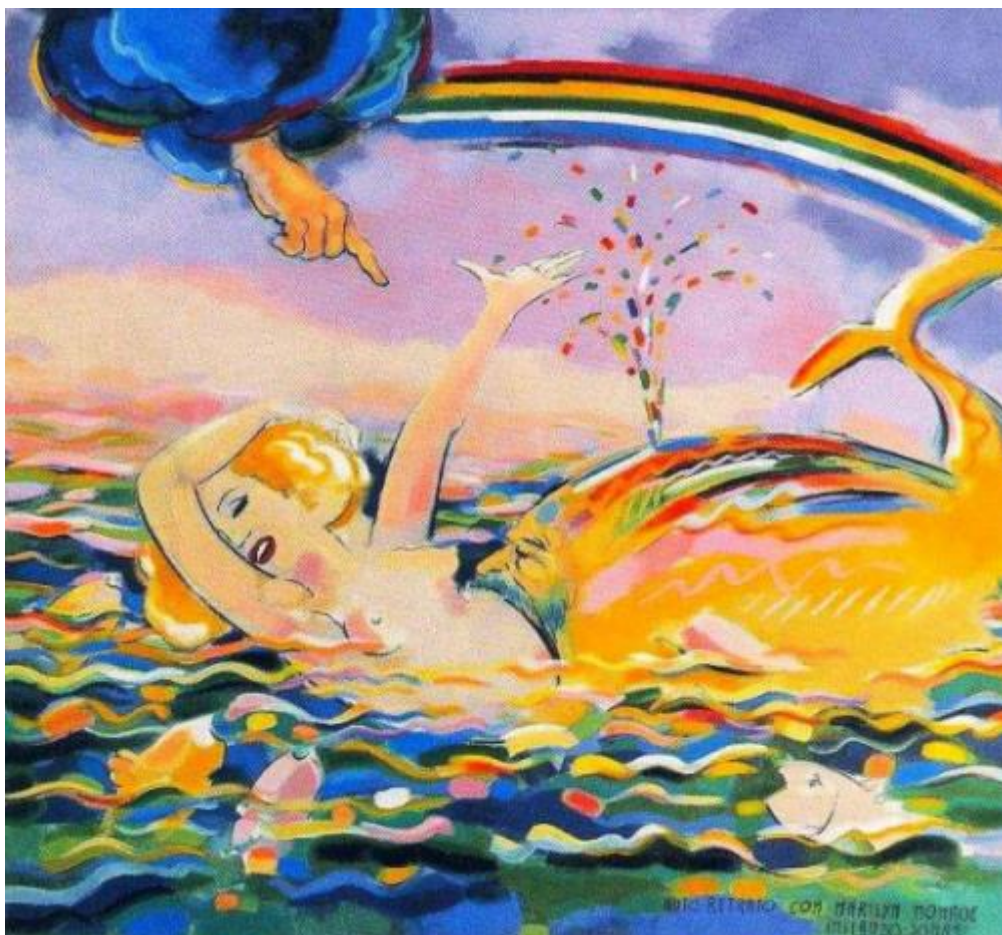
parcialmente seu rosto e outro apontado para cima. O grande peixe amarelo tem a cara do artista e a abocanha, somando-se parcialmente à sua silhueta, acaba por criar uma sereia acidental. Quatro peixinhos boquiabertos observam a cena ao redor. Esperam sua hora? A figura de Marilyn Monroe, que já era mítica para a geração do pintor, é agora consagrada em criatura fantástica, exposta e vulnerável pela nudez de meio corpo, tornando-se ainda mais magnífica, transcendendo a si nessa junção que leva ela e ao pintor-personagem a juntos tornarem-se nova criatura. A musa, que sorri para o espectador, parece feliz em ser presa. O título faz menção a Jonas, personagem bíblico engolido por uma baleia e passa três dias e três noites em sua barriga, até que Deus ordena que o grande peixe o vomite. O pintor-personagem, retomando uma história bíblica - e por isso utilizando-a como uma ferramenta de questionamento à tradição ocidental - constrói uma narrativa repleta de eroticidade ao retratar a fusão das carnes de peixe e mulher como concretização de um desejo, cria um ser polimórfico.

Em seu estudo sobre a série dos autorretratos do pintor, SANTOS (s.d.) faz uma reflexão bastante precisa, que, acreditamos, corrobora nossa aproximação teórica:

(...) as coisas começam a encaixar-se e o esclarecimento surge: ela não está transformada em, mas antes imita Jonas - e a imitação é um ato consciente: ela quer ser comida e por isto se entrega de boa vontade ao monstro marinho. Todavia, não se nota violência no ato do abocanhamento, nenhuma tragédia; (...) Em sua fisionomia e em seus gestos não há desespero, mas sim lascívia, gozo. Já o cetáceo representa todos os homens do mundo, porque um símbolo sexual não é de ninguém, mas de todos. O esguicho, pintado assim tão cheio de cores, não seria o regozijo da posse, algo parecido com um orgasmo? (SANTOS, s.d., p.56)

O autor conclui que a diferença entre Marilyn e Jonas fica por conta da luxúria da primeira. Discordamos de Santos quando diz que nesse ato não há violência. Que realidade social é construída, ou melhor, traduzida por Konstantin Christoff aqui? Estaria ele retratando, mais que o desejo dos homens de sua geração, um padrão? Subentende-se que a Marilyn aqui, por ser eleita símbolo sexual, não tem vontade própria e, sendo objeto de desejo, só caberia a ela gozar da situação de ser desejada. O dedo em riste que aponta de cima nos remete também ao dedo de Deus, e faz lembrar o afresco d'A criação de Adão, de Michelangelo. A fantasia é que por ser eleita símbolo, ela corresponde às expectativas desses homens: "ela quer ser comida". A violência está na maquinação da vontade. E sua parcial nudez demonstra o desejo de continuidade que parte de seu autor. Marilyn sorriria se pintasse a si mesma sendo devorada e entregando-se à continuidade criadora de um novo ser?

Figura 1 - “Autorretrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (1985), A.s.t., 160 x 160 cm



Fonte: Catálogo - Konstantin: auto-retratos, de Pierre Santos.

Pensando a junção de corpos consecutiva ao processo de desnudamento e seus desdobramentos, Bataille discorre: “(...) insisto no fato de que o parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, perdendo-se na continuidade estabelecida por um primeiro ato de destruição.” (p.42.)

Em diálogo com a obra literária de Rosa (1984), ao pedir que Doralda se desnude, apesar de não a tocar, de não convergir seu corpo ao dela fisicamente, Soropita é o mestre dessa ação, o sacrificador, pois é ele quem comanda a vítima. Nesse mesmo sentido, pensando o processo de desnudamento como a materialização do erótico, passamos ao trecho do conto de Rosa:

(...) Revendo sutil a espécie de tremor, que Soropita, forte, conseguia moderar. Com todo o súbito, que ele mandou:
 _ Doralda, agora tu tira a roupa...
 Doralda caminhou para a cômoda: ia abreviar a luz do leocádio.

_ Não. Eu quero até muito esclarecido. Tira tua roupa, certo. Nunca te vi nua total de propósito.

_ Pois, Bem, tiro.

O ar de Doralda tomou vaidades. Em suave no ligeiro dos dedos, se via sua satisfação. Saiu do vestido. Sempre mesmo de pé, se abaixou, tirou um depois o outro sapatinho. As peças brancas. Aí nua estava. Deixara só o colar. Sorria sendo, no meio do quarto. (...) Doralda já não estava rideira. Só a simples, com a mão e mão, se tapava os seios, o sexo. Seus olhos desciam. Seu cabelo se despenteava. (ROSA, 1984, p. 74-75)

Doralda que, sem vergonha de ser quem era, ganhava a vida como prostituta, agora desnuda no quarto conjugal está mais vulnerável. Cobre o corpo com as mãos, em descrição que faz lembrar a posição de Vênus, deusa do amor retratada em “O nascimento de Vênus” na pintura antológica de Sandro Botticelli. Ao despir-se de seus trajes, conforme o comando de seu marido, acaba por mostrar mais de si, mais do que o próprio corpo. Aceita o convite de continuidade que, aqui, apesar da aparente obscenidade que a descrição poderia provocar, acontece primeiro simbolicamente. O gesto demonstra esse desejo de junção. Seria uma junção também espiritual? A busca pelo sagrado através do erótico?

Em paralelo, Marilyn e a grande baleia, também descontínuos, fundem-se criando um ser novo, místico... se formando de masculino e feminino, andrógino portanto. Paz (1994, p. 42) afirma: “O mito do andrógino não só é profundo como despertou em nós outras ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo.”

Ao desnudar-se os corpos de Marilyn e Doralda, seus autores buscam continuidade, essa continuidade transgressora que desorganiza o *status quo*. Há busca pela quebra de qualquer limite que se imponha ao poder destes homens. Isto, pois, para Foucault (1979), o interdito (entendido aqui como o ato de desnudamento dos corpos) seria somente uma limitação ao poder, e não o exercício de um poder em si: a tentativa de transposição do interdito traduzido no ato de desnudar. Já à luz da teoria de Bataille, os desnudamentos transpostos à primeira vista em obscenidade traduziriam um gesto em busca de conjunção, de continuidade dos seres através dessa desorganização. Nascimento (1996, p.78), corrobora essa análise ao entender o processo de desnudamento como uma tentativa de conjunção espiritual: “Desnudado o corpo, Soropita anseia por desnudar a alma de Doralda. Sem constrangimentos, mas preocupada com o ciúme do marido, ela lhe conta detalhes de sua vida de mulher-dama e ressalta que agora é só dele.”. A autora afirma ainda que, para Soropita, após o desnudamento dos corpos, seria o ato sexual o fim último da existência, e é citado várias vezes no texto de Rosa (1984): “(...) ‘o fino da vida’, ‘o doce da vida’, ‘o prazer da vida’, ‘o prazer do prazer’, ‘as delícias’, ‘sua delícia’, e cada uma delas reitera a concepção de que sexo é o supra-sumo da vida.” (NASCIMENTO,

p.80, 1996).

Essa argumentação vai de encontro aos estudos de Nunes (1994), que, pensando o amor na obra de Guimarães Rosa, também entende-se a conjunção desses corpos com aspecto para além do carnal e as personagens prostitutas como as condutoras essenciais desse processo de transformação e deslocamento que se deslinda ao longo das narrativas, indica o desejo de continuidade através do outro, desejo inato aos seres humanos:

Paradoxalmente, o amor carnal é e não é tudo. É tudo, se for o começo de uma transformação, o início de uma aprendizagem, o termo inicial de um processo que, de intersubjetivo, entre seres que se amam solitariamente, confinados. À dialogação do corpo e da alma, em sua primeira fase, acaba se tornando cósmico, interessado ao universo inteiro. Nesse processo, a prostituta, que ganha um relevo excepcional da fabulação de Guimarães Rosa, tem papel saliente. Ela é sempre fêmea que tem fogos no corpo, pronta a transmitir, generosamente, o impulso vital que fervilha em seu ser. (NUNES, p. 74, 1994)

Nunes (1994) afirma ainda que o amor espiritual seria uma consequência natural do amor carnal, a ação seguinte. Há, portanto, em ambos os trabalhos - de Christoff e Rosa - uma interioridade manifesta. A interioridade do desejo traduzida através da criação artística vista por nós transmutada na geração dessas mulheres-arquétipos-entidades-identidades, vejamos: “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso por que ele busca incessantemente no exterior um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo.” (BATAILLE, 2017, p.53)

É válido ainda ressaltar que existem contrapontos a esse entendimento, como no caso de Szabo (2016), que afirma haver deliberada romantização da prostituição, que “serve de azeite para as engrenagens do mundo da opressão patriarcal, que tem como centro de recreação o prostíbulo.” (SZABO, p.247, 2016). A autora afirma ainda que há por parte dos personagens masculinos construídos por Guimarães Rosa certa visão adocicada de relações que, na verdade, por sua natureza de dominação, são extremamente prejudiciais e tensas. E não cordiais, como eles imaginam que seja. Essa visão se dá pela posição privilegiada que essas personagens ocupam em seu contexto de origem: privilégios raciais, econômicos (às vezes) e de gênero.

Deste modo, entendemos a manifestação artística aqui como uma manifestação da interioridade, da verdade do contexto em que o artista estaria inserido, sendo seu trabalho um relato de seu tempo, de seu desejo ou uma resposta a ele. Por extensão, aqueles que fruem a obra são convidados também, a partir do protagonismo de suas narrativas - histórias, entendimentos - a completá-la, questioná-la, dar prosseguimento a ela através de seus sentidos e de seu imaginário, dar a ela essa continuidade utópica, eterna.

1.4 O arquétipo da prostituta a serviço da arte

Pensando o arquétipo enquanto ferramenta expressiva nas linguagens artísticas, faz-se necessário delimitar essa ideia. Neste trabalho, baseamo-nos principalmente no conceito de arquétipo, conforme definido por Jung (2016), que entende o fenômeno de identificação dos arquétipos como uma expressão do inconsciente coletivo, ou seja, uma percepção que transcende o limite individual na busca por classificação desses tipos/personagens/manifestações que se repetem: Eles surgem a partir do inconsciente coletivo, são unidos por ele: “Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.” (JUNG, 2016, p.9). É assim que as matérias do inconsciente coletivo são chamadas, para Jung, de arquétipos. Sua origem é tão antiga quanto a da própria humanidade, e os tipos que se repetem, chamados pelo autor a partir de seus estudos sobre o conceito como: “imagens universais” ou “tipos primordiais”, que são tão arcaicos quanto a memória dos tempos mais remotos, de modo que seria difícil definir a origem de cada um com precisão.

O arquétipo, para ser considerado como tal, necessita de um fio condutor, um meio reproduzível que o vá passando adiante no inconsciente coletivo. Jung (2016), trata dessa reprodução dos arquétipos a partir do sistema tribal - entendendo-os nesse espaço como conceitos conscientes que se materializam em ensinamentos coletivos revestidos por uma aura mística - e também nos mitos e nos contos de fada, onde se aplicarão somente de maneira indireta nas representações coletivas e em um longo período. O autor afirma:

O conceito de archetypus só se aplica indiretamente às représentations collectives, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada. Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2016, p.1)

É válido ressaltar que os estudos de Jung (2016) direcionam-se para a interpretação psicológica dos arquétipos enquanto manifestação simbólica através dos sonhos. Mas para resguardar sua análise, o autor realiza vasta exposição sobre o conceito de arquétipo inserido

na sociedade, sendo o que nos interessa aqui. Afirma ainda que a manifestação arquetípica enquanto elemento do mito ou da fábula (e por que não então dizer da literatura? Da pintura?) não admite elaborações conscientes ou racionais. Desse modo, então, elegemos o arquétipo a partir da percepção de suas manifestações nos contextos de produção das artes que são objetos de nosso estudo.

Pensando nessa malha coletiva de significados enquanto herança, atmosfera que dá tom às elaborações pessoais, entendemos, então, a pré-existência desses tipos, que vão ganhando forma de maneira singular. A manifestação desses arquétipos na arte então se dá a partir da junção desse inconsciente individual sobreposto ao inconsciente coletivo. Possuindo singularidades a partir do processo criativo individual inspirado pelo inconsciente individual e estando ligados pelas similaridades coletivas identificadas expressas nas obras com base no inconsciente coletivo.

O arquétipo alvo de nossa investigação é o que trata da figura da prostituta, facilmente identificável em ambos os trabalhos. Relacionamos seu significado a uma mulher livre, fatal, mulher-serpente, como veremos a seguir. Daí essa ideia macro de pensar a origem – ou pelo menos as bases – de sua manifestação, bem como exemplos marcantes de sua utilização nas artes e mais profundamente, as singularidades de cada processo artístico, que é individual e que podem ser encontrados nos dois trabalhos, sendo essa a base desse estudo.

Ao contrário da mentalidade assumida na história ocidental recente, a figura da prostituta nem sempre teve sua representação ligada ao profano ou ao mal. Estudando a figura simbólica da prostituta nas civilizações pré-existentes ao cristianismo, sobretudo a prostituta sagrada, Qualls-Corbet (1990), afirma que esta seria reverenciada como a facilitadora da ligação entre a carne e o espírito, sendo ainda associada às deusas do amor ao longo da história antiga, como Afrodite². Sua função prática - bastante simplificada aqui - consistia na personificação da deusa e prestação de serviços sexuais. Os clientes não poderiam ser escolhidos ou recusados e os ganhos seriam voltados integralmente para o templo da deusa. Em alguns casos o serviço prestado à deusa fazia parte de ritos de iniciação da mulher na comunidade - após ir ao templo prestar seu primeiro serviço à deusa, a mulher estaria livre para retornar à sua família e se casar - em outros, a mulher assumia esse papel de personificação da deusa do amor como seu objetivo de vida, levando os homens à experiência do eterno através do contato com a personificação da

² Afrodite foi uma importante deusa grega que surgiu por meio da influência do culto fenício a Astarte. Era considerada a deusa do amor, da beleza, da fertilidade e do desejo. A deusa Afrodite era fortemente associada à sexualidade humana. Fonte: SILVA, Daniel Neves. "Afrodite"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/afrodite.htm>. Acesso em 04 de maio de 2022.

deusa realizada pelo ato sexual. Nessa perspectiva, associada à teoria de Bataille (2017), a prostituta sagrada é a sacerdotisa que conduz as almas na separação da vida até na morte, a guia do eterno.

Na antiguidade, essa mulher comum que devotava a vida aos serviços da deusa do amor tem a expressão de todas as suas virtudes femininas atribuídas ao serviço que presta a essa deusa. Ela personifica um arquétipo:

A prostituta sagrada pode ser considerada imagem arquetípica, no sentido em que sua energia é associada a emoções específicas e a padrões de comportamento - porém ela é humana. A deusa do amor e a prostituta sagrada pertencem a princípio único, o princípio de *Eros*; o princípio em si, contudo, é humano e divino. Esse conceito tem paralelo na crença cristã em relação à dualidade do Pai e do Filho, que são, no entanto, Um. Cristo, o filho, é o aspecto mais próximo à humanidade; através dele é que chegamos ao conhecimento do Pai³ (QUALLS-CORBET, 1990, p.88).

A autora segue sua argumentação a partir da apresentação da figura da prostituta sagrada como arquétipo afirmando que, justamente por sua natureza arquetípica, a imagem da deusa não poderia estar integralmente presente na consciência humana, corroborando o conceito de arquétipo sendo incorporado às representações coletivas sempre de maneira subjetiva e indireta, como dito por Jung (2016). Desse modo, vemos frequentemente a representação da prostituta nas artes através das mais diversas linguagens.

Figura 2 - Red-figured cup, attributed to the Brygos Painter. Pintura em cerâmica. 490 a 480 a.C. (aprox.) 31,9x17,3 cm.



Fonte: British Museum collection online⁴

Quebrando a quarta barreira que separa a vida da tela, da folha ou dos palcos, as

³ "Ninguém vem ao Pai se não por mim". João 14,6.

⁴ https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-0619-7

prostitutas são modelos preferenciais no trabalho dos pintores. Talvez isso se dê pela alta disponibilidade dessas figuras femininas que têm o corpo como moeda (MOREIRA, 2007), pela presumida liberdade que supostamente possuem ou pelo que simbolizam nas sociedades em que estão inseridas. Em pinturas de cerâmicas gregas que datam de 480 a.C. aproximadamente, já era possível observar a retratação das Hetairas, por exemplo (imagem 2). Mulheres livres, educadas também como artistas e oradoras que ofereciam outros tipos de entretenimento aos homens além do sexo. Gozavam de independência em sociedades diversas justamente pelo status que ganhavam a partir da comercialização de seus talentos, podendo até mesmo equiparar-se aos homens:

Entregando-se a vários homens, não pertence definitivamente a nenhum; o dinheiro que junta, o nome que "lança" como se lança um produto, asseguram-lhe uma autonomia econômica. As mulheres mais livres da Antigüidade grega não eram nem as matronas nem as baixas prostitutas: eram as heteras⁵. (...) Paradoxalmente, essas mulheres que exploram ao extremo sua feminilidade criam para si uma situação quase equivalente à de um homem; partindo desse sexo que as entrega aos homens como objeto, reencontram-se como sujeitos. Não somente ganham a vida como os homens, mas ainda vivem em uma companhia quase exclusivamente masculina; livres de costumes e de propósitos, podem elevar-se — como Ninon de Lenclos — à mais rara liberdade de espírito. (BEAUVOIR, 2009, p. 748-749)

Por esse caminho a sua presença era permitida e celebrada, sendo bem vista em espaços sociais e festivos. Ela é o prelúdio daquilo que se entenderia pela função da cortesã séculos depois, incansavelmente retratada nas pinturas nas épocas que se seguiram⁶, figura que inspira o imaginário criativo há muito tempo, não apenas pela beleza, mas por sua independência, intelecto e liberdade. Assume por isso lugar de destaque no imaginário masculino, torna-se musa, fonte de inspiração e o ideal de modelo por excelência, opera como um portal de acesso ao feminino: “(...) é nela que o intelectual explora os tesouros da ‘intuição’ feminina; ela é mais facilmente inteligente do que a matrona, menos hipócrita.” (BEAUVOIR, 2009, p. 749). Algumas dessas mulheres passam até mesmo a superarem essa função original, passando assim a indiretamente governar, tomando decisões importantes através da influência que exerceram sobre seus amantes poderosos, invertem sutilmente a ordem do jogo, assim:

⁵ Sobre o termo "heteras" que aparece nessa edição de 2009, em uma leitura comparada com a 2ª edição de 1967, da editora Difusão Européia do Livro (São Paulo), é possível encontrar o mesmo trecho, porém com a palavra traduzida como “hetairas” ambas estão corretas. Em outros trechos da obra atualizada que utilizamos para esse estudo e do qual aparecerão outras citações, também foi possível observar a troca das palavras hetera ou hetairas por “cortesã”. Apesar de possuírem grande similaridade, é válido ressaltar que as hetáiras ou heteras estariam situadas em um tempo histórico específico, auge da civilização grega.

⁶ Como se pode observar por exemplo nas telas “Odalisca”, (1745) de Francois Boucher; “Olympia”, (1863) de Édouard Manet; “Rolla”, (1878) de Henri Gervex; “La Toilette”, (1889) de Henri Toulouse-Lautrec; “In the Salon at Rue des Moulins”, (1894) de Henri de Toulouse-Lautrec; “Les Demoiselles d’Avignon”, (1907) de Pablo Picasso, dentre tantas outras...

“Pode acontecer também que, utilizando o homem como instrumento, ela exerça funções viris por intermédio dele: as ‘grandes favoritas’ participaram do governo do mundo através de seus poderosos amantes.” (BEAUVOIR, 2009, p. 749). Contudo, fica clara a dependência dessas mulheres a seus clientes, ainda que possuam altas qualidades e a mais rara beleza. Estão sujeitas à vontade de quem contrata seus serviços, que fornece muitas vezes ocasional proteção, status. Sujetas da mesma forma que as senhoras casadas, à vontade desses homens. Estão em situação de risco contínuo, pois, para que se reproduzam socialmente, necessitam constantemente seduzir de novo e de novo seu público.

Retomada na pintura neoclássica, a retratação da figura da Hetaira é executada em consonância com a escolha dos temas retratados por essa escola no período: demonstrando fascínio pela cultura greco-romana, interessada no passado clássico por entendê-lo com chave para compreender o mundo naquele momento, de acordo com Little (2010).

Figura 3 - “Phryne devant l'Areopage”, (1861), ost, 80.5 cm × 128 cm, Jean-Léon Gérôme.



Fonte: Wikipédia⁷

Um bom exemplo é “Frinéia diante do Areópago”, em tradução livre, (Phryne devant l'Areopage, 1861), de Jean-Léon Gérôme, e há um motivo especial para citá-la aqui. A cena resgatada por Gérôme trata do julgamento da famosa Hetaira Frinéia, acusada de sacrilégio por profanar ritos antigos. Para inocentá-la, seu defensor Hypérides retira suas roupas em frente a todo o conselho - formado por homens - para que sua nudez estimule a piedade de seus juízes incentivados pela visão de sua beleza, o que acaba acontecendo. A cena demonstra a potência

⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Phryne_before_the_Areopagus

contida nas qualidades que julgam que Frinéia carrega. Ao vê-la despida julgam-na inocente.

Há que se criar um paralelo aqui em relação ao erotismo que o processo de desnudamento dos corpos carrega associado ao ato de despir-se como o encontro com a verdade dos corpos, e à beleza como a transposição de limites. Tratando da beleza feminina enquanto objeto de desejo, Bataille diz que:

O objeto que a prostituição designa ao desejo (a prostituição não é em si mais do que o fato de oferecer ao desejo), mas que ela nos furta na decadência (se a baixa prostituição faz dele um lixo), se propõe à posse como um belo objeto. A beleza é seu sentido. Constitui seu valor. Com efeito, a beleza é, no objeto, o que o designa ao desejo. Em particular, se o desejo, no objeto, visa menos à resposta imediata (a possibilidade de exceder nossos limites) do que a longa e calma posse. (BATAILLE, 2017, p.166.)

É então o acesso à beleza a resposta à transposição de limites. No movimento brusco de desnudamento realizado por Hypérides, a mulher cobre seu rosto e desvia sua face para o lado oposto aos seus juízes. Não há mais o que ser dito, pois a ação performada naquele momento seria mais uma prova de sua inocência, uma espécie de confirmação de sua conduta. A plateia masculina, que ali observa espantada, hora boquiaberta, a beleza contida na nudez da hetaira, acaba por acessar a verdade, e por isso conclui sua inocência no caso, traduzida no esplendor de sua nudez. Seu corpo corresponde ao padrão de beleza do período: pele muito clara, formas suavemente arredondadas, quase ausência de pelos - afasta-se quase que por completo da animalidade, aproximando-se ao máximo do que seria a figura feminina ideal, desejável. Bataille (2017), ao tratar da beleza dos corpos, afirma que o afastamento de características físicas que façam menção à nossa herança animal demonstra a presença do que seria o ideal de beleza que desperta o desejo. Contraditoriamente, haveria, segundo ele, a necessidade de acréscimo de um “aspecto animal secreto” (2017, p.167), referindo-se à presença de pelos na região dos órgãos sexuais. Não à toa a descrição da beleza desejável do corpo feminino é consoante à forma como Doralda é descrita por seu narrador quando Soropita a admira: “Ah, estudava contemplar - a vergonha dela, a cunha peluda preta do pente, todas as penugens no liso de seu corpo. Os seios mal se passavam no ar.” (ROSA, 1984, p.78).

A noção de acesso à verdade pela contemplação da nudez segue aparecendo séculos depois, inclusive na literatura brasileira. Em “Poema Para a Nudez de Ítala Nandi”, de Joaquim Cardozo, o autor presta homenagem à Ítala, atriz franco-brasileira que protagoniza o primeiro nu feminino frontal no teatro brasileiro na peça “Na selva das cidades”, com direção de Celso Martinez Correia, onde a atriz interpretava uma prostituta chamada Maria. Essa ação causou grande escândalo na época, O poeta discorre sobre o ato de desnudar-se em frente à plateia,

confirmando essa nudez como equivalente à nudez do nascimento, inocente, sagrada. Insinua ser esse momento o ponto máximo de equivalência visual dessa mulher com sua verdadeira identidade, seu momento de acesso à verdade de quem é: “Ítala Nandi, é quando te vestes/Que ficas nua” (MORAIS, 2017, p.148). Logo, quando generosamente se despe, acessa à sua essência, ela é que demonstra a verdade de si.

De maneira similar, Soropita não pede à Doralda que se revele? “- Doralda, agora tu tira a roupa...” (ROSA, 1984, p.74-75). Momentos antes, ao chegar no quarto, encontra a esposa bem vestida, bonita para satisfazê-lo. Contudo, ele deseja vê-la melhor, e isso acontece no processo de desnudamento. Ao pedir para que ela se despisse, ele a vê melhor. Ela, de forma similar, sente-se satisfeita, segura de si: “O ar de Doralda tomou vaidades. Em suave no ligeiro dos dedos, se via sua satisfação. Saiu do vestido. (...)”. (ROSA, 1984, p.75).

Há outra referência bastante possível a partir do trabalho de Christoff, que também entrará em diálogo direto com a retratação de Frineia:

Figura 4 - Autorretrato com os moços, com os velhos e a casta Susana. A.s.t., e madeira, 220 x 200 cm, 1998. Konstantin Christoff.

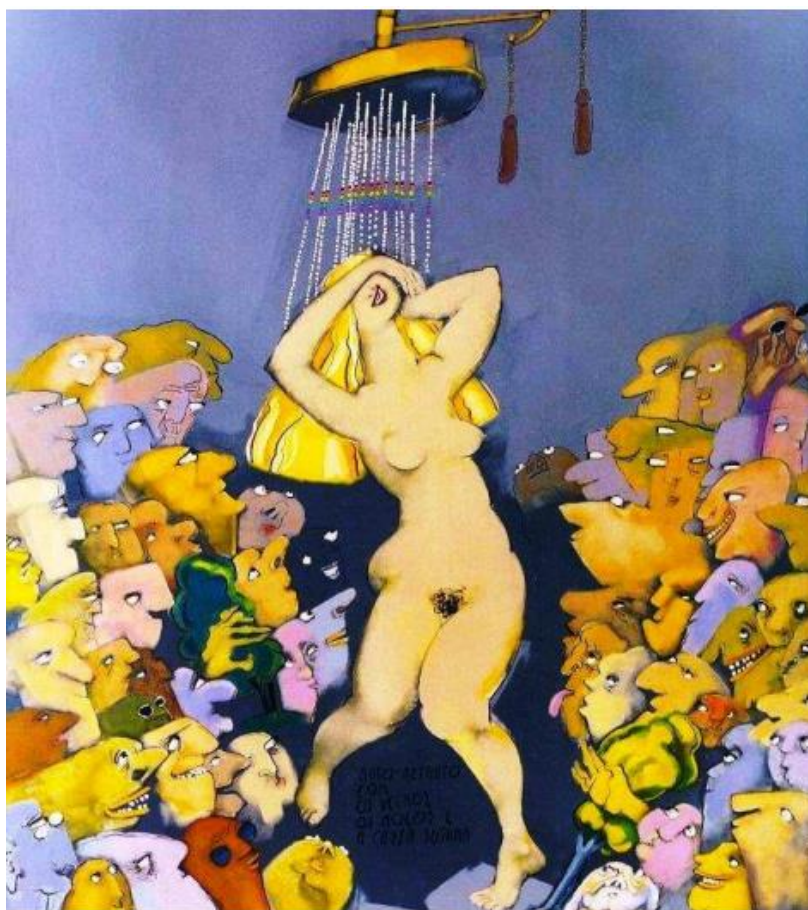


Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008.

Observam-se imediatamente as similaridades entre as imagens 3 e 4. É característico desse artista, trazer no título de suas obras uma espécie de enunciado do que veremos a seguir. Pelo título e composição, fica claro também que era comum o uso de intertextualidade em sua prática. O título faz referência a uma história contida no livro do profeta Daniel, que fala de Suzana⁸. Ela, uma mulher casada, cristã exemplar, chama a atenção dos doutores da lei pela rara beleza, que faz com que eles, apaixonados, ameacem-na, exigindo que se entregue a eles. A mulher nega, e como vingança é levada a julgamento acusada de adultério. Durante o julgamento é salva pelo profeta Daniel, que atesta sua virtude e condena seus acusadores. No texto só há menção à retirada de seu véu, o que já causaria grande comoção pelo esplendor de sua virtude e beleza.

As similaridades gráficas e de narrativa entre Frineia, a Suzana Bíblica e a de Konstantin são marcantes. Pensando nas visualidades, em ambos os casos são colocadas em julgamento, salvas por sua virtude demonstrada na beleza de seus corpos nus. A posição em que são retratadas também é similar, na verdade, quase igual se olhamos para seus braços, que aqui (imagem 4) também se movimentam no sentido de cobrir o rosto. As diferenças também são significativas. O corpo é mais curvilíneo, e posiciona-se de forma menos graciosa que a primeira, esquiva-se. Possui a penugem concentrada, da mesma forma com que Rosa (1984), retrata Doralda. A plateia, aparentemente masculina, que contempla com olhares famintos, está em alguns casos boquiaberta, e, além dos olhos desejosos, apresenta faces com traços não convencionais e até mesmo disformes, flertam com o grotesco e o animalesco, o que talvez acirraría o terror da moça, ou demonstraria seu estado de espírito. Na pintura Suzana está abaixo de um chuveiro, se lava. Na história bíblica, a mulher quando é vista e cobiçada pelos velhos doutores está num momento íntimo também: prepara-se para um banho. O ato de lavar-se em água corrente simbolicamente se refere a tornar-se puro, livre de pecados, verdadeiro. Outro fato interessante é que aqui ela sorri, o que suaviza a cena. E por que sorri?

Observando o panorama do desnudamento do corpo feminino expresso aqui entre as figuras de Frineia, Ítala, Doralda e Suzana, há um contraponto interessante, pois, apesar de em todos os casos a nudez das mulheres retratadas demonstrar uma busca pela verdade, a partir da concepção daqueles que concebem a obra (visualmente, de forma literária ou dramática) as mulheres, objetos retratados, sentem-se envergonhadas quando o acesso a essa nudez acontece sem que haja seu consentimento. Doralda, que por sua vez age por vontade própria - ainda que a pedido de seu marido, se sente confiante a partir de sua nudez. Todos esses trabalhos tratam

⁸ Daniel (13:1)

em maior ou menor grau da busca pela verdade na obra, que, para Heidegger (2005), acontece enquanto a obra existe, suporta-a no tempo em que acontece:

A realidade da obra determina-se a partir do que na obra está em obra, a partir do acontecer (Geschehen) da verdade. (...) Na obra, o acontecimento da verdade está em obra. Mas o que assim está em obra, está também, de facto, na obra. Logo, pressupõe-se a obra real como suporte desse acontecer. (HEIDEGGER, 2005, p. 46).

O pensamento trazido por Heidegger (2005), nos indica que o que vemos manifestado em obra compreende-se a partir do processo de criação, considera o processo de invenção do artista, que em seu fazer, faz nascer a obra de arte. Acreditamos que os índices por eles trabalhados no processo criador dão conta então de trazer a verdade ou um novo foco de luz aos assuntos que povoam nosso imaginário, expresso em suas obras a partir de sua visão singular, mas que sempre possui diálogo com outros trabalhos. A matéria que utilizam em seu processo transforma-se em algo além:

Sem dúvida, o pintor utiliza a tinta, mas de tal modo que a cor não se gasta, mas passa sim a ganhar luz. Também o poeta utiliza a palavra, não, porém, como aqueles que habitualmente falam e escrevem têm de gastar as palavras, mas de forma tal que a palavra se torna e permanece verdadeiramente uma palavra. (HEIDEGGER, 2005, p. 37)

Desse modo, o artista assim o é, pois, ressalta a natureza da verdade de sua linguagem na obra, e ao fazê-lo acaba por intencionalmente, ou às vezes, até inconscientemente, expressar arquétipos que povoam nossa história. Na literatura brasileira, a figuração de personagens ligadas à prostituição é mais marcante a partir do século XIX, e sua presença tem paulatinamente se expandido, chegando a performarem suas histórias a partir de espaços de denúncia nos textos em que aparecem (MOREIRA, 2007). Estão inseridas na vida cotidiana, apesar de serem consideradas párias à luz do dia. Acabam por reproduzir-se socialmente em uma esfera própria, a parte, denominada por Beauvoir como um “contrauniverso” (2009, p.743), termo utilizado por ela para se referir a rede de relações criadas pelas próprias prostitutas, tratando da malha de relacionamentos que estabelecem entre si, entre mulheres, para as companhias afetivas, que envolvem reconhecimento, lazer e gratuidade nas relações. É um espaço de legitimação, onde acessam o que lhes foi negado socialmente por sua condição. Estão, apesar disso, intrinsecamente inseridas nas relações sociais e são consideradas inclusive vitais para que essas relações permaneçam em ordem, são a válvula de escape da sociedade: “(...) A prostituta é o bode expiatório; o homem liberta-se nela de sua turpitude e a renega. Quer um estatuto legal a coloque sob a fiscalização policial, quer trabalhe na clandestinidade, é ela

sempre tratada como pária.” (BEAUVOIR, 2009, p.734). Muito da origem de seu ofício é esquecido nas histórias, do mesmo modo que acontece na realidade. Estão envoltas em uma aura de mistério e desejo, que cerca tudo aquilo que nos é proibido socialmente:

Sem levar mais em conta a face sagrada do ofício, o mundo moderno - real e ficcional - se interessa apenas pelo universo erótico, misterioso e profanado da prostituta. Na literatura, as transgressoras formas de representar os problemas, os prazeres, as frustrações e os espaços de circulação destas mulheres, ficam marcadas por suas linguagens e psicologias, por seus comportamentos e relações de alteridade, enfim, por todo o sistema de signos que inscrevem as personagens prostitutas em seu mundo. (MOREIRA, 2007, p. 239)

Existem aproximações possíveis entre a arte e a prostituição, uma vez que ambas lidam com a beleza, a despeito de, de acordo com Beauvoir (2009), uma aproximação equivocada, uma vez que, apesar de performarem ações similares, no caso do bordel ou até mesmo a utilização dos nus femininos das artes, eles acontecem para justificar um comportamento masculino. Ela cita alguns exemplos:

Houve sempre entre a prostituição e a arte uma passagem incerta, em virtude de se associarem de maneira equívoca a beleza e a volúpia; na verdade não é a Beleza que engendra o desejo; mas a teoria platônica do amor propõe hipócritas justificações para a lubricidade. Frinéia desnudando o seio oferece ao areópago a contemplação de uma ideia pura. A exibição de um corpo sem véu torna-se um espetáculo de arte; os “burlescos” americanos fizeram um drama do despir-se. O “nu é casto”, afirmam os velhos que, sob a denominação de “nus artísticos”, colecionam fotografias obscenas. No bordel, o momento da “escolha” já é uma parada; ao complicar-se, têm-se os “quadros vivos”, as “poses artísticas” que se oferecem aos fregueses. A prostituta que aspira a adquirir um valor singular não se limita mais a mostrar passivamente a carne; esforça-se por mostrar talentos particulares. As “tocadoras de flauta” gregas encantavam os homens com sua música e suas danças. As Uled-Nail executam a dança do ventre, as espanholas que dançam e cantam no Barrio-Chino não fazem senão oferecer-se de maneira requintada à escolha do apreciador. (BEAUVOIR, 2009 p.747)

Não há que se negar que a própria performance de exibição no bordel, a busca e a exibição pela beleza, a expressão de talentos é, de fato, artística. Pensando na associação de todos esses conceitos, sua articulação que se expressa nas artes literárias e visuais, a concepção de arquétipo é indispensável, pois é o que nomeia essas formas universais, onipresentes. Temos então os traços de uma configuração: estes podem ser construídos de forma diversa e estão presentes em todas as artes e por consequência em toda a história. O conjunto desses arquétipos manifestos com a adição da passagem do tempo forma o mito como conhecemos hoje, de forma repensada, reelaborada em narração escrita ou visual. Essa narrativa trata da explicação de um princípio a partir de um ponto de vista singular. É isso que nos interessa, o ponto de vista singular de Christoff e Rosa sobre esses arquétipos e como eles dialogam na rede coletiva do inconsciente - que é também nosso, é coletivo.

CAPÍTULO 2 - SEREIAS FATAIS: O medo da morte através da mulher predadora

Neste capítulo trabalharemos o arquétipo da mulher fatal ou mulher fálica a partir de seus ecos na literatura e na pintura, fazendo uma análise da retratação da figura da personagem Salomé enquanto mulher fatal, até a aproximação de suas similaridades com Doralda, Izilda e Analma de “Dão-Lalalão” e Dona Lola, Yêdde e as meninas da pensão da série de autorretratos de Konstantin. Nossos comentários se orientarão a partir dos estudos de Moraes (2017), que entende Salomé como a representação do arquétipo da fêmea fálica, e Sant’Anna (1993), sobre a mulher-pássaro, serpente, sereia ou esfinge e suas representações na poesia da literatura brasileira.

2.1 Mulher fatal, fálica ou devoradora

Existem pesquisas acadêmicas que já deram conta de iniciar o debate acerca da retratação da figura da prostituta na obra de Guimarães Rosa. Nesse sentido, Nunes (1994), afirma que as relações sexuais com essas mulheres, quando mencionadas, não possuiriam um caráter profano de modo que a narrativa não carregaria aspecto negativo associado a essas personagens, e elas poderiam estar ligadas diretamente à história central trazida no texto. Desse ponto de vista então, elas não possuíam aspecto ameaçador.

Retomando a concepção do arquétipo da prostituta a serviço da arte, é importante trazermos aqui um dos exemplos mais famosos desse arquétipo personificado: as representações de Salomé, pois ela, vista como uma dançarina fatal, é também uma inspiração para a figura da prostituta. E mais ainda: representa outro arquétipo marcante na construção das personagens femininas, inclusive quando ligadas à prostituição: a mulher fálica ou predadora.

A retratação de Salomé nas artes e na literatura do final do século XIX é tema abordado no trabalho de Moraes (2017), que afirma ser a história de Salomé um tema bíblico bastante comum dos trabalhos artísticos da época, centrado na retratação dessa mulher, e chegando inclusive a obscurecer o fato central que dá origem à sua citação da Bíblia⁹: a decapitação de João Batista, em detrimento de sua própria figura. Contudo, sua retratação iconográfica é percebida desde o período renascentista¹⁰ em afrescos, murais, pinturas e

⁹ Mateus (14:1-11); Marcos (6:17-28).

¹⁰ Salomé com a cabeça de São João Batista, por Bernardino Luini (1515-1525), Francesco Prata (1518) Artemisia Gentileschi (1610-1615), Guido Reni (1639-1642), Honório Marinari (1670 Aprox.), e a lista continua...

gravuras, onde aparece com frequência, retratada como uma mulher ricamente vestida e em consonância com os padrões de moda e beleza de sua época. Possui semblante geralmente tranquilo e em alguns casos quase sorri para o espectador. Em muitos casos está acompanhada também pela figura de sua mãe Herodíades, motivadora do pedido inusitado pela cabeça do profeta, ou até mesmo de Herodes e seus vassalos. Nesse período, em todos os casos, outro elemento de destaque (e este vai sendo esquecido nas narrativas que se seguiram) é a bandeja de prata, que orgulhosamente exhibe seu prêmio: a cabeça sem vida do inocente.

Figura 5 - Salomé com a cabeça de São João Batista. óleo sobre madeira, 87 x 58 cm, 1530 (aprox.). Lucas Cranach, o velho.



Fonte: Google Arts and Culture¹¹

Moraes (2017) informa que o afã pela retratação de Salomé é retomado sobretudo na França do final do século XIX nas artes plásticas. A imagem que marca a época é *L'apparition* (1875), de Gustave Moreau, que viria a se dedicar à retratação dessa figura em dezenas de quadros, inspirando o ímpeto criativo de grandes escritores de sua época: A mulher performa a dança fatal literal e figurativamente também em conto, poema e peça teatral de Gustave Flaubert¹², Stéphane Mallarmé¹³ e Oscar Wilde¹⁴ respectivamente, isso apenas para se

...atravessando os séculos, o tema foi também retratado por pintores brasileiros, como Victor Meirelles (A degolação de São João Batista, 1855).

¹¹https://artsandculture.google.com/asset/salome-with-the-head-of-saint-john-the-baptist/IAGGKlj_Q2WWJQ?hl=pt-BR

¹² Conto “Herodias”, de 1877.

¹³ “Herodíades”, poema de 1869.

¹⁴ “Salomé”, peça de 1893.

referir a grandes nomes da cultura literária ocidental, como bem nos demonstra Sant’Anna (1993) para também se referir à consistência de sua presença na cultura ocidental.

Figura 6 - The Apparition (L’apparition). óleo sobre tela, 55.9 x 46.7 cm, 1876-1877. Gustave Moreau.



Fonte: HarvardArtMuseums.org¹⁵

O tema é também explorado em poema de Mário de Sá Carneiro, poeta português, o que nos demonstra a grande influência do imaginário da figura refletida na transmutação dessa personagem ao longo tempo e espaço. A personagem Salomé era tão exaustivamente trabalhada nas linguagens artísticas no final do século XIX, que é difícil precisar as primeiras menções a ela, que de tão marcante se repete insistentemente:

Tal persistência nos autoriza a concluir que as histórias da perversa bailarina que fascinou o *fin-de-siècle* constituem, no seu conjunto, um mito; mais que personagem literário ou iconográfico, Salomé foi figura emblemática de uma sensibilidade que a época viveu com intensidade e inquietação. (MORAES, 2017, p. 27-28)

Salomé representa assim o arquétipo da fêmea fálica - ou mulher castradora - nas artes do final do século XIX. Essa “fêmea diabólica” (MORAES, 2017, p. 28) vai paulatinamente ocupando também a cena literária, tornando-se figura principal e aparecendo em outras narrativas de destaque, não mais como Salomé, ou pelo menos não diretamente, “construindo sua reputação de sedutoras diabólicas, destronando a voga do herói byroniano” (MORAES, 2017, p. 28).

Interessante apontar ainda que Moraes (2017), concluiu, após leitura comparada entre o texto bíblico que menciona a dança de Salomé e o material literário que haveria de ser produzido depois, que não há menção no primeiro das características altamente lascivas que constroem os discursos do segundo. A Salomé pensada e imersa na narrativa masculina é

¹⁵ <https://harvardartmuseums.org/art/299926>

acrescida de uma nova pele da qual não poderá se despojar:

A partir de então, o mito do eterno feminino se uniu irremediavelmente à maldade: as últimas décadas do século se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal, deixando-se fascinar pelas histórias das grandes cortesãs, das rainhas cruéis e das pecadoras famosas. Dalilas, Cleópatras, Evas, Elenas, Circes e Armindas proliferaram nas artes e na literatura finisseculares, a anunciar a funesta dança da filha de Heródias. (MORAES, 2017, p.28).

A construção da personagem na literatura, tida como fêmea fatal, extrema sedutora, acaba por associá-la quase que imediatamente também a questionamentos sobre a aparência de seu sexo e o horror que sua visão causaria aos homens que ousassem confrontá-la, associando-a ao mito da castração. Relacionando as releituras da história da princesa à luz da psicanálise freudiana, Moraes (2017), afirma ser a possibilidade de vislumbre do sexo de Salomé tão aterradora pela possível associação ao complexo da castração, entendendo que “o horror da castração tem sua principal motivação na visão dos genitais femininos” (MORAES, 2017, p.211). A alusão à castração também é possível a partir da materialização da cabeça decepada de João Batista, que a moça orgulhosamente exhibe como prêmio por sua dança arrebatadora. Logo, a perda de parte do corpo ou medo da perda de uma parte - nesse caso o sexo - age inconscientemente como um mecanismo de compensação para que se pense a instabilidade física desses corpos frente ao medo da morte, da finitude.

(...)se os olhos de Herodes e de seus convivas recuam diante da possibilidade de ver o sexo da princesa, é porque eles temem encontrar ali a insuportável imagem de sua própria morte. Temor que se prolonga quando a cabeça decapitada de Batista é enfim exibida num prato de prata e, tal como um espelho noturno, acaba por projetar todos os presentes ao festim no terrível mundo dos mortos. (MORAES, 2017, p.210)

Referências à personagem nas artes são encontradas também no cinema¹⁶. E a pesquisa iconográfica acerca de cada uma de suas representações a partir da concepção individual de cada artista é também bastante interessante, e isso nos limitando apenas às películas que se referem diretamente à Salomé. Apesar das variações estéticas, seja na narrativa visual ou escrita, todas essas Salomés compartilham algo em comum:

Quadro 1: comparativo da personagem Salomé no cinema em cartaz e em cena, películas homônimas. Autoria, país e ano, esquerda para a direita: Hugo Falena, Itália, 1910; J. Gordon Edwards, Estados Unidos, 1918; Oscar

¹⁶ Salomè (IT-1910), filme de Ugo Falena; Salomé (EUA-1918), filme de J. Gordon Edwards; Salomé (EUA-1923), filme de Charles Bryant; Salomé (EUA-1953), filme de William Dieterle; "Salome" (Espanha-2002), filme de Carlos Saura. Isso para citar apenas aqueles casos onde a personagem apresenta-se com citada diretamente, desconsiderando películas onde sua inspiração para a construção da personagem é mais sutil.

Bryant, Estados Unidos, 1918; William Dieterle, Estados Unidos, 1953.¹⁷



Há variações nas formas, nos estilos de divulgação de seus cartazes, influenciados pelas tendências artísticas das décadas em que foram produzidos. Há também diferenças na caracterização da personagem, que seguirá as tendências da moda de sua época. Contudo, em diferentes cenários e vestimentas, sempre apresentam esse olhar luxuriante, lúgubre, sedutor, envoltas numa aura de luxo e mistério, personificam um convite ao proibido, o interdito. Educam sua plateia visualmente para o que se espera de uma mulher fatal, que carrega muitas vezes também uma bagagem simbólica assustadora.

Fazemos aqui uma conexão dos ecos da personagem Salomé no ambiente cultural que alimenta o imaginário criativo dos autores, que são foco de nosso estudo, aos produtos artísticos que observamos em suas obras: Doralda, Izilda, Analma, Dona Lola, as meninas da pensão e até mesmo Yêde engrossam o coro das mulheres fatais a partir da perspectiva de seus criadores. São objetos de prazer, mas também de temor, demonstrado em palavras ou na

¹⁷ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%A9#:~:text=Nos%20relatos%20de%20Mateus%2014,do%20tetrarca%2C%20dan%C3%A7a%20para%20ele>

comparação dessas figuras à semelhança com criaturas fantásticas, de poderes que fogem à compreensão do homem, única forma de explicar o domínio que exercem sobre eles. Em ambos os casos a profissão que praticam ou praticaram - à exceção de Yêde - é a prostituição, e sua esfera de poder tem lócus específico: o bordel.

Poe em frente das primeiras casas ia passando. Ah, elas chamavam. Ele queria ter o ar sério, a cara e jeito curto de um homem ocupado. _ “Ô, entra, Bem. Chega aqui, me escolhe. Vem gozar a gente...” Ele se chegava, delongo, com rodeio, meio no modo de um boi arriboso. Era uma dúvida pesada, uma vergonha o enrolando, quase triste, um emperro: aquelas mulheres regiam ali, no forte delas, sua segura querência, não tinham temor nenhum, legítimas num amontôo de poder, e ele se apequenava; mulheres sensatas, terríveis. Então, fazia um esforço seco, falava de arranco, se subia: _ “Tenho tempo hoje não, moça. Não perca seus agrados...” _ “Não perco, não, Bem. Vem ver o escondido. Exp’rimenta, que tu gosta: eu sou uma novilhinha mansa de curral. Não vou espediçar um homem como você...” (ROSA, 1984, p.27).

Chegando à Rua dos Patos, localidade conhecida na cidade de Montes Claros, como afirma o narrador, Soropita se vê amedrontado. As mulheres dali têm atitude ativa, convidam-no a entrar, tomar posse delas. Soropita acanhado, mantém atitude séria, se mostra homem ocupado, atarefado, mas não existem outros tipos de negócios a serem tratados ali. Se vê envergonhado, acanhado, inferior frente àquelas que então imperam, como reconhece: “regiam ali, no forte delas” (ROSA, 1984, p.27), e por isso as afirma seguras de si, ocupando o espaço que lhes cabe, em atitude legítima, pois exercem sua identidade fundamentada também na presença de suas companheiras: “num amontôo de poder” (ROSA, 1984, p.27). Assim, ele se vê pequeno ao contemplar aquelas presenças, que pouco a pouco obliteram o domínio do mundo dos homens. Em diálogo com nosso outro objeto de estudo, falando da contemplação dessa atmosfera de poder, o Konstantin personagem, ao admirar as meninas da pensão, de tão apequenado, some:

Figura 7 - Autorretrato quando escoteiro, amoitado espiando banhistas nas margens do Rio

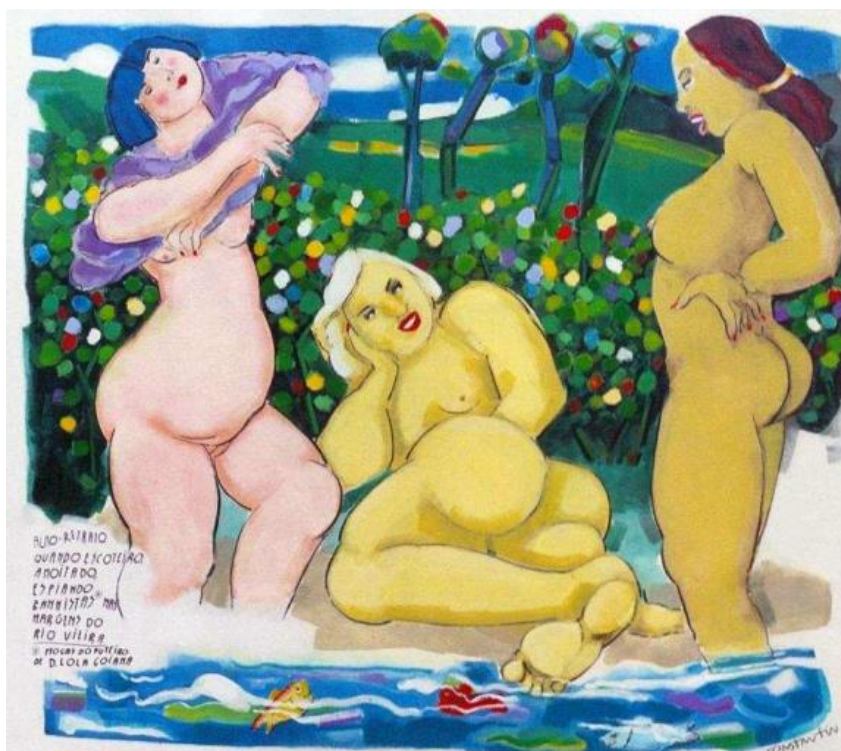


Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

Aqui, nossa única pista de que o pintor-personagem está presente é a referência que faz a si no título da imagem, esse é um autorretrato. O pintor se referencia pelo que seu olho vê. A imagem nos recorda referência ao poema “Alumbramento”, de Manuel Bandeira, que fala do espanto e admiração ao vislumbre glorioso do corpo nu: “Eu vi carros triunfais... troféus... / Pérolas grandes como a lua... /Eu vi os céus! Eu vi os céus! / _Eu vi-a nua... toda nua!” (BANDEIRA, 1981, p.36). Na imagem, já maduro, revivendo memórias, ele conecta tempos e espaços diferentes: o tempo da infância, menino escoteiro, explorador das margens do rio que corta a cidade de Montes Claros, e o tempo de jovem homem, como morador da cidade de Belo Horizonte, terra onde conhece as meninas da pensão. Aqui, com a paisagem natural ao fundo, elas se mostram nuas, exibem-se confortavelmente durante o banho, lavam-se e com o correr da água exibem a verdade de quem são, como a casta Suzana. Ao exibirem seus corpos numa atmosfera alegre, conversam entre si, e a menina da esquerda, ainda em processo de desnudar-se, quebra a quarta parede olhando diretamente para o espectador, observa de volta. Faria um convite como as moças da Rua dos Patos? Interessante pensar também na provável razão da conexão desses tempos. O pintor-personagem-autor vai e volta refletindo memórias, como também faz Soropita montado em seu cavalo caboclin no processo de retorno para o ão, para casa.

As moças retratadas como figuras inseridas na natureza local da infância do pintor-ator parecem alegres, aconchegantes como a lembrança de nossa terra natal. Outra referência possível é “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira, onde o autor também relembra o tempo da infância: “Um dia eu vi uma moça nuinha no banho/ Fiquei parado o coração batendo/ Ela se riu/ Foi o meu primeiro alumbramento” (BANDEIRA, 1981, p.71). Konstantin, o pintor-personagem, que observa as moças enquanto menino, talvez assim o faça para expressar o que sentiu ao contemplá-las. São palavras que terão significado similar: pequeno, criança... O que resgata esse tempo, liga infância à idade adulta é o que a visão lhe reserva, o deleite das meninas, o espanto de sua contemplação. Elas, pelo vislumbre, são mais uma vez elo, guias do eterno. Existe a consciência também de que, em sua presença, os homens invertem com elas o papel de objetos, são eles que estão a sua mercê, pois passa a ser associado a elas a lógica e a autoridade, “mulheres sensatas, terríveis” (ROSA, 1984, p.27). Há referências também à animalização, que não é entendida aqui como um processo de embrutecimento ou bestialização, mas submissão. Seja ela na forma como as mulheres se colocam no processo de convencimento de seus clientes “(...) Exp’rimenta, que tu gosta: eu sou uma novilhinha mansa de curral.” (ROSA, 1984, p.27), ou na forma como os personagens - Soropita e Konstantin - veem a si nessa conexão:

Ainda bem que a mulher tinha muita prática, acendia cigarro, pedia licença para mandar trazer bebida, indagava se a boiada tinha vindo com transtorno ou com vantagem, encorajava-o com um engambelo mimoso, e de repente já estava solta, nuinha como uma criança, até queria ajudar a ele fazer o mesmo. De fim, ia ficando avontadinho, sem vexame nenhum de pressa, tomando tento miúdo em tudo, apreciando de olhos abertos o fino da vida, poupando o bom para durar bem, se consentia. (ROSA, 1984, p.27-28).

Soropita, homem valente, ex-vaqueiro muito temido, acostumado a subjugar outros, se reconhece vulnerável ali, entende que aquele é o espaço de domínio das moças da Rua dos Patos, e a isso com prazer se entrega: “ia ficando avontadinho, sem vexame” (ROSA, 1984). Esse sentimento é compartilhado pelo personagem-pintor, que se vê bicho de estimação no colo das moças da pensão de Dona Lola. Se diz transformado por encantos, enfeitado nessa mesma hospitalidade aconchegante com que as moças da Rua dos Patos perguntam a Soropita sobre seu dia enquanto se despem com naturalidade. Fantasiando com uma moça imaginária, Izilda, da qual falaremos mais adiante, Soropita descreve seu ambiente como um espaço alegre, leve, comparado as moças à aves, talvez pela alusão ao voo, à presumida liberdade que possuiriam ali em seu espaço de poder.

Mas a rapariga descrevia o assunto daquelas Mulheres, o mundo de belas coisas que

se passam num bordel, a nova vida delas - mulheres assim leves assim, dessoltas, sem agarro de família, sem mistura com as necessidades dos dias, sem os trabalhos nem dificuldades: eram que nem pássaros de variado canto e muitas cores, que a gente está sempre no poder de ir encontrando, sem mais, um depois do outro, nas altas árvores do mato, no perdido coração do mundo. Se a gente quisesse, podia por nomes distraídos, elas estavam na alegria, esperando: _E você? _Eu sou Naninda... Eu? Marlice... Lulilu, Da-Piaba, Menina-de-todos... Dianinha, Maria-Dengosa... Sucena... (ROSA, 1984, p.32-33)

Em consonância, habitando um espaço similar, o pintor-personagem é aqui um bicho exótico (seria um gato?). De expressão zangada, feito em cores incomuns, com cabeça humana, patas de cinco dedos e laçarote no pescoço. Aqui ele é uma criatura fantástica, e se soma às moças retribuindo o olhar de nós que os observamos. Elas, nuas mais uma vez, exibem sorriso simples e parecem confortáveis com a situação, uma conversa entre amigas? Qual seria o assunto? Existe uma atmosfera de leveza.

Figura 8 - Autorretrato transformado em bicho por D. Lola Goiana com suas mandingas. A.s.t., e madeira., 80 x 100 cm, 2003.

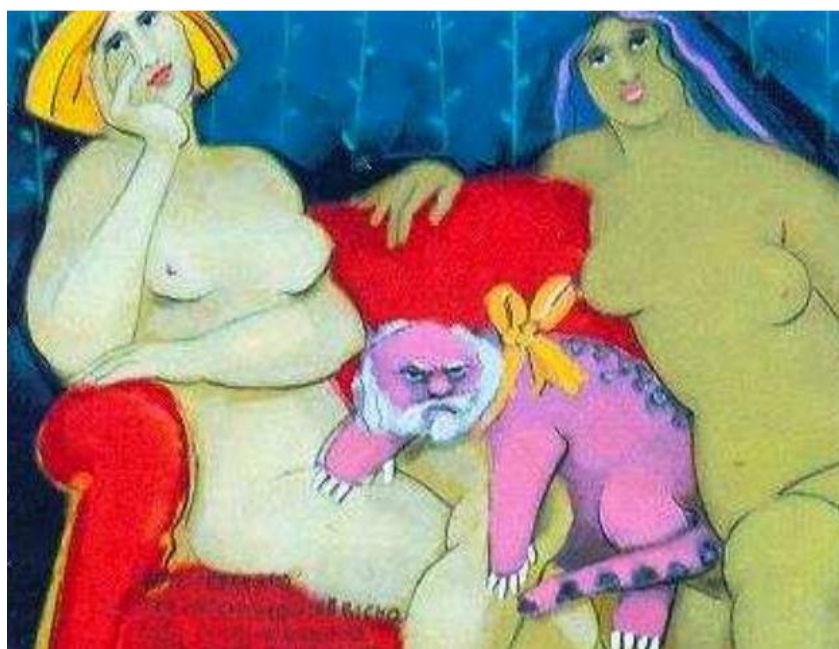


Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

Em ambos os casos, na narrativa escrita e também visual, as moças das casas de prostituição são figuras-chave, e por isso descritas, narradas, lembradas, mas há um jogo aqui. As moças que se prostituem são o objeto simbólico de nossos autores, ajudam a conduzir o fio das histórias nessa trilha da casa ao cabaré que ambos perfazem, elas são seus objetos de retratação, reconhecemos a autoridade em quem nos conta a história. Mas, eles, ao retratá-las,

imersas em suas relações - memoriais ou ficcionais - com seus clientes ou dentro de seu próprio cosmos, sua comunidade, subjetivamente acabam denunciando sua posição de objetos frente a elas. Por isso terríveis, por isso fantásticas.

Quando retorna à casa no *Ão* com os companheiros de jornada que encontra pelo caminho e que convida para pernoitar, Soropita contempla Doralda e deixa antever esse temor na narrativa ao descrever sua beleza singular para o lugar que habitam, o que representa a contemplação se sua figura e os anseios da noite adentro no quarto do casal:

Era Doralda voltando. Estava com outro vestido, chique, que era de cassa leve, e tinha passado pó-de-arroz, pintado festivo o rosto, a boca, de carmins. No pescoço, um colar de gargantilha; e um cinto preto, repartindo o vestido. E tinha calçado sapatos de salto alto - aqueles que era só ela quem usava, alí no *Ão*, no quarto para ele venerar, quando ele queria e tinha precisão d'ela assim. Remexida de linda, representava mesmo uma rapariga, uma murixaba carecida de caçar homens, mais forte, muito, que os homens. O xixilo. Seu rosto estava sempre se surgindo do simples, seu descaro enérgico, uma movência que arrepiava. A sós, ela toda durinha, em rijas pétalas, para depois se abrandar. (ROSA, 1984, p. 67).

Na ocasião, após receber os convidados de seu marido, ela se recolhe para então retornar mais bela, ornada de elementos que não fazem parte daquele contexto, não são comuns as mulheres do *Ão*: maquiagens, sapatos altos, elementos que arrematavam a contemplação que acontecia no quarto do casal e denunciavam sua posição como alguém que se destaca naquele espaço, singular em seu jeito de ser. E se assemelha mais uma vez a Salomé, de acordo com Almeida (2012), quando, no gesto de caminhar, nos requebros de seu quadril, performa sedutora sua dança fatal: “(...)desperta no apreciador vontade de entrar no ritmo dela, a bailarina de Eros, na dança do amor. Esses movimentos presentes no seu modo de andar evidenciam a sua feminilidade, sua fertilidade; são movimentos que ao admirador lembram os movimentos do ato sexual.” (ALMEIDA, 2012, p. 102). Ainda que habitando a sala de família ela não abandona totalmente sua natureza, traz consigo a aura de sedução que performava no bordel em Montes Claros: “representava mesmo uma rapariga, uma murixaba” (ROSA, 1988, p.67), ele diz. Esta última palavra¹⁸ se refere a um termo de origem indígena que pode significar concubina ou meretriz. E mais ainda, o narrador confirma o misto de espanto e admiração ao colocar Doralda em postura ativa, dizê-la, em outras palavras, predadora: “carecida de caçar homens, mais forte, muito, que os homens.” (ROSA, 1984, p.67). Doralda segue para a ação, necessita dela, sai para a caça à procura de homens, ainda que seja para obtê-los apenas no espaço simbólico, na esfera da admiração. O movimento é colocado como uma demanda, algo intrínseco à sua natureza predadora. Como poderia ela, retratada tantas vezes com leveza, sensualidade, comparada

¹⁸ ETIM tupi muru'xawa.

também a elementos infantis, ser mais forte, muito mais forte que os homens? Os poderes de sedução de Doralda são, do ponto de vista de Soropita, fantásticos, ilógicos, quase sobrenaturais, como seria uma criatura mística.

Em homenagem a D. Lola Goiana (Autorretrato com meninas da pensão), o pintor-personagem está também numa atmosfera fantástica. Não mais é o bicho no colo das moças da pensão, mas senta-se ao lado delas com um copo de bebida nas mãos, vestimenta alegre, óculos escuros, um momento de descontração naquele ambiente.

Figura 9 - Homenagem a D. Lola Goiana (Autorretrato com meninas da pensão). A.s.t., 130 x 130

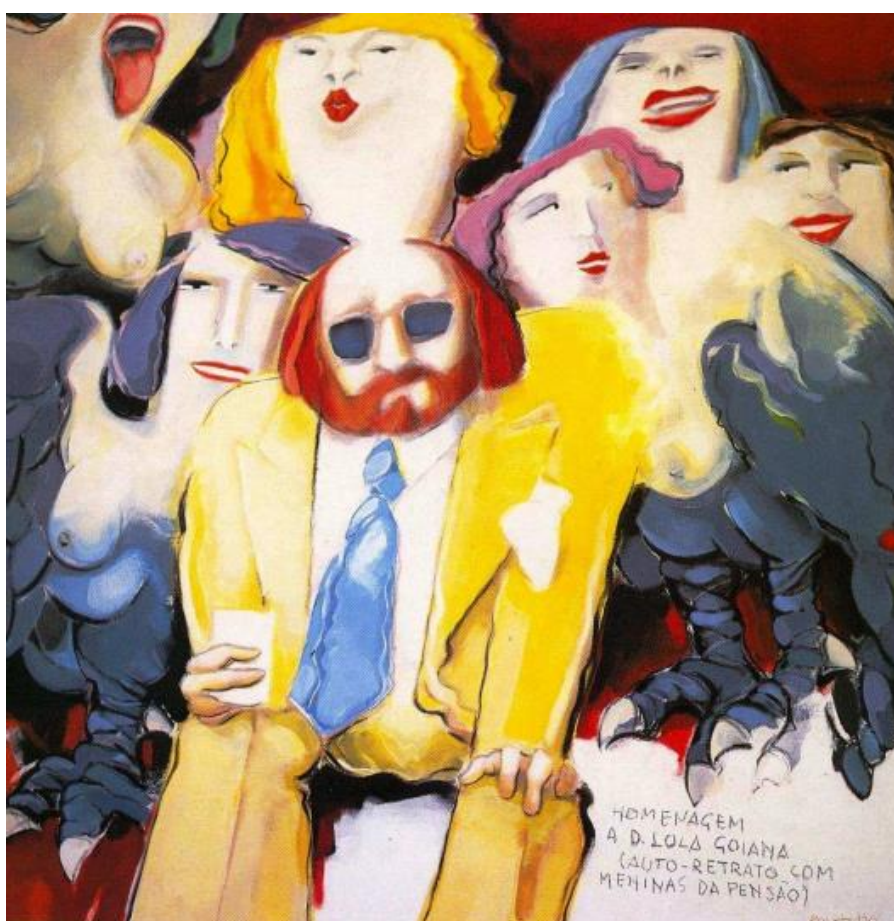


Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

As moças sorridentes que o rodeiam exercem seu domínio e isso pode ser percebido pela forma como são retratados seus corpos híbridos: são harpias. Criaturas que na mitologia grega possuem corpos de ave de rapina e rostos de mulher, muitas vezes seios femininos também. Monstros alados e ferozes, elas estão presentes em mitos dessa cultura, associadas a alguns dos castigos sofridos pelos homens, guardavam territórios e objetos; por isso, tão temidas.

Na imagem, o pintor-personagem, que com naturalidade senta-se ao seu lado, está

rodeado por elas, todas empoleiradas nesse grande assento vermelho. Bocas também vermelhas sorriem, uma delas mostra a língua numa referência à famosa fotografia de Albert Einstein, a qual o pintor se referirá em outras oportunidades. Com os seios à mostra, alegres, elas chegam a apoiar a cabeça em seus ombros, sugerindo atitude gentil e receptiva, que dá grande contraste com sua aura mitológica, animalesca e talvez até assustadora.

Em ambos os casos é possível que nos recordemos de Salomé, a sedutora, que fazendo o pedido pela cabeça de João Batista, tem o atendimento de seu desejo - a decapitação do profeta - associada à castração. Essas figuras exercem poder de erotismo e sensualidade que seduz esses homens. Há aproximações entre a alusão à morte real e a morte simbólica através do prazer que elas proporcionam pela superação dos corpos da vida até na morte, característica do erotismo, como bem trabalhou Bataille (2017). Daí a ligação da mulher castradora com a mulher animalesca, transfigurada, resgatando a ideia de criaturas fantásticas, tema com raízes antigas.

Outro bom exemplo da profundidade desse assunto é a retratação em pedra da deusa suméria do sexo, do amor e da guerra, Inana-Ishtar: mulher híbrida, predadora e, portanto, fatal, que possuiria asas, cabeça de mulher, curvas femininas e pés de ave de rapina com suas garras à mostra. Pela imagem é possível perceber que se assemelha muito a uma harpia.

Figura 10 - Uma possível representação de Ishtar ou sua irmã Ereshkigal. Escultura, 49,5 x 37 cm, 1800 a 1750 a.C. (aprox).

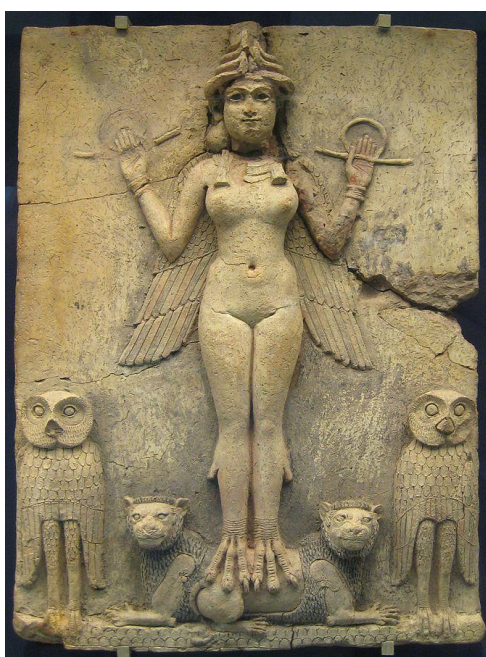


Imagem: acervo digital The British Museum, 2003 (data de aquisição). Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2003-0718-1

A retratação da deusa em peça de escultura dá conta de demonstrar, para além de características de feminilidade, o poder que exercia: Além de seu corpo fantástico, pousa os pés sobre dois leões, e tem ao seu lado duas corujas, símbolos de força e sabedoria, características associadas a ela, que era honrada como deusa do amor e da guerra, temas aparentemente dicotômicos, mas que, se bem relacionados à busca pelo eterno que acontece no erotismo, demonstrarão muitos pontos em comum. A persistência dessas imagens no imaginário coletivo, seja por sua forma ou significado, nos leva a associar pontos convergentes no processo criativo dos dois autores que estudamos: Rosa e Christoff. Vamos, devagar, observando características desse diálogo indireto, subjetivo, que acontece na grande trama da produção artística e cultural tecida pelos escritores e artistas do século XX.

2.2 Sereias fatais

Não raro, as características de outras criaturas mitológicas são associadas às mulheres fatais e seus poderes de sedução. É o caso da sereia, que em sua gênese estaria longe da figura celebrada nas histórias infantis contemporâneas. No bojo dessas narrativas, a mulher híbrida-fantástica tem agora o corpo humano mesclado ao corpo de peixe, habita as águas profundas em dimensão e mistério, e atrai os homens com seu canto para esse mesmo lugar. A passagem deveria ser paga com a própria vida. Cabe à criatura, cheia de encantos sedutores para os homens, utilizar-se de seu corpo e voz angelicais como atração e armadilha.

A figura de seres sobrenaturais associados às águas é recorrente em todo o mundo em histórias ancestrais, mas ganha destaque com a representação da figura metade peixe-metade mulher fixada à proa de embarcações europeias que, nas diversas viagens pelo globo durante os processos de colonização, foram paulatinamente transformando sua figura na correspondência visual mais aceita dessa criatura atualmente, a definição que trouxemos aqui.

Figura 11 - “As donzelas do mar”. O.s.T. 81,8x142,8cm, 1885-86. Evelyn de Morgan.



Fonte: acervo Galeria Watts, Guildford, Inglaterra.

No século XIX, ela ganha relevo novamente em histórias infantis. A partir do conto “A Sereiazinha”, de Hans Christian Andersen (SANTOS, 2018), a figura da sereia é revisitada, suavizada, deixando de ser um perigo sedutor para os homens adultos para tornar-se exemplo de virtude para as crianças. Nesse ínterim as características que a tornam bela e sedutora são mantidas, como se pode observar na tela de Evelyn de Morgan, que retrata as moças fantásticas desfrutando de sua própria companhia. Na porção humana os corpos atendem ao padrão estético de sua época. Retratadas lado a lado, em atitude passiva, como alguém que calmamente espera, têm rostos inexpressivos. Sua figura resgatada em contos infantis ou de marinheiros seguiu fomentando a memória e criatividade das gerações que se seguiram, aparecendo aqui e ali nos trabalhos artísticos que resgatam sua simbologia, ora admirável, ora terrível.

A temática é recorrente em Konstantin, como pudemos notar em “Autorretrato com Marilyn Monroe imitando Jonas” (figura 1), e a sereia acidental que performa junto à Marilyn Monroe, numa alusão ao ato sexual e à posse de uma figura feminina que simbolizava tanto poder de sedução. Naquela ocasião, o pintor-personagem se transfigura em baleia, age para devorar - ou comer - a moça. Nessa segunda oportunidade a cena é menos lasciva, apesar de ainda bastante erótica.

Figura 12 - Homenagem a Neco Timoneiro (Autorretrato com minha mulher imitando marujo e sereia respectivamente). A.s.t., 130 x 130 cm, 1983.

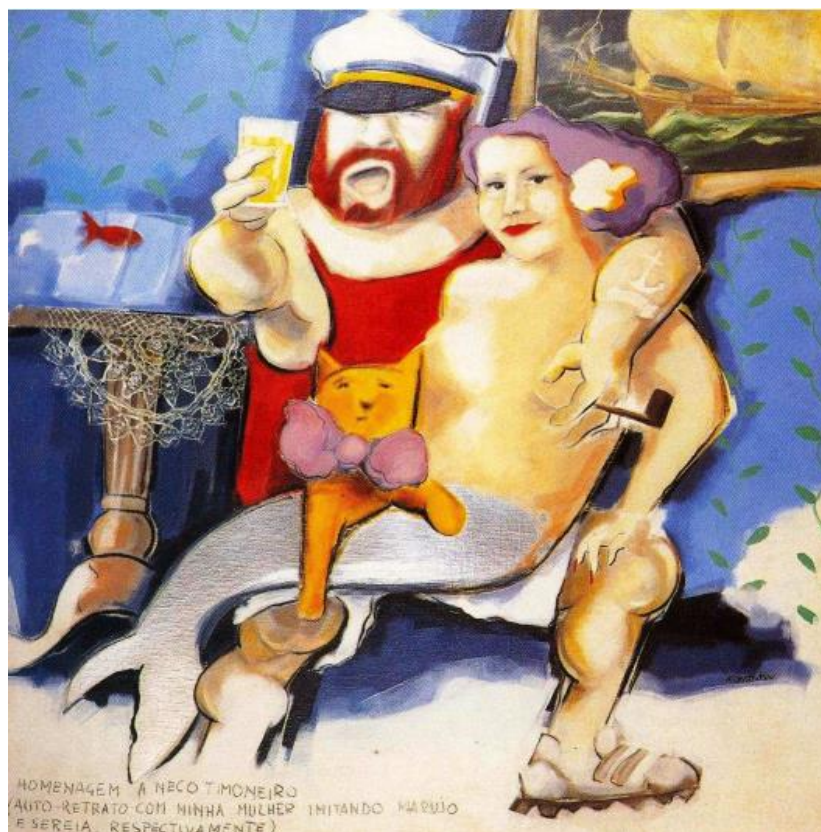


Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

Aqui, a criatura fantástica que se faz sereia é Yedde, a esposa do pintor-personagem. Num ambiente de aparência familiar, vemos uma sala de estar, elementos que remetem à casa, aconchego doméstico: papel de parede, quadro com tema marinho, mesa de canto com peixe e toalha de renda que cai mostrando seus detalhes. Em contraste com a sala social, uma cena íntima de casal: no autorretrato o artista se pinta marinheiro com direito a quepe, cachimbo e tatuagem. Calça chuteiras também. Na mão direita um copo (de cerveja?) que direciona o brinde à frente. A esposa-sereia se senta em seu colo e a mão esquerda do pintor-personagem agarra seu seio nu. Yêdde tem o olhar firme à frente. De lábios vermelhos, sorri discretamente para o espectador, há quebra da quarta parede novamente. Tem cabelos de cor lilás adornados com uma flor, a cena lhe parece muito natural. No colo de seu marido, curiosamente tem um gato depositado em sua cauda de peixe e o felino que ali descansa traz uma contradição: não são eles predadores contumazes dos peixes? O fundo azul indica aconchego. Tudo azul, tudo bem entre o casal. De maneira análoga ao gato, aqui o marujo se rende aos encantos da sereia. Interessante pensar a duplicidade do que Yêdde representa. No título do quadro, sabemos: esposa. Companheira oficial, consagrada e aceita socialmente. Presumidamente respeitável. Contudo,

ela aqui é retratada através dos elementos visuais de sua construção plástica com características similares à Marilyn Monroe e sem dúvida com características similares às meninas da pensão. Logo, ela assume, do ponto de vista do pintor-personagem: esses dois lugares, o campo do sagrado e também o do profano. Habitando esses dois espaços, ela se assemelha à Doralda, que ocupa a cama e a sala, assumindo características específicas em cada uma delas, sem deixar de ser uma ou outra. Para Almeida (2012), é justamente a bagagem prévia da vida de prostituta de Doralda que sustenta o amor e o desejo do casal na vida em comum:

Sendo assim, são o desejo, a atração sexual e o amor ardente os alicerces do casamento dos protagonistas. Tudo isso é devido à extrema sensualidade que ela conserva de Sucena (seu antigo nome de prostituta), sua face erótica. São essas características que mantêm Soropita sempre seduzido. Portanto, Doralda é o amor, é o prazer. Doralda é o próprio Eros. É o desejo e a satisfação de Soropita. (ALMEIDA, 2012, p.100)

Doralda, sendo quem é, representa o desejo, é a personificação do desejo de Soropita. Recorremos mais uma vez à análise interartes na busca por similaridades interpretativas que respaldem nossa investigação: Sant'Anna (1993) ao estudar a história do desejo através da poesia romântica brasileira nota a recorrência de algumas palavras como: boca, devorar, beijar, seios. Ao passo que a mulher retratada na poesia árcade deveria, como em um retrato, ser observada/ contemplada, a poesia romântica, que surge em seguida, “abre o espaço da oralidade”. Desse modo, passamos agora para a “mulher-fruto” e a “mulher-caça”. O autor afirma que o excesso do corpo feminino no discurso em detrimento ao corpo masculino justifica-se pelo fato de que o homem sempre se considerou o sujeito dos discursos. Como sujeito, portanto, ele se escamoteava, projetando sobre o corpo feminino os próprios fantasmas. Aí ele se porta como ventríloquo: o corpo é do outro, mas a voz é sua. “(...) A consequência disso é múltipla: transformado em objeto de análise e alucinações amorosas, o corpo da mulher também é o campo do exercício do poder masculino.” (SANT'ANNA, 1993, p.12).

Em Dão-Lalalão podemos observar Soropita pensando na volta para casa falando sobre a vegetação de seu território numa associação subjetiva à mulher como flor e fruto - portanto comestível: “E, quase de uma mesma cor, as romãzeiras e os mimos-de-vênus - tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes - por dentro da outra cerca, de pau-ferro.” (Rosa, 1984, p.23). Há aqui uma clara alusão ao ato sexual, associação do corpo feminino ao da flor, ambos feitos para o deleite masculino, desabrochadas, convidativas, úmidas, oferecem-se a ele. É sua amada, a flor a ser colhida, fruto a ser degustado.

Sant'Anna (1993), segue sua análise transportando-se da mentalidade romântica

para a poesia moderna onde, dentre outras características, é acrescida a do poeta enquanto filho-amante, e da figura feminina que, não mais imóvel, passa a deslocar-se para o espaço de quem exerce o poder: sedutoras, fatais, enigmáticas. Não raro a figura da mulher vista como sereia - ou até mesmo esfinge, por sua natureza misteriosa - volta a aparecer.

Entendendo a literatura enquanto arte, por estar ligada à expressão, por suas preocupações estéticas e pelo caráter subjetivo de sua concepção, aproximamos sua prática criativa às visualidades, que compartilham com ela estas mesmas características, e desse modo acreditamos que seja possível o uso de muitas teorias desenvolvidas a partir da observação da literatura, para análise também dos processos criativos empreendidos em artes visuais.

Ao observar o quadro “Homenagem a Neco Timoneiro (Autorretrato com minha mulher imitando marujo)” podemos perceber a apropriação do corpo feminino colocando-o como presa ou alimento literal e figurativamente, e o jogo reverso dessa ação. Nesse devir, o ato de comer, uma alusão ao ato sexual.

Ao estudar a obra de Konstantin Christoff, SANTOS (s.d.), coloca-o dentro da proposta neoexpressionista, por seu caráter atemporal, entendendo seu trabalho como resposta a um tempo de crise, que surge, segundo o autor, da necessidade de pensar a prática do próprio trabalho, refletir sobre ele. Em termos acadêmicos, o neoexpressionismo é definido como um movimento de origem alemã, com forte influência da transvanguarda, surgido nas décadas de 70-80 e que buscava, através da pintura e uso de materiais diversos, um resgate de identidade. Já o movimento que dá base para seu nome, o expressionismo, é definido por ARGAN (1992), como um movimento de dentro para fora, “do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto (...) Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o Expressionismo uma atitude volitiva, por vezes até agressiva”. Podemos entender que o expressionismo estaria então voltado para o campo da ação, uma vez que pensa suas questões em relação direta com a sociedade em que vive. Percebemos essas características também no trabalho de Christoff, pois, como veremos, pensa-se na superação das contradições sobrepujando a tradição quando coloca a mulher esposa deslocada de seu lugar esperado, deslocada da sala para o quarto do casal, ou, ainda que na sala, retratada como aquele que também é objeto de desejo, prazer, também seduz, e assim habita também o imaginário erótico do mesmo modo como faz ao contrário Soropita, ora deslocando Doralda do espaço erótico para habitar o lar de família em processo inverso.

Em ambas as situações um elemento é sempre muito presente: as águas, o banho. A sereia é essa mulher que se banha. Passando da mulher estática na poesia para aquela que se movimenta, a figura feminina é associada por Sant’Anna (1993), também a uma sereia:

Agora é a mulher que se aquece, que se articula no espaço imaginário do sujeito. Claro que circunscrita ainda ao espaço do desejo que o homem lhe desenhou. Nesse círculo de giz fantasioso ele a aprisiona na casa, no quarto, no banho, como uma vênus em sua concha. Concha polissemicamente fértil, semiabertura do desejo, concha pulsante que se contrai e se retrai no reflexo das pulsões masculinas imaginárias. (SANT'ANNA, 1993, p. 95-96).

Na história de Rosa (1984, p. 17), não vem trazendo Soropita na volta para casa o presente preferido: um sabonete para presentear sua amada? Doralda quando se banha perfuma toda a casa, espalha encantos. Nesse conto, a construção da narrativa a partir do uso dos sentidos - a visão da amada, seu cheiro, seu toque, sua voz - pensando em como eles corroboram para essa construção, se misturam, e tudo isso contribui para o desejo e a experiência de prazer do casal, como nos aponta Almeida (2012).

Se esse repertório da mulher misteriosa, fatal e predadora associada às criaturas místicas como harpias e sereias é tão presente no imaginário do que seriam essas figuras femininas do século XX e do que veio antes disso, se é tão marcante coletivamente, como poderia não ter sido decisivo também para as construções artísticas de Rosa e Christoff? É mais do que natural que encontremos essas figuras e versões delas, desdobramentos possíveis através do microcosmos criativo de cada um. Em ambas, as trajetórias escrita e visual dessas mulheres possuem um brilho diferente. Não são profanas, mas puras em sua essência de ser passagem, divinas, transgressoras.

CAPÍTULO 3 - CAMINHOS DO LEITO CONJUGAL:

Da cama ao cabaré, ou o processo inverso: trajetos e intertextualidade

Neste capítulo trabalharemos os locais originários dessas mulheres, seus pontos de partida: a cama, leito conjugal ou alcova de cabaré, pensando os trajetos que perfazem em suas histórias em ambas as narrativas. Para tanto, avaliaremos mais a fundo alguns estudos já realizados sobre erotismo e sensualidade em “Dão-Lalalão”, o conceito de trajeto e intertextualidade presentes em ambas as obras, sendo esta última utilizada como ferramenta para transgressão das narrativas.

3.1 Erotismo e sensualidade em Dão-Lalalão

Ainda que se baseando principalmente na pesquisa de diferentes referências artísticas e culturais que vieram fomentando a construção da personagem prostituta em ambas as narrativas, e os diálogos possíveis que possuem entre si, esse estudo não poderia ser refratário à vasta fortuna crítica existente sobre amor e erotismo na obra de Guimarães Rosa. Por isso traremos aqui algumas referências que dão conta de pensar a questão do erotismo com enfoque na figura de Doralda em Dão-Lalalão e seus desdobramentos, que por isso contribuem de forma significativa para nossa investigação.

A figura da prostituta já havia sido vislumbrada por Guimarães Rosa através dos encontros do personagem Riobaldo com prostitutas em Grande sertão: veredas. No processo de rememorar a própria vida, é interessante ressaltar que o personagem frequentemente associa estas mulheres às características positivas, indo na contracorrente do pensamento de seu tempo e território. O modo peculiar de Riobaldo influencia como ele vê o mundo e por consequência a forma como interage com as “meretrizes do sertão”, como denomina Barros (2018) para se referir a Nhorinhá, Maria-da-Luz e Hortência. Para o pesquisador, Riobaldo, ao unir-se sexualmente à Inhorιά, experimenta relação quase que esponsal: pois ali, para ele, não há pecado. Nessa aura de encanto e mistério, ele também rememora as moças do Verde Alecrim, que não cobravam, tinham outra fonte de renda, e logo, assim como Doralda, faziam porque gostavam.

Alguns estudiosos apontam que a sedução em Dão-Lalalão acontece de forma sensorial, observando que a narrativa do conto valoriza a descrição do toque, dos cheiros, sobretudo da percepção olfativa de Soropita. São eles: Antunes (2013), Albuquerque (2009) e

Almeida (2012). Ainda, o texto é associado à temática do amor, erotismo, transgressão, presença da figura feminina e temas análogos, e surge aqui a partir do exposto por Nunes (1994), Araújo e Holanda (2011), D'Angelo (2006), e Valente (2018).

Antunes (2013), ao tratar da ascensão feminina no espaço do sertão roseano em sua dissertação, afirma que Guimarães Rosa é hábil em retratar mulheres nos mais diversos papéis e níveis de poder nas comunidades em que vivem, estando inseridas no ambiente familiar ou em posição de referência social. Em *Dão-Lalalão*, o autor opera nova ruptura ao trazer para o protagonismo uma mulher que não está sujeita ao mando dos homens, como a maioria, o que, segundo ela, “pode ser vista como uma metáfora da ascensão feminina, rompendo, em alguns momentos, com esse modelo de submissão.” (ANTUNES, 2013, p. 80). Desse modo, a própria forma de ser de Doralda, seu modo de vida, adaptando-se às situações que a existência lhe impunha, é uma ferramenta de contestação do paradigma patriarcal no sertão, e vem daí muito do encanto que exerce sobre Soropita, que acompanha todo seu trajeto, observa-a metamorfosear-se do quarto à sala da casa. Antunes (2013), afirma que Soropita é, também, um viajante, de modo que o trajeto é percorrido em dupla: ambos fazem juntos a travessia, pois Soropita também queria mudar de vida, deixar de ser boiadeiro para ser coronel. Outra característica de sedução apontada pela autora, e que mais uma vez foge do convencional, é a de que Doralda, ao contrário das outras mulheres, não buscaria cativar Soropita pelo estômago, paladar, mas pelo olfato. Lembremo-nos mais uma vez do sabonete cheiroso que para ela Soropita trazia, da descrição do cheiro que exalava “(...) ele gostava por demais, um cheiro que a breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim e palha de milho viçoso; e que se pegava, só assim, no lençol, no cabeção, no vestido, nos travesseiros. Seu pescoço cheirava a menino novo.” (ROSA, 1984, p. 17). Transgredindo a expectativa do que se espera da esposa, ela vai pouco a pouco ocupando esse novo espaço, sempre demonstrando sua natureza múltipla. Ela, ao contrário das outras, é, ao mesmo tempo, pecadora e santa, olha as pessoas de frente, sempre agradável no modo de andar e falar:

Isso reforça a ideia de dualidade da mulher construída pelo patriarcalismo, ou era santa ou pecadora, anjo ou demônio, do lar ou meretriz. Doralda vai gradativamente transgredindo esses estereótipos, não é somente santa nem somente pecadora; ao contrário, vai de um pólo a outro revelando a ambiguidade inerente à sua personalidade. Temos, então, uma mulher que é e não é santa, que é e não é pecadora. Doralda conquista Soropita pelo cheiro, até mesmo porque não tem as habilidades desejáveis de uma dona de casa. Não tem, portanto, a organização do lar como prioridade. (ANTUNES, 2013, p. 84-85)

Para ascender e relativizar o poder de Soropita, Antunes (2013), afirma que Doralda

é perspicaz, levando-o a pensar que as ideias e vontades que tem são originalmente pensadas por ele. Assim, agradando-o, ela acaba por comandar Soropita pelo jeito carinhoso e lisonjeiro, pelo discurso. Faz com que pareça que as ideias muitas vezes partem dele, o que não é verdade. Ela o vai orientando, de modo a manter a aparência de homem de mando, autoridade, homem da casa. Arremata dizendo que o comportamento independente de Doralda, muito se assemelha ao comportamento masculino, o que seria mais uma forma de sedução, além de demonstração de sua ambiguidade. Soropita se agrada disso: A mulher era feliz, o que o deixava feliz também. Doralda tem ciência do poder que exerce sobre Soropita.

Para Fortes (2009), não há dificuldade da parte de Soropita em mesclar na mesma mulher as características de esposa/concubina e hetaira. Por isso ele tão prontamente leva Doralda embora consigo já num segundo encontro. Ainda assim, apesar de seu sentimento, Soropita não rompe com os padrões de comportamento e papéis impostos socialmente, daí o conflito que move a narrativa e que surge desse arranjo incomum: ele congrega nestas três mulheres de que fala a autora, uma só, sua Doralda, mas isso tem um preço. Essa congregação é somente simbólica, e daí vem o erotismo: desse interdito.

Ao “tirar” uma prostituta do bordel e casar-se com ela, Soropita dá vazão à pulsão erótica, mas também converte a busca pela satisfação em estabilidade afetiva. Mais do que isso, ele tem na mesma mulher a ordem familiar e a desordem e, por isso, sua pulsão sexual continua plena e sem a corrosão cotidiana implícita aos casamentos tradicionais. Ou seja, sob muitos aspectos, o relacionamento com Doralda seria o ideal, visto não sucumbir ao desgaste de que fala Bataille a propósito do casamento (...) (FORTES, 2009, s.n.)

Doralda cumpre a contento seu papel de esposa e amante fazendo-se valer de suas experiências pregressas, vivendo felizes. Para Fortes (2009), o erotismo se mantém pelo conhecimento do paradoxo em que estão inseridos: Soropita opera dentro dessa moral patriarcal como homem de posses e mando, mas internamente sabe que provoca essa estrutura ao casar-se com uma mulher-dama: “O temor de que alguém possa ter conhecido Doralda em algum bordel, ou ter sido seu cliente, assombra Soropita e torna esta harmonia simultaneamente excitante e periclitante.” (FORTES, 2009, s.n.). É, para a autora, dessa forma que ele transgride, ao mesclar espaço profano e espaço sagrado, casa e rua ou bordel.

É possível que observemos que o medo de Soropita aparece com mais vigor a partir da chegada do amigo Dalberto, que se já conhecesse Doralda, botaria tudo a perder: seriam drásticas as consequências disso para a manutenção de sua figura de homem respeitável, sua moral. Logo, o motivo de sua transgressão é o que retroalimenta seu desejo, esse deslocamento paradoxal que mantém viva a chama de amor do casal, e que observamos em diálogo com as

imagens 12 e 13.

Almeida (2012), argumenta sobre a construção da narrativa de Rosa a partir da importância do uso dos cinco sentidos e como eles corroboram para essa produção, se misturam, e acabam contribuindo para o desejo e a experiência de prazer do casal. Na viagem de volta para casa, imerso em cheiros e sensações, no vislumbre das flores e vegetação, Soropita recorda a trajetória do casal, sente saudades da esposa. A autora afirma que o apelo erótico da trama é sustentado quase que inteiramente por Doralda, e esta é a base da união, o que Doralda representa e personifica ao evocar a lembrança e o desejo do marido através dos sentidos:

Tudo isso é devido à extrema sensualidade que ela conserva de Sucena (seu antigo nome de prostituta), sua face erótica. São essas características que mantêm Soropita sempre seduzido. Portanto, Doralda é o amor, é o prazer. Doralda é o próprio Eros. É o desejo e a satisfação de Soropita. (ALMEIDA, 2012, p.100)

A autora afirma também que além do trânsito largamente mencionado entre os papéis de esposa e prostituta, Doralda transita em fases, é mulher feita, mas tem características infantis: “face meiga e serena como uma criança.” (ALMEIDA, 2012, p.101); “parecia uma menina grande, menina ajuizada. Nunca estava amuada nem triste” (ROSA, 1984, p. 20). Argumenta que a infantilização de Doralda através da narrativa de Soropita, pode ser um subterfúgio para justificar a ausência de filhos ou, principalmente, mascarar a origem de Doralda, uma tentativa sem sucesso:

É interessante destacar que algumas referências à infantilidade da protagonista, na verdade, é uma estratégia do narrador para tentar reprimir a antiga profissão de Doralda, numa tentativa fracassada de ocultar a sua real face. Pois, seu corpo tem cheiro de mulher. Ela não conseguiu destruir a Sucena que mora dentro dela. (ALMEIDA, 2012, p.104).

Nesse sentido, há contraste também entre sua personalidade jovial e a maneira como se adorna, com grandes acessórios, que se equiparam à sua expressiva sensualidade. É lembrada, inclusive pela autora, à “a bailarina de Eros, na dança do amor”, “bela efigie” (ALMEIDA, 2012, p. 102), com movimentos que se assemelham ao ato sexual, o que nos remete novamente à figura de Salomé, bailarina fatal de imagem provocante. Assim como Antunes (2013), Almeida (2012), também afirma que, apesar Doralda ter ciência de não ser submissa ao marido, ela constantemente insere discursos que fazem com que Soropita seja levado a entender que possuiria domínio completo sobre ela, o que acontece inclusive. Gostaríamos de ressaltar, para aludir à violência, o que podemos exemplificar nos trechos: “- Doralda nunca o contrariava, queria que ele gostasse mesmo de seu cheiro: - Sou sua mulher,

Bem, sua mulherzinha sozinha...”, “A cada palavra dela, seu coração se saía.” (ROSA, 1984, p.17); e “- ‘Um dia eu deixar de gostar de você, Bem, tu me mata?’ (...) ‘(...) você é meu dono, macho... Eu precisar, tu pode dar em mim.’” (ROSA, 1984, p.20).; “Conforme sou, mas tu sabe que eu sou tua mulher, direita, correta...” (ROSA, 1984, p.77). Na conclusão de seu texto Almeida (2012), traz ainda reflexão interessante acerca das similaridades entre o prazer erótico e estético na arte, entendendo o conto de Guimarães Rosa como exemplo por excelência:

Segundo postula Branco (1985, p. 68), “a comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/ espectador é nitidamente erótica”. Para a autora, o prazer inicial diante de uma obra de arte não é totalmente racional, sendo assim, o primeiro contato entre ambos é sempre sensual. Ela justifica, afirmando que a obra de arte, a priori, tem o poder de agradar, desagradar, “tocar”, “conectar” ou ser indiferente ao leitor. Neste contexto, conclui-se que a novela de Guimarães Rosa consegue provocar além do gozo estético, o gozo erótico. (*apud* ALMEIDA, 2012, p.107).

Por isso, então, entendemos que a sensualidade e, por consequência, o erotismo, estão presentes em todo conto, nas reflexões de Soropita e em seus delírios também, na natureza exuberante e oferecida que traz para ele lembranças da mulher, mas sobretudo na figura de Doralda, que canaliza os desejos e a sensualidade através de sua figura. Constantemente descrita na narrativa, “de olhos livres, coração contente” (ROSA, 1984, p.20), ela é retratada como mulher bela, correspondente ao padrão de formosura que encanta a todos e que contém em sua essência esse magnetismo tão profundo para Soropita, que nos leva a divagar também. Entendemos que talvez seja essa a razão do conto, conduzir o leitor ao prazer estético e erótico ao mesmo tempo, uma jornada que, para Nunes (1994), supera o plano carnal, utilizando-o somente como ponto de partida dessa viagem que é espiritual (e da qual falaremos mais a fundo no tópico final desse texto), início de um processo que transformará esses dois amantes. Notamos que a fala de Nunes (1994), sobre o conto, muito se assemelha à concepção de erotismo de Bataille (2017), quando este último diz que os corpos, quando em junção, procuram tornar-se um, e assim, tornarem-se eternos:

Paradoxalmente, o amor carnal é e não é tudo. É tudo, se for o começo de uma transformação, o início de uma aprendizagem, o termo inicial de um processo que, de intersubjetivo, entre seres que se amam solitariamente, confinados à dialogação do corpo e da alma, em sua primeira fase, acaba se tornando cósmico, interessado ao universo inteiro. Nesse processo, a prostituta, que ganha um relevo excepcional da fabulação de Guimarães Rosa, tem papel saliente. Ela é sempre fêmea que tem fogos no corpo, pronta a transmitir, generosamente, o impulso vital que fervilha em seu ser. (NUNES, 1994, p.54).

O trecho acima faz clara referência também ao que foi discutido no capítulo 2 sobre a prostituição sagrada na antiguidade e o papel fundamental desta figura que se incumbia de

encarnar a deusa do amor. Nunes (1994), aponta essa mulher dadivosa - Doralda - como aquela que é capaz de guiar a trajetória com rumo ao eterno, portanto, figura central na narrativa. O autor faz associações claras entre Doralda e a prostituição sagrada, entendendo o amor como cerne dos processos da atividade humana, e, ainda mais, as relações sexuais e espirituais como elementos que atuam dialeticamente de forma erótica, sobrenatural na pulsão da vida, e que, a personagem transformando:

Em Doralda se opera uma metamorfose. Do amor anônimo, que a todos distribuía, indistintamente, como deusa telúrica, Mãe Terra, Eva carnal, ela ascendeu ao amor-paixão, individualizado, romântico, no qual o anelo amoroso se singulariza, concentrando-se numa só pessoa, na beleza de um único corpo, sùmula de todos os corpos belos. (NUNES, 1994, p.74)

A união entre Doralda e Soropita, física e espiritual, inaugura um ser, fazendo com que agora ambos renasçam como um. O denotado prazer do casal - que é sabidamente também carnal, sexual, erótico - é, a despeito do senso comum, puro, elevado, pois marca o início de um novo trajeto. O amor provoca um movimento.

União que faz com que, em algumas análises, os dois personagens se confundam em um só. Para Araújo e Holanda (2001), Doralda após sua revolução territorial/matrimonial representaria a alma de Soropita. É, portanto, sua parte imaterial, seu princípio de vida agora renovada, que inclusive pela observação de seus benefícios motiva ao amigo Dalberto a - mesmo que não saiba a origem de Doralda - mudar de vida tomando por esposa uma mulher que também era prostituta.

D'Angelo (2020), compartilha dessa ideia, entendendo corpo e alma como um só, e por conseguinte, uma união que elevaria ambos sem categorizar as relações de desejo como algo menor. Ainda para o pesquisador, apesar de serem, Doralda e Soropita, personagens classificados por Guimarães Rosa como sertanejos, eles extrapolariam o regionalismo: são universais quando trazem questões que perpassam a um amplo espectro da experiência humana - a trajetória com o sagrado, com o erótico. A ideia de caminho, trajeto, encontro está aqui também muito presente:

Eles se escolheram porque similares, porque reconhecidos, um dentro da outra, estão dentro de uma estrada de necessárias transformações. Por isso, eles todos “dalalalam”, como sugere o próprio enigmático título da obra, ou seja, estalam, crepitam, como línguas de fogo e como impacientes e ansiosos peregrinos do sertão. (D'ANGELO, 2020, p.293-294).

A chama de paixão que os une queima na busca pela comunhão eterna. O fogo,

lembramos, queima, purifica. O desejo erótico é o próprio desejo de empreender a longa jornada em busca da completude do ser. Pensando a busca pela totalidade ou completude como uma das características mais marcantes da narrativa roseana, Valente (2018), também recorre às formulações feitas sobre o erotismo por Georges Bataille. Para Valente (2018) o erotismo nos contos de Rosa não seria um agente da busca pelo equilíbrio através da complementaridade, harmonização, como indicado por Benedito Nunes, mas sim uma ferramenta transgressora, visto que o desejo erótico é desorganizado, irracional. Ele afirma sinteticamente que o erotismo:

(...) está intimamente associado ao sagrado, na medida em que não possui qualquer valor utilitário. Mas o erótico interessa a Bataille principalmente como uma ruptura de fronteiras, isto é, como transgressão dos limites estabelecidos pela ordem oficial ou construídos pelos tabus sociais (L'Erotisme). Para Bataille, é por meio das lágrimas, das feridas, das secreções, do excremento, e até mesmo da violência, isto é, de tudo aquilo que a ordem oficial rejeita, reprime ou marginaliza, que as subjetividades se conectam (Les larmes d'Eros). Nos momentos em que se manifesta o erotismo, os quais, como os momentos sagrados, são instantes privilegiados, violam-se a integridade do eu e a descontinuidade entre os indivíduos, peças essenciais do racionalismo e do utilitarismo modernos, baseados no individualismo. (VALENTE, 2018, p. 92-93)

É importante nos atentarmos aos termos que tratam do estudo de uma obra tão referenciada nos conceitos de viagem, passagens, no trajeto, no caminho, entendendo metaforicamente a existência de cursos já mapeados, muitas vezes pré-estabelecidos, e, pensando por esse ângulo, no rompimento de fronteiras, construção ou transposição de novos caminhos feitos por essas personagens como o instante do sagrado, e, portanto, da transgressão, entendendo ainda a transposição, o rearranjo, como instante ou símbolo de conexão entre as subjetividades. O atravessamento dessas fronteiras - ou da ordem - por sua natureza, não acontece se não de forma abrupta, e é justamente o interdito sobre sua realização que demonstra os contrastes percebidos entre o que é proibido (como, por exemplo, casar-se com uma prostituta) ou não. O processo de transgressão através do erótico, portanto, é cíclico e aprisionador, pois não há “liberação absoluta do desejo, na medida em que implica concomitantemente num reconhecimento dos limites impostos pelas interdições das quais nunca nos podemos inteiramente libertar.” (VALENTE, 2018, p. 101). Ele reside na interseção que se administra entre os espaços de ordem e desordem. Existem para Valente (2018), ainda aproximações possíveis entre corpo e trajeto. O corpo de Soropita, marcado por muitas cicatrizes, dá testemunho de seu passado violento, reflete as histórias que conta e ainda o estereótipo de virilidade esperada no sertão que habita. O trajeto que percorre vai se registrando em seu corpo.

Observem que os caminhos percorridos para falar do amor e erotismo, da

construção da figura dessas mulheres que performam caminhos da casa ao cabaré, vai aos poucos se entrecruzando nesse grande território das relações humanas tão bem explorado por Guimarães Rosa. Por retornar ao conceito de erotismo através dos estudos de Bataille (2017), sobre a busca erótica, não podemos nos esquecer de que, em seu devir, essa busca performa um ato violento: a violência da junção dos corpos na busca pela eternidade. O que seria violento é a ferocidade dessa ação, que podemos associar também ao uso de força, à ira, intensidade, ímpeto, características que são compatíveis à performance de Soropita ao longo de sua vida. Cavalcante e Diogo (2008), tratando das representações de violência em *Dão-Lalalão*, entendem Soropita como um homem que tenta constantemente se livrar de seu passado de vaqueiro e matador. E, para isso, ele conclui que o respeito de sua comunidade partiria da aquisição de terras, fonte de renda e uma mulher respeitável, aos moldes do padrão coronelista do sertão. Contudo, este último critério está sempre colocando-o em perigo, pois, por ser alguém que dá extrema importância à opinião alheia, ele tem medo de que o deslocamento - geográfico, social - que provoca em Doralda caia por terra, fazendo com que, num processo inverso, sendo a verdade revelada, ela que o desloque para o campo da brutalidade novamente. Discordamos das autoras quando afirmam que para Soropita Doralda seria somente mais uma posse, pois elas entendem que a relação do casal se estabelece sobretudo em termos de compra e venda. Entendemos que a união dos dois, ainda que tenha acontecido inicialmente com vistas à busca erótica pelo prazer, vai aos poucos se tornando também uma união espiritual, o que se pode observar pela forma como Soropita a admira e descreve. A busca pela expressão de um casal respeitável aos olhos da comunidade coronelista do interior nos levou a pensar na tela “Auto-retrato conmigo mismo (y mi mujer y mi grapita y mi jarrón chino)”, onde observamos a construção de uma imagem que se assemelha a essa figura tradicional que denota autoridade e era buscada também por Soropita. Nela, o pintor-personagem retrata-se em ambiente formal, e de rosto sério. Sentado numa cadeira imponente e com almofada a seus pés, veste farda vermelha e quepe. De pernas cruzadas e com seu gato no colo, segura com a mão esquerda uma espada. Usa uma faixa cruzada da mesma cor que a de sua esposa-personagem - e sabemos que é a esposa pelo título. A mulher ao seu lado, ou melhor, atrás dele, veste longo vestido amarelo e unhas vermelhas, em postura recatada, tem um livro aberto em seu colo e não possui rosto, portanto não tem expressão, o que nos faz inferir que sua opinião ou seus pensamentos na situação retratada são irrelevantes. Parece possuir postura e beleza compatíveis com a posição que ocupa, adornando o ambiente assim como o vaso chinês ao fundo. Há novamente a figura de um gato que acompanha o casal, e que agora aconchega-se no colo de seu dono. Esses animais são frequentemente associados à independência e elegância. É um animal que pode

estar também associado à preguiça, sensualidade ou segurança.

Figura 13 - Autorretrato conmigo mismo (y mi mujer y mi grapita y mi jarrón chino). A.s.t., 160

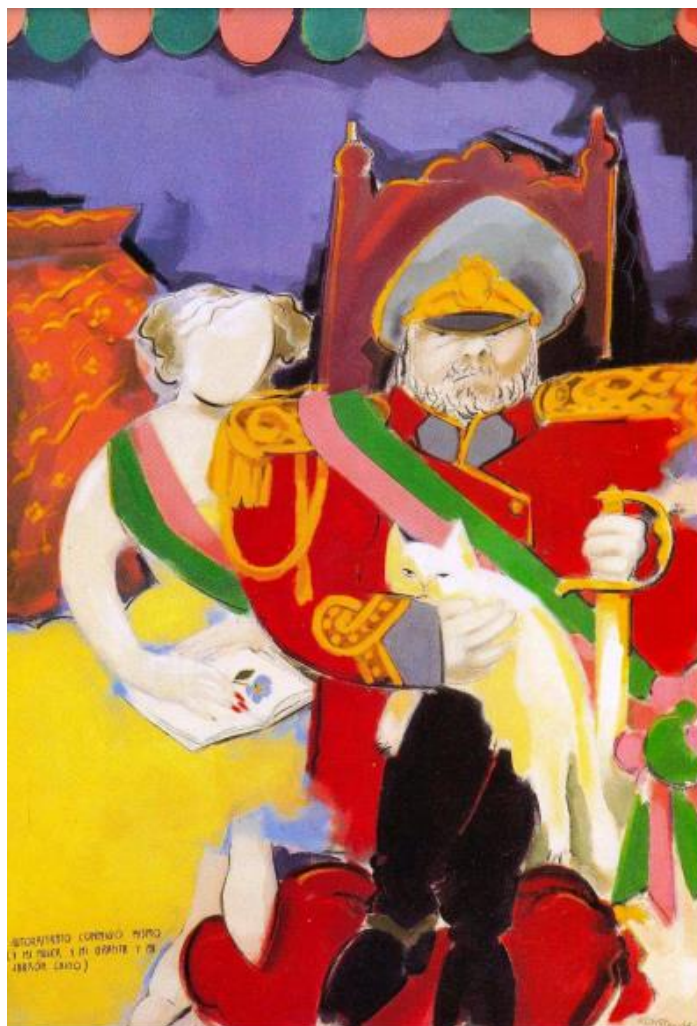


Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

Entendemos que a imagem denota o que seria esperado de um casal respeitável aos moldes da sociedade em que estavam inseridos. E dizemos “estavam”, pois o pintor-personagem e Soropita ocuparam um espaço geograficamente similar, e, apesar de não comungarem da mesma posição social, compartilhavam subjetivamente esse imaginário, essa meta de família. Considerando os quadros que veremos a frente, a imagem acima pode demonstrar uma faceta possível desse casal, ou ainda uma crítica à essa estrutura.

Existe ainda, segundo Cavalcante e Diogo (2008), um ponto violento e crucial na transgressão que observamos no texto de Rosa (1984). Ao falar sobre os ciúmes que acometem nosso protagonista, descrevendo seu delírio ao pensar o que os Negros Sabarás e Iládio fariam com Doralda ou Isilda se tivessem oportunidade, observamos o ranço racista que também habita

o espaço do Æo e o coração de Soropita:

O preto é metamorfoseado numa fera, vindo à tona uma série de representações preconceituosas disseminadas pela elite branca, dominadora e escravocrata. O negro é mais potente que ele em tudo. É um preto membrudo, franchão, possanço, que deflora a sua mulher de fantasia, que sofre, mas ao mesmo tempo goza. Na alucinação de Soropita, está presente tudo que o sistema lutava para excluir: a prostituta e o preto, juntos, numa cópula selvagem. (CAVALCANTE e DIOGO, 2008, s.n.)

A temática do ciúme como contraponto ao prazer que Doralda provocava em Soropita, assim como os preconceitos de raça e classe sofridos pelo personagem Iládio, sua animalização e a personificação dos ciúmes que Soropita sentia através da ira que direciona para sua figura, são temas abordados também por Meneses (2008b), e sua reflexão, que parte da interpretação da intertextualidade no texto, acaba por direcionar o tema de nosso próximo tópico:

Não apenas porque apresenta algo que não existia nesse texto bíblico, que é o ciúme – uma vez que no “Cântico” a proposta é apresentar o amor na sua perfeição, em que a separação dos amantes só se dá para acirrar a procura, a saudade e a busca (“Vistes o amado da minha alma?”); não apenas não há desconfiança (“Meu amado é meu e eu sou dele”), não há “terceiros”, não há o que possa sombrear essa relação perfeita. Mas na leitura transgressiva que do “Cântico” faz Guimarães Rosa, evidencia-se um tópos que diz respeito à “mola” da organização social brasileira, nas suas origens de corte escravista: a questão do negro, a opressão senhor/escravo, a questão da escravatura, mancha que subsiste na estrutura da sociedade brasileira, nas relações de classe, no convívio das pessoas, no imaginário do país. Com efeito, em “Dão-Lalalão”, contestando a “ausência de preconceito racial”, a figura do negro é inequivocamente depositária de uma sombra no imaginário do branco, ou mesmo do mestiço como o nosso Soropita. No sertão mineiro de Guimarães Rosa, lateja algo que faz parte do solo cultural brasileiro: algo que faz parte do nexa da organização da sociedade – a herança da escravatura, a presença do negro tratado como escravo, e objeto de um racismo intenso e mal sopitado. (MENESES, 2008b, p. 269-270).

A soma de todos esses fatores amplia grandemente a carga dramática do texto e apontam contradições vorazes, como argumenta Meneses (2008). Soropita, que vem de uma condição de oprimido, movido pelos ciúmes e investido do imaginário social de seu lugar, acaba por provocar grande humilhação ao negro Iládio. Trazer à tona as reflexões de Soropita é uma forma de denunciar a concepção contaminada de preconceito na atmosfera em que estão inseridos os nossos personagens. A alta sexualização dos homens pretos, somada ao machismo e ao preconceito sobre a origem dessas mulheres, acabam por colocar à frente - e de forma violenta - personagens com características sempre retratadas à margem. Não por isso, as cenas que ele imagina ao delirar, motivado pelo ciúme, deixam de ser eróticas. Esse padrão de reflexão - ou delírio? - é comum nos pensamentos de Soropita, e, por isso, nos questionamos: até onde vai o sofrimento e começa o prazer (ou vice-versa) em tudo aquilo que o personagem

imagina observar e nos modos de subjugar seus oponentes?

3.2 Intertextualidade Como trilha para a transgressão

Para a abordagem do conceito de intertextualidade em Dão-Lalalão, partiremos dos estudos de MENESES (2008a e 2008b), que trata a história de amor de Dão-Lalalão mimetizada ao livro *Cântico dos Cânticos*, da Bíblia Sagrada, modificando assim a literatura europeia a partir da cultura local, provocando a transgressão e por consequência o erotismo de acordo com Bataille (2017). Referências à intertextualidade em Dão-Lalalão são comentadas ainda por Fortes (2009), Albuquerque (2009), Pimentel (2018), Antunes (2013) e D'Angelo (2006). E fazem menção às novelas de cavalaria, à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e ainda - e principalmente - aos livros *Cântico dos Cânticos* e *Apocalipse*, da Bíblia Sagrada. Nesse sentido, D'Angelo (2006) afirma mais especificamente que, tratando-se da Bíblia Sagrada, as alusões ao livro do Apocalipse são assumidamente intencionais da parte de Guimarães Rosa, chegando a comparar Doralda à Igreja corrompida, por exemplo, do qual o livro da bíblia faz referência em: “um grande dragão vermelho, tendo sete cabeças e dez chifres, e sete coroas sobre suas cabeças”¹⁹, e ainda: “uma mulher vestida de sol e a lua sob seus pés e sobre sua cabeça uma coroa de doze estrelas”²⁰. O trecho teria equivalência ao momento em que Soropita avista Doralda retornando à sala, e deslumbra-se com sua beleza. Ele a descreve:

“vestida de vermelho, em cima das sete serras, recoberta de muitas jóias, que retiniam, muitas pérolas, ouro, copo na mão, copo de vinhos e ela como se esmiasse e latisse, anéis de ouro naquelas especiosas mãos, por tanto sugiladas, tanto, Doralda vinha montada numa mula vermelha”. (ROSA, 1984, p. 67).

De forma equivalente ao dragão, podemos entender Doralda como essa criatura mística e avassaladora, que carrega o brilho até mesmo em seu nome. Ela é também animalizada, pois emite sons como quem mia e late, aumentando o contraste entre a ferocidade de sua presença associado às características de animais domésticos. Albuquerque (2009) afirma que, após pesquisas em correspondências do autor, conforme o próprio Guimarães Rosa, o conto Dã-lalalão teria sido a única vez em que recorrera à intertextualidade em seus textos, que no caso desse texto poderia ser observado a partir de correspondências com “a tradição cultural do Ocidente por meio de grandes obras: a Bíblia, a Divina Comédia e as novelas de cavalaria.

¹⁹ Ap. 12,3.

²⁰ Ap. 12,1.

(...) Por causa dessa convergência de textos apropriados, o sertão se carnavaliza.” (ALBUQUERQUE, 2009, p.208). É isso porque acreditamos, ao se referir a narrativas tão tradicionais sobrepondo-as às realidades dos homens comuns, o autor, ao mesmo tempo, não as rebaixa, mas transgride e renova seus significados, demonstra também a universalidade de temáticas tão humanas – o amor, o erotismo, o desejo de conjunção - em alguns casos.

Meneses (2008a)²¹ afirma, num estudo mais aprofundado, ser o enlace entre Soropita e Doralda semelhante ao encontro de Salomão e Sulamita, personagens do livro *Cântico dos Cânticos*, que estariam assim codificados ao longo de toda a história de Rosa (1984). Sendo assim, o amor de Doralda e Soropita encontraria correspondência no *Cântico dos Cânticos*, atribuído a Salomão. Ambos os textos teriam em comum esse amor discursante em suas diversas formas. A autora reafirma a sensualidade do texto, entendendo que a Noite mencionada no título²² do livro é ainda um sinônimo de amor. A transgressão reside justamente em possuírem subjetivamente - Soropita e Doralda através desse enlace incomum - o *Cântico dos Cânticos*, um texto considerado sagrado, como modelo de relação: ambos mantêm traços de sua vida anterior, seja pela violência da carreira de matador ou pelo bordel, desafinando sua presença na melodia do espaço pacato do *Ão* e na correspondência aos amantes bíblicos. Contudo, possuem grande atração física e espiritual um pelo outro e demonstram isso. As contradições são bastante interessantes e enriquecem a narrativa:

(...) o ponto máximo de “estranhamento” no enredo a que chega a ficção roseana, exatamente a configuração da Amada do *Cântico dos Cânticos* como ex prostituta. Por que prostituta? Por que a fundamental importância, na ficção roseana, dessas Mulheres (com M maiúsculo!) que sempre, “estavam na alegria, esperando”? Paradigma da generosidade, e da dádiva, a prostituta em *Dão-Lalalão* é comparada a uma “cuia de água limpa”, e o bordel, a um “paraíso de Deus, o pasto e a aguada do boiadeiro”, numa total ausência de qualquer percepção de pecado, de malícia. (MENESES, 2008a, p. 15)

Doralda, ex prostituta, é comparada à Sulamita, a amante bíblica, e elas possuem em comum a total dedicação a seus amados. Além disso, é notável o resgate às imagens da natureza para descrevê-las. Doralda, quando chamada de Sucena no bordel, traz correspondência à flor, mas também novamente ao texto bíblico: “1— Sou um narciso de Saron, uma açucena dos vales. 2 — Como açucena entre espinhos é minha amada entre as donzelas.”²³.

A personagem de Rosa nunca negou sua profissão ou a satisfação em fazê-lo, o que,

²¹ No texto “Erotismo e transgressão: o pathos amoroso em Noites do sertão” Meneses (2009a) realiza estudo acerca dos dois contos do livro *Noites do Sertão*, de Guimarães Rosa. São eles: *Dão-Lalalão* e *Buriti*.

²² *Noites do Sertão*.

²³ Ct 2, 1-2.

por si só, já é um ato transgressor: “- E faziam com você o que queriam, tu deixava!” ‘- Era. Pois, eu ali, não era p’ra ser?... Tu está com ciúme em ódio?’ ‘- Mas você, você gostava!’ ‘- Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá... ’ (...)” (ROSA, 1984, p.77). Meneses (2008a), conclui que talvez seja essa a justificativa da escolha desse texto por Guimarães Rosa, pois fala de um amor que não é necessariamente esponsal, com seu foco direcionado para o prazer do casal. Logo, para a pesquisadora, a narrativa não trata exatamente de redenção, ambos seguem sendo falhos, e, ainda que já tenham encontrado o amor, continuam em constante busca:

“O amor de Salomão e da Sulamita do “Cântico dos cânticos” é vivido em toda sua complexidade, contradição e ambigüidade por heróis problemáticos e degradados.(...) Soropita e Doralda estão mais próximos do domínio da História que do Mito, do mundo da ironia que da analogia, do “badaladal” que do sino. (MENESES, 2008b, p.270).

Daí o barulho dos sinos, os ecos de amor que o improvável casal do *Ão* vai ressoando em suas ações. Sobretudo Soropita em seus devaneios e lembranças, sempre reativo quando o assunto era o mundo exterior ao quarto do casal. Sua preferência por prostitutas, mulheres de todos, também merece destaque: “Mesmo quando devaneia, mesmo quando fantasia, é com prostitutas. Quando solteiro, planejava casar com uma prostituta, a melhor. E nas suas atuais fantasias, excita-se mesmo quando tem uma mulher partilhada com outro.” (MENESES, 2008a, p.16). Tudo isso nos deixa entrever o impacto do contraste da referência intertextual: “Vemos aí transgressão, desautomatização, subversão – e uma fina percepção do que é cantado no Cântico: o amor na sua plenitude, o amor entre o homem e a mulher não seria um amor conjugal visando à procriação”. (MENESES, 2008a, p.15)

Esse conceito de mulher partilhada nos faz mais uma vez pensar na prostituta sagrada como guia do eterno nos tempos antigos, transportada agora à realidade de concubina/esposa em que vive Doralda. Essa mulher era pública no sentido de seu ofício, sua missão. E era, a despeito disso, reverenciada pelo serviço que prestava, por representar a deusa do amor e proporcionar esse acesso ao prazer sublime, o mesmo que talvez experimentava Soropita ao estar com sua mulher, o mesmo de que falam Salomão e Sulamita no texto bíblico. Doralda, assim como a deusa do amor, possui igualmente muitos nomes para ser chamada ao longo de sua trajetória e de acordo com quem a invoca: Dola, conforme é chamada por sua mãe; Dadã, Sucena, Garanhã, no bordel de Clema, Dona Doralda, no *Ão*... Segundo Pimentel (1998, p.236), “nenhum nome a ela se fixa”. Inferimos que sua natureza é, portanto, móvel, se adapta:

Se nome é destino, o nome Doralda contém dor - a dor pelo passado, mais explícita

em Soropita. No percurso até o ão, para vir a ser Doralda, esposa de papel passado e na igreja, tivera ela antes que ser Dadã, a garanhã dos prostíbulos montesclarenses. No presente, porém, ela é adorada e alva mulher do ex-pistoleiro, que irradia uma luz dourada e odorífera em meio às flores e perfumes da sua casa. Doralda também soa como uma onomatopéia roseana para o barulho da água (...) (PIMENTEL, 2018, p. 242).

Levando mais a fundo o estudo sobre o significado dos nomes dos personagens nos textos de Rosa, Machado (1976), adianta que as escolhas do autor para o batismo de seus personagens muitas vezes já nos revelam um pouco da própria história, e por isso é comum que os personagens principais tenham mais de um nome, que podem vir a se complementar, que dizem muito sobre quem é chamado, mas também sobre quem invoca. Os nomes mudam conforme a trajetória da personagem, variam conforme o local em que ela é chamada e em que ponto de sua história pessoal ela se encontra, processo que para Machado (1976), se assemelha à flexão verbal, se adaptando a cada tempo da narrativa:

Dola seria o perfeito do indicativo, *Dadã*, *Garanhã* e *Sucena* seriam formas do imperfeito do indicativo (e grande parte do drama de Soropita está justamente em decifrar qual é exatamente esse tempo, qual o Nome que assinala o aspecto definitivamente encerrado do passado da atual *Doralda* - se é *Dola*, a criança, ou se é *Dadã*, *Garanhã*, *Sucena*, a prostituta. *Izilda* seria o imperfeito do subjuntivo (designada à prostituta possível, que ele sonha e teme), *Doralda* seria o presente do indicativo, e *Adoralda* seria o presente do subjuntivo, expressando o desejo de Soropita de que sua mulher seja respeitada e adorada como santa. (MACHADO, 1976, p.51).

Conforme a narrativa se desenvolve, Doralda muda de nome, sempre evocando fortemente ao sensorial: era vistosa, cheirosa, macia, exalava vigor. E a forma de ser chamada não se encerra com o passar do tempo, as lembranças, sua natureza móvel alimentam sua polissemia, as várias faces dessa mulher. A pesquisadora destaca que o cuidado do nome é observado também para designar as prostitutas reais e imaginárias da história, que de maneira semelhante têm sonoridade que contribui para a atmosfera sensual do enredo. Os nomes evocam feminilidade e também o prazer de estarem ali.

Meneses (2008a, 2008b), explica que, consoante a forma que a narrativa é conduzida por Rosa (1984), a escolha dessas mulheres pela vida que levavam acontecia não tendo o fator econômico em primeiro plano: o faziam, pois gostavam. Doralda, afirma Menezes (2008^a, 2008b), é diferente de outras mulheres, pois gosta de homens, e nisso também é transgressora. Ao contrário da regra de recato, dispensada às moças casadoiras, ela possui “uma sexualidade radiante e desreprimida, a afirmação vital se faz através do sexo – e elas gostam de homens. A sexualidade é vivida por elas sem recuos e sem repressão (...)” (MENESES, 2008,

p.16). É celebrada no carinho diário e sobretudo no quarto do casal, e isso agrada muito a Soropita, que se vê sempre seduzido por sua leveza e calor.

Nosso estudo está orientado no sentido de sempre pensar nas possíveis conexões e similaridades que sustentam as narrativas de Rosa e Christoff. Nesse sentido, a sexualidade livre exercida no quarto do casal nos leva a pensar em “Autorretrato com minha mulher debaixo do espelho”.

Figura 14 - Autorretrato com minha mulher debaixo do espelho. A.s.t., 130 x 130 cm, 1985.



Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

Aqui, o pintor-personagem e sua esposa-personagem juntos observam-se nus num espaço de fundo azul adornado com flores. A seus pés um tapete colorido onde se lê: “Boa Noite”. Yêdde, a esposa-personagem, de rosto rosado, cobre os seios com as mãos. Para que eles vejam seu próprio reflexo precisam olhar para cima. O espelho está no teto. Ou o espelho estaria em nós? A expressão de seus rostos é neutra e é interessante pensar que ela pode variar de acordo com quem a vê. Na cena tranquila, há sugestão de que estão num momento de prazer do casal, naquele momento eles são amantes. Outro ponto interessante é que, apesar de olharem para o espelho, a frase que lemos não está - para nós - ao contrário. Estaríamos no quarto com eles? Uma resposta possível, nos sugere Foucault (1999), ao discutir sobre recurso semelhante do quadro *Las Meninas*, de Diego Velázquez, pois nele, as relações entre o expectador e o

objeto de representação também é profunda:

O alto retângulo monótono que ocupa toda a parte esquerda do quadro real e que figura o verso da tela representada reconstitui, sob as espécies de uma superfície, a invisibilidade em profundidade daquilo que o artista contempla: este espaço em que nós estamos, que nós somos. Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar; ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e nos liga à representação do quadro.” (FOUCAULT, 1999, p. 5).

O recurso que se equivale ao verso da tela aqui é o espelho. Nele reconstituímos e por isso a imagem é transgressora: por que nos coloca a nós, espectadores, (ou espectadoras?) em ponto de equivalência com essa mulher retratada. Coloca a esposa-personagem ocupando junto ao marido e com muita tranquilidade o espaço do ato sexual e do prazer, sem vergonha, assim como faz Doralda em sua performance ao lado de Soropita. Por se tratar da retratação das mesmas figuras em momentos distintos, pensando o ambiente público e privado, o contraste entre imagens 13 e 14 é bastante interessante. Logo, entendemos que o amor do casal (ou desses casais, Doralda e Soropita, Salomão e Sulamita, Konstantin-personagem e Yedde-personagem), é sponsal, sexual, sagrado e também profano, tudo ao mesmo tempo, não está restrito a um ou outro espaço, mas passeando entre eles, mostrando-se de maneira diferente em um ou outro contexto. Não há um limite:

Como o Cântico dos Cânticos, Dalalalão alegoriza a exaltação do amor profano, subvertendo essa mesma definição limitada e limitante. A celebração do amor recíproco e fiel, sigilado pelo gesto do matrimônio, proclama, na realidade, a legitimidade e a fecundidade do amor humano: assim, seria impossível e improvável falar de amor “profano”, já que não existiria nenhuma ação pró-fana (ou seja, fora do sagrado, fora do templo): também em Guimarães Rosa, o gesto divino do casamento permite abençoar e santificar qualquer gesto “acontecido”, qualquer gesto realizado na história em nome da fidelidade e da reciprocidade amorosa (em um sublime momento de *charitas* laica e cristã). (D’ANGELO, 2020, p. 295-296).

Outros nomes são significativos na narrativa de Dão-Lalalão, Meneses (2008b), chega à Clema, cortesã que comandava a casa em que Doralda trabalhava em Montes Claros. E para pensar a forma designada, a pesquisadora reflete: “Clema: corruptela de Clementina, do latim *Clemens*, *clementis* = clemente, bom, indulgente, doce. E *Clementia* = bondade, doçura, e também ‘humanidade’.” (MENESES, 2008b, p. 262). Clema é uma dona de bordel e, assim, seu nome também é um paradoxo. A autora pensa na significância de seu nome e qual correspondência ele teria com o ambiente que Doralda habitava. Como veremos no tópico a seguir, existe grande dualidade na concepção das casas da Rua dos Patos descrita por Soropita,

porém, pensando no entendimento daquele espaço como uma espécie de paraíso (como já mencionado) e no significado do nome de Clema, não poderíamos nos furtar à mais uma analogia que é bastante sugestiva a partir da série autorretratos de Konstantin Christoff, que em conjunto nos ajuda a ilustrar mais uma vez a transgressão de valores patriarcais, além de nos ajudar a avançar para o tópico seguinte:

Figura 15 - Autorretrato na transfiguração gloriosa de D. Lola Goiana. A.s.t., 160 x 160 cm,



Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

O título do quadro já diz muito sobre seu tema: autorretrato na transfiguração gloriosa de D. Lola Goiana. Nele o pintor observa de costas o momento de ascensão de Lola, que falecera. Nessa manifestação reveladora do que para o personagem-pintor é sagrado, observamos a seu lado direito e esquerdo e em semicírculo, as meninas da pensão assistem boquiabertas à cena fantástica: algumas sorriem. No canto inferior esquerdo, a moça loira mantém as mãos em sinal de oração, como quem roga à colega falecida ou agradece a graça alcançada. Do lado direito da imagem, a moça com cabelos escuros e pele azulada deposita a mão sobre o ombro de sua companheira e - mais uma vez, como observamos em outras imagens - parece olhar para nós, perscrutando a reação de quem, do lado de cá, observa também o ponto alto dessa narrativa visual: Lola, prostituta, cafetina, dona de bordel, ascende aos céus. O título

diz: transfigura-se. Vai subindo e dissipando-se em nuvem dourada com fios de arco-íris. O céu comemora sua chegada? Não vemos seu rosto e a maior parte de seu corpo de modo que não sabemos se partiu para a eternidade nua ou vestida. Vemos somente a extensão de suas pernas, exuberantes, adornadas com meias escuras de tamanho 7/8 e sapatos de salto alto. Há um pequeno vislumbre de sua mão esquerda e as unhas pintadas de vermelho também. Ela não sobe com o presumido recato de uma senhora merecedora dos céus. A palavra transfiguração tem sentido geral referente à mudança, metamorfose. Porém, quando transferida para a esfera de significado da tradição católica, poderíamos fazer uma associação à transfiguração de Jesus Cristo no episódio que acontece no monte de mesmo nome²⁴. O episódio se refere a um momento crucial da história cristã e representa o encontro do homem com Deus, com o eterno. Nesse sentido, Jesus Cristo é a ponte que une esses dois pontos. Por analogia, entendemos que Dona Lola é colocada também nesse lugar do que é sagrado. Ela que, era a cafetina que comanda a pensão e, por consequência, suas meninas. Entendida pelo imaginário social como figura marginalizada e até mesmo profana pelos serviços que prestava, tem o final de sua vida retratado como algo glorioso, assumindo um espaço sagrado, e do qual tem tanto direito quanto qualquer outra mulher. Por isso a narrativa é transgressora, pois seu destino após a morte não é o inferno, mas sim o paraíso. Lembremo-nos que Soropita se refere ao próprio espaço do bordel como um paraíso na terra.

A ideia da bondade de Lola é também reforçada no quadro “Autorretrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível)”. Tanto por já dizê-la inesquecível quanto pela consternação que podemos observar nos rostos daquelas que pranteiam sua morte. Note-se que o corpo não é retratado. Não está mais lá?

²⁴ Mateus 17:1–9, Marcos 9:2–8, Lucas 9:28–36 e II Pedro 1:16–18 mencionam o episódio na Bíblia.

Figura 16 - Autorretrato no passamento inesperado de D. Lola Goiana (Inesquecível). A.s.t., 155



Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

Aqui o pintor-personagem de frente e no centro da imagem quase some entre as meninas. Podemos ver suas calças de risca e os sapatos oxford, além do rosto sério e óculos escuros, acessório que aparece em outras oportunidades em que se retrata e que evocam também ao mistério e a sensualidade no olhar. As duas mãos do pintor-personagem estão na cintura das duas moças que estão no centro. As meninas, todas muito próximas, apoiam-se umas nas outras e parecem olhar em sua maioria para um ponto em comum abaixo. Algumas se abraçam, muitas bocas retorcidas de choro, enxugam seus olhos, tapam a boca. Uma das moças, sentada, com as mãos em oração e lágrimas que escorrem em sua face, parece fazer uma prece, pela que se foi, pelas que ficam? Em seu lado direito a mulher que se apoia em seus ombros destoa das demais, pois não esboça sentimento, segura cachorro com uma das mãos e parece que também nos olha. Seu contraste é ainda maior se observamos o rosto no canto superior direito, que em seu sofrimento, além de lágrimas, tenta limpar o ranho que vai saindo farto de seu nariz, um traço escatológico da tela. A mulher de amarelo abraçada pelo pintor-personagem nem parece mais se preocupar com isso. Esse sentimento coletivo retratado, além de demonstrar o sentimento do próprio autor sobre a morte de Dona Lola, demonstra mais uma vez o senso de coletividade e pertencimento dessas mulheres a seu grupo. A recorrência da temática da morte associada à figura de Lola nos traz mais uma vez associações pertinentes à temática do erótico, pois a morte também encanta:

“Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo.” (BATAILLE, 2017, p.42)

A descontinuidade da vida expressa na morte é fascinante e perturbadora. Lola, que já foi em vida descontínua, símbolo de ruptura entre a desejável conduta feminina e as escolhas reais, mostrava-se vértice de erotismo que agora se dispersa, pois não tem mais forma humana, e assim passa a ser contínua. Ao demonstrar sua passagem para a vida eterna de forma gloriosa, e com a ausência de seu corpo, o artista faz com que, de certa forma, Lola alcance o fim último do ser, de acordo com Bataille (2017). Esse é um exemplo da tentativa de desordem que Christoff buscava provocar. Com isso, o pintor nos faz questionar nossas próprias formas de existência.

3.3 Trajeto e as mulheres caminhantes: a terceira margem

Neste tópico final utilizaremos para aprofundamento os trabalhos Roberts (1998), e também Rago (1991), para nos respaldar na história ocidental recente da figura da prostituta, e também no texto de Barbosa e Castro (2015), que aborda a temática da produção de sentidos para o deslocamento espacial, afirmando que Rosa propõe o movimento como alternativa de vida ou sobrevivência no conto, sujeitos em crise, estrada representando o devir, temática da viagem como aspecto central das histórias. Nos respaldamos também no trabalho de Szabo (2016), que aborda a imagem construída da prostituição nas obras *Dão-Lalalão* (o devente) e *A estória de Lélío e Lina* para analisar os entremeios dessa produção. Pensando a pesquisa interartes e a dualidade imposta às personagens citadas em diálogo com os autorretratos de Konstantin Christoff, trabalharemos as noções de dicotomia entre os conceitos de céu x inferno, pureza x perdição, Maria x Vênus e Afrodite Pandêmia x Afrodite Urânia enquanto territórios habitados e percorridos por essas personagens.

Para traçar um paralelo entre os contratos femininos que entendem seu corpo como moeda - sejam as mulheres envolvidas neste contrato as casadas ou as prostitutas - Beauvoir (2009), afirma que, o que varia em cada situação seria somente a duração de cada contrato e o tipo de proteção que ele inclui. Logo, o casamento tradicional teria correspondência clara com os serviços de prostituição. Conclui:

A grande diferença entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina. (BEAUVOIR, 2009, p.734).

Sendo assim, o preço pago pelo respeito da mulher casada seria sua liberdade, ao passo que a liberdade da prostituta é comprada com a ausência de seus direitos individuais expressos por esse mesmo respeito. Assim, ela seria o vértice de todas as situações que mantêm a mulher cativa.

Como já afirmamos, as relações de prostituição feminina x interações e mobilidade social têm raízes antigas. Pensando a dinâmica da prostituição e concubinato nas Minas Gerais do século XVIII, Oliveira (2017), indica que ela compunha um quadro diversificado de agentes, formado por mulheres mestiças, diversas, mulheres alforriadas, mulheres que exerciam a profissão por serem obrigadas, dadas as péssimas condições econômicas e também mulheres que optavam voluntariamente em se arriscar numa relação ilícita de uma única noite ou numa relação de concubinato visando a possibilidade de ganho de autonomia financeira, ou até mesmo uma sexualidade mais livre, que esses movimentos poderiam lhe conceder:

No avesso das práticas prescritas pelos valores cristãos e patriarcais, as “mal-procedidas” faziam do “mau uso de si” um desafio ao casamento sacramentado pela igreja, pois, prostituições e concubinato constituíam alternativas que além de propiciarem condições de sobrevivência resultaram, muitas vezes, em uma margem mais ampla de autonomia e num exercício maior de poder nas relações de gênero. Nas minas setecentistas, certas mulheres casadas abandonavam suas casas e maridos por outro companheiro com quem passavam a viver. (OLIVEIRA, 2017, p. 83).

Mulheres se movimentavam a despeito de seu estado civil, na busca de exercitarem ou conquistarem liberdade por meio da manipulação das relações de poder que poderiam vir a se moldar a seu favor com base na propriedade adquirida através dos serviços sexuais prestados. Isso já era uma realidade nesse momento histórico, nesse território. E continuou a ser assim nos séculos que se seguiram. Lembremo-nos de Analma, objeto da afeição de Dalberto, que antes de habitar o bordel, era mulher casada – e bem casada – com um doutor, e abandona a vida dita respeitável para entregar-se às aventuras no prostíbulo, como relata o amigo a Soropita, pedindo-lhe conselhos para saber se deveria ou não se unir em matrimônio junto à moça na narrativa de Dão-Lalalão.

Com a ascensão da burguesia através da aquisição de capital pela detenção dos meios de produção, a fidelidade feminina teria mais uma vez papel fundamental - o que, como podemos concluir, seria grande empecilho para essas travessias - uma vez que, pelo casamento,

a mulher garantia a estabilidade de sua descendência e assegurava os bens da família. Roberts (1998), nos informa que, o argumento encontrado pela sociedade do século XIX para estacionar essas mulheres em suas posições, por assim dizer, foi encontrado em teorias ditas científicas da época, que iam pervasando na sociedade a ideia de que a sexualidade feminina era inexistente, um mito:

(...) transformou-se em uma “verdade” fundamental que foi usada para fazer uma lavagem cerebral das mulheres da classe média, levando-as à inconsciência e à ignorância de seus próprios corpos e desejos. Assim, o homem vitoriano criou a nova Madona - a criatura pura e assexuada de sua própria fantasia. (ROBERTS, 1998, p.265).

Esse é um ponto fundamental para respaldar as dicotomias que mencionamos no início desse tópico. Pois sendo a mulher da classe média, pura, imaculada e o homem detentor de todo o desejo sexual, proibido de profanar a pureza de suas companheiras, onde estaria colocado o espaço para onde toda essa pulsão sexual seria direcionada? Ou melhor, sobre quem? A citação de um médico higienista francês no trabalho de Roberts (1998), nos dá a resposta: “As prostitutas são tão inevitáveis em uma grande cidade quanto os esgotos, as fossas e os depósitos de lixo. (...)” (ROBERTS, 1998, p.265). Entende-se aqui que a prostituta, e por consequência seus espaços de existência, seriam para a sociedade um mal necessário à manutenção da vida comum. E que, ao mesmo tempo, ameaçava e protegia a existência da família tradicional. A analogia do higienista nos leva a aproximações claras entre: sujo x limpo, profano x sagrado, prostitutas x mulheres da classe média. E ainda - colocando cada uma em seu devido lugar nessa lógica - aponta uma relação simbiótica entre esses dois grupos de mulheres que interagiriam entre si apenas simbolicamente para dar sentido às divisões imaginárias criadas para aprazer a mente masculina. Roberts (1998), afirma que a figura da prostituta foi veementemente estudada pelos cientistas do século XIX, que buscavam de algum modo mapear e entender seus modos de vida. Buscavam comportamentos e características que justificassem seu uso e existência, por assim dizer, baseando-se inclusive muitas vezes em sua origem pobre: “Estes ‘achados’ eram repetidamente citados para dar suporte ao crescente estigma da prostituta, que pôde a partir daí ser baseado em uma fundação firmemente ‘científica’ do sexismo, do racismo e do classicismo.” (ROBERTS, 1998, p.272). A leitura era também classista, pois, dados os baixíssimos salários pagos às trabalhadoras femininas, as mulheres se viam muitas vezes obrigadas a terem sua existência associada à necessidade de unir-se a um parceiro ou optar pela prostituição. Logo, tendo seus trânsitos, sua mobilidade impedida por questões de gênero e classe, a prostituição poderia ser também uma oportunidade

de superar o *status quo*. Interessante que, a definição de quem seria essa figura para Roberts (1998), ainda que afastada pelas diferenças territoriais e temporais - de mais de um século - muito se assemelha ao perfil de Doralda:

A prostituta média do século XIX era uma mulher da classe trabalhadora que, após sua iniciação sexual em torno da puberdade, e relacionamentos casuais com parceiros de sua própria idade e classe, optavam pelo comércio do sexo no final da sua adolescência porque este oferecia melhor pagamento, condições mais fáceis e maior autonomia que outras formas de trabalho feminino. Quando vista em seu próprio contexto, torna-se óbvio que, para muitas mulheres a prostituição era uma decisão consciente e positiva em face da pobreza opressiva e da falta de oportunidade. (ROBERTS, 1998, p.279).

Não estava Doralda “na vida” porque gostava? Poderíamos entender seu “gostar” como uma alternativa preferível a um casamento arranjado ou às condições de trabalhos formais a que estaria sujeita sendo mulher e solteira? Só a própria Doralda poderia nos dizer. Ela repete outro padrão apontado por Roberts (1998), quando abandona a profissão ainda jovem e para unir-se a um homem que ela mesma escolheu e que fora seu cliente, ou seja, que conheceu nas relações de trabalho enquanto prostituta na casa da Clema: “(...) ‘- Iam uns de quem tu gostava mais, conhecidos?’ ‘- Amigada nunca estive, sempre não quis... Tu foi o primeiro homem que eu prezi de gostar com amor...’ (...)” (ROSA, 1984, p. 76-77). Roberts (1998), afirma ainda que, na primeira metade do século XX, a temática da prostituição é majoritariamente uma rerepresentação do que já se encontrava no século anterior no que se refere aos padrões de comportamento e às formas como a figura da prostituta era vista pelo senso comum. A questão é obliterada pelo grande volume de acontecimentos políticos que ocorreram no início daquele século.

Pensando as relações estabelecidas através do comércio do sexo no mesmo período de início do século XX, mas com o olhar direcionado especificamente para a cidade de São Paulo - SP, polo cultural e artístico que influenciaria grande parte das criações nacionais que surgiram depois, Rago (1991), indica a concepção da imagem da prostituta em si como um limitador da liberdade feminina daquela sociedade. E isto, pois, com o crescente número de abertura de vagas de trabalho na cidade ocasionadas pelo florescimento da economia e industrialização, além do conseqüente aumento da movimentação das mulheres pela capital, havia grande preocupação para que as mulheres que buscavam autonomia financeira de maneira lícita não fossem confundidas com aquelas que ganhavam a vida através do comércio de seu corpo. Isso causava grande observância do comportamento feminino para que não se mostrasse exagerado ou extravagante nos trejeitos, ou vestuário. Conforme investigações da autora, no

subtexto dos discursos femininos que pautavam a ocupação dos postos de trabalho pelas mulheres, desde que observadas as regras de boa conduta, a prostituta seria entendida como ameaça, pois ela “(...) era capaz de sentir prazer, que era lugar de prazer, mesmo sem amar ou sem ser amada. Ela simbolizava, assim, a fragmentação do sujeito moderno e a separação radical entre o erótico e o amor.” (RAGO, 1991, p. 38). Ela era então naquele momento um símbolo de modernidade, um ícone pertinente da nova dinâmica de relações que a cidade pedia, mas também um balizador da liberdade feminina. Logo, nota-se que, na urgência de separação social e moral rígida entre estas duas figuras que não poderiam existir numa mesma mulher, a prostituta é entendida como aquela que está destituída do afeto, dissociada de relações amorosas e assim reificada. Vale salientar que esta é a mentalidade social mais próxima dos ambientes coletivos que inspiraram, mesmo que de forma somente inicial, as mentes criativas de Konstantin e Rosa. Vale lembrar também que as personagens por eles criadas, como já explanamos, vão à contracorrente dessa mentalidade, seriam diametralmente opostas ao que estaria posto no imaginário social dessa São Paulo, pois eram ricas em conexões interpessoais, sobretudo afetivas, e mais do que isso, orientavam seus escolhidos nessa mesma jornada de conexão em busca da completude do ser.

Para falar sobre a cultura do bordel, Rago (1991), indica que neste espaço haveria toda uma rede de significados à parte. Formado por estabelecimentos de entretenimento como restaurantes, casas de shows, pensões, e também todas uma rede de profissionais que atuavam direta ou indiretamente nesse setor - músicos, gigolôs, garçons, choferes, costureiras, dentre outros - a “geografia do prazer” (RAGO, 1991, p.42), como é chamada pela pesquisadora se estabelece no centro da cidade, com código e cultura próprios, além de solo fértil para os vícios urbanos da modernidade. Os espaços de prostituição acabavam por cumprir uma função social que estava também relacionada ao estabelecimento e manutenção de laços entre seus clientes, tanto pelos serviços que oferecia quanto pela escassez de espaços de entretenimento da cidade.

A análise de um espaço central e à parte como centro da existência dessas mulheres é compatível com as narrativas artísticas que analisamos aqui. Esses movimentos de ocupação, paulatinamente, propiciaram territórios urbanos que, ainda que ocupassem o mesmo espaço do restante da sociedade dita respeitável, eram vistos como uma fronteira à moralidade, onde o comércio do sexo era lícito, e prosperava. Mas ainda que fixo e limitado espacialmente, este território, para Rago (1991), não encorajava a permanência, fosse ela interna: “Como a artista, a prostituta é aquela que aprendeu a encenar múltiplos papéis (...)” (RAGO, 1991, p.193), ou externa: “Nômade, a prostituta não se fixa num único bordel, não se sedentariza numa única relação, muda constantemente de identidade.” (RAGO, 1991, p. 199). As declarações mais uma

vez nos levam a pensar em Doralda, que, sempre doce e dona de si, demonstra sedutoramente sua capacidade de moldar-se ao que melhor encantaria cada um de seus clientes. Ela já estava em movimento antes de conhecer Soropita: da casa de família com sua mãe para as casas da Rua dos Patos, até chegar na casa de Clema, e da casa de Clema para o ão. Uma natureza que não se poderia conter. Esta, para Rago (1991), é uma das características que mais provocaria o encanto dos clientes. Essa natureza andante, em trânsito, causaria grande excitação, alimentava seu mistério:

Em movimento contínuo, a prostituta se recicla constantemente, dramatiza outros papéis, vivencia outras fantasias. Na teatralização do bordel, sua suposta identidade explode (...) Se o nomadismo é parte do negócio, arma de sedução e excitação do freguês em busca de novidade, é também abertura de territórios da própria prostituta que se reinventa ininterruptamente e que não quer fechar-se no par. Além disso, o nomadismo a torna uma eterna estrangeira. Seus hábitos nunca são fixos, seus gestos são inconstantes, suas escolhas passageiras e fugazes. Situa-se na fronteira entre a cigana e a artista: uma que é nômade, outra que sabe representar, metamorfosear-se, usar múltiplas máscaras. (RAGO, 1991, p.199-200).

Aqui, de maneira mais aberta, vamos delineando o que seria entendido como a essência da prostituta, figura que em constante movimento se adapta, sobrevive, “se reinventa”, “eterna estrangeira”, “situa-se na fronteira”, pois não pertence a nenhum lugar. Ela é entendida como corpo móvel nos territórios que habita, figura que encanta. Em contraponto, as mulheres externas a essa realidade, àquelas vistas no centro da sociedade, estariam - ou assim gostaria de pensar a mentalidade da época - estáticas, imóveis. Um último conceito interessante abordado por Rago (1991), e que nos coloca em movimento pendular no que se refere às esferas de atribuição desta ou daquela mulher é o de “reterritorialização”. E isto, pois, ainda que em constante trânsito, a prostituta também é passível do estabelecimento de conexões afetivas e/ou fraternas com clientes, amantes, colegas de profissão. “(...) ela sofre um movimento de reterritorialização nos códigos internos do grupo; na relação com o amante fixo estilo coronel, ela deve viver o modelo conjugal tipicamente burguês; ao lado do gigolô ou da caftina (...)” (RAGO, 1991, p.200). A autora entende a retomada de relações provocada pela reterritorialização como um processo cruel que vai de encontro à busca essencial da prostituta, que é estar fora do que é normatizado ou esperado do comportamento feminino padrão. E, se assim o é, se ela, que é móvel, caminhante, busca exercer sua liberdade e acaba por também performar papel de esposa, não poderia a esposa, fixa em seu espaço doméstico, ainda que somente no quarto do casal, performar também como amante, guia, prostituta?

Em “Autorretrato com minha mulher (comendo pequi)” é possível observar uma série de pistas que respaldam esse questionamento do trânsito inverso, agora da casa de família

para o bordel através do leito conjugal. Na cena observamos o casal de cabelos brancos, já idosos, num momento de felicidade conjugal. A cena, ainda de que maneira subjetiva e bastante erótica, é repleta de referências bíblicas. Sabemos qual a relação eles têm entre si, pois o título diz: “minha mulher”, e é interessante ressaltar que ele não se refere à Yedde-personagem como esposa, mas como mulher. A palavra mulher, apesar de carregar significado também referente à pessoa casada do sexo feminino, é mais carregada de sensualidade. Com um cenário natural ao fundo, o casal se abraça de frente e de forma calorosa, seguram-se pelos braços e é possível observar que, apesar da idade avançada, a esposa-personagem está grávida. A despeito da velhice, ela ainda é fértil, condição valorizada pela posição de seu corpo retratado de perfil. O casal que gera uma nova vida nos remete à história bíblica do antigo testamento, onde Sara, esposa de Abraão, que era uma mulher infértil, é abençoada com a graça de um filho, Isaque, do qual surge extensa linhagem.

Figura 17 - Autorretrato com minha mulher (comendo pequi). A.s.t., 160 x 110 cm, 2005.

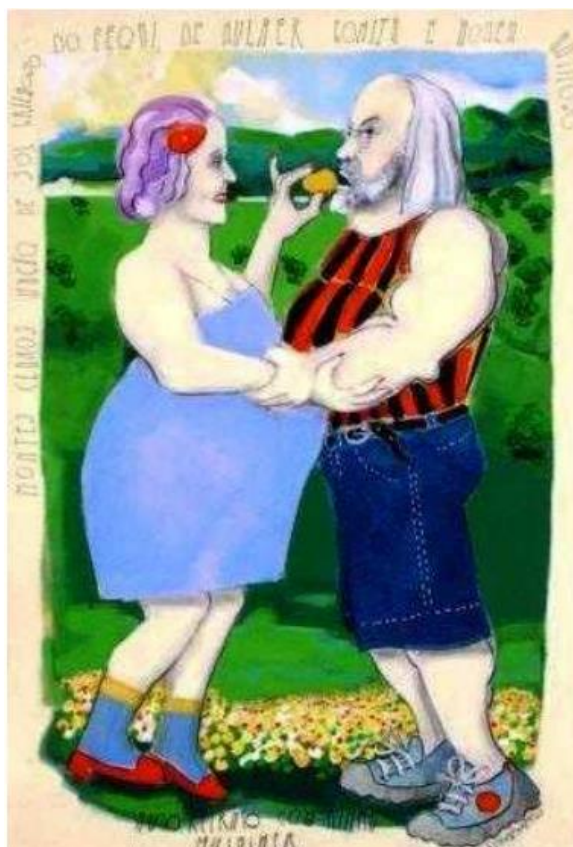


Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

A retratação do milagre da fertilidade a despeito da idade avançada nos remete à subversão da história bíblica, pois aqui, entendemos que a mulher está fértil e cheia da pulsão

vital, a barriga grávida demonstra, na verdade, sintonia erótica do casal ainda nessa fase da vida: é fundamental haver encontros sexuais para que uma nova vida seja gerada. Além disso, a mulher, com uma flor vermelha - a paixão - enfeitando os cabelos, no quadro, alimenta ao pintor-personagem com um fruto nativo do cerrado norte-mineiro, o pequi, e o faz sorrindo, satisfeita. O ato de alimentar é também simbólico e demonstra a profundidade da união do casal, que, assim como em *Dão-Lalalão com Doralda e Soropita*, nos remete aos amantes bíblicos Salomão e Sulamita em sua união mística no livro bíblico do *Cântico dos Cânticos*: “sustentai-me com passas confortai-me com maçãs porque desfaleço de amor”²⁵. A relação amorosa em suas nuances nutre o amado física e espiritualmente. O amor revigora, fortalece do cansaço da jornada da vida. A inscrição que emoldura o quadro diz: “Montes Claros: nação de sol caloroso, do pequi, de mulher bonita e homem animoso”, o que nos confirma mais uma vez, pelas referências ao calor e à animosidade do homem, o tom afrodisíaco da narrativa visual. O episódio retratado, apesar de aparentemente simples, acaba por nos mostrar uma mulher que habita dois espaços: o espaço sagrado do lar, onde é esposa e alimenta e nutre a alma do marido, e o espaço do leito, onde é amante e solo fértil para o amado.

De maneira mais explícita, a eroticidade do casal é demonstrada em “Autorretrato e minha mulher com edredão made in China”, em que entrevemos uma cena mais explícita do casal. Aqui a subversão reside no fato de que, até então, sempre que retratado com as prostitutas de Dona Lola, as meninas da pensão, o pintor-personagem está em espaços públicos, espaços comuns. Porém, quando trata da esposa-personagem, a quem por mais de uma vez ele se refere como “minha mulher”, como já vimos em “Autorretrato com minha mulher debaixo do espelho”, muitas vezes a cena é deslocada para a intimidade erótica, e nesse caso, a situação é mais patente. Vemos a Yedde, personagem onde imaginamos que veríamos as meninas da pensão, é a esposa-personagem que está em ação. Nesse fato reside a subversão das narrativas: a despeito de nossa expectativa de onde encontraríamos esta ou aquela mulher com base em seu perfil social, o pintor as desloca, quebra nossa expectativa.

²⁵ *Cântico dos Cânticos*, cap. 2, versículo 5.

Figura 18 - Autorretrato e minha mulher com edredão made in China A.s.t., 100 x 100 cm, 2004.

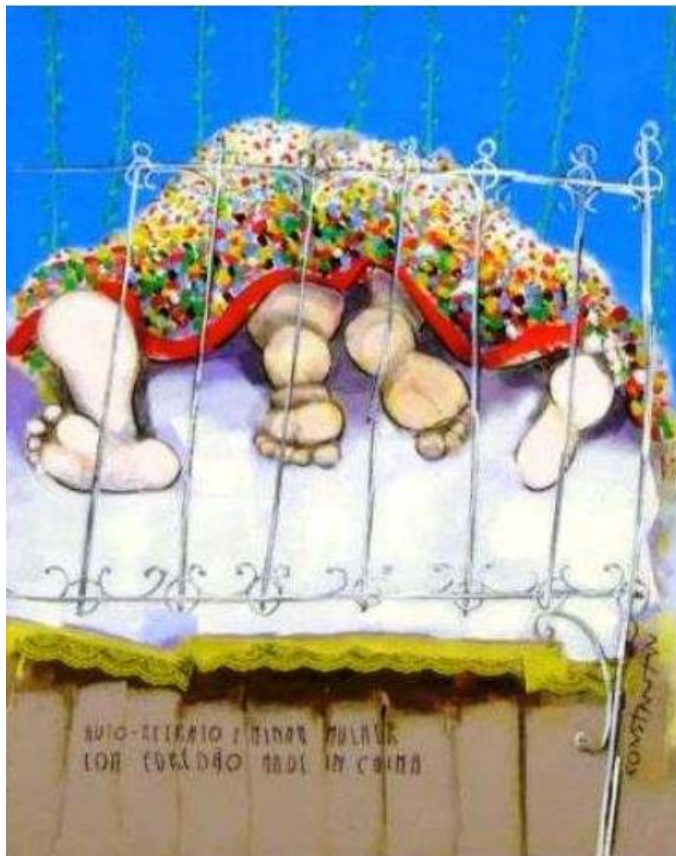


Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

No quarto azul a grande colcha cobre quase toda a cena, mas nos mostra o essencial. Pelos fragmentos dos corpos é possível mirar dois pés de pele mais clara, com os dedos voltados para cima e posicionados em lados distintos do leito conjugal. Da mesma forma, dois pés juntos e de pele mais corada, com os dedos voltados para baixo, se encontram no centro. Inferimos que ali o casal está em conjunção. Logo, ela é quem se desloca - ou é deslocada na narrativa - da sala para o quarto. Sobre a performance das amantes, o que os autorretratos de Christoff nos dizem é que, estas personagens, carregadas de disposição e desejo pela vida em si, movem-se de um território a outro, ocupando o bordel e a casa, a alcova e o leito conjugal, não por serem prostitutas ou esposas, mas simplesmente por serem mulheres.

Este mesmo trânsito permanente da personagem Doralda, entre os afazeres de esposa e de concubina já haviam sido sinalizados por Antunes (2013) e Fortes (2009). E esta dicotomia já exemplificada, das mulheres em ambas as narrativas, que são uma e outra coisa, santas e profanas, nos aproximam dos estudos de Meneses (2008b), sobre as afrodites: Pandêmia e Urânia, sendo Afrodite Urânia a representação de mulheres que performam o amor puro, ideal, e Afrodite Pandêmia o equivalente a mulheres do povo, do prazer. Esta última, para

a autora, melhor representa o arquétipo que inspira a construção das personagens Doralda e Isilda. Ainda assim, a pesquisadora reconhece que ao longo de sua trajetória, Doralda deixa de ser uma Afrodite do povo, pandêmia, para tornar-se Afrodite Urânia, quando encontra seu objeto de desejo espiritual e carnal em Soropita. Nessa perspectiva estas mulheres seriam uma ou outra. Não, uma e outra, desse modo podendo habitar somente um espaço de cada vez. Mas o amor de Doralda - por que não dizer também da esposa-personagem Yedde - é sempre puro? O que muda no desejo quando deslocado espacialmente? Para Antunes (2013), o aspecto dominador da instituição do matrimônio não era capaz de encerrar o desejo carnal, sendo ele, portanto, tão compatível à existência da prostituta quanto da mulher casada se elas assim o quisessem:

Se o casamento era considerado uma forma de domesticação do desejo sob o relacionamento conjugal, isso não acontecia no lar de Soropita, pois para essa família o casamento representa justamente a possibilidade de Soropita ter em seu leito de amor a esposa a prostituta. O quarto de Doralda e de Soropita é o local mais secreto da casa, onde ele despe Doralda de duas formas: física e moral. (ANTUNES, 2013, p.90)

Deste modo, a união poderia ser também uma libertação, ou ainda uma possibilidade de sobreposição desses territórios, e este é um conceito muito complexo, que provocava em Soropita grandes reflexões: ainda que feliz após casado, ele vez ou outra continua opondo a Doralda-esposa, do lar, à Doralda-da-cama, e por isso, quando tende a dissociar essas identidades, para que se satisfaça, tem a necessidade de, em seu imaginário, criar outra moça que no momento presente habite o Bordel, é o caso da imaginária Izilda. Doralda é especial, pois é capaz de trazer as habilidades que exercia no bordel para o quarto do casal, mas há por parte de Soropita grande dificuldade de entender que a mulher que habita esses dois espaços é a mesma: “Sabemos, entretanto, da impossibilidade de se desvincular Doralda (dômina) de Sucena (mulher dama), pois ambas estão intrinsecamente ligadas aos desejos de Soropita.” (ANTUNES, 2013, p.46). Doralda é, ao mesmo tempo, feminina, dócil e compatível ao mundo coronelista patriarcal e disruptiva, corajosa, características frequentemente associadas ao masculino, que a tornam ainda mais cativante para Soropita. Fato interessante é que, Doralda, onde quer que esteja - e a despeito das categorizações de seu marido - é sempre inteira no espaço que ocupa: “(...)com a mesma inteireza de caráter com que se dedicara ao marido e assumira sua condição social de respeitável senhora casada, dedicara-se, também, à prostituição.” (FORTES, 2009, s.n.). Quando indagada, a própria personagem diz que fazia porque gostava: “- Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...” (ROSA, 1984, p.77).

Não podemos dispensar o que pensava Soropita sobre esses deslocamentos espaciais e de que forma eles influenciam na concepção que ele tinha das mulheres - a real ou as imaginadas. Sobretudo conforme rememora e descreve sua amada, imerso na natureza e fazendo várias referências a esse espaço, ele percebe que o local que percorre também se transforma, pois tudo em volta está em sintonia, o que, para Rebello: é mais uma prova de que seu amor, inicialmente carnal, já é cósmico, pois se transubstancia e irradia para tudo ao redor. Os seres ficam em harmonia, na totalidade indivisível, no “mundo misturado” (REBELLO, 2006, p.195).

Inferimos que nesse mundo misturado, os terrenos da casa e do bordel, cidade e natureza, se sobrepõem. Pensando as associações entre os espaços habitados e as relações sociais que neles se performam, Silveira Neta (2009), realiza uma aproximação interessante entre a cidade de Montes Claros - MG, pensando a cidade enquanto foco de entretenimento humano, e Doralda, enquanto aquela que se ocupava de entreter aos homens, atendo-se para as seguintes semelhanças:

Doralda, enquanto prostituta, seduz, encanta e atrai; a cidade de Montes Claros também seduz, encanta e atrai os viajantes. As prostitutas eram as responsáveis pela quebra da rotina dos homens, proporcionando a eles um tipo de prazer mais sensual, libidinoso e sem compromisso; a cidade também oferecia aos viajantes que por aqui passavam novas experiências. [...] a vida e o nome de Doralda passam por muitas transformações, até ela chegar à condição de “Dona-Doralda”. O nome de Montes Claros também passa por muitas transformações, até se firmar definitivamente como município. [...] O atual nome traz respeito e reconhecimento para a cidade, podendo ser associado ainda à capital francesa, conhecida como cidade luz. Dessa forma, o passado da cidade e o passado de Doralda ganharão novo nome, o que permite uma nova leitura, uma redescoberta através de seus segredos (SILVEIRA Neta, 2009, p. 31). p.40

Aqui, a prostituta não é entendida como ocupante de um espaço, mas análoga a um espaço em si, ela é território de divertimento e lazer, e com o espaço urbano tem semelhanças por ser mulher pública, como o espaço da cidade o é. É mais uma vez semelhante por estar viva e assim também se reinventar, ainda que não haja possibilidade do sucesso que alcançou no passado ser obliterado no presente.

Também pensando as relações existentes entre os espaços ocupados pelas prostitutas, agora com enfoque na literatura brasileira, Moreira (2011), indica haver nas narrativas nacionais “(...) relação de estreita interdependência e assimilação que marca espaços aparentemente antagônicos e inconciliáveis.” (MOREIRA, 2011, p. 237). E diz isso para referir-se aos espaços do lar e do cabaré, afirmando que estes locais de exercício das relações humanas possuem vários traços em comum. O espaço do bordel, onde habita a prostituta:

(...) representa o local do excesso, da farsa e da dissimulação, povoado por seres humanos estranhamente contraditórios, que não se enquadram ao lócus moral e social de prestígio. É ainda, nesta concepção, um mundo regido e controlado por Eros, um dos imortais deuses cosmogônicos gregos, que emana, ao mesmo tempo, "beleza, poder e desejo". Por tudo isso, os espaços das personagens "mariposas", nas narrativas menos convencionais, apresentam-se, contraditoriamente, como exóticos (atraentes) e escandalosos (repulsivos) (MOREIRA, 2007, p. 239-240).

A contradição desse espaço refletido nas personagens que o habitam demonstra o interdito: o local é considerado impuro, pernicioso pela moralidade de seu tempo, identificado como espaço demoníaco (MOREIRA, 2007), por isso proibido, e justamente por ser proibido, altamente desejável. Ao deslocarem-se nas narrativas, interagindo em outros espaços da comunidade e em diálogo com pessoas que estariam aparentemente alheias à sua profissão, a pesquisadora afirma que estas mulheres acabariam por integrar os dois mundos - sagrado e profano - alegoricamente com sua presença, logo, o espaço da pureza e o espaço da perdição. Já dissemos aqui que estas personagens transitam entre eles. Uma trilha bordada por muitas mãos: “Na rua, no bar ou mesmo em instituições de "respeito" como o exército e a família, a prostituta "salta" das páginas das obras literárias e promove, antagonicamente, por meio de uma persuasiva união, a integração dos dois mundos: demoníaco e divino.” (MOREIRA, 2007, p. 242). Um grande exemplo desta argumentação é a personagem Elza, do livro “Amar, verbo intransitivo”, de Mário de Andrade, pois a moça na história, contratada como governanta da casa, deveria discretamente iniciar sexualmente o filho mais velho. Ela, afinal de contas, no exercício de sua função, usando seu corpo como moeda, também cria esse terceiro território, esse espaço híbrido quando se muda para a casa de família para exercer seu ofício de guia amoroso. A autora trabalha ainda a partir da perspectiva de Rodrigo Canóvas, pois entende que, a partir da multiplicidade de espaços em que a prostituta é representada, é possível entender que ela ocupa e não ocupa esses territórios dicotômicos.

O que assinalamos aqui é que este processo de deslocamento, os ecos dessa dualidade arquetípica Maria X Vênus presente nas duas obras, ocorre de forma clara e já bem elaborada do bordel para a casa e na transposição destes espaços, mas ocorre também, e muito frequentemente, da casa para o bordel, num trajeto constante e pendular, isto, pois, as personagens ocupam estes espaços ao mesmo tempo, simbolicamente. Numa aproximação adequada aos nossos estudos, o bordel, a casa da Clema, a rua dos patos e a pensão de Lola Goiana seriam o mundo demoníaco, e a cama da esposa, a casa de família, o ão e sua natureza, o divino. Ou seja, nessa perspectiva, elas não transitam entre os mundos ou em sua margem, mas transpõem-nos: costuram os dois territórios um por sobre o outro, criando (ou chegando a)

um terceiro espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo, em análise simplificada, tratou das especificidades que envolvem o conceito de gênero e criação artística. Isto, pois, apesar das manifestações artísticas não possuírem tal categorização, quem as produz, tem. Falamos aqui da retratação da figura feminina nas artes com enfoque direcionado sobretudo para a prostituta e suas equivalências no tocante às mulheres que procuram ser donas de sua própria jornada em busca do amor, do prazer, da liberdade. O tema foi abordado em dois objetos específicos - a série de autorretratos de Konstantin Christoff e o conto Dão-Lalalão, de Guimarães Rosa - com vistas a analisar seus pontos de contato.

Pensando nas possibilidades que surgem a partir desse viés, uma vez que falamos dos trabalhos de dois artistas homens que retratam mulheres, refletir sobre as questões da influência do gênero nos processos de análise e criação nos fez perceber arquétipos dicotômicos recorrentes nesta ou naquela situação: céu x inferno, pureza x perdição, Maria x Vênus e Afrodite Pandêmia x Afrodite Urânia, que poderíamos traduzir em linhas simples para nosso estudo em algo como: dona de casa x prostituta. Entendemos que, geralmente, a mulher seria vista como uma ou outra coisa. Portanto, pensar nas especificidades da investigação em artes, interartes, e a partir das relações de gênero - homens retratando mulheres - e poder - hierarquias entre autor e retratado, prostitutas como indivíduos marginalizados - nos fez manter um olhar mais atento para pensar outros pontos de vista destas mesmas histórias. Logo, nossas considerações apontaram um novo problema: Como seria a história das mulheres, donas de casa ou prostitutas se elas mesmas nos contassem de seu caminho?

O conceito de erotismo, definido por Bataille (2017), foi um dos pontos de contato fundamentais entre ambas as narrativas, pois nos fornece um estudo aprofundado sobre a busca pela conjunção dos corpos para alcançar a eternidade. Os trabalhos estudados têm em comum o uso do erotismo como ferramenta condutora das narrativas, pois ambas, cada a seu modo, estão ligadas à busca constante pelo prazer do amor carnal e/ou espiritual em suas jornadas. Tentamos aproximar a teoria das relações humanas que observamos em Konstantin e Rosa. Concluímos que ela nos ajuda a perceber de que maneira as personagens encontram motivação para permanecer em movimento.

A retratação da figura feminina nas artes visuais e literárias, com enfoque para a apresentação da prostituta, foi fundamental para investigar as características mais marcantes da atmosfera criativa que nutriu o espírito inventivo e transgressor de Guimarães Rosa e

Konstantin Christoff. Entendemos que as formas como as mulheres eram vistas artisticamente estão, como a própria história humana, em constante movimento e progressão. Notamos que uma corrente artística sempre buscava se destacar, demonstrando o contraste de sua superioridade estética e teórica com relação à anterior. Nesse devir, a imagem feminina vista no campo ampliado vai sendo gradativamente acrescida de movimento, ocupa outros espaços e papéis da narrativa, demonstra emoções mais complexas, sobretudo nos períodos referentes à arte moderna e contemporânea, o que demandou que nossa investigação fosse também cada vez mais elaborada.

Apesar de entendermos a figura da mulher como símbolo presente e mutante em todos os períodos da arte estudados por nós, pouco se observou sobre a mudança de concepção artística que se cultiva acerca da figura da prostituta na história ocidental recente, sendo esta ainda muito associada a uma figura perniciososa, um mal social que atrai pela sedução. Contudo, existem estudos acadêmicos, como, por exemplo, o trabalho de Moreira (2011), e trabalhos artísticos, como os objetos de nosso estudo comparado, que vão à contracorrente desse pensamento.

Na análise comparada entre uma série de pinturas e um texto literário, foi fundamental também refletir sobre as especificidades de nossa pesquisa interartes, buscando os pontos de contato - conceito e gênero de criação - que essas duas linguagens abordam, cada à sua maneira, valorizando o que podem contribuir coletivamente a partir de seus pontos de vista individuais. Investigar a temática da retratação da prostituta e da esposa como seres caminhantes em mais de uma linguagem artística e em diálogo com outras manifestações (como associar o vislumbre do pintor-personagem ao ver as moças banharem-se no rio ao poema de Manuel Bandeira) - acreditamos - deixou nosso trabalho mais plural e íntegro, no sentido de que consegue abordar a temática em variadas manifestações.

Ponderando sobre o local de performance da prostituta, não há que se negar que o próprio desempenho de exibição no bordel, a busca e a expressão pela beleza, a demonstração de talentos é, de fato, artística. Além disso, como afirma Szabo (2016), constitui-se como um espetáculo à parte para comprazer às mentes masculinas. Nele o arquétipo da prostituta se fez presente na história ocidental através das artes da pintura e da literatura, manifesto no medo da morte por uma mulher predadora, fatal: inspirada nas deusas do amor da história antiga, Inana, Vênus, e também muito fortemente na figura bíblica de Salomé e da imagem folclórica da sereia. Além disso, a figura da prostituta foi amplamente divulgada como espectro pernicioso que assombrava e sustentava a sociedade moderna, como nos demonstrou Roberts (1998).

No sentido inverso, pouco ou nada se viu falar sobre a vida das mulheres que,

solteiras ou casadas, estavam fora do espaço da prostituição. Estas, tidas como mulheres respeitáveis e merecedoras de cuidado, são entendidas historicamente como puras, e, portanto, imóveis. A existência de seus desejos parece muitas vezes ignorada, como as figuras das santas retratadas no período barroco e estudadas por Costa (2002), elas personificavam pureza, aconchego do lar, proteção, a santa.

Deste modo ficou clara a interposição de valores e comportamentos, portanto, arquétipos dispensados às mulheres que habitavam a casa, das mulheres que habitavam o bordel. Elas estariam fixadas cada uma em seu território de origem. A persistência dessas imagens no imaginário coletivo, seja por sua forma ou significado, nos levou a associar pontos convergentes no processo criativo dos dois autores que estudamos: Rosa e Christoff, refletindo sobre esses arquétipos e como eles dialogam na rede coletiva do inconsciente - que é também nosso, é coletivo. Sendo assim, é mais do que natural que encontremos essas figuras e versões delas, desdobramentos possíveis através do microcosmos criativo de cada um.

Sobre a obra de Guimarães Rosa e as características de erotismo e sensualidade em *Dão-Lalalão*, foi encontrada vasta fortuna crítica, que deu conta de pensar como o erotismo era capaz de ampliar a carga dramática do texto - Meneses (2008) - além de demonstrar contradições sociais a que os personagens marginais de *Dão-Lalalão* estavam inseridos. De maneira similar, Konstantin Christoff também trabalha a narrativa trazendo para o protagonismo personagens marginalizados através das meninas da pensão e Lola Goiana. Em ambos os casos os autores deixam um pouco de si em cada trabalho, e na contracorrente da literatura do século XIX, suas personagens encontram final feliz, ascendendo aos céus após a morte ou nos braços do amado.

Nas duas narrativas, também notamos de maneira clara, o uso da intertextualidade como ferramenta para a transgressão, ponto máximo das histórias. Como demonstramos no capítulo final, existem semelhanças claras entre o que nos contam Christoff e Rosa com o livro do *Cântico dos Cânticos*, por exemplo. Nos levando a comparar o casal de amantes bíblicos Salomão e Sulamita a Soropita e Doralda, e o pintor-personagem e sua esposa-personagem, colocando-nos em pé de igualdade na performance amorosa e erótica.

Ao assemelhar a história de figuras marginalizadas ao que é narrado nos textos clássicos, ambos os autores humanizam os textos do cânone e equiparam suas personagens, tão falhas e tão humanas, ao sagrado. Assim, as narrativas subvertem o padrão, quebram nossa expectativa: faz com que questionemos nossas próprias formas de existência. E estes processos acontecem através do movimento. Sobretudo o movimento de mulheres nas narrativas.

A dualidade imposta como condição de vida às personagens acaba por colocá-las

em movimento pendular física e simbolicamente. Isto, pois, como vimos, elas não são uma ou outra, mas uma e outra. Ainda que habitam a casa de família, tornam-se (ou continuam a ser) também amantes devotadas na arte elevar a alma pelo prazer carnal. De maneira equivalente, ocupando o bordel, possuem semelhante habilidade de guiar o corpo à jornada espiritual.

Logo, o que afirmamos, é que essa dualidade aparentemente dicotômica está em movimento sincrônico e pendular: pode ocorrer, como bem nos demonstraram Christoff e Rosa, do espaço simbólico do bordel para o espaço simbólico da casa e com certeza na direção contrária se a personagem, eterna caminhante, assim o quiser. Mais ainda: ela pode ocupar estes espaços ao mesmo tempo, simbolicamente através do exercício de sua identidade.

Como já afirmamos, nessa perspectiva elas não transitam entre os mundos ou em sua margem, mas transpõem-nos: costuram os dois territórios, um por sobre o outro, criando (ou chegando a) um terceiro espaço. E a ideia de um terceiro espaço criado por estas mulheres em movimento muito nos fez pensar em dois últimos exemplos que de forma simples aproxima nossa conclusão.

O primeiro é a obra “Eu e minha mulher num mar de rosas”. Nele Konstantin-personagem e sua esposa-personagem, que vai à sua frente, navegam juntos sem rumo pelo mar de rosas. Únicos habitantes dessa arca no barquinho, o caminho parece feliz, céu de arco-íris, o cardume de peixes dourados e a música que sai da embarcação. Parece uma viagem gostosa, agradável. Isso nos faz refletir sobre a performance dos amantes (que podem ser unidos pelas convenções sociais ou não) na busca pelo prazer do amor espiritual e carnal. Nos faz pensar também na esposa-personagem como essa guia do eterno, prostituta sagrada da antiguidade, que encaminha o amado rumo à experiência erótica e porque não dizer sagrada através da conjunção de seus corpos.

Figura 19 - Eu e minha mulher num mar de rosas. A.s.t. madeira e colagem., 160 x 110 cm, 1997.



Foto: Maria Elvira Curty Romero Christoff, 2008

O segundo é o texto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, onde nos conta sobre um personagem que, na busca de si, despoja-se da família e vai habitar uma canoa no meio do rio. A atitude claramente diverge do padrão de comportamento tradicional e demonstra alguém que se entrega ao desconhecido na busca de encontrar-se. Ele não habita uma margem ou outra, mas existe no território do meio. Em uma e outra? Em nenhuma?

Essa aura transcendental do conto nos fez pensar no lugar do meio por onde essas mulheres - aqui representadas por Doralda e a Esposa-personagem Yedde - transitam. Em constante deslocamento, portanto não-fixas, correntes como a terceira margem, elas ocupam simbolicamente um e outro lugar. Estão, portanto, na terceira margem. E esta terceira margem do desejo, acreditamos, se refere à vontade dessas mulheres de serem o que quiserem. Habitando um e outro espaços, sem ser uma coisa ou outra, ou as duas.

Ao perfazerem esses caminhos de ida e volta elas exercitam sua liberdade de serem assim como são, são guias na passagem. Sobretudo procuram encontrar um pouco mais de si no sentido de serem assim verdadeiras na busca do exercício de suas identidades, com suas

vontades, seus sentimentos. Não são só pureza ou só perdição, são o movimento, são mulheres em travessia.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Virgínia Coeli Passos de. *O sertão intertextual de Guimarães Rosa*. In: Contexto, n. 16, 2009. p. 207-224.
- ALMEIDA, Verucci Domingos de. A pulsão erótica do amor através dos sentidos: uma leitura de Dão-Lalalão In: Macabéa: *Revista Eletrônica do Netlli*, 2012. v. 1, n. 1, 7/2012 p. 98-108.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Histórias maravilhosas de Andersen*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.
- ANGELO, Biagio D'. "Dão-Lalalão", a reescrita do desejo. O Eixo e a Roda: *Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 12, p. 290-299, jun. 2006. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3209>. Acesso em: 17 nov. 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.290-299>.
- ANTUNES, Joeli Teixeira. *Ascensão feminina em "Dão-Lalalão"* [manuscrito] : registros da modernidade no sertão rosiano. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.
- ARAÚJO, Elissandro Lopes de; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. O deslocamento conceitual da alegoria na crítica sobre Guimarães Rosa: o caso de "Dão-Lalalão" In: *Moara*, n. 35, 2011. p. 211-226
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. 12ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.
- BARROS: Bruno Marzolini de. Radiância Sensorial: Personagens prostitutas em Grande Sertão: Veredas. In: *Garrafa*. Vol. 16, n. 44, Janeiro -Junho 2018. "Radiância sensorial...", p. 147 - 169. ISSN 18092586.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BATAILLE, Georges. SCHEIBE, Fernando (trad.) *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 2ª reimp.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CÁNOVAS, Rodrigo. *Sexualidad y cultura em la novela99legoria99mericanana: la99legoriaía del prostíbulo*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2003.
- CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto; DIOGO, Sarah Maria Forte. *Soropita, o que matava: virilidade e violência em Dão-Lalalão (Lão-Dalalão)*. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC– - Tessituras, Interações, Convergências*. 2008.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: Um estudo da arte brasileira*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.

CHRISTOFF, Maria Elvira Curty Romero. *As imagens da estética do grotesco na arte de Konstantin Christoff*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

CROSS, Ian. *Artes, humanidades e as ciências: Música e a mediação de tensões interdisciplinares*. In: *Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte* ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. vol. 1/1, p. 32-48, jan-jun 2014.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.) *Pesquisa Educacional Baseada em arte: A/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: *A nova arte*. Battcock, Gregory (Org.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1965.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*; tradução MF.; revisão da tradução e texto final Monica Stahel. - 2a ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FORTUNA, Maria. Ítala Nandi posa nua aos 78 anos e diz: 'Eu era o único símbolo sexual que não transava'. O Globo, 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/itala-nandi-posa-nua-aos-78-anos-diz-eu-era-unico-simbolo-sexual-que-nao-transava-23786045>>. Acesso em: 31 de ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FORTES, Rita Felix, “*O erotismo pulsante no sertão: uma leitura de “Dão-Lalalão”*”, Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise, [En ligne] n° 4-5, automne-hiver 2009, URL: www.pluralpluriel.org. Disponível em: <http://www.plural.digitalia.com.br/indexc22a.html?option=com_content&view=article&id=211:o-erotismo-pulsante-no-sertao-uma-leitura-de-dao-lalalao-&catid=72:numero-4-5-guimaraes-rosa-du-sertao-et-du-monde&Itemid=55> Acesso em: 12 de nov. 2022.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*; tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2005. (Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea).

JACOBI, Jolande. *Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C.G. Jung*; com prefácio de C.G. Jung e 5 ilustrações; trad. de Milton Camargo Mota. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. – (Coleção Reflexões Junguianas).

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* / C.G. Jung. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LITTLE, Stephen. *Ismos: Para entender a arte*. São Paulo: Globo, 2010.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MACHADO, Arlindo. *A pesquisa em três atos*. In: *Diálogos Transdisciplinares: Arte e pesquisa*. Gilberto Prado, Mônica Tavares, Priscila Arantes (Orgs.) – São Paulo: ECA/USP, 2016. p.45-52.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Erotismo e transgressão: o pathos amoroso em Noites do sertão, de Guimarães Rosa*. In: *Ângulo*, n. 115, 10/2008 a 12/2008^a. p. 8-16

MENESES, Adélia Bezerra de. *"Dão-Lalalão" de Guimarães Rosa ou o "Cântico dos cânticos" do sertão: um sino e seu badaladal*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 22, n. 64, p. 255-272, Dec. 2008b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000300016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de nov. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142008000300016>.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2017. 2^a ed.

MORAIS, Eliane Robert (Org.). *Antologia da Poesia Erótica Brasileira*. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.

MOREIRA, Ariágda dos Santos. *O espaço da prostituta na literatura brasileira no século XX*. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, [S.l.], v. 12, p. 237-250, out. 2011. ISSN 2238-3824. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/190>>. Acesso em: 04 set. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.12.0.237-250>.

NASCIMENTO, Tania Regina Cosci. *O amor era isso - Lã-Dalalão*. In: *Itinerários*, n. 10, 1996. p. 75-86, 1996.

NUNES, Benedito. *O amor na obra de Guimarães Rosa*. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 144-169. 1994.

OLIVEIRA, Lisa Batista de. *Devassas e "mal-procedidas": prostituição, concubinato e vivência religiosa nas Minas Gerais do século XVIII*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

PAZ, Octávio. *A dupla chama*. Trad. Wladimir Dupont. São Paulo: Sciliano, 1994. 2^aed.

PIMENTEL, Daise de Souza. *Os nomes de nomes outros de Doralda: as histórias por trás da história de Dão-Lalalão*. In: *Contexto*, n. 5, 1998. p. 231-250

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. *Processos Artísticos como metodologia de pesquisa*. In: *Ouvirouver: Uberlândia*. v.11, n.1, p.88-98, jan-jun. 2015.

QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta Sagrada: a face eterna do feminino*. Trad. Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulus, 1990.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em*

São Paulo (1890 - 1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

REBELLO, Janaina Fernandes. *A Multiplicidade e Enfoques sobre o Amor na Narrativa Brasileira*. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

ROBERTS, Nickie. *As prostitutas na história*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 8ªed.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *O canibalismo amoroso: O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 4ª ed.

SANTOS, Diogo Fernandes dos. *A sereiazinha: Conto original e adaptações, uma análise crítica*. PUCRio. 2018 Doi: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.PDPe.34106> Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=34106@1>> Acesso em 19 de out. 2021.

SANTOS, Pierre. *Konstantin: auto-retratos*. [s. l.]: [s. n.], [199-?]. 80 p. : il

SILVEIRA Neta, Maria Pena. *Mulheres da Vida e da Cidade: um Estudo Sobre a Prostituição e a Cidade em Noites do Sertão*, de Guimarães Rosa. 2009. 36 f. Monografia (Graduação em Letras Português) pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Montes Claros, Outubro de 2009.

SZABO, Gabriela. *"Um dia eu deixar de gostar de você, bem, tu me mata?"*: uma análise das personagens prostitutas das obras "Dão-Lalalão" e "A estória de Lélío e Lina", de João Guimarães Rosa. In: *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2, 2016. p. 247-269

VALENTE, Luiz Fernando. *Masculinidade em questão: lei, corpo e desejo em "Dão-Lalalão"* In: *Journal of Lusophone Studies*, v. 3, n. 1, 2018. p. 90-105