

LEONARDO RODRIGUES VIEIRA

**TRANSGRESSÃO, VIOLÊNCIA E
EROTISMO EM *SUDÁRIO*, DE GUIOMAR
DE GRAMMONT**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
FEVEREIRO/2015**

LEONARDO RODRIGUES VIEIRA

**TRANSGRESSÃO, VIOLÊNCIA E
EROTISMO EM *SUDÁRIO*, DE GUIOMAR
DE GRAMMONT**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras:
Estudos Literários, da Universidade Estadual
de Montes Claros, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Letras –
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Professor Dr. Osmar Pereira Oliva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
FEVEREIRO/2015**

V657t Vieira, Leonardo Rodrigues.
Transgressão, violência e erotismo em *Sudário*, de Guiomar de Grammont
[manuscrito] / Leonardo Rodrigues Vieira. – Montes Claros, 2015.
117 f.

Bibliografia: f. 115-119.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -
Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos
Literários/PPGL , 2015.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Transgressão. 2. Violência. 3. Guiomar de Grammont – 1963 - *Sudário*.
4. Tradição. 5. Erotismo. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual
de Montes Claros. III. Título.



Dissertação de Mestrado, intitulada “**TRANSGRESSÃO, VIOLÊNCIA E EROTISMO EM *SUDÁRIO*, DE GUIOMAR DE GRAMMONT**”, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **LEONARDO RODRIGUES VIEIRA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – (Unimontes)

Prof.^a. Dr.^a. Jane Adriane Gandra – (UEG)

Prof.^a. Dr.^a. Rita de Cássia Silva Dionísio – (Unimontes)

Prof.^a. Dr.^a. Telma Borges da Silva
COORDENADORA ADJUNTA DO MESTRADO
EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
MASP: 1141604-7

Prof.^a. Dr.^a. Telma Borges da Silva
Coordenadora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 24 de março de 2015.

Dedico este trabalho a minha
pequena Giovana, filha do coração,
razão do nosso existir, expressão
maior do amor divino.

AGRADECIMENTOS

A Deus, agradeço o dom da vida, a saúde e a força de vontade para buscar a realização dos sonhos almejados. O mestrado sempre foi um grande sonho. Aos meus pais, Adauto e Ildete, por serem exemplos de luta e de perseverança, e por me fazerem acreditar no valor da educação para o homem. A minha esposa Larissa, agradeço os incentivos constantes e por vibrar, até mais que eu mesmo, com as conquistas da vida. Agradeço ao Professor Dr. Osmar Pereira Oliva, meu orientador, por sua seriedade profissional, alguém verdadeiramente comprometido com o crescimento intelectual e humano de seus alunos, um exemplo a ser seguido. À Secretaria Municipal de Educação de Montes Claros, pela flexibilização dos meus horários de trabalho quando, no primeiro ano de curso, eu ainda lá trabalhava. Aos amigos Rômulo Ferreira, Marcelo Ramos, Paulo Ricardo, Viviane Ramos, Edmara Moreira e Cássia Machado, o compartilhamento de tantas ideias ao longo destes dois anos. Agradeço à Professora Dr^a. Rita de Cássia Silva Dionísio as valiosas contribuições na aprovação do meu projeto de pesquisa e durante a qualificação. Agradeço a Guiomar de Grammont que, mesmo tão ocupada, sempre respondeu aos meus e-mails com tanta gentileza. À Universidade Estadual de Montes Claros, agradeço os relevantes serviços prestados ao povo norte-mineiro. Agradecimentos, também, aos demais professores e técnicos do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários. Por fim, agradeço ao Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, por conferir tamanho valor profissional a esta titulação alcançada, fato que me enche de orgulho e de muita responsabilidade docente, fazendo-me entender que esta foi uma importante etapa cumprida, mas que outras estão pela frente para serem trilhadas.

“Tudo é bom quando é excessivo”.

(Marquês de Sade)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado, a partir do estudo da obra literária *Sudário* (2006), da escritora mineira Guiomar de Grammont, objetivou analisar a presença dos diálogos transgressores e conflitantes que a autora estabeleceu, nos contos selecionados, com a tradição literária e a judaico-cristã, verificando que a retomada dessas tradições deu uma nova roupagem aos mitos, aos símbolos e às narrativas do passado, cujos significados e sentidos originais se encontram bem arraigados em nosso imaginário, sobretudo no mundo ocidental. Esses novos sentidos obtidos, fruto de um importante trabalho transtextual da literatura grammoniana, estão a serviço da representação do homem contemporâneo, aquele bem desprendido dos antigos tabus sociais, principalmente os advindos do mundo cristão, e que tem buscado viver em função de um hedonismo bem holístico, marcadamente pela busca do prazer sexual sem limites e conservadorismos. Além disso, esta pesquisa procurou demonstrar como o erotismo, a violência e a pornografia são elementos estéticos imprescindíveis e de grande valor literário para a escrita contemporânea de Guiomar de Grammont, sendo que, para isso, analisamos os contos em questão à luz de teóricos como Georges Bataille, Sigmund Freud, Michel Foucault, Julio Jeha, entre outros. A metodologia adotada na pesquisa esteve pautada na revisão teórica e crítica de alguns elementos da tradição literária e da judaico-cristã, tais como o mito de Medeia, de Medusa e dos Vampiros, as histórias contadas sobre Lúcifer, a crença religiosa em torno do Sudário de Turim e a tradição que envolve o “Fruto do Vosso Ventre” para verificar como esses elementos foram revisitados na literatura grammoniana, assumindo significados transgressores e subversivos, sendo, no caso da tradição religiosa, verdadeiros sacrilégios.

PALAVRAS-CHAVE: Transgressão; Violência; Sudário; Tradição; Erotismo.

ABSTRACT

This master's dissertation, starting from literary study of the Sudário (2006), of Guiomar de Grammont, a writer of Minas Gerais, aimed to analyze the presence of the offenders and conflicting dialogues established by author in selected tales, with literary and Judeo-Christian tradition, verifying the resumption these traditions gave a new guise to the myths, symbols and the narratives of past years, whose original meanings and senses are firmly rooted in our imagination, especially in western world. These new senses obtained, fruit of an important transtextual work of grammoniana literature, that are to the service of representation of contemporary man, that well detached of social taboos, mainly those which come from Christian world and that has sought to live in function of a hedonism well holistic, markedly for search sexual pleasure without limits and conservatism. In addition, this research tried to demonstrate how the eroticism, the pornography and violence are essential aesthetic elements and of large literary value to contemporary written of Guiomar de Grammont, for this, we analyze the tales in the light of the theorists like Georges Bataille Sigmund Freud, Michel Foucault, Julio Jeha, among others. The methodology adopted in the research was guided in theoretical and critical review of some elements of Judaic-Christian literary traditions, such as Medeia, Medusa and Vampires' myth, stories counted on Lucifer, the religious belief around Holy Shroud of Turin and the tradition which involves "The fruit of your womb" to verify how these elements were revisited in grammoniana literature, assuming transgressors and subversive meanings, being, in the case of religious traditions, true sacrileges.

KEYWORDS: Transgression; Violence; Sudário; Tradition; Eroticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1 – EROTISMO, VIOLÊNCIA E TRANSTEXTUALIDADE

1.1 “O diário de Medeia”: múltiplas faces da mulher classe média	15
1.2 “A Górgona”: caricatura da mulher burguesa	41
1.3 “Os Vampiros”: as desilusões da pós-modernidade	46

CAPÍTULO 2 – A TRADIÇÃO JUDAICO-CRISTÃ ÀS AVESAS

2.1 Retextualizações do Mal – o diabo e a sedução no conto grammoniano	58
2.2 As marcas do sangue de Cristo no tecer do sudário	73
2.3 Arte, loucura e erotismo: a dessacralização do amor materno	82

CAPÍTULO 3 – O CORPO ERÓTICO DA ESCRITA

3.1 A escrita donjuanesca de Grammont	96
3.2 Acenos para a contemporaneidade: metaficção e narcisismo literário.....	105

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	115
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Esta dissertação teve sua gênese no ano de 2012 quando, durante uma aula da disciplina isolada do mestrado em Letras/Estudos Literários, Literatura Brasileira e outras Literaturas, fomos apresentados ao livro de contos *Sudário*, da autora mineira de Ouro Preto, Guiomar de Grammont. Foi uma grata felicidade, pois encontramos o tipo de texto literário que sempre nos despertou o interesse em ler e, conseqüentemente, em desenvolver pesquisas.

O desejo em estudar o tipo de literatura contida nas páginas de *Sudário* está relacionado a diversos motivos. Primeiro, por conter narrativas que nos tiram do nosso lugar de conforto, tanto pelas temáticas abordadas quanto pelo tipo de linguagem utilizada. Grammont colocou os corpos nus no centro da sua ficção, tematizando o sexo como mero instrumento de prazer, desconstruindo os antigos tabus e dilemas sobre a sexualidade, sobretudo a das mulheres. Tratou, de maneira muito irônica, da loucura, da dor e do sofrimento humano, um ser vazio em um mundo coisificado. Segundo, pela linguagem ser um caso à parte, um toque especial na estética dos enredos. É transgressora e impactante, beirando ao pornográfico em muitos casos, mas nem por isso apelativa e empobrecedora dos textos. A utilização de termos como “gozar”, “trepár”, “porra”, “pau” e a descrição literal de cenas de sexo serviram para a autora representar bem as suas personagens desajustadas em relação à moral tradicional e à religião.

Existem outros motivos fortes para a escolha dessa obra literária como objeto de pesquisa e que valem a pena aqui destacar. Um deles é o fato de Guiomar de Grammont ter nascido e, principalmente, ter se formado escritora em Minas Gerais, sendo influenciada, diretamente, pelo ambiente acadêmico-cultural da cidade de Ouro Preto. Infelizmente, acostumamo-nos a valorizar aquilo que é de fora e a dar pouco valor ao que é da nossa terra, justamente pela falta de conhecimento sobre o que aqui se desenvolve e se produz de cultura, sobretudo a cultura escrita. Assim, pesquisar autores mineiros é valorizar a nossa cultura. Outro motivo é o fato de a referida autora ser pouco conhecida no cenário literário brasileiro, mesmo já tendo recebido importantes prêmios literários, inclusive internacionais, e ter um considerável acervo de produções artísticas, o qual conta com peças teatrais de boa circulação nacional. É necessário

darmos mais espaço, até em nossas universidades, para os escritores que estão à margem dos manuais de literatura e das grandes editoras. Os dois últimos motivos que merecem destaque são o fato de Grammont estar viva, pois é uma experiência única poder dialogar com a autora sobre sua criação literária, mesmo que não haja qualquer obrigação de nossa parte em concordar com suas impressões e opiniões acerca de sua produção. E, por fim, o fato de a literatura grammoniana ser do presente, por representar, de modo singular, o homem contemporâneo. Assim, automaticamente, estudar esses contos para melhor compreendê-los é também compreender melhor a contemporaneidade.

Em decorrência dessas impressões acerca de *Sudário*, temos a problematização desta pesquisa, a qual gira em torno dos principais questionamentos:

- ✓ Por que a literatura grammoniana pode ser considerada transgressora?
- ✓ Os contos são eróticos ou pornográficos?
- ✓ Em que medida os enredos construídos representam, de fato, a mulher da contemporaneidade?
- ✓ Há, na ficção grammoniana, a inversão dos papéis historicamente ocupados por homens e mulheres na sociedade?
- ✓ Até onde o corpo feminino assume o status de metáfora da arma no jogo de violência e sedução em que as personagens estão envolvidas?
- ✓ A estética das narrativas estaria fundamentada principalmente nos diálogos transgressores e conflitantes que autora estabelece com a tradição literária e com a tradição judaico-cristã?

Esses e outros questionamentos serão respondidos ao longo desta dissertação, o que nos permitirá confirmar a hipótese principal deste trabalho, ou seja, de que os contos que compõem *Sudário* foram construídos a partir do estabelecimento de diálogos transgressores e conflitantes com a tradição literária e com a judaico-cristã, cujas tradições foram retomadas pela autora para que ganhassem novos sentidos e significados em sua literatura do presente, que tão bem representa o homem contemporâneo, aquele que está desapegado dos grandes discursos e dos valores morais e religiosos, vivendo em busca de prazer e liberdade, um hedonismo holístico. Ainda,

essa literatura é perpassada pela estética do erotismo, da violência e da pornografia. Erotismo que é entendido como uma força inata ao homem e que o move contra os interditos que lhes são impostos, conforme o trabalho teórico de Georges Bataille (1987), em *O Erotismo*. A violência está presente por meio do sofrimento, da dor e mesmo da morte que as mulheres ocasionaram aos homens. Contudo, essa violência ultrapassa os limites do corpo, chegando a oprimir a alma das personagens masculinas, que se veem inertes diante de mulheres que os seduzem, usam da sua virilidade e depois os abandonam, uma castração do masculino. Já a pornografia é garantida pela linguagem de que Grammont faz uso, carregada de palavrões e de cenas que descrevem o sexo literalmente.

Nesse sentido, este trabalho se justifica a partir da importância que ele tem para os estudos literários, mormente, da literatura produzida em Minas Gerais. Além disso, apresenta-se como instrumento de divulgação e valorização da obra ficcional de Guiomar de Grammont, autora que, apesar do acervo literário já produzido, ainda é pouco estudada.

São os objetivos da dissertação: analisar, em *Sudário*, o diálogo transgressor e conflitante que Guiomar de Grammont estabeleceu em relação à tradição literária e à judaico-cristã, bem como a forte presença do erotismo, da violência e da pornografia na obra; estudar os conceitos de transgressão, violência e erotismo em *Sudário*; discutir as representações da violência em *Sudário* e suas relações com a condição da mulher atual; analisar o erotismo e a violência como elementos estéticos da ficção pós-moderna; e verificar a importância da transtextualidade para construção de *Sudário*, analisando a relação da obra com outras mídias, como o cinema.

A metodologia adotada na pesquisa esteve pautada na revisão teórica e crítica de alguns elementos da tradição literária e da judaico-cristã, tais como o mito de Medeia, de Medusa e dos Vampiros, as histórias contadas sobre Lúcifer, a crença religiosa em torno do Sudário de Turim e a tradição que envolve o “Fruto do Vosso Ventre” para verificar como esses elementos foram revisitados na literatura grammoniana, assumindo significados transgressores e subversivos, sendo, no caso da tradição religiosa, verdadeiros sacrilégios. Ainda, estudamos o referencial teórico sobre o erotismo, a violência e, também, a pornografia, para verificarmos a importância que esses elementos estéticos têm na composição ficcional de Grammont.

Por fim, a dissertação foi estruturada ao longo de três capítulos, nos quais, via de regra, aliamos as discussões teóricas à análise dos textos literários, não havendo uma divisão rigorosa entre teoria e análise, o que, a nosso ver, tornou a leitura desta dissertação mais dinâmica e prazerosa, sendo que partimos do pressuposto de que a temática ampla a ser abordada nos contos grammonianos é a ideia de transgressão, seja dos assuntos tratados nas narrativas, a escrita direta e impactante, sejam as representações do feminino, e que, como desdobramento dessas múltiplas transgressões presentes nos enredos, estudaremos o erotismo e a violência.

No primeiro capítulo, “Erotismo, Violência e Transtextualidade”, apresentamos Guiomar de Grammont e o seu trabalho literário, trouxemos as primeiras reflexões teórico-críticas acerca do erotismo e da violência e abordamos a escrita transgressora dos contos e suas características gerais. Ainda, analisamos o diálogo transgressor e conflitante com a tradição literária nos contos: “O diário de Medeia”, “A Górgona” e “Os Vampiros”, evidenciando a importância da transtextualidade para a construção das narrativas.

No segundo capítulo, “A tradição judaico-cristã às avessas”, verificamos a intertextualidade estabelecida com a tradição religiosa nos contos “Lúcifer”, “Sudário” e “O Fruto do Vosso Ventre”, além de revisitarmos as origens do Judaísmo e do Cristianismo Católico, tratarmos da história do Diabo e refletirmos sobre a psicanálise freudiana.

Já no terceiro capítulo, “O corpo erótico da escrita”, discorreremos sobre o erotismo do ponto de vista crítico de Grammont, ressaltando como os seus contos são releituras de grandes textos da literatura mundial, pontuando a influência do cinema em sua obra. Por fim, tratamos, também, do caráter metaficcional e narcísico da escrita grammoniana.

Capítulo 1

EROTISMO, VIOLÊNCIA E TRANSTEXTUALIDADE

1.1 “O diário de Medeia”: múltiplas faces da mulher classe média

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, da violação.
(Georges Bataille, 1987)

Guiomar Maria de Grammont Machado de Araújo e Souza, mais conhecida como Guiomar de Grammont, é natural da cidade mineira de Ouro Preto, tendo nascido em 3 de outubro de 1963, próximo à instalação da Ditadura Militar no Brasil, período que marcou a vida da sua família drasticamente. Sua formação humana, intelectual e artística pode ser considerada um misto de influências e de ambientes extremamente opostos, pois seu pai era um goiano, militante do partido comunista, que viera estudar engenharia em Ouro Preto, e sua mãe uma ouro-pretana de família simples e de valores tradicionais, que cursava a Escola de Farmácia da cidade. Após o casamento dos pais, ela e os irmãos passaram boa parte da infância e da adolescência na cidade de Goiás e em Brasília, retornando a Ouro Preto, definitivamente, após o pai ser assassinado, em 1975, pelo regime militar.

Dos parentes de Minas Gerais, ela herdou o jeito simples de ser, típico do povo mineiro. Por outro lado, dos parentes goianos, herdou sua predisposição para as letras e para a intelectualidade. Sua avó paterna, de quem inclusive legou o nome, era uma poetisa e intelectual libertária, tendo participado da fundação da primeira universidade de Goiás. Já o avô paterno era político e exerceu o cargo de governador goiano pela UDN¹.

A formação acadêmica de Guiomar de Grammont é bem holística e teve início na Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, onde frequentou, de 1980 a 1986, o curso de licenciatura e bacharelado em História e, de 1987 a 1990, o de Especialização em Cultura e Arte Barroca. Praticamente durante a década de 1980, ela atuou profissionalmente como professora em escolas públicas e privadas na sua cidade natal e em Mariana/MG. Apenas em 1990, deu início à sua carreira no magistério de nível superior, ministrando aulas na hoje Universidade do Vale do Rio Doce – UNIVALE, em Governador Valadares/MG.

¹ Informações retiradas de: www.prosaico.info/guiomar-so-quer-o-belo/. Acesso em 3 de março de 2014.

No ano de 1993, retorna à UFOP para lecionar nos cursos de Artes e Filosofia do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura e, já em 1995, foi aprovada em concurso público, erradicando-se de vez como docente em sua universidade de origem, sendo que, nessa época, foi responsável pela organização de diversos eventos acadêmicos, passando a coordenar, também, o curso de especialização em Estética Barroca.

Na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, entre 1997 e 1998, recebeu a titulação de mestre, com o trabalho *Figuras Estéticas de Kierkegaard: a sensualidade do Don Juan, a dúvida de Fausto e o desespero do Judeu Errante*, sob orientação do professor Alvaro Luiz Montenegro Valls. Entretanto, sua obra de maior destaque e relevância acadêmica foi a que resultou de sua tese de doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – USP, entre 1998 e 2000, sob a orientação do professor João Adolfo Hansen e estágio na *École de Hautes Études em Sciences Sociales de Paris*, onde foi orientada pelo renomado historiador francês Roger Chartier. A tese *Aleijadinho e o Areoplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial* até hoje incomoda a muitas pessoas em razão do seu caráter revisionista e de desconstrução da história clássica largamente atribuída a Aleijadinho e à sua obra.²

Guiomar de Grammont também se destaca bastante quando o assunto é organização de eventos, sobretudo daqueles relacionados às letras e à cultura de um modo geral. Ela é a idealizadora do *Fórum das Letras de Ouro Preto*, um dos eventos literários de maior importância no cenário nacional e está à sua frente desde a primeira edição, em 2005. Organizou, também, importantes eventos internacionais, tais como: o colóquio *Autour du Brésil Baroque* na Embaixada do Brasil em Paris, durante a Exposição *Brésil Baroque: Entre Ciel et Terre* realizada no Museu do Petit Palais, entre 1999 e 2000, e duas edições do Letras em Lisboa no Teatro São Luiz e Casa Fernando Pessoa, em 2008 e 2009.

Ainda como demonstração da polivalência profissional de Grammont, ela foi diretora por dois mandatos seguidos do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, lá lecionando até os dias de hoje. Foi curadora nas Bienais do Livro do Rio de Janeiro, Minas e Bahia, além de ter atuado por quase dois

² Informações retiradas do currículo Lattes de Guiomar de Grammont, disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4767142H9>. Acesso em 3 de março de 2014.

anos, entre 2012 e 2013, como editora executiva de Literatura Brasileira na Editora Record.

Mesmo admitindo que escrever faz parte da sua vida desde a infância e que isso é algo vital para ela, Guiomar de Grammont só iniciou de fato a sua carreira como escritora de literatura no ano de 1991, ou seja, aos 28 anos de idade, com o lançamento da pequena coletânea de contos *Corpo e Sangue*. Já no ano de 1993, de maneira surpreendente, ela ganhou o cobiçado prêmio literário *Casa de las Américas*, na cidade de Cuba, categoria Literatura Brasileira, com o livro de contos *O Fruto do Vosso Ventre*. Na ocasião do anúncio dessa premiação, em texto publicado pelo Jornal do Brasil³, com título *Os premiados de 1993 em Havana*, os jurados Davi Arrigucci Júnior, Silviano Santiago e Perez Valdéz já demonstravam o quão promissora seria a carreira de Grammont, principalmente pelo vigor literário de sua obra:

contém relatos que nos revelam as qualidades de nova e promissora voz feminina no panorama atual das letras brasileiras”. E mais: “Em *O fruto do nosso ventre* (sic) surge, com extraordinário vigor, um universo de ficção de notável e complexa energia dramática, expressa através de uma linguagem seca e concisa.

Já no ano de 2001, com Bolsa Vitae de Artes, Grammont lança seu primeiro e único romance, *Fuga em Espelhos*. Em 2002, publica outro livro de contos, *Caderno de Pele e de Pêlo*. *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard* foi um ensaio lançado em outubro de 2003. Ainda no campo da dramaturgia, Guiomar de Grammont escreveu diversas peças que tiveram boa circulação em Minas Gerais e no Brasil, entre as quais estão: *Olympia*, *Ele: o Outro*, *Medeias*, *Assim Seja* etc.

O livro *Sudário*, publicado em 2006 pela Ateliê Editorial, é o objeto de estudo da presente pesquisa. Trata-se de uma coleção de dezenove contos, divididos em duas partes. A primeira parte reúne os 10 contos que compuseram a obra *O fruto do Vosso Ventre*, ganhadora do prêmio *Casa de las Américas*, e a segunda parte, “Outros Contos Inéditos: 1994-2002”, com mais nove contos inéditos até a ocasião.

Entre os motivos que nos levaram à escolha de *Sudário* como objeto de pesquisa, podemos destacar o fato de que boa parte dos contos que compõem a obra se constrói a partir de um processo intertextual, por meio de diálogos transgressores e conflitantes

³Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1993 - nº 383.

com a tradição literária e a judaico-cristã. Esses diálogos são constantemente perpassados pela estética do erotismo, da violência e da pornografia, entrando em conflito com as identidades culturais instituídas ao longo dos tempos, sobretudo no que diz respeito à imagem tradicionalmente construída para o comportamento feminino.

Bem recorrente em nossa sociedade é a relação automática que fazemos de erotismo com sexo, com aquilo que envolve sexualidade, que se liga à sensualidade, que expõe os corpos, com a nudez em si. Ao buscarmos o significado do vocábulo nos dicionários de Língua Portuguesa, encontramos uma definição praticamente idêntica em todos eles. Para ilustrar o caso, no dicionário da Academia Brasileira de Letras (2011), organizado pelo professor Evanildo C. Bechara, temos que erotismo é a condição ou qualidade de erótico – erotização, sendo que, no mesmo dicionário, o adjetivo erótico tem por acepção aquilo que desperta ou produz o desejo sexual, fantasia erótica, que tem por objeto o amor ou o prazer sexual. Não que essa noção de erotismo esteja equivocada, ao contrário, erotismo tem muito a ver com a nossa sexualidade, sendo sua noção indissociável do prazer sexual como vimos acima. Nas próprias palavras de Georges Bataille, “Sempre associada ao erotismo, a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento [...]” (BATAILLE, 1987, p.62). Contudo, o erotismo sexual é apenas uma das manifestações do erotismo humano, não podendo ser reduzido apenas a ele.

Georges Bataille, filósofo influente na França do século XX, é autor do livro *O Erotismo*, trabalho contundente e decisivo que trata o erotismo como um dos traços definidores da natureza humana, que nos desvencilha da nossa condição pré-histórica de animalidade e que está na intimidade dos seres humanos, não sendo, pois, uma experiência que se vivencia de fora para dentro. A busca do homem por uma experiência erótica externa responde apenas a um desejo que é interior.

De acordo com Bataille (1987), foi a organização para o trabalho que garantiu ao homem a sua saída de um estado de animalidade e de selvageria. Foi o trabalho que possibilitou a ele a fabricação de instrumentos e a utilização de técnicas que o levassem a prover a sua subsistência, por exemplo, trabalhando a terra, diferenciando-se, dessa forma, dos animais. O homem passa, então, a pertencer a um universo de mais razão, que requer maior organização e limitação de suas ações, já que o mundo do trabalho,

para ser eficaz, teve de se edificar em comportamentos calculados, visando à obtenção de eficácia e produtividade.

Todas essas limitações ou restrições impostas ao homem para que ele se organizasse racionalmente em torno do trabalho são tidas por *interditos*, sendo regras de comportamentos sociais, por assim dizer, que garantiriam um controle sobre os impulsos inerentes ao homem selvagem, principalmente aqueles ligados à violência e ao sexo sem limites. Os interditos simbolizavam verdadeiros tabus para o homem dessa época.

A origem e as razões de ser de cada um desses interditos são um tanto imprecisas e não são objeto de estudo deste trabalho, porém, desde o início, os principais interditos estiveram ligados ao tratamento dado aos mortos, à sexualidade desenfreada e ao amor incestuoso. Conforme Bataille, “o que o mundo do trabalho exclui através dos interditos é violência” (1897, p.28), seja ela a violência relacionada ao mundo do sexo, da reprodução, seja aquela ligada à morte propriamente dita. Violência se associa aqui à falta de razão.

Contudo, o estabelecimento desses interditos culturais foi fundamental para a gênese do erotismo humano. Foi justamente a criação de situações socialmente controladas que permitiu ao homem desenvolver uma das suas características mais fundamentais, um dos traços definidores de sua natureza, ou seja, o desejo ou o impulso para transgredir regras: o erotismo. A mesma regra (interdito) que controla, equilibra e estabelece a ordem é a que cria condições para a negação de valores e para o estabelecimento da desordem, da contradição, sendo o trabalho sinônimo de organização, racionalização e erotismo de desorganização, transgressão e busca de prazer. Aliás, não há desejo erótico que não vise obter prazer.

O erotismo, então, é esse movimento interior humano que tende a sobrepor o limite do imposto, seja ele de qualquer natureza, não se limitando ao que é apenas sexual. O erotismo, para Bataille, nasce da sexualidade contida e envergonhada, estando intimamente relacionado com a violência por causa do seu caráter transgressor, que eclode por causa da imposição de um cerco limitador racional. O erótico está no domínio da violência que escapou do controle da razão imposta pelo interdito. Para Georges Bataille,

O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Desse fundamento a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o conserva. A animalidade é mesmo tão bem conservada no erotismo que o termo animalidade ou bestialidade não deixa de lhe estar ligado. (BATAILLE, 1987, p.62)

O erotismo é, nesse sentido, uma volta do homem ao seu estado natural de animalidade. É vontade ou desejo ontológico de romper com o tédio estabelecido pela consciência de uma condição de descontinuidade que é inerente ao ser humano e que o leva a buscar, por exemplo, no erotismo dos corpos, uma experiência de continuidade com o outro. É resultado da atividade sexual como prazer e como transgressão do interdito. Está no domínio da violência e tem por finalidade atingir o ser no ponto em que ele está faltoso.

É nesse sentido mais amplo da acepção de erótico que notaremos nesta pesquisa o quanto as narrativas de *Sudário* são impregnadas de erotismo, tanto daquele que está relacionado ao sexo, à exposição dos corpos, à sedução, à busca de prazer sem limites, quanto o erotismo relacionado às transgressões dos tabus sociais, principalmente dos impostos às mulheres, pois as personagens de Grammont não se prendem a nenhum deles. Essa quebra de tabus e rompimento da tradição, essa força erótica latente nos contos será analisada com mais insistência por meio do diálogo transgressor que a autora estabelece com as tradições judaico-cristãs e as literárias.

Um segundo conceito que deve ficar claro nesta pesquisa é o de pornografia, sobretudo, em seu contraponto com a noção de erotismo dentro do texto literário. Seguindo o pensamento de Afrânio Coutinho em *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca* (1979), argumentamos que um livro ou trabalho artístico tidos por pornográficos são aqueles que, necessariamente, estão ligados ao sexo. Mais precisamente os que buscam levar as pessoas a uma excitação sexual. Espécies de instrumentos afrodisíacos. Nos trabalhos pornográficos, há uma evidente centralização nos órgãos genitais masculinos e femininos, além da exploração apelativa da nudez como um todo. Ainda, os trabalhos pornográficos têm fins meramente comerciais, por exemplo, revistas de mulheres ou homens nus, sendo bem diferentes da literatura erótica, a qual possui um viés artístico e significativo ao explorar a sensualidade, a sedução, a nudez e o próprio sexo.

Essa diferença entre literatura erótica e pornográfica é muito tênue, mas ainda assim, quando dizemos que os contos de Grammont são perpassados pela estética da pornografia, queremos chamar a atenção para o fato de que ela trata a sexualidade humana de maneira aberta e direta, utilizando um palavreado por vezes “baixo”, fazendo descrições literais de cenas de sexo, sem velamentos ou rebuscamentos. Porém, o fato de ela utilizar uma escrita tão direta, impactante e com uso de palavrões não configura sua literatura como apelativa e de menor valor artístico.

Ao contrário, como veremos, a ficção grammoniana nos leva, por meio de uma escrita densa e compacta, própria dos contos, a refletir sobre diversas questões existenciais, sobretudo quanto à representação contemporânea do feminino. De acordo com Alfredo Bosi (2006), em *O Conto brasileiro contemporâneo*, o gênero conto tem servido, sobretudo, para a reflexão, tanto no passado quanto hoje, das questões humanas mais importantes e que causam maior incômodo, por meio de uma escrita mais realista, sendo uma espécie de crônica ou memória do cotidiano.

Resta esclarecer, ainda, que a violência em Guiomar de Grammont nem sempre é revelada em razão da força física propriamente dita, mas surge pelo poder de destruição, dominação e morte que a mulher ocasiona ao homem por meio de seu poder sedutor. O corpo feminino pode ser entendido como metáfora da arma. Em diversos contos, notamos que os homens sofrem por causa do jugo e castigo impostos pela mulher.

Julio Jeha, em *Monstros e Monstruosidades na Literatura*, discorre acerca de como os Monstros são a representação daquilo que há de temível dentro da experiência humana, de forma que eles nos ajudam a entender melhor o caos existente em nossa natureza. Na literatura, essas figuras monstruosas se tornam metáforas do mal, da face perversa do homem. *Frankenstein*, de Mary Shelley, por exemplo, é um clássico exemplo de representação do lado monstruoso do ser humano que, em sua busca insana por transpor as fronteiras do conhecimento, acaba criando uma criatura abominável. De acordo com Jeha,

Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas, aquelas figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos. O que liga os dois ou mais elementos de uma metáfora é a idéia que ela representa. (JEHA, 2007, p. 21-22)

Quando analisamos do ponto de vista da moralidade, o mal é compreendido como tudo aquilo que impede o homem de encontrar a sua perfeição, ou seja, a prática de determinadas ações que o desviam do padrão correto de vida. Tradicionalmente, o paradigma de ações virtuosas esteve vinculado à noção do homem correto e ajudou a moldar e desenvolver, por exemplo, os valores de civilização por todo o mundo. Exemplos de desvios morais são os crimes, os pecados e os vícios. Nessa perspectiva, também, *Sudário* é perpassado pela estética da representação do mal, já que em muitos contos o que está em foco é o lado perverso e desviante das personagens.

Assim, esse diálogo estabelecido pela autora em relação às tradições, que é perpassado pela estética do erotismo, da violência e da pornografia, a nosso ver, está em sintonia com a intertextualidade do tipo ablação, conforme proposto por Antoine Compagnon (2007), pois Grammont volta ao texto tradicional para mutilá-lo, desenraizá-lo, descortinar aquilo que estava oculto, ou seja, realizar uma nova leitura, a qual tem por finalidade desligá-lo ou desconectá-lo do texto anterior: transgredi-lo. Conforme Compagnon:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento do texto, membro de frase ou discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. (COMPAGNON, 2007, p.13)

Em praticamente todos os contos de *Sudário*, percebemos que Grammont procede a essa extração, mutilação e desenraizamento dos textos que ela utiliza como referenciais para as suas narrativas, uma vez que a autora, por exemplo, apoia-se em histórias e personagens mitológicos, em crenças e símbolos do universo judaico-cristão para criar um contraponto em relação aos seus significados originais. Esses contrapontos, essas releituras oriundas da “destruição” que a autora produz nos textos primeiros são o que acreditamos ser a leitura contemporânea que ela faz das tradições, a qual emerge do conflito, do rompimento, do afastamento que consegue estabelecer entre as histórias a partir da nova leitura.

Os enredos construídos em *Sudário* têm autonomia e, por assim dizer, originalidade adquirida, justamente na capacidade que a autora teve de, mesmo tendo por referência textos e símbolos com significados tão consagrados, dar-lhes uma significação que é contemporânea às nossas questões e dilemas e, para isso, foi imprescindível estabelecer contrastes, desligamentos e amputações nos textos de referência. Uma cirurgia metafórica.

Na esteira de Gérard Genette, em *Palimpsestos*, entendemos que a literatura grammoniana é francamente “palimpsestosa”, construída a partir de mitos, símbolos e narrativas anteriores a ela, sendo uma nova inscrição no “pergaminho”, mas que não é capaz de apagar ou esconder as primeiras inscrições. Como afirmamos anteriormente, os contos que analisaremos nesta pesquisa foram escritos a partir de diálogos transgressores com a tradição literária e com a judaico-cristã. Seguindo Genette, nomearemos esses diálogos de transtextualidades, pois queremos evidenciar que em *Sudário* encontraremos, ora bem manifestamente ora nem tanto, retomadas a diversos textos da tradição. Nesse sentido, podemos dizer que a escrita grammoniana é de segunda mão, sendo que seus contos podem ser definidos como hipertextos, ou seja, o produto do processo transtextual, e os textos retomados, os da tradição, são os hipotextos: “toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade” (GENETTE, 2010, p.138).⁴

As narrativas tradicionais, principalmente as escritas por mulheres, quanto à abordagem de alguns assuntos, caracterizavam-se pelo comedimento ao tratar das questões ligadas ao sexo, à sexualidade, ao desejo, ao prazer, à exposição do corpo. Temas como a prática do aborto, a AIDS, o sexo explícito como mero instrumento de prazer para a mulher, a dessacralização do matrimônio por meio da traição feminina, entre outros, se tratados, eram por meio de uma linguagem velada, cheia de limites e proibições.

⁴ No capítulo 3, discutiremos de modo mais específico sobre como a transtextualidade é um elemento composicional de muita importância para a literatura grammoniana. Para além disso, trataremos de outros hipotextos presentes em sua obra e que não estão, necessariamente, ligados à tradição literária ou à judaico-cristã, o cinema, por exemplo.

Oposto a tudo isso, Guiomar de Grammont, em *Sudário*, “abre o verbo”, rompe o silêncio ao revelar todo o universo de desejo e de sedução que suas personagens provocam. Suas narrativas falam de maneira clarividente, com uma linguagem que se aproxima do pornográfico, de pulsões sexuais, da traição, da violência, da morte, da loucura etc. De acordo com Osmar Pereira Oliva, no ensaio “A escrita dilacerada – corpo e sexualidade em *Sudário*, de Guiomar de Grammont”:

O silêncio de tantos anos rompeu a garganta e expandiu-se, agonicamente, em forma de narrativas que contam histórias de mulheres, seus traumas, medos, desejos e ansiedades. O livro de Guiomar de Grammont expressa exatamente essa angústia do ser mulher, ansiosa de dizer o que pensa e como vê o mundo ao seu redor. (OLIVA, 2010, p.4)

Em quase todos os contos de *Sudário* é possível notar que os enredos são construídos em torno de mulheres, as quais ganham voz para falar de suas vivências, criando ambientes narrativos marcados pelo desejo e pela necessidade que as personagens femininas têm por expressar e deixar vir à tona todos aqueles sentimentos que outrora foram silenciados e reprimidos. Nessas narrativas, não existe qualquer tipo de censura ou estabelecimento de limites em relação ao desejo feminino de transgredir e derrubar tabus. Bem diferente da maioria dos textos com que estamos acostumados, sobretudo quando o assunto é texto escrito por mulheres, a escrita empregada por Guiomar de Grammont é extremamente aberta, provocativa e questionadora, por isso transgressora, sem limites, com uma forte carga de erotismo e de exposição dos corpos.

A literatura de Grammont é aberta e provocativa por causa da utilização que ela faz de uma linguagem que está bem próxima do pornográfico, que trata dos temas propostos sem nenhum tipo de rodeio ou velamento. É uma linguagem que pega o leitor mais desavisado de sobressalto, que causa certo escândalo nos mais conservadores, nos acostumados com uma poética literária mais sutil e delicada. O que temos nesses contos é a utilização não apelativa de um vocabulário consagrado como vulgar e de baixo calão pela maioria das pessoas, mas que garante a característica transgressora, direta e provocativa das narrativas.

Essa escrita desvelada e até certo ponto inovadora de Guiomar de Grammont muito se aproxima da literatura de autoria masculina, sobretudo de autores como Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Rubem Fonseca, que trataram de temáticas bem polêmicas

em seus textos com uma linguagem nada rebuscada, ao contrário, termos chulos, palavrões, descrições literais de atos sexuais e das baixezas humanas eram partes integrantes da estética textual desses autores, como apontaram Coutinho em *O erotismo na Literatura: o caso Rubem Fonseca*, e Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo*. Da mesma maneira são compostos os contos de *Sudário*, pois a autora não economizou, por exemplo, nas descrições dos atos sexuais para revelar todo o universo de desejo e prazer da mulher, chegando a descrever uma personagem como uma puta que trepa com seu marido aos sábados e o homem é descrito como um porco. Vocábulos e expressões como “trepar”, “gozar”, “masturbar”, “porra”, “aborto”, “me coma”, “pau”, “penetrar com violência”, perpassam praticamente toda a obra grammoniana.

A escrita dos contos também pode ser tida por questionadora, pois estabelece diversos conflitos e vai de encontro com a nossa realidade social, levando o leitor a refletir principalmente sobre o contraste existente entre a condição feminina construída dentro do ambiente ficcional e a condição das mulheres no mundo real. Nos contos de Grammont, as mulheres saem para o ataque, não ocupam um lugar de passividade, são elas que, na maioria dos casos, causam opressão ao homem por meio da sedução, do sexo, da vingança ou da violência.

Essa escrita é, na verdade, um rompimento com um tipo de representação literária que, recorrentemente, concebeu a mulher como uma figura reservada apenas às tarefas domésticas, que deveria se ater à educação dos filhos e à realização das vontades do marido. Em muitos outros casos, e ainda pior, outro grupo de mulheres que não as boas mães e esposas, era tido por prostitutas e depravadas, que serviam de mero objeto sexual dos homens. As mulheres da vida.

Grammont, em *Sudário*, então, procede à inversão dos papéis historicamente ocupados pelos homens e pelas mulheres, tendo em vista que a mulher subjuga o homem ao longo das narrativas, controla-o em seu jogo de sedução, violência e “morte”, faz dele objeto de seu prazer, aniquilando suas vontades e poder de escolha. Existe, nos contos, a castração do masculino dominante, porque a mulher passa a assumir a posição de controladora, sendo o homem uma espécie de marionete em suas mãos. O uso exagerado das descrições sexuais, do erotismo, das transgressões e da violência em seus

textos serve, justamente, para evidenciar essa nova representação feminina, ou seja, a contemporânea, que se libertou do falocentrismo, que vive a sua sexualidade para além da procriação, que inclusive pratica abortos sem remorsos e que dessacraliza o matrimônio.

A própria Guiomar de Grammont, em entrevista concedida no dia 27 de setembro de 2003 ao jornal Estado de Minas, afirma que a carga erótica e, conseqüentemente, a violência presente em seus trabalhos literários se origina, num primeiro plano, do ambiente repressivo e conservador em que ela foi criada. Nesse sentido, erotismo e violência são os principais elementos da estética literária da autora, servindo como mecanismo para se libertar de um passado conservador, o que pode ser verificado em um trecho dessa entrevista:

De onde vem a carga erótica de sua obra literária?

GG – Da repressão sexual e religiosa. Bem, acho que não só, mas, em primeira instância, é verdade. Só mais tarde é que me dei conta de que meus livros, tão sacrílegos, tinham títulos muitas vezes religiosos, como *Corpo e Sangue* e *O Fruto de Vosso Ventre*. Acho que isso também tem a ver com Ouro Preto, onde nasceram minha mãe, minha avó, minha bisavó. Minha literatura é uma reação absolutamente espontânea e violenta contra um peso opressivo do conservadorismo que cercou minha infância. A escrita, para mim, é libertadora e transgressiva. Sou impulsiva, movida a paixão. Ao mesmo tempo, concebo o erotismo como a força que move o mundo. O que seríamos sem desejo? A ausência do desejo só pode ser a morte. Para mim, Eros permeia todas as coisas, toda comunicação com o mundo é erótica. Escrevo como se estivesse fazendo amor. (GRAMMONT, 2003)

Sem nos esquecermos de que literatura é apenas uma representação da vida real, as palavras de Grammont evidenciam o quanto seus textos simbolizam uma luta contra todo tipo de proibição e repressão que, ao longo do tempo, foram impostas às mulheres. É, sim, uma literatura de grande engajamento e de discussão social, pois a autora dá voz às suas personagens para que elas possam, mesmo que no papel, se libertarem de suas opressões e realizarem desejos que ficaram em silêncio ao longo dos anos. Para além disso, a força erótica dos contos grammonianos não serve apenas à revelação de uma sexualidade feminina liberta e libertina, principalmente contrária aos padrões religiosos do catolicismo, mas essa carga erótica se move contra conservadorismos sociais de várias ordens. Na verdade, a autora representa em seus textos a mulher da contemporaneidade, a qual está bem afastada e desprendida dos tabus sociais.

Logo no primeiro conto de *Sudário*, “O diário de Medeia”, podemos notar como Grammont representa bem a mulher contemporânea, por meio da construção de uma narrativa que estabelece um diálogo conflitante e transgressor com uma das histórias mais conhecidas da tradição literária grega. Isaura é a personagem central e relata a história de sua vida em um tom confessional, revelando ao leitor o quanto as ações que pratica e que já praticou a afastam do padrão e do imaginário que tradicionalmente fomos construindo em relação à figura feminina, porque ela transgride boa parte dos comportamentos esperados para uma mulher, esposa ou mãe. Notamos que o título do conto remete à personagem Medeia⁵ da mitologia grega, a qual vive uma tragédia amorosa, já que, apesar de ter feito tudo para ficar ao lado de Jasão, acabou sendo trocada por outra.

De acordo com Thomas Bulfinch (2001), em *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula)*: histórias de deuses e heróis, Jasão, ao completar a idade conveniente, foi reclamar com seu tio Pélias a coroa do reino da Tessália que, por direito, era sua. O tio, no entanto, fingindo aceitar a proposta do sobrinho, pede a ele que vá até o reino da Cólquida e obtenha o velocino de ouro⁶ como condição para se tornar rei. De fato, Pélias não tinha nenhuma intenção de passar o seu reinado e julgava impossível que o seu sobrinho cumprisse a missão dada.

Com a ajuda dos Argonautas, Jasão enfrenta diversos desafios e consegue chegar ao reino da Cólquida, onde foi ter com o rei Eetes para expor os motivos de sua empreitada. Contudo, para conseguir o velo, o rei Eetes atribuiu a Jasão duas tarefas, as quais ele dificilmente executaria sem a ajuda de alguém, sendo elas: arar um campo em meio a dois touros monstruosos de patas de bronze que expeliam fogo pela boca e pelas narinas e semear, no campo lavrado, os dentes de um dragão, sendo que, após isso, nasceria um exército violento contra o qual ele deveria lutar.

⁵ Uma das versões mais conhecidas para a história de Medeia é a do poeta grego Eurípedes (431 a.C.).

⁶ Anterior à história de Jasão, também no reino da Tessália, o rei Atamas vivia com a sua esposa Nefele. Depois de se cansar da sua mulher, o rei resolve trocá-la por outra. Como Nefele tinha dois filhos com Atamas (Frixo e Hebe) e por medo de que eles sofressem com a madrasta, resolveu colocá-los em cima de um carneiro alado (cedido por Mercúrio), cujo pelo era de ouro (velocino ou velo), para que ele os levasse para um lugar seguro. Porém, apenas o menino chegou com segurança ao reino da Cólquida. Como gratidão, Frixo sacrificou o carneiro a Zeus e deu o seu pelo de ouro ao rei da Cólquida, Eetes. Assim, o velocino passou a ser considerado objeto de grande valor e de muita preciosidade por toda a Grécia, sendo guardado em um bosque sagrado (consagrado a Ares) por um dragão que nunca dormia.

Antes de realizar o feito, porém, Jasão foi ter com Medeia, uma poderosa feiticeira que era sacerdotisa de Hécate⁷ e filha do rei da região onde Jasão chegara, para solicitar a sua ajuda na realização das tarefas exigidas a ele para obter o velocino⁸, oferecendo em troca do auxílio um pedido de casamento. Medeia, já apaixonada por ele, aceita o pedido e oferece seus préstimos, possibilitando o êxito do estrangeiro em todas as tarefas, pois ele conseguiu, com o encantamento e com as indicações recebidas, se livrar da respiração de fogo dos touros monstruosos e das armas dos guerreiros que nasceram dos dentes do dragão semeados. Para vencer o dragão que guardava o velocino de ouro, Jasão o pôs para dormir, utilizando ervas narcóticas preparadas por Medeia. Além disso, para completar a sua lista de crimes, Medeia mata, esquarteja e espalha as partes do corpo de Absirto, seu próprio irmão, para fugir da região junto a Jasão, uma vez que sabia que seu pai iria atrás dos pedaços do corpo para garantir um funeral digno ao irmão, o que garantiria uma fuga segura. De volta à Tessália, Medeia ainda ajuda Jasão em mais dois feitos: com seus conhecimentos sobre feitiçaria, devolve a juventude ao seu sogro Esão e, em um plano maligno, põe fim à vida de Pélias, o inimigo do seu marido.

Em Corinto, depois de muitos ocorridos, Jasão apaixonou-se por Crusa e abandona Medeia. Dessa forma, sentindo-se traída e tomada pelo sentimento de ódio, ela acaba arquitetando sua vingança. Primeiro, finge aceitar a situação e envia um vestido e uma coroa envenenados à Crusa, o que resulta na morte da mulher. Em seguida, com o intuito de causar maior dor a Jasão, acaba assassinando os dois filhos do casal e fugindo para Atenas em carro puxado por serpentes.

Tendo essa história mitológica em vista, Grammont constrói a sua Medeia, ou seja, Isaura, invertendo a lógica da mulher traída, uma vez que, na história desse mito, a figura feminina é vítima da traição do homem, enganada e desvalorizada depois de tudo que fez, existindo uma motivação para sua vingança, estando ela baseada na não correspondência e na perda de um amor. Já a Isaura grammoniana nada tem de vítima, nem de mulher traída, não se sente enganada por ninguém, nem se enquadra no perfil de mulher subjugada pela ação de algum homem. Ao contrário, ela não se vitima e declara

⁷ Uma divindade misteriosa. Entre suas representações, está a de Deusa da bruxaria e do encantamento.

⁸ Em outras versões, Eros, o Deus do amor, lança uma de suas setas e faz com que Medeia se apaixone por Jasão.

abertamente sua posição ativa diante dos acontecimentos da vida, deixando claro que ela é a traidora da situação:

Devo começar pelo meu nome, porque é a coisa que menos importa, se é que algo importa. Meu nome é Isaura, tive amantes, tenho filhos, tenho um homem. Às vezes odeio a todos. Fabrico poções para matá-los, como Medéia, mas sou eu quem trai. Ou seria um sonho? Mas quem pode dizer a diferença entre realidade e sonho? (GRAMMONT, 2006, p. 13)

Ao afirmar que é ela quem trai, entendemos que sua afirmação ultrapassa a noção de uma traição em relação apenas ao seu homem, ou seja, o fato de ela ter amantes. Traição aqui se liga, fortemente, à ideia de subversão das identidades e dos papéis sociais que se esperam de uma mulher, ao inverter, inclusive, a noção idealizada da mãe que, incondicionalmente, ama seus filhos, pois admite que às vezes os odeia, evidenciando, dessa forma, que essa mulher contemporânea reserva a si o direito de ser individualista e preocupar-se com seus desejos e vontades sem remorsos, denotando um perfil bem diferente da maioria das mulheres da tradição literária.

Dessa maneira, essa releitura que Grammont faz da tradição literária encontra-se em sintonia com a forma como as sociedades contemporâneas têm lidado com as questões ligadas à tradição, uma vez que, diferente das sociedades conservadoras, o passado nem sempre é tido como um elemento a ser venerado, nem eleito como modelo de experiência humana a ser seguido e continuado.

Na contemporaneidade, o ser humano tem se caracterizado, sobretudo, pela busca de prazer e satisfação em todas as situações do dia a dia. Trata-se de um ser individualizado, circunscrito aos limites de “si mesmo”, de forma que, estando alheio a todas as questões que não dizem respeito à sua vida e às suas preocupações, orienta-se, quase que exclusivamente, para a vivência do hedonismo, para a valorização e libertação dos desejos.

Esse sujeito é produto de uma sociedade em que há um nítido enfraquecimento dos valores morais e das instituições mais conservadoras. É fruto de um movimento que tende a afrouxar cada vez mais o controle sobre a vida das pessoas, aumentando, assim, a flexibilidade para que elas possam viver conforme suas vontades, mormente, a sexualidade, tendo menor importância os antigos dilemas e tabus que antes tanto controlavam e ditavam a forma “correta” de se viver. Estamos na sociedade em que se vive em função do agora e do consumo, caracterizada por um vazio que, longe de estar

ligado apenas à ruína e à degradação do ser humano, relaciona-se à superação de uma cultura moralista, à vivência e não condenação do prazer e à elaboração de uma ética pautada na diversidade e no jeito diferente de ser.

Conforme o filósofo francês Gilles Lipovetsky, na obra *A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*, esse processo que tem remodelado a nossa sociedade denomina-se personalização, a qual mudou e tem mudado, paulatinamente, a maneira como as pessoas têm orientado seus comportamentos:

Assim opera o processo de personalização, nova maneira de a sociedade se organizar e orientar, novo modo de gerenciar os comportamentos, não mais pela tirania dos detalhes, mas com o mínimo de constrangimento e o máximo possível de escolhas privadas, com o mínimo de austeridade e o máximo de desejo, com o mínimo de coerção e o máximo de compreensão. [...] Novos procedimentos inseparáveis das novas finalidades e legitimidades sociais: valores hedonistas, respeito às diferenças, culto à liberdade de expressão, à descontração, ao humor e à sinceridade, psicologismo, liberdade de expressão [...]. O direito de ser absolutamente si mesmo, de aproveitar a vida ao máximo é, certamente, inseparável de uma sociedade que instituiu o indivíduo livre como valor e não é mais do que a manifestação definitiva de uma ideologia individualista; [...]. (LIPOVETSKY, 2005, p. XVII)

Percebemos que estamos em um tempo diferente, já que o processo de personalização vislumbrado por Lipovetsky tende a um movimento de radicalização e asseveração dos comportamentos individualistas, sendo que o vazio representa muito mais a suavização do engajamento social e político do homem para o seu “bem-estar” que a sua ausência ou inexistência propriamente dita. É a construção de um modelo de sociedade em que o prazer, o culto à liberdade, a diversidade de escolhas, a flexibilidade das normas, a livre comunicação e a cultura da autoanálise levam as pessoas a, supostamente, aceitarem-se mais como são, libertando-se dos papéis sociais impostos em momentos anteriores. Vivemos na era da permeabilidade e da porosidade social.

Quando analisamos a representação que Grammont faz das vivências sexuais da personagem Isaura, percebemos o quanto ela se liga ao que foi proposto por Lipovetsky, tendo em vista que, ao longo do conto, temos comportamentos que demonstram uma busca pela satisfação das vontades sexuais e a realização de desejos hedonistas, não importando se essas satisfações estão em relações extraconjugais, em práticas onanistas ou até mesmo na construção de fantasias sexuais. Conforme nos confessa a narradora do conto em análise:

Bato uma máquina fedorenta, vou para a cama com o meu chefe todas as sextas-feiras. Aos sábados, meu marido trepa em mim como um porco, então solto a puta que há em mim. Quando não consigo gozar vou para o banheiro e me masturbo. Fico de mau humor o dia inteiro quando os meninos batem na porta e interrompem. (GRAMMONT, 2006, p.14)

Grammont revela com mais força ainda seu ideal de transgredir o mote de mulher passiva, sofredora e vítima, pois a narradora do conto relata, em um tom confessional garantido pela 1ª pessoa, que já dormiu com o marido de sua melhor amiga, que essa certamente também já dormiu com o seu, e que elas, caso não fossem tão babacas, poderiam até realizar, os quatro, uma “suruba”. Mais à frente, afirma que transou com um velho amigo num quarto de motel até que lhe saísse “porra” pelas orelhas, demonstrando total prazer e libertação no seu exercício de mulher libertina, que pouco ou nada se preocupa em relação a trair seu marido, assumindo uma postura de buscar apenas realizar seus desejos.

O título do conto em análise, além de nos remeter ao mito de Medeia, relaciona-se a um gênero textual muito conhecido, o diário. Como acontece em quase todos os gêneros textuais, não é possível elencar uma relação precisa e fiel de todas as características que compõem os diários, pois o seu formato pode variar em função do período histórico e das finalidades com que ele é utilizado. Entretanto, o francês Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*, discorreu sobre algumas questões envolvendo o diário, as quais julgamos ser imprescindíveis ao gênero e que nos possibilitam afirmar que elas são suas caracterizadoras.

Para Lejeune (2008), a atividade de escrever um diário é baseada em um ato discreto, em que o diarista se esconde do restante do mundo para registrar as suas vivências do dia a dia, sendo uma série de *vestígios* datados. Na verdade, podemos dizer que são as diaristas que se escondem do mundo para fazer as suas confissões nas folhas de um caderno ou mesmo em papéis avulsos, porque, predominantemente, o diário é gênero textual de uso das mulheres, sobretudo quando elas ainda estão na adolescência. Na prática, os homens encaram o diário como coisa de “meninas”, não tendo muita utilidade e importância para a maioria deles. Como vivemos em sociedades bem machistas, os homens que usam diários teriam certo receio em admitir isso junto aos seus amigos e familiares, tendo em vista que esse tipo de prática denota muita

sensibilidade e cuidado para com a vida particular, uma vez que, por meio dela, balizamos o nosso tempo e a nossa existência.

Via de regra, a própria pessoa que escreve um diário é o seu destinatário. Escrevemos para nos reencontrarmos com elementos do nosso passado quando isso for desejado. Aliás, o próprio lugar onde se guarda um diário costuma ser do conhecimento apenas do seu proprietário. Muitos formatos dos diários, ainda, vêm com cadeados, justamente para impedir que alguém que não seja o seu escritor tenha acesso ao seu conteúdo, que é de foro íntimo. Conforme Lejeune (2008), uma das maneiras mais cruéis e invasivas de se pôr fim à escrita de um diário é quando alguém desautorizado pelo diarista faz a sua leitura, sendo que “[...] um diário morre de morte violenta porque encontrou um leitor indesejado” (LEJEUNE, 2008, p. 274).

Sabendo que os diários são escritos, entre outras finalidades, para se construir para si uma memória de papel que possa ser revisitada a qualquer momento, refletir e examinar alguns fatos e ações que a agitação do dia a dia não permitiria fazer ou simplesmente para se ter prazer em escrever, queremos enfatizar a sua utilização como desabafo, ou seja, registra-se no diário aquilo que não se pode dizer por qualquer motivo ao longo de um dia, sendo esse registro um momento catártico. O papel é o nosso interlocutor. Para ele podemos confidenciar, além de outras coisas, os conflitos e as tensões não externadas. Apenas o diário, em alguns casos, é que conhece de verdade a personalidade do seu escritor. Assim define Lejeune a finalidade de se usar o diário como desabafo:

Desabafar: descarregar o peso das emoções e dos pensamentos no papel. Essa pulsão pode estar associada à de conservar, mas tem afinidades ainda maiores com a pulsão de destruir. Pôr no papel já é se separar, se purificar, se lavar: em uma segunda etapa, pode-se levar a purificação a termo livrando-se do papel. (LEJEUNE, 2008, p. 273)

Nesse sentido, o desabafo que o diarista faz por meio da escrita é também uma espécie de autoexorcismo de seu espírito, uma forma de aliviar as tensões do seu ser, aquelas que não podem ser expostas no ambiente público, mas que encontram lugar propício para serem expressas nas páginas do diário, local em que os segredos mais importantes estarão guardados e que, talvez, só sejam revelados após a morte do diarista, caso o diário seja encontrado por alguém.

Tendo levantado essa discussão sobre o gênero textual diário e apontado algumas de suas principais características, o que nos chama a atenção no conto grammoniano que leva o título de “O diário de Medeia”? O que deve chamar a nossa atenção é a transgressão que Grammont faz da noção e do formato tradicional que o diário possui, sendo que ele é um tipo de texto, como falamos acima, de foro íntimo, sendo confissões que estão no âmbito da individualidade, da solidão. Escrevemos nossos diários para que eles sejam lidos apenas por nós mesmos. Ao contrário disso, no conto em análise, temos confissões abertas, expostas a quem quiser conhecê-las. E mais, não se tratam de confissões quaisquer. São relatos que, de maneira direta e impactante, traçam o perfil de um tipo de mulher bem libertária em relação à sua sexualidade. São revelações de uma personalidade excêntrica, de alguém que lê as páginas de sua vida para o leitor sem se importar em desvelar seus segredos.

Ao longo de todo o conto, encontramos evidências textuais que confirmam o resgate de características que são típicas dos diários, como o tom confessional utilizado, a datação de fatos, mesmo que não apareçam na narrativa de maneira precisa, e a natureza proibida de alguns assuntos: “Devo começar por meu nome...”, “Amanhã faço café, arrumo as camas...”, “vou para a cama com o meu chefe todas as sextas-feiras”, “Aos sábados, meu marido trepa em mim...” e “Um dia...”. Essas pistas deixadas pela narradora confirmam que, de acordo com o título do conto, estamos de fato lendo o diário de Isaura, a Medeia contemporânea, tendo acesso a um tipo de informação que deveria ser guardada a sete chaves por causa da sua natureza e por dizer de maneira tão direta sobre o perfil da personagem. Contudo, como a literatura grammoniana é bem irônica, podemos acreditar que o fato de o diário ser um gênero textual tão particular, voltado para a leitura do próprio escritor, é que “autoriza” a narradora a falar tão abertamente dos seus comportamentos tão transgressores e que a distanciam do perfil tradicional de mulher, seja esposa seja mãe. Por esse viés, Isaura não pode ser julgada nem acusada de nada, pois a “culpa” é do leitor intruso, que fica lendo as confidências da narradora.

Nessa subversão do diário, a personagem Isaura, para além de confessar-se abertamente ao seu leitor como uma mulher contemporânea, que lida de maneira mais livre com os antigos tabus sexuais, quer revelar outros aspectos da sua feminilidade, com muita ironia, é claro, sendo que o conto é, para nós, também, uma caricatura da

típica mulher de classe média. Aquela mulher que cuida da casa (que foi paga às prestações, é claro) e dos filhos; tem um emprego e divide as contas com o seu marido, o qual nem sempre ela ama, mas também de quem não se separa; vai para a praia tirar suas férias na casa de algum parente; gosta de novelas e de passar fins de semana em algum clube para falar de futilidades.

Notamos que Grammont estabelece, no conto, um paralelo entre o ser mulher tido por “normal” e um que, conseqüentemente, somos levados a deduzir por “anormal”, justamente pelo desencaixe que o último perfil tem com aquilo que a tradição, em especial a cristã, espera que uma mulher tenha. A primeira marca desse ser mulher “normal” aparece na figura da “boa educação” que Isaura recebeu e que visou controlar aqueles comportamentos tidos por inadequados e mesmo proibidos para uma moça de “família”. Vejamos esse trecho do conto: “Tive boa educação. Na infância me impediram de dizer palavrões, obrigaram-me a ficar de pernas fechadas para ocultar o meu sexo” (GRAMMONT, 2006, p.14). Essa educação aparece como elemento pedagógico disciplinador, pois a ideia é fazer com que o sujeito, mesmo que pela proibição e pelo controle rigoroso dos desejos e instintos, adquira determinados tipos de comportamentos que são mais aceitos e valorizados socialmente.

Entretanto, ironizando essa boa educação recebida, Grammont demonstra que Isaura se descobriu e tornou-se uma mulher tão liberta e desajustada com o padrão de normalidade, justamente pelos valores e pelas proibições que a ela foram impostas: “Foi assim, pernas apertadas, que descobri o prazer, o gozo. Sozinha, autofágica” (GRAMMONT, 2006, p.14). Ou seja, independente do “aperto” educacional exercido sobre a personagem, a sua natureza de mulher “anormal” e subversiva se sobrepôs ao padrão de mulher normal que outrora lhe impuseram, nos remetendo, então, ao movimento transgressor que é próprio da nossa força erótica e que nos movimenta para ir de encontro aos interditos estabelecidos (BATAILLE, 1987). O trabalho está para o homem primitivo assim como a boa educação está para a personagem Isaura, pois ambos são mecanismos de controle da natureza instintiva humana. Ambos querem racionalizar a nossa existência ao nos indicar uma forma mais adequada de se viver socialmente.

Grammont ironiza, ainda, o próprio comportamento feminista, que é típico das mulheres mais libertárias e desapegadas de qualquer tabu, uma vez que Isaura afirma que a sua vontade de queimar sutiãs em praça pública se transforma num grande desprezo pelas lutas “ridículas” das feministas, quando ela compara essa vontade ao desejo que tem de entregar o seu corpo a um homem, mesmo que esse seja um maníaco que possa acabar com a sua vida⁹. Nesse aspecto, podemos aproximar Isaura da Medeia mitológica, uma vez que, mesmo tendo esse perfil de mulher liberta da tradição, ela acaba por apresentar desejos que a colocam numa posição de machismo às avessas, já que seu desejo é simplesmente se entregar a um homem, sem se preocupar com as diferenças existentes entre os gêneros. Isaura, então, teria um “pé” na tradição e outro na contemporaneidade, revelando, inclusive, o peso que essa tradição tem em nossas vidas, não sendo fácil desapegar-se dela.

O fato é que Grammont quer ironizar todo tipo de controle social que possa haver para a mulher, mesmo que esses valores sejam também “libertários” e significativos, como os dos movimentos feministas. Na realidade, sua personagem representa um ser que é instintivo, que vive em razão de suas pulsões e desejos e que é também contraditória em diversos momentos em relação aos próprios sentimentos, pois traz consigo marcas de um passado conservador que nem sempre é fácil de ser deixado para trás e ignorado.

A maneira como Isaura encara a sua sexualidade e o sexo propriamente dito, quando levamos em conta os estudos de Michel Foucault em *História da sexualidade: a vontade de saber*, nos leva a compreender os motivos pelos quais as suas atitudes podem caracterizá-la como uma mulher “anormal”, um movimento de ruptura e de desagregação com o antigo padrão imposto, sobretudo às mulheres e em relação à maneira como elas expressam e vivem a sexualidade e o sexo.

Foucault, na obra citada, descreve como a sexualidade se trata de um complexo e denso conjunto de processos sociais, formado no decorrer da história do homem,

⁹ Nessa passagem do conto, Guiomar de Grammont faz alusão ao ator italiano Marcello Mastroianni, mais precisamente à sua atuação como protagonista no filme *La città delle donne* (1980), de Federico Fellini. Ao longo de sua carreira, Mastroianni se firmou como símbolo sexual no cinema italiano, um grande sedutor de mulheres, consagrado pela célebre atuação em *La Dolce Vita*, em que interpretou um repórter que se relaciona com diversas mulheres.

atendendo às necessidades e aos interesses de cada época, sendo, então, produto de uma série de concepções que englobam fatores que perpassam os mecanismos biológicos da reprodução, a imposição de regras que emanam de entidades religiosas, médicas, judiciárias e da pedagogia, e a própria maneira (que é mutável) como o ser humano vai dando sentido ao seu corpo, a suas vontades, desejos e comportamentos sexuais. Enfim, sexualidade possui muito de construção social.

Destarte, é curioso notar como a sexualidade sempre foi alvo de um rigoroso controle e preocupação em quase todas as formas de organização social que conhecemos. A partir do século XVII, especialmente, a sociedade burguesa passa a refrear e criar padrões para uma sexualidade “sadia”, mormente pela incitação dos discursos e não mais pelo seu “silenciamento”. O propósito era legitimar formas de sexualidades e condenar (no âmbito médico, jurídico e da pedagogia) aquelas formas que se afastavam do padrão desejado, tais como: não voltadas para a reprodução; fora do casamento; as perversões; a homossexualidade; a libertinagem etc. Para Foucault:

Na lista dos pecados graves, separados somente por sua importância, figuravam o estupro (relações fora do casamento), o adultério, o rapto, o incesto espiritual ou carnal, e também a sodomia ou a carícia recíproca. Quanto aos tribunais, podiam condenar tanto a homossexualidade quanto a infidelidade, o casamento sem consentimento dos pais ou a bestialidade. Na ordem civil como na ordem religiosa o que se levava em conta era um ilegalismo global. Sem dúvida, o “contra-a-natureza” era marcado por uma abominação particular. (FOUCAULT, 2005, p.45)

Então, já que a sexualidade é o resultado de construções sociais que mudam com o passar do tempo, podemos afirmar que o comportamento sexual da personagem de Grammont em questão deixa transparecer um novo modelo para se viver a sexualidade na contemporaneidade, muito diferente do de outrora, uma vez que novos significados vão sendo atribuídos para essas práticas. Nota-se que, no caso de Isaura, há uma negação pontual dos interditos postos, principalmente daqueles que orientavam para a validação do sexo apenas dentro do matrimônio, para a condenação do adultério, para o controle da masturbação, entre outros, configurando-se, dessa forma, um novo “paradigma” social da sexualidade, voltado para a felicidade humana, independente de suas escolhas, ou seja, para o individualismo pautado no hedonismo holístico.

Outra marca bem evidente que afasta Isaura do padrão de mulher “normal” e a coloca no rol das mulheres “anormais” da contemporaneidade é a maneira banal como

ela relata suas práticas em relação ao aborto, transgredindo, mais uma vez, uma das fases tidas como mais significativas e importantes na vida das mulheres: a gestação e o nascimento dos filhos. Isaura admite já ter feito dois abortos e está a caminho do terceiro. Leiamos um trecho do conto que retrata essa situação:

Fiquei grávida. Já fiz dois abortos. Tenho três filhos. Este agora, não sei de quem é. Estou indo fazer outro aborto, mas tenho trinta e sete anos – fui hippie um pouco tardia – quem sabe não é a última vez? Que me importa, todas as mulheres detestam ter filhos. (GRAMMONT, 2006, p.16)

De acordo com Lipovetskt, a mulher contemporânea reivindica para si, não estando mais presa às normas sociais e aos parâmetros estabelecidos, o direito de decidir livremente se quer ou não prosseguir com uma gravidez indesejada, ou seja, nesse sentido o aborto perde sua faceta de “monstruosidade” e não há lugar para se falar em falta de instinto materno, sendo apenas mais uma forma de expressão de individualismo e da liberdade pertencentes às mulheres. Conforme esse autor:

[...] outra coisa mais fundamental se encontra em jogo: desta maneira, pela luta a favor do aborto livre e gratuito, a finalidade a ser atingida é o direito à autonomia e à responsabilidade no que se refere à procriação. Trata-se de libertar a mulher de sua condição de passividade e de resignação diante dos acasos da procriação, para que possa dispor de si mesma e escolher, sem estar presa à máquina reprodutora, ao destino biológico e social – o neofeminismo faz parte do processo de personalização. (LIPOVETSKT, 2005, p.13)

“Aborto: um direito da mulher”, artigo que foi publicado na revista Lua Nova em 1985, da então advogada e professora de direito da PUC/SP, Silvia Pimentel, levanta a bandeira da prática legal do aborto, partindo em sua defesa da noção de que esse é um direito inerente às mulheres. Em primeiro lugar, pelo fato de o corpo feminino pertencer às mulheres, não devendo continuar a ser objeto da vontade masculina ou da razão imposta por leis machistas, que criminalizam e querem levar à cadeia as mulheres que interrompem uma gestação sem um motivo tido por legal. Em segundo lugar, devido às mulheres serem muito mais que corpos reprodutores de outros seres, já que são providas de todos os outros sentimentos humanos, sobretudo de razão e liberdade, faculdades que lhes garantem o direito da livre escolha em ser mãe na hora que bem entenderem ou de nunca serem.

Como expoente desse controle da sexualidade, Foucault discorre sobre a Era Vitoriana da Inglaterra (XIX), período marcado por um rígido controle moral da sociedade, com preceitos e proibições severas, inclusive no âmbito da sexualidade. Imperava a moral cristã puritana, baseada nos valores da fé e na defesa do trabalho. O sexo passou, nessa época, a ser alvo de grande controle social, ficando restrito ao ambiente do lar, ao quarto dos pais, valorizado apenas na sua função reprodutora. O corpo passou a ser vigiado atentamente, pois era objeto de perdição do homem. Às crianças era proibido falar de sexo, um interdito. Àqueles que insistiam em levar uma sexualidade “anormal”, ou seja, fora dos padrões estabelecidos pela moral cristã puritana, a punição. Foi nessa época que o escritor Oscar Wilde foi condenado a cerca de dois anos de prisão, acusado de sodomia. Vejamos o que Foucault diz sobre:

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. (FOUCAULT, 2005, p.9-10)

Afora esse espaço do lar, a sexualidade inglesa fora dos padrões puritanos era tolerada, por exemplo, apenas nos bordéis, no submundo da prostituição, onde os vícios e as desvirtudes estariam ocultados, na clandestinidade e respeitando, de certa forma, as leis da interdição e do mutismo, funcionando apenas como uma válvula de escape.

Retomando a discussão sobre a “normalidade” e a “anormalidade” da personagem Isaura, temos essa discussão, também, na problematização que Grammont constrói em torno da figura do analista, principalmente em torno do psicanalista, profissional que visa auxiliar as pessoas no processo de autocompreensão de alguns comportamentos, com destaque para aqueles considerados desviantes, que tiram o sujeito da órbita da normalidade social. As pessoas, de uma maneira bem geral, ao procurarem um analista, querem mesmo é entender os porquês de alguns comportamentos, para que possam voltar para o seu padrão de vida social, que deve estar, de preferência, dentro da normalidade comungada pela sociedade. A própria Grammont ironiza no conto essa situação da análise, pois Isaura admite a hipótese de que a doença do mundo seja de fato essa mania que temos de pagar para ser importante para alguém durante uma hora de

sessão, afirmando que ela precisava mesmo era de um analista para escapar do vício da análise.

Como mulher liberta da tradição, Isaura não deveria se ocupar tanto com suas análises nem sofrer com isso, afinal ela representa a mulher “anormal” e fora do padrão. Grammont está, então, por um lado, utilizando-se da figura do analista para ironizar e mesmo zombar de uma sociedade que insiste em impor às mulheres um padrão de normalidade, mesmo que seja por meio de um tratamento terapêutico, como se a anormalidade fosse, metaforicamente, uma patologia, e, por outro lado, ironizando o quanto as mulheres contemporâneas ainda são “normais” como as suas antepassadas, o que explicaria a força que um processo formativo tem sobre o ser humano.

Quando analisamos a união que Isaura mantém com seu “homem”, percebemos uma situação paradoxal, que mostra a dificuldade de impor limites precisos entre a mulher normal e a anormal, já que a postura da personagem confirma que esses dois perfis estão, muitas vezes, mesclados. Isaura, que é tão desprendida de tantos valores, age de forma conservadora e normal, tendo em vista que se mantém unida a um parceiro, mesmo pensando em separar-se dele a todo momento, confidenciando nesse seu diário aberto, inclusive, que não acredita no amor, o que deixa mais nítida a contradição do comportamento, pois as mulheres contemporâneas têm se divorciado cada vez mais em razão da busca e da satisfação pessoal acima de tudo.

Entretanto, independentemente disso, a personagem sente o peso da herança que ela carrega em si, que persiste em ainda fazê-la ficar unida a um homem sem que deseje isso, deixando em suspenso certa crença num amor idealizado, em uma relação conjugal que lembra os antigos relacionamentos, que superavam os sofrimentos e as infelicidades. Isaura, abertamente, assume que ela, no fundo, não passa de um produto daquilo que foram suas antepassadas em relação ao amor: “Penso em separar o tempo todo, acho que o amor não existe, é coisa de novela. Mas o que mata é esse maldito “acho”. Por que a merda dessa ilusão guardada que ainda ataca as mulheres? No fundo sou carne da minha mãe e da minha avó e assim por diante.” (GRAMMONT, 2006, p.14)

Será que Isaura não buscava em suas sessões de análise justamente a compreensão desses conflitos entre a mulher “normal” e a “anormal” que coabitavam seu ser?

Compreender as razões do ódio que ela sentia por sua mãe? Sentimento de aversão que estava relacionado ao desejo que ela tinha de se libertar de um passado opressor, que é simbolizado perfeitamente na figura da sua mãe e da geração dela. Afinal, quem educou a personagem de Grammont para o bom comportamento e para o controle de suas pulsões? Obviamente que foi a sua geratriz, a qual, para Isaura, representa aquilo que deve ser negado, expurgado do seu ser. Porém, como abordamos anteriormente, não se pode livrar-se tão facilmente da tradição, sendo que, inevitavelmente, a mãe está em e constitui a personagem Isaura mais do que ela imagina e queira.

Podemos encarar o “O diário de Medeia”, ainda, como uma narrativa que problematiza a questão da própria escrita em si, dentro de uma perspectiva metaficcional que discute os significados que o ato de escrever pode ter para nós. No caso da personagem grammoniana em questão, que é também a narradora do conto, a escrita do diário representa mais um sintoma de uma pessoa que se sente “anormal”, justamente pela necessidade que ela tem de utilizar o espaço do papel para fugir de um mundo com o qual ela se percebe em desajuste. A própria escrita de um diário, como afirmamos anteriormente, já representa esse desejo de dizer o inaudito, aquilo que escondemos do restante do mundo e confidenciamos a nós mesmos. Observemos um trecho do conto:

Eu li muito no ginásio. Ninguém fazia isso, mas eu gostava de fugir da porcaria deste mundo. Fiz faculdade, fui professora dois anos, passei fome, me enchi dessas coisas que falam de nada e coisa nenhuma. Tenho asco por todos estes que fingem escrever e acham que vão se transformar em alguma coisa na vida. Mesmo assim, de vez em quando, rabisco papéis onde não me reconheço e, se acreditassem nisso, diria que são ditados do além. (GRAMMONT, 2006, p.15)

Assim como Isaura recorre à leitura para escapar da realidade imediata, a sua escrita também serve de instrumento de desconexão com o mundo real, que para ela é absurdo. Escrever, então, passa a ser uma possibilidade de transgredir a personalidade trivial que ela tem no mundo real, ser transportada para uma dimensão onde ela sequer se reconhece. Grammont quis chamar a nossa atenção com essa discussão metaficcional para a patente dificuldade que as mulheres ainda possuem para tratar dessas temáticas no dia a dia, que ainda são verdadeiros tabus. Não é fácil mesmo, ainda que na contemporaneidade, falar tão abertamente da sexualidade feminina e de certos aspectos

que descaracterizam a mulher da tradição. A narradora, portanto, se surpreende com a própria escrita, agressiva, objetiva, erótica, a que não estava acostumada.

1.2 “A Górgona”: caricatura da mulher burguesa

Analisaremos, a partir de agora, o conto “A Górgona”, no qual, assim como no “Diário de Medeia”, Grammont volta à tradição literária para construir uma representação das mulheres da contemporaneidade, mais uma vez, pelo estabelecimento de um diálogo transgressor e conflitante com uma das histórias mais famosas e difundidas por todo o mundo: o mito de Medusa. Enquanto “O Diário de Medeia” pode ser tido como uma caricatura da mulher classe média, “A Górgona” se elabora em torno da mulher burguesa, pertencente às classes sociais mais abastadas, e de algumas de suas características, como o anseio por preservar as aparências de boa família mediante a sociedade e manter-se no poder a qualquer custo, não importando o tipo de negócio inescrupuloso que se precise fazer.

Como acontece na maioria dos mitos, existem diferentes versões para a história das górgonas. Para o *Dicionário da mitologia grega e romana* (2000), de Pierre Grimal, as górgonas eram criaturas monstruosas, com dentes enormes, parecidos com os de javalis, cabelos de serpentes, asas de ouro e garras de bronze. Eram filhas das divindades marinhas Fórcis e Ceto, sendo duas imortais, Esteno e Euríale e outra mortal, Medusa. Entre as três, Medusa é a mais conhecida e a que nos interessa nesta pesquisa.

De acordo com a série americana *Clash of the gods*¹⁰ (2009), do antigo canal de televisão The History Channel, o mito de Medusa tem cerca de 3.000 mil anos e, antes de ela ter sido transformada em um monstro, era bela, de cabelos compridos, desejada por todos os homens e invejada por todas as mulheres. Tinha uma beleza única, mas não poderia se casar, uma vez que era uma sacerdotisa de Atena, estando, pois, unicamente a serviço da Deusa da guerra.

¹⁰ *O confronto dos Deuses*: série americana de 10 episódios, produzida em 2009. Além do mito de Medusa, narrou as histórias de Zeus, Hades, Hércules, entre outras.

Apesar disso, Poseidon, o Deus dos mares, tomado de desejo por causa da beleza de Medusa, acaba por violentá-la dentro do templo de Atena. Um ultraje. Um crime inaceitável, já que, dessa forma, Medusa não mais poderia se casar conforme os costumes da época, nem poderia mais servir a Atena pela perda da virgindade. Como o estupro se deu dentro do templo da deusa, esse acabou por ser profanado, despertando a ira na divindade.

Como forma de punição, Atena transformou a bela Medusa em um monstro horripilante, que lembrava a imagem de um cadáver, conforme descrito anteriormente. Para a deusa, mesmo que sua sacerdotisa tivesse sido violentada, ela era a culpada de tudo e merecia o castigo. De vítima, Medusa passa a ser a culpada. Ainda como parte da punição, ela teve de viver isolada do restante do mundo, pois quem olhasse em seus olhos ficava petrificado. Desse modo, ela estava transformada no monstro górgona, que no grego antigo representa o “horrível”, a personificação da morte e da perdição. Para piorar ainda mais a situação de Medusa, a sua cabeça passou a ser objeto de desejo, tendo em vista que, mesmo arrancada do corpo, ela manteria o poder petrificador, sendo, por isso, uma exímia arma de guerra. Depois de inúmeras tentativas frustradas e de diversos homens terem sido transformados em pedra, Perseu, semideus filho de Zeus, conseguiu arrancar a cabeça de Medusa e a oferecer como tributo a Atena.

O mito de Medusa nos remete a uma sociedade já machista, pois, embora a sacerdotisa de Atena não tivesse nenhuma culpa no caso do estupro, foi severamente castigada por sua deusa. Nota-se que, em tese, para aquela sociedade, Poseidon seguiu apenas os seus instintos masculinos, que não poderiam ser contidos diante de tanta beleza. Ocorre que a ação de Atena deixa a entender que, para ela, Medusa era de fato culpada, porque, sendo tão bela, deveria ter encontrado uma forma de evitar o ultraje. Ou, simplesmente, podemos compreender que Atena apenas cumpriu seu dever, ou seja, castigou uma mulher vítima de sua própria beleza, uma espécie de fatalismo. Em outro plano, Medusa, que passa de mulher a monstro, de bela a horrível, pode representar uma visão da mulher como um ser perverso e maligno. Ela, que antes enfeitiçava os homens por sua beleza, agora os petrifica com o seu olhar fatal. Representa aquilo que é mal. Personifica a morte, a perdição.

O enredo do conto “A Górgona” gira em torno da ocasião de uma festa de quinze anos que a mãe preparou para a sua filha, uma menina que era totalmente oposta a ela, de difícil trato, pois, ainda que pertencessem a uma classe social de ricos, insistia em levar uma vida diferente daquela para qual fora preparada, usando calças jeans surradas e vivendo em meio a amigos de classe social diferente da dela, os quais, na opinião de sua mãe, eram todos pobretões: “Mas a menina não se dava com ninguém, a não ser com aqueles amigos horríveis, todos sem ter onde cair mortos. Não compreendia como ela poderia tê-los conhecido, sempre estudara nos melhores colégios da cidade!” (GRAMMONT, 2006, p.54). Além disso, a filha relutou em aceitar a ideia de uma festa de quinze anos tradicional, com direito a vestido branco e valsa com o pai. Para a garota, esse negócio de festa de quinze anos era coisa “brega” e “cafona”. Para a mãe, uma oportunidade única de ostentar riqueza e “vender” a imagem de boa família para a sociedade em que viviam. Já na descrição do ambiente da festa, notamos que se trata de família abastada: orquestra tocando, *buffet* servindo os convidados, o pai vestido de *smoking* e a mãe com vestido de seda carmesim feito por um costureiro famoso.

Esse comportamento rebelde e estranho da filha não incomodava a sua mãe apenas por sua inadequação ao padrão de vida burguês. Para além disso, a incomodava por despertar nela sensações que procurava evitar, sendo a filha um espelho indesejado. De alguma forma, a mãe sentia que ela, também, poderia ter sido um dia como a sua filha. Inclusive, conforme o conto, durante a festa, dia em que a mãe não estava muito bem, uma música antiga que a sua filha colocou para tocar lhe trouxe reminiscências. Teria ela algum dia também usado calças jeans? Ou seja, teria sido um dia rebelde e menos apegada a padrões sociais igual a sua filha? Questionou-se. Essas lembranças vagas e indesejadas lhe causaram grande desconforto, levando-a a alguma atmosfera que ela não conseguia reconstruir e identificar.

Segundo o conto, a mãe, quando jovem, era uma mulher meiga, o oposto daquilo em que havia se transformado. As coisas começaram a mudar a partir do momento em que ela passou a levar uma vida coberta de luxo e de riqueza, tendo deformado sua beleza pelo uso excessivo de maquiagens pesadas e tinturas no cabelo, ganhando, assim, o aspecto de uma medusa. Não apenas sua aparência física é transformada. Bem típico da classe burguesa, seu casamento é de fachada, pois ela e o marido vivem por mera

conveniência, chegando a dormir em quartos separados. Sequer conversam direito. Nem dos filhos falam mais.

Mesmo assim, a mãe é controladora de todos os assuntos da família, até dos referentes ao trabalho do marido, chegando a escolher as roupas que ele usa nas situações oficiais. A última palavra é sempre dela. É ardilosa, faz todo tipo de negócio e usa de qualquer artimanha necessária para obter o que quer. Afinal, seu marido é político e, em campanhas de reeleição, vale tudo e não tem lugar para escrúpulos. É uma raposa cheia de artimanhas. Vejamos um trecho do conto:

De uma família de políticos, ela o fizera eleger-se e o mantinha no poder com artimanhas de raposa e artifícios de ilusionista. Não tinha escrúpulos, fazia qualquer coisa para manter-se na posição social que alcançara. Embora a odiasse, ele deixava-se conduzir como uma marionete. (GRAMMONT, 2006, p.55)

No conto grammoniano, o lado horrível da górgona moderna está justamente em seus comportamentos inescrupulosos. Uma mulher tipicamente burguesa, que vive em função apenas da manutenção do seu status social, não se importando nem um pouco com o tipo de negociata que terá de fazer para obter as suas vantagens. Ela é uma ilusionista, uma raposa traiçoeira que conduz e mantém a posição privilegiada da família com mão de ferro. Assim como os homens que ficavam petrificados ao olharem para a medusa da mitologia grega, o marido da medusa de Grammont se encontra inerte, dependente e também petrificado pelas ações de sua esposa. É sua marionete, não podendo escolher nem as próprias roupas que veste. Seu sucesso como político e homem influente depende das ações “ilegais” da sua esposa.

A medusa do mito é transformada em monstro por causa da ira de sua deusa, em virtude de um crime de que foi vítima, tendo retirada a sua beleza por um ultraje que de fato não cometeu, pois quem a violentou foi Poseidon. Já a medusa construída no conto não é vítima de nada. Transforma-se em um ser monstruoso por causa das suas próprias ambições capitalistas. Quer o dinheiro e o status e não mede esforços para alcançar esses desejos. Pouco importa se o seu casamento é fachada e de interesse com o marido. Pouco importa sua difícil relação com a filha, se no fim das contas as coisas saíssem como ela desejava. Nesse sentido, a mãe personifica o mal dentro do seu lar, já que, de certa forma, acaba oprimindo os que vivem ao seu redor. O seu lado horrível de górgona, retomando Julio Jeha ao discutir as personificações do mal, está ligado ao que

é perverso e desprezível por se afastar dos comportamentos éticos, pois ela topa qualquer negócio para conseguir o que quer. É violenta nesse aspecto.

Nesse sentido, o que Grammont põe em discussão nessa narrativa, através do diálogo com a tradição literária, é justamente a caracterização de uma família rica, tipicamente contemporânea, controlada por uma mãe mão de ferro. A autora consegue retratar muito bem um pouco da problemática da vida burguesa, valendo-se de uma narrativa curta e concisa, mas que é muito significativa e precisa. Conforme temos afirmado, a mulher ocupa, novamente, um lugar central na escrita grammoniana. As principais ações da narrativa se desencadeiam a partir do comportamento desviante e fora da “normalidade” de suas personagens femininas.

Durante o conto, ocorre, ainda, uma cena típica da literatura fantástica, uma vez que a mãe, ao ouvir a referida música que a filha colocou para tocar, passa a ter lembranças de um passado vago e impreciso. Na verdade, rememorações que a deixaram sem chão. Pelo mal-estar sentido, ela foge em direção ao banheiro para evitar que as pessoas percebam o seu estado. Porém, antes de adentrar no banheiro, dirige o olhar para os seus familiares e convidados e nota que todos ficaram imóveis, petrificados, transformados em estátuas de pedra grotescas. Assustada, corre para o banheiro, se sentindo solitária por causa da cena que acabara de presenciar. Ao olhar para o espelho, vê sua imagem multiplicada, a maquiagem derretendo no suor, as rugas ficando à mostra. Enxerga-se velha, sem suas máscaras, com pele transparente como a dos mortos. Teve horror daquela sua imagem grotesca, que lembrava o triste *Pierrot*.¹¹

Essa cena revela que a medusa de Grammont teve um instante de autoconhecimento e identificação da sua monstruosidade, do seu lado perverso de mulher controladora e inescrupulosa. Um possível resquício de beleza interior foi resgatado pelos comportamentos de sua filha, com os quais ela teve um momento de identificação e mesmo de dúvida se em algum momento também não teria se comportado como ela. Ao se ver no espelho, enxerga a sua verdadeira aparência de górgona, de uma mulher que se transformou em um monstro por causa dos seus desejos

¹¹ Esse trecho do conto nos remete ao romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, especialmente pelo fato de a pintura de Dorian Gray lhe revelar sua verdadeira personalidade, um ser cínico e calculista. Em passagem do romance, a personagem principal fica consternada ao ver a sua imagem envelhecida e deformada no seu retrato, reflexo das suas desvirtudes, processo de autoconhecimento.

capitalistas e que causavam tanta repugnância nas pessoas com quem convivia, já que a sua filha não a suportava e lutava contra as suas imposições, e seu marido a odiava e só estava com ela por uma questão de conveniência.

Esse processo de reconhecimento da imagem monstruosa, das perversões, das falhas, ou seja, daquilo que é mal, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, tem a ver com a própria representação da cabeça deformada da medusa mitológica, a qual reflete, para quem a olha, suas próprias deformações: “Quem via a cabeça de Medusa ficava petrificado. Não seria por refletir a Górgona a imagem de uma culpa pessoal?” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 476). Assim, ao enxergar a sua verdadeira imagem no espelho do banheiro, a personagem central do conto ficou estarrecida, petrificada por um instante que seja, justamente por ter percebido que havia se tornado em algo monstruoso, numa mulher que teve a beleza roubada por causa de seus interesses, em alguém que sequer se preocupa com o bem-estar da filha e do marido.

1.3 “Os Vampiros”: desilusões da contemporaneidade

Como parte final deste primeiro capítulo, passaremos à análise do conto “Os Vampiros”, a fim de reforçar o que temos afirmado e tentado demonstrar até aqui, ou seja, que o diálogo com a tradição literária foi um dos recursos estéticos mais importantes e utilizados por Guiomar de Grammont na composição de *Sudário*; que esse diálogo é transgressor e conflitante, pois a autora deu um novo significado às histórias e aos mitos do passado para representar as suas personagens que, na maioria das narrativas, são mulheres tipicamente contemporâneas. Ainda, que essa estética da transtextualidade transgressora é perpassada pelo erotismo, pela violência e pela pornografia, o que acaba por ocasionar certo desconforto nos leitores acostumados com uma escrita mais polida e menos direta. Em *Sudário*, para marcar justamente esse novo espaço ocupado pelas mulheres, de libertação de um passado opressor, oriundo principalmente das sociedades patriarcais e machistas, há um forte apelo da autora para

a criação de cenas carregadas de sexo e de desconstrução das imagens estereotipadas que fomos criando acerca do feminino ao longo dos anos.

Nesta pesquisa, entendemos por pós-modernidade a condição cultural das sociedades mais desenvolvidas, em que existe uma nítida superação dos conceitos e dos valores que predominaram na modernidade, mormente dos ideais humanos advindos do Iluminismo e do acelerado processo de industrialização, tais como a concepção do indivíduo totalmente centrado na razão e a crença no contínuo progresso da sociedade burguesa. Mesmo que não haja limites tão precisos que dividam esses dois períodos, o moderno do pós-moderno, as manifestações mais evidentes desse novo período social, cultural e estético surgiram a partir de 1950, estendendo-se até a atualidade.

Stuart Hall, em *A Identidade cultural na pós-modernidade* (2006), afirma que as identidades culturais, no que ele denominou de modernidade tardia, têm se configurado, por todo o mundo, por meio da desestabilização das antigas estruturas e processos que constituíram o mundo social moderno, sendo que essas identidades têm se deslocado e se fragmentado em virtude das profundas alterações ocorridas desde o século XX, de forma que o indivíduo não se reconhece mais como produto de uma identidade única, nem tampouco fixa, ao contrário, assume várias identidades, em diferentes momentos.

A crise das identidades modernas apresentada por Hall (2006) demonstra que, assim como a modernidade significou uma ruptura fundamental com o pensamento humano medieval, também, diversos acontecimentos ocasionaram o deslocamento e rompimento com os discursos modernos, o que indica que a formação das identidades está sujeita às alterações históricas, não sendo, portanto, estável e duradora. Entre os principais acontecimentos que acarretaram essa nova configuração das identidades na pós-modernidade, estão: o materialismo histórico de Karl Marx; a descoberta do inconsciente por Freud; o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure; a teoria do poder de Michael Foucault; e o movimento feminista dos anos de 1960.

Aliado a tudo isso, o teórico social em questão destaca que o principal agente transformador das identidades, principalmente das nacionais, é o acelerado processo de globalização em que estamos inseridos. As identidades passam a ser profundamente alteradas a partir do contato que temos com as diversas culturas espalhadas pelo mundo, o que nos leva a entender que nossas identidades são resultado de um processo

representativo condicionante, não sendo, portanto, tão unificadas e homogêneas assim. Para Hall,

O que, então, está tão poderosamente deslocando as identidades culturais nacionais, agora, no fim do século XX? A resposta é: um complexo de processos e forças de mudanças, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo “globalização”. Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (HALL, 2006, p. 67)

Nessa direção, a releitura que Grammont faz da tradição literária em suas narrativas está em sintonia e vai ao encontro do novo modelo de sociedade em que vivemos, aquela em que há uma maior preocupação com as questões do eu, mais individualista e desgarrada dos antigos tabus e imposições sociais. Uma sociedade que tem na supervalorização do sexo e nas experiências hedonistas a sua marca registrada. Ainda como característica dessa contemporaneidade, tem-se a vivência de um complexo vazio existencial por parte das pessoas, talvez por causa da descrença que se tem em quase tudo que nos cerca: nas pessoas, nos governos, nos ídolos, enfim, nos grandes discursos do passado. O próprio conto que analisaremos na sequência, “Os Vampiros”, representa muito bem essa desilusão que temos em relação ao que ficou para trás, pois as personagens têm consciência da pouca importância daquelas coisas que viveram e acreditaram no passado, como o marxismo e a contracultura, mas, sobretudo, têm consciência da insignificância e da mediocridade das suas existências atuais, uma vez que não passam de meros professores universitários presos a um academicismo inútil e enganador.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), os vampiros, supostamente, seriam aquelas pessoas que, uma vez mortas, saíam de covas para virem sugar o sangue dos vivos, sendo uma crença que foi largamente difundida, sobretudo na Europa. Acreditava-se que as vítimas dos vampiros, ao serem mordidas, além de terem seu sangue sugado, acabavam ficando contaminadas e, também, se transformavam em vampiros.

Para além dessa definição do referido dicionário, sabe-se que a lenda ou o mito dos vampiros é tão antigo como a própria existência humana e que, pelo menos durante algum tempo, as histórias sobre eles se confundiam com as crenças em lobisomens,

demônios e espíritos malignos, sendo difícil precisar a sua origem e os significados que assumiram em todo o mundo. Apesar disso, uma explicação bem plausível para a origem do mito tem relação com o próprio desconhecimento que os povos antigos tinham sobre as doenças que os acometiam. Nos primórdios, as pessoas não detinham quase nenhum conhecimento acerca do funcionamento do corpo humano no que diz respeito às causas biológicas e físicas do adoecimento. Dessa forma, quando uma pessoa adoecia ou tinha algum mal-estar, esse fato era associado a algo de causa sobrenatural, podendo ter surgido justamente daí a crença nos vampiros, pois o estado mórbido em que o doente se encontrava era ligado ao fato de algum ser sobrenatural ter sugado suas energias vitais, ou seja, o seu sangue. Acredita-se que, por conta dessa crença, muitas pessoas acabaram sendo perseguidas e mesmo mortas por terem sido consideradas vampiros, como os excomungados e os não batizados.

Segundo Max Kohn (2012), no artigo “O vampiro, um não morto ainda vivo”, foi apenas no século XIX que a lenda dos vampiros ganhou uma maior sistematização em função da publicação do livro *Drácula* (1897), do escritor irlandês Bram Stoker. A obra literária tornou-se um clássico que consagrou o mito de vez em todo o mundo, tendo influenciado diversas outras mídias na reprodução da história, especialmente o cinema. Na ficção de Stoker, a figura do vampiro assume a imagem de um homem pálido, com dentes compridos e brancos, tem hábitos noturnos, saindo do seu caixão para morder o pescoço das vítimas para roubar o seu sangue, do qual ele necessita para continuar vivendo. Por esses aspectos, o conde Drácula acabou ganhando uma dimensão diabólica. Entre as diversas formas de se detê-lo, estava a utilização de crucifixos, símbolo clássico do Cristianismo. O vampirismo é, ainda, bastante concebido como uma negação dos valores difundidos na modernidade, de modo mais nítido aos apregoados na Era Vitoriana, sobretudo quando notamos que os vampiros também encarnavam uma liberação dos desejos sexuais, que foram amplamente reprimidos no Reino Unido do século XIX.

No conto “Os Vampiros”, seguindo a mesma lógica composicional de “O diário de Medeia” e “A Górgona”, Grammont volta à tradição literária para representar situações típicas da contemporaneidade, fazendo uma releitura da história mitológica, extraindo novos significados do texto primeiro colocado, operando uma transtextualidade por ablação (COMPAGNON, 2007).

A narrativa de “Vampiros” é construída pela voz de um narrador feminino em 1ª pessoa, o qual vai relatando ao leitor algumas de suas questões existenciais, bem como as de um amigo seu, que por sinal também é ou foi seu amante. São relatos que, a princípio, estão ligados à consciência que a personagem feminina tem da insignificância de sua vida e de tudo aquilo que ela e o amigo fazem, tendo em vista que ambos são professores universitários arcaicos, que estão ligados a conceitos e ideias do passado que não possuem nenhuma importância para o tempo em que eles vivem. A própria personagem critica o academicismo barato que eles exercem, pois publicam o mesmo trabalho acadêmico apenas com títulos distintos, simplesmente para engrossar seus currículos. Além disso, quando estão com algum problema financeiro, formam uma equipe e vendem imprestáveis artigos científicos, o que acaba sendo uma crítica bem pertinente a uma prática bem recorrente no Brasil, configurando-se como mais uma ironia da autora, agora em relação à produção acadêmica que se pauta no mero plágio, na apropriação barata das ideias alheias ou na venda de trabalhos para terceiros.

A literatura grammoniana em *Sudário* pode ser considerada como uma ficção que verbaliza o presente, aquelas situações mais banais do nosso cotidiano e que nos causam muita estranheza e conflitos interiores. Nesse sentido, o vampirismo que a autora cria no conto em análise é, portanto, também contemporâneo. Trata-se, de um lado, de um vampirismo intelectual e, de outro, de um vampirismo sexual. O diálogo transgressor e conflitante com os vampiros das lendas acontece, uma vez que os vampiros de Grammont não buscam mais sugar o sangue de vítimas por uma questão de sobrevivência, escolhem as suas vítimas pela busca do prazer sexual e para inculcar neles a dúvida sobre a existência humana com o veneno de suas filosofias e crenças racionalistas. É um vampirismo cometido contra o corpo e a alma das vítimas. Vejamos o que nos diz a narradora do conto sobre essa questão:

Andamos à caça de vítimas. Eu escolho as mais inocentes. Os recém-saídos dos cueiros, loucos por uma mãe amante que os inicie nos prazeres do intelecto e da carne. Ele é um sátiro, tarado por balzaquianas, sofre de uma maldição edipiana muito incomum. (GRAMMONT, 2006, p.18)

O lado perverso e violento desse vampirismo praticado pelas personagens grammonianas está no fato de que, uma vez atacadas as vítimas escolhidas, elas nunca mais são as mesmas, já que ficam contaminadas com o veneno de quem as atacou, de igual maneira que as vítimas dos vampiros mitológicos se transformavam em seres

monstruosos quando mordidas. A diferença é que, no conto em estudo, o veneno lançado é o da dúvida, do questionamento, da arrogância e da ilusão. Das vítimas apresentadas na narrativa, é retirado o puro prazer de se viver sem que se ache uma explicação lógica e racional para tudo. Reforçando o que dissemos anteriormente, Grammont ironiza e chama a nossa atenção para a crença cega que se tem no cientificismo e na racionalização das coisas, pois seus vampiros e, conseqüentemente, as suas vítimas, se julgam superiores e mais originais que os outros, justamente por obterem um tipo de conhecimento que advém das academias, daquele obtido dentro de laboratórios e que, muitas vezes, não passa de mera repetição e cópia do que alguém outrora já pensou e disse. Esse tipo de vampirismo tem a ver com a afirmação de Flávio Rene Kothe, em *A narrativa trivial*, pois para ele: “Há um vampirismo psicológico – pessoas que sugam a vitalidade alheia e dela se nutrem, dispostas a não deixarem dos outros mais que carcaças vazias” (KOTHE, 1994, p.36). Conforme o conto, o último sintoma sentido pelas vítimas dos vampiros contemporâneos é a sede por algo que lhes falta, ou seja, o simples prazer de se viver, de poder aproveitar a vida sem tantos porquês e de buscar uma razão lógica para tudo.

Os vampiros de Grammont, conforme trecho do conto acima citado, ainda se revelam criaturas que possuem certos “desajustes” e “anormalidades” sexuais, tendo em vista que a narradora do conto tem predileção por vítimas inocentes, meninos bem novos que ainda não foram iniciados nos prazeres da carne, para os quais ela será a mãe amante responsável pela iniciação na vida sexual. Porém, uma iniciação sexual pervertida, doentia e “anormal” do ponto de vista das sociedades tradicionais e conservadoras, uma vez que ela se baseia na “exploração sexual” do parceiro mais novo, pois uma mulher mais velha e bem mais experiente sexualmente apenas iria se aproveitar e, de certa maneira, também perverter a sexualidade do garoto inocente, ocasionando a ele, então, prejuízos imensuráveis para desenvolver uma sexualidade tida por “normal”, dentro dos padrões exigidos por nossa cultura ocidental, a qual se pauta bastante nos valores morais da família e do Cristianismo. Também como marca dessa transgressão sexual dos vampiros do conto, o amigo-amante da narradora apresenta uma “estranheza” na escolha de suas vítimas, sofrendo de uma fixação por mulheres mais velhas, sendo um “tarado” por balzaquianas, que tem a ver com seu Complexo de Édipo mal resolvido, que o deixou, mesmo na fase adulta, aficionado na ideia de buscar

mulheres que lembrem a figura materna. Até hoje, na contemporaneidade, em razão do preconceito e dos antigos padrões impostos aos relacionamentos amorosos, temos dificuldades para aceitar com naturalidade o desejo feminino por rapazes mais novos e, também, o inverso. Assim, mais uma vez, Guiomar de Grammont está indo de encontro e chamando a nossa atenção para as concepções de “normalidade” e “anormalidade” que criamos para a nossa existência. O ponto de discussão mais importante, a partir da representação desse perfil de ser humano contemporâneo que temos analisado nos contos, gira em torno do grau de “ajustamento” e de “desajustamento” que as personagens têm com os tabus e padrões sociais que são impostos, com destaque para os sexuais, sendo os mais transgredidos na literatura grammoniana.

O tempo da narrativa no conto “Os Vampiros” é marcado por uma clara distinção daquilo que as personagens eram e representavam no passado e naquilo em que elas se transformaram e passaram a representar no presente da narrativa. Observemos o fragmento abaixo que retrata bem essa situação do tempo na narrativa:

Vivemos juntos a repressão, a crença no marxismo, a contracultura, a maconha e a pílula. E, sobretudo agora, o tempo em que essas coisas ficaram no passado. Somos obsoletos professores universitários. Eu faço atualmente uma dissertação (já ultrapassada desde que nasceu) sobre o conceito hegeliano. Tenho certeza que fazer uma tese sobre o sutiã da Marilyn Monroe seria mais interessante. (GRAMMONT, 2006, p.17-18)

No passado, essas personagens representavam uma juventude revolucionária e libertária, pois estavam na contramão do que era tido por conservador e tradicional. Como podemos notar da citação anterior, elas tinham comportamentos ligados aos movimentos de esquerda, que simbolizavam a luta e o rompimento com o *status quo* da época, reivindicando uma maior abertura para as diversas manifestações sociais tidas por marginais. A crença no marxismo pode representar a aspiração por uma sociedade mais igualitária, coletiva. A contracultura está relacionada às várias manifestações culturais que surgiram a partir da década de 1950, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, e que se opunham ao modelo tradicional de sociedade e de cultura vigente e oficializada pelas grandes instituições, passando pelo surgimento do rock ‘n’ roll, pelo movimento hippie, pelos movimentos feministas, incluindo aí o uso da pílula contraceptiva como sinônimo de maior liberdade sexual e emancipação social das mulheres, e pelo uso das drogas, especialmente o LSD, como possibilidade de uma nova

forma de apreensão da realidade e de oposição ao racionalismo das sociedades tecnocráticas. De acordo com Carlos Alberto Messeder Pereira, na obra *O que é contracultura*, para além de contracultura significar, de modo mais geral e abstrato, qualquer coisa ou movimento que diga respeito a um espírito de contestação e enfretamento das ordens vigentes, refere-se:

[...] ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude de que falávamos anteriormente e que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de outro modo de vida. Trata-se, então, de um fenómeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. Hoje, mesmo quando nos vemos diante de um ou outro desses elementos, eles já não têm o mesmo sentido de antes, ou pelo menos não com aquela força. (PEREIRA, 1986, p. 20)

Nesse sentido, no presente da narrativa, as personagens do conto em questão já se consideram antigos, ultrapassados num tempo em que os valores que vivenciaram e que acreditaram no passado não fazem ou não têm mais grande ou nenhum significado, por isso se consideram professores universitários obsoletos, fora de moda, que vivem de crenças e filosofias pelas quais quase ninguém mais se interessa, sendo essa uma das causas do vampirismo que praticam, a consciência da própria condição medíocre que possuem, a qual encontra o seu paroxismo no sentimento paradoxal de superioridade que sentem em relação aos outros. A narradora ironiza essa situação de baixeza e inutilidade de sua vida ao declarar que escreve uma dissertação sobre o conceito hegeliano que já nasce ultrapassado, tendo consciência de que as pessoas se interessariam muito mais se ela falasse sobre o sutiã da Marilyn Monroe ou sobre outra futilidade qualquer. O comunismo de Marx ficou para trás ou se transformou em partidos políticos que defendem seus próprios interesses como os de direita fazem. O movimento da contracultura, conforme citação acima, perdeu seu significado e já faz parte do passado. A maconha, que antes era sinal de liberdade e de uma vida alternativa, se tornou uma droga obsoleta entre os consumidores, que buscam outras de poder mais alucinador, como o ecstasy, a cocaína e o avassalador crack.

Acerca do vampirismo sexual propriamente dito no conto, a narradora-personagem relata ao amigo (depois de ele insistir para que ela falasse sobre uma experiência sexual que teve com algum desconhecido, daquelas em que se faz sexo

apenas uma vez e nunca mais se encontra com a pessoa, sequer se sabe o nome ou algo a mais sobre o outro) uma transa vivenciada em uma situação extremamente anormal e marcada por um sexo selvagem, animalesco e violento.

O relato é rico em descrições de cenas fortemente carregadas de erotismo, em que há a plena liberação dos corpos, uma entrega total de ambos, sem que haja qualquer vínculo afetivo entre os dois, apenas instinto e desejo. Há nele um aspecto vampiresco, uma vez que, depois de transar com um mulato de cabelos crespos, encontrado por acaso em um ônibus, foi seduzida, deixou-se seduzir e sequer quis saber quem ele era, o seu nome, o que fazia da vida, mesmo ele tendo marcado um novo encontro.

A mulher apenas o usou como instrumento de prazer sexual, sugou dele a sua vitalidade de homem forte e propício para o sexo, não querendo saber de uma segunda vez, independente da intensidade e do prazer que ela sentiu naquela tarde. Observemos, no fragmento que se segue, a presença do erotismo, da violência e da própria transgressão na escrita grammoniana:

- Quer vir comigo?
 - Para onde? – eu disse meio ao acaso.
 - Pr'uma rinha de galo. Fui. Lembro dos gritos e sangue. Esporadas enterradas: unhas? Eu já tinha aversão naquela época por essas coisas, tinha até ideias ecológicas, antes de estar na moda. Lá virei um bicho. Queria que se matassem, se estraçalhassem. Sentia-me em uma arena romana e não faria diferença se não fossem galos, mas homens. Ele me abraçou por trás esfregando-se em mim. As veias do meu pescoço dilatavam-se, minha vulva pulsava, as unhas marcavam as palmas da minha mão cerrada. Eu gritava até ficar rouca, e hoje me assusta aquela fúria animal que transbordava com violência, arrebatando os diques de toda moralidade, toda razão. [...]
- Eu ardia de desejo, levei-o para casa de uma amiga que viajara. Fizemos um amor selvagem durante toda a tarde. Um amor perigoso, próximo da morte. (GRAMMONT, 2006, p. 21-22)

A mulher que, mesmo admitindo ter formação politicamente correta em relação à cena que presenciou e, inclusive, ter certa aversão por aquela violência toda cometida contra os animais, não consegue conter a fera que existe em seu ser e acaba por liberar seus sentidos mais primitivos e selvagens, aqueles que são exclusivamente instintivos e que levam para a busca do prazer, ficando excitada e tendo uma espécie de êxtase por presenciar os galos se estraçalhando, um prazer sexual, momento de superação de todos os tabus e imposições advindas da sociedade em que vivemos. Nesse trecho, fica evidente que há a liberação da carga erótica que todo homem traz consigo, instinto que é naturalmente transgressor de regras e que teve de ser contido desde os primórdios para

que pudéssemos viver de forma organizada (BATAILLE, 1987). Assim como ela desejou que os galos se matassem uns aos outros, quis ser “morta” na cama pelo homem que chamou a sua atenção pelo seu aporte físico e por sua aparência que retoma brutalidade e virilidade: jovem, sujo de graxa, o cheiro que atraía, coxa dura, peito musculoso, queixo orgulhoso, traços fortes e sensuais. Os amantes que transam insanamente durante toda a tarde, mesmo sem se conhecerem ou terem qualquer outro vínculo, podem ser comparados aos galos que lutam na rinha, pois tudo gira em torno da mera liberação dos instintos, uns dos sexuais e outros dos de sobrevivência, todos agem sem qualquer preocupação com a moralidade ou com a racionalidade, estando envolvidos num atmosfera perigosa: de violência, de morte, de superação da razão e de ascensão do animalesco.

Num outro plano, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997), o mito do vampirismo pode ser encarado como uma manifestação do fracasso pessoal do ser que busca transferir as suas frustrações e a falta de adaptação que tem consigo e com o meio social em que vive nas outras pessoas, ocasionando a elas sofrimento e tormento em virtude do conflito interno que vive, do problema das coisas mal resolvidas e aceitas, recalques, buscando, então, por meio do vampirismo, transferir a responsabilidade da falta de aceitação daquilo que é para o outro. Para os referidos autores:

O vampiro representa o apetite de viver, que renasce tão logo é saciado e que se esgota em se satisfazer em vão, enquanto não for dominado. Na realidade, transferimos essa fome devoradora ao *outro*, quando tal não passa de um fenômeno de autodestruição. O ser se atormenta e se devora a si mesmo; enquanto não se vir responsável por seus próprios fracassos, responsabiliza e acusa o *outro*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 930)

Nessa direção, o conto de Guiomar de Grammont demonstra claramente o quanto suas personagens são frustradas com a sua condição de professores arcaicos, ultrapassados e pouco adequados ao mundo em que vivem. Possuem sentimento de superioridade em relação aos outros. O homem, inclusive, é cínico e quase patético, pois se sente incapaz de envolver-se amorosamente com uma mulher que não seja a sua esposa, mesmo tendo diversas relações esporádicas, tendo, ainda, uma questão edipiana mal solucionada, uma vez que tem uma predileção por amantes mais velhas, talvez por lembrarem a figura da mãe. Essas personagens não suportam a ideia de que algo possa ser superior à razão que têm para todas as coisas. Por isso, pelo medo de uma verdade

diferente das suas, pelos recalques e pelo sentimento de superioridade existente, acabam por viver em função de um vampirismo que, para além de atormentar e retirar o prazer de viver das suas vítimas, acaba, também, por voltar-se contra eles mesmos, já que estão condenados a viver nesse ciclo vicioso de caça e caçador.

Discutimos, ao longo deste capítulo, os diálogos que as narrativas grammonianas possibilitam com os mitos literários – o de Medeia, o da Górgona e o do vampiro – reelaborando-os numa perspectiva contemporânea, crítica e irônica. No próximo capítulo, seguindo ainda a linha interpretativa transtextual, analisaremos os diálogos transgressores e conflitantes que Guiomar de Grammont estabelece com a tradição judaico-cristã nos contos “Sudário”, “O Fruto do Vosso Ventre” e “Lúcifer”, buscando verificar o quanto eles têm de transgressores, eróticos e violentos.

Capítulo 2

A TRADIÇÃO JUDAICO-CRISTÃ ÀS AVESSAS

2.1 – Retextualizações do Mal – o Diabo e a sedução no conto grammoniano

Mas por que Deus, que tudo pode, tudo vê, permitiu que comêssemos do fruto proibido? Não teria sido tudo parte do plano de Deus? (Guiomar de Grammont, 2006)

A tradição judaico-cristã pode ser caracterizada, de maneira bem geral, como o conjunto de práticas, crenças e valores que são comuns entre o Judaísmo e o Cristianismo, religiões que, junto ao Islamismo, são consideradas como as maiores instituições religiosas monoteístas da atualidade, sendo todas de origem abraâmica¹². Além disso, por tradição judaico-cristã, entendemos as influências que o Judaísmo exerceu sobre o processo de formação do Cristianismo, mesmo que muitas das práticas judaicas tenham sido extintas do universo cristão, como a circuncisão e os sacrifícios de animais, ou ressignificadas, como as comemorações da páscoa e a guarda do *sabbath*. Sabemos ainda que, nos primórdios do Cristianismo, os primeiros cristãos formavam uma espécie de seita judaica, justamente pela aproximação das práticas religiosas. Glacilda Soares da Silva Carvalho (2009), em sua dissertação de mestrado, *Cresceu como um renovo (Is 53,2): o sistema simbólico ritual judaico do tempo de Jesus, uma das principais raízes do Cristianismo*, afirma:

O Cristianismo, brotando como um galho novo de uma árvore velha, cresce e desenvolve-se dentro do espaço no qual Israel viveu sua experiência de povo de Deus. E seu crescimento e desenvolvimento se dão, fundamentalmente, no universo ritual judaico do I século, ao qual os primeiros cristãos estão inerentemente ligados. O Concílio Vaticano II, na Declaração *Nostra Aetate* n. 4, lembra o vínculo existente e inegável entre cristãos e judeus. Esse laço se realiza, principalmente, no universo cútico com seus rituais, sendo, por excelência, o lugar onde se expressa e se transmite esse vínculo, através do qual, indelevelmente, os cristãos estão ligados espiritualmente à descendência de Abraão. (CARVALHO, 2009, p.65)

Evidencia-se, então, a forte relação que existe entre as duas religiões em questão. Ainda que o Cristianismo da atualidade não apresente mais essa nítida proximidade com

¹² São crenças que possuem origem no personagem bíblico Abraão ou que têm alguma relação com ele. O judaísmo se liga a Abraão por causa de Jacó, um dos seus netos que é tido como herdeiro da religião judaica, Israel. O Cristianismo vê esse personagem bíblico como um de seus grandes patriarcas. Já o Islamismo, liga-se a Abraão por causa de Ismael, um de seus filhos. Informações retiradas de: www.recantodasletras.com.br/artigos/4487299. Acesso em 27 de junho de 2014.

o judaísmo, não podemos nos esquecer de que o legado de Cristo nasceu dentro do berço dos judeus, herdando uma série de crenças e valores que, com o passar dos anos, foram ganhando novos sentidos e formatos, adequando-se aos interesses e às vontades do povo propriamente cristão. Jesus Cristo, fundador e ícone maior do Cristianismo, foi praticante de inúmeros costumes da religião judaica de sua época, como a ida aos templos e sinagogas e a obediência aos rituais da páscoa, costumes herdados dos seus pais.

Entre os principais elementos compartilhados tanto pelo Judaísmo quanto pelo Cristianismo, podemos destacar que as fontes doutrinárias das duas religiões se baseiam numa importante coletânea de livros de base comum. Na verdade, os cinco primeiros livros que compõem a maioria das bíblias cristãs, o Pentateuco, são, na realidade, uma herança judaica, a chamada *Torá*. Esses cinco livros, Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômios foram fundamentais para a constituição da tradição de ambas as religiões, contendo, entre outros assuntos, a criação do universo, a história dos patriarcas hebreus e as suas peregrinações, as alianças entre Deus e os homens, os principais costumes, crenças e mandamentos do povo judeu. A teologia tradicional acredita que o Pentateuco tenha sido escrito pelo profeta Moisés, apesar das muitas divergências históricas que existem.

Para compreendermos melhor o quanto a literatura grammoniana em *Sudário* é transgressora de uma tradição religiosa que ocupa um lugar central na vida de milhões de pessoas espalhadas pelo mundo, é relevante destacarmos como as religiões, de um modo geral, têm importância no imaginário humano, já que estabelecem sistemas simbólicos que modelam e influenciam sobremaneira como o homem vive e interpreta o mundo em que vive, criando realidades que vão para além do nosso mundo material.

Carvalho (2009) ainda esclarece uma premissa básica e inerente aos sistemas religiosos: a religião é uma linguagem cultural de sinais. Como desdobramento dessa assertiva, decorrem três traços característicos das religiões: são semióticas, sistêmicas e culturais. Semióticas, pelo fato de estabelecerem um amplo sistema de sinais e símbolos para criarem sentido com diversas realidades: a estrela de Davi para os judeus e a cruz para os cristãos. São sistêmicas, por constituírem um sistema de sinais organizados que se orientam para determinado fim específico, sendo esse, normalmente, pautado em

regras que aprovam ou desaprovam determinadas ações, as quais, quase sempre, vêm descritas em livros sagrados ou na própria experiência religiosa acumulada pelos anos: a Torá e a Bíblia Sagrada. Por fim, as religiões são culturais, por fazerem parte do conjunto de costumes dos povos e se concretizarem, em especial, dentro de cerimônias e práticas religiosas que seguem ritos específicos: o *sabbath* judeu e a páscoa cristã.

Assim, todo esse sistema simbólico religioso cultural vai moldando as consciências de seus fiéis para que eles passem a assumir determinados comportamentos que sejam adequados ao modelo de vida pré-estabelecido no interior e na crença de cada uma das religiões que existem em todo o mundo. No que diz respeito ao Cristianismo, por exemplo, a moralidade ocidental, em praticamente todas as esferas sociais e do poder, foi construída e está até hoje baseada em valores cristãos, como os modelos consagrados de família, a vivência controlada da sexualidade, as noções de vida após a morte, entre outros. É justamente na contramão dessas tradições religiosas amplamente arraigadas no imaginário ocidental que a literatura grammoniana se move, como passaremos a analisar na sequência.

O primeiro diálogo transgressor e conflitante com a tradição judaico-cristã que analisaremos neste capítulo diz respeito a uma das figuras que mais instigam o imaginário das pessoas, mesmo daquelas que não são necessariamente ligadas ao Judaísmo ou ao Cristianismo católico: o Diabo; figura que está presente no conto “Lúcifer”, última narrativa que compõe o livro *Sudário* e que, sem medo de cometermos um grande exagero, possui a mesma importância dentro do Cristianismo, por exemplo, que Jesus Cristo, tendo em vista que, se a fé cristã está centrada na esperança da salvação e na ressurreição em Cristo para uma vida eterna cheia de glórias, ela, ao mesmo tempo, só existe em razão da aversão e do medo que os crentes têm da perdição e de uma vida eterna condenada ao sofrimento e à dor nos infernos. Se Cristo representa a luz, o bem, o salvador, o caminho, a verdade e a vida, o Diabo representa o seu oposto, as trevas, o mal, a perdição, o descaminho, a mentira e a morte. É nesse sentido que eles se equivalem para nós, ou seja, para a edificação do projeto de vida dos cristãos.

Para compreendermos o significado que o Diabo assumiu no mundo ocidental, temos de ter em vista que o seu processo de construção histórica passou,

necessariamente, pelas interpretações, sistematizações e determinações que o Cristianismo fez de uma figura que é originária da religiosidade hebraica, fé da qual o Cristianismo brotou. De acordo com Carlos F. Nogueira, em *O Diabo no imaginário cristão* (1986), entre os hebreus primitivos, não existia uma figura maligna corporificada como temos hoje, ou seja, algo materialmente determinado que simbolizasse o mal, o Diabo que recorrentemente descrevemos como uma entidade perversa que pratica o mal, de cor vermelha, com rabo e chifres, além de outras descrições e feições mais conhecidas. Conforme o referido autor, os hebreus mais antigos estavam mais preocupados com a visão de um Deus, *Jahveh*, que era imensamente superior a qualquer outra entidade que pudesse ir contra ou desafiar a sua supremacia. Na verdade, para enfrentar o politeísmo da época, o judaísmo teve de se ocupar mais em afirmar a ideia do Deus supremo e menos com a figura de um poder do mal, numa atitude religiosa de visão monista, cujo mal emanava não da existência de um ser maligno, mas sim da desobediência do homem em relação às leis de Deus, sendo o mal recebido como um justo castigo ou punição divina. Conforme Nogueira:

Expressando essa situação, a literatura do Antigo Testamento pouca referência faz a espíritos do Mal, resultado do esforço intenso do judaísmo para manter o seu monoteísmo em meio a um politeísmo envolvente. Esse esforço estava explícito na legislação mosaica, que, proibindo as superstições, impedia que as tribos de Israel se encaminhassem para a idolatria. (NOGUEIRA, 1986, p.6)

Paralelas a essa centralização na figura de um Deus único e detentor do bem e do mal, havia crenças mais populares de longa tradição que acreditavam na existência e na influência do mundo de seres, deuses ou espíritos sobrenaturais que eram provenientes das trevas. Por causa dos inúmeros e sucessivos conflitos e invasões que ocorriam nos territórios judaicos, como a Palestina, essas crenças em seres demoníacos aos poucos foram sendo assimiladas pelo imaginário do povo judeu, o que teria dado força para a construção de uma entidade do mal corporificada. Mesmo assim, no Antigo Testamento, têm-se poucas contribuições para a história do Diabo e para o significado que ele veio a assumir no mundo, principalmente no mundo cristão. Dessas contribuições, temos o “Livro de Jó” que narra a história de um anjo, *Satan*, que vai diretamente a Deus questionar os motivos da fidelidade de Jó, colocando a fé de um servo do Senhor à prova, levantando suspeitas e dúvidas, tentando afastá-lo de sua fé pela provocação e pelas desgraças ocasionadas. Por esse aspecto de tentador, a figura de

Satan que apareceu em Jó contribuiu para a imortalização do Diabo como aquele que tenta os que servem a Deus, o caluniador, o causador de tormentos e das desvirtuações do ser humano. A mesma noção encontramos nas tentações descritas em Gênesis, por exemplo. Outra importante citação do Diabo no Antigo Testamento se encontra no “Livro de Isaías”, sob o nome de *Lúcifer* – astro da manhã – descrito como um anjo que caiu do céu.

Ainda de acordo com Nogueira (1986), outras contribuições bem significativas para a formação do imaginário e consolidação da atual figura do Diabo foi o contato que os judeus tiveram com o zoroastrismo¹³ persa durante o cativeiro babilônico¹⁴, uma vez que essa doutrina se pautava na crença entre o conflito de duas forças opostas, bem e mal. Também ocorreu a influência exercida durante o período helenístico, em razão das assimilações ocorridas pelo judaísmo a partir da aproximação com uma gama de religiões, desenvolvendo-se em seu interior uma complexa demonologia¹⁵ que, inevitavelmente, acabou por reestruturar as suas bases teológicas. Para citar apenas uma dessas influências, vejamos um trecho que demonstra o papel dos livros apócrifos¹⁶ para a consolidação da figura do Diabo no mundo judaico-cristão:

O fenômeno é mais acentuado no *Testamento dos doze patriarcas* (109-106 a.C.), onde aparece pela primeira vez a menção clara à personalização da figura do Demônio: Beliel, chefe dos anjos caídos, se coloca como adversário e rival de Deus e disputa a soberania sobre os humanos, seus subordinados, incitando os homens à fornicação, à inveja, ao ciúme, à cólera, ao assassinato e, principalmente, à idolatria, ou seja, à adoração dos Deuses estrangeiros: “Tu escolherás as trevas ou a luz, a lei do senhor ou as obras de Beliel?”. (*Testamento de Levi*: 19:1). (NOGUEIRA, 1986, p.12-13)

Com essa conotação de príncipe das trevas, chefe dos outros espíritos malignos também inimigos de Deus e destinados a trazer perdição aos homens, é que o Diabo se firma no imaginário dos cristãos, sendo a escola neoplatônica¹⁷ a responsável por organizar o vasto universo de demônios que chegaram ao judaísmo e que,

¹³ Primeira religião monoteísta do mundo, fundada por Zaratustra no antigo reino da Pérsia.

¹⁴ Período em que os judeus foram deportados do Reino de Judá para a Babilônia de Nabucodonosor II. Ocorreu por volta de 586 a.C.

¹⁵ Estudo sistematizado de demônios. Dentro do Cristianismo, pode ser considerada como uma prática que visa hierarquizar as entidades do mal.

¹⁶ Expressão criada por Jerônimo no século V e que denomina os livros que estão fora do cânon cristão. De maneira geral, designam qualquer história que seja contada de modo diferente da oficial.

¹⁷ Movimento doutrinário, espiritual e cosmológico do século III, o qual foi inspirado pelas ideias de Platão. A *Enéadas* de Plotino é considerado o texto básico do neoplatonismo.

posteriormente, chegaram ao Cristianismo com a figura de Satã no centro de uma demonologia que, assim como nos livros apócrifos, foi consolidada no Novo Testamento pelos Evangelhos e, sobretudo, pelo livro do Apocalipse. Diferente do Velho Testamento, instala-se, claramente, a luta entre o bem e o mal¹⁸, entre Deus e o Diabo, o grande adversário a ser vencido para que se encontre a salvação. O discurso do Cristianismo se baseia na luta contra o pecado e as tentações do demônio, devendo os fiéis resistirem a Satanás assim como Jesus fez no deserto. Tudo que leva ao bem passa a ser associado a Deus, e tudo que leva ao mal é obra e tem pacto com o Capeta. Logo no século I depois de Cristo, já aparecem textos apócrifos que associam o anjo caído dos céus do antigo judaísmo à serpente que tentou Adão e Eva no Éden, uma evidente demonstração de como o Diabo estava associado àquele que desvia o homem, criação divina, do seu projeto original de servir somente a Deus.

Como afirmamos no início deste capítulo, a figura do Diabo foi imprescindível para a consolidação da fé cristã no mundo, tendo em vista que, com o demônio às soltas pelo mundo e colocando os fiéis a perder, o Cristianismo seria o legítimo representante de Deus na terra para defender os homens das investidas do inimigo, sendo atribuída a ele a capacidade de se transformar e assumir diversas formas para tentar as pessoas: corvo, gato, bode, dragão, sapos, abutre e até as formas humanas, sobretudo mulheres que tentam os homens com o pecado da luxúria. Também, para as tantas formas que o Diabo poderia assumir, ele foi ganhando nomes distintos. Conforme Nogueira (1986): *Lúcifer*, como o chefe dos anjos caídos, tentador do Éden e de Cristo; *Diabolus* por causa do seu orgulho; *Satã* como inimigo de Deus; *Demonium* pela sua iniquidade; *Leviathan* por causa da avareza; *Asmodeus* pela luxúria; *Behemoth* pela glotonaria; *Beliel* pela licenciosidade; *Beelzebub* como senhor das moscas, entre outros.

Guiomar de Grammont, no conto “Lúcifer”, constrói uma narrativa extremamente densa, cuja leitura única dificilmente permite uma percepção mais apurada e consistente das diversas problematizações existenciais que estão colocadas em sua tessitura, principalmente pelas diversas referências feitas a elementos da mitologia grega, como o narcisismo, Prometeu e o Tártaro, e a textos de escritores famosos, como Charles

¹⁸ Deve ficar claro que a noção de bem e mal a que nos referimos nesta pesquisa está estritamente vinculada ao universo religioso do Cristianismo, mormente ao do catolicismo. Como é sabido, em outros campos do saber, há diferentes percepções do que vem a ser o bem o mal, como, por exemplo, na Filosofia, no Direito, além das demais crenças religiosas.

Baudelaire, o que torna a literatura da autora ainda mais rica e instigante, propiciando uma leitura que exige do leitor o estabelecimento de muitas correlações e levantamento de significados. Significados que são construídos a partir da voz de um narrador em primeira pessoa que se sente inconformado com a sua condição humana, buscando explicações na religião e na teologia para compreender o porquê da finitude dos homens, da morte que coloca um ponto final na existência dos seres mortais, força avassaladora contra a qual nenhum humano pode fugir. Tudo em vão, pois as suas dúvidas e questionamentos não encontravam compatibilidade com as explicações dadas. Chega a culpar o próprio Deus por essa condição humana, já que para ele foi o Todo Poderoso quem permitiu que o homem comesse o fruto proibido e adquirisse a humanidade: “Mas por que Deus, que tudo pode, tudo vê, permitiu que comêssemos do fruto proibido? Não teria sido parte do Plano de Deus?”. (GRAMMONT, 2006, p.124)

Num enredo permeado de cenas fantásticas e que causam grandes estranhamentos no leitor, o narrador-personagem sai pelo mundo em busca de uma resposta para o seu dilema existencial. Anda vagando pelo mundo, atravessando vales e cruzando mares, até que um dia encontra um velho sábio que o orienta a mudar o seu caminho, pois, segundo o velho, era o Diabo quem continha todas as respostas para as suas dúvidas, não Deus. O Diabo era quem ofertava todo o conhecimento ao homem, justamente para que este questionasse a si próprio e ao seu criador.

Orientado pelo velho a ir encontrar o Diabo nos infernos, o narrador, tomado por uma vertigem, sem mais saber se está sonhando ou acordado – outra característica marcante da literatura grammoniana, ou seja, estabelecer limites tênues entre o real e o imaginário, entre a lucidez e a loucura – caminha em direção ao Tártaro, com descrições de lugares que fazem referência à mitologia grega: o *Estife*, *Aqueronte*, *Cócito*, *Flegeton* e *Lethes*. Tendo encontrado o Diabo, ficou seduzido por sua aparência, sentindo-se atraído, inclusive, fisicamente. Aliás, como em boa parte das narrativas em *Sudário*, as personagens sempre estão seduzindo ou deixando-se seduzir pelo outro. Em “Lúcifer”, a sedução aparece, sobretudo, no encantamento do narrador pela beleza do Diabo, chegando ao ponto de ele ter sentido um desejo sexual por alguém de mesmo sexo, algo que outrora não havia sentido, e pelo vinho inebriante que fora oferecido antes da

partida de xadrez¹⁹ que jogariam. Sabemos que a luxúria e a embriaguez são altamente condenadas no comportamento cristão. O apóstolo Paulo, nas epístolas de Efésios (5:18) e Gálatas (5:19-21), por exemplo, advertiu claramente os primeiros cristãos contra essas duas práticas, pois a embriaguez leva à libertinagem, à imoralidade da carne e do espírito.

Durante a partida de xadrez que iniciaram, mesmo que nenhuma palavra saísse da boca do Diabo, ele se apresentou como o filho-anjo que fora no início dos tempos o predileto de Deus, aquele que o Pai mais amava, sendo o seu conselheiro e intermediador dos homens. A ele, Deus, enfurecido pela vilania humana, deu o poder e a missão de tentar corrigir os erros dos homens.

Porém, o Diabo falhou em sua missão por ter se apaixonado pelos homens, invejando as suas inconseqüências e prazeres. De tanto ficar próximo deles, também se tornou um humano, identificando-se com todas as baixezas que haviam afastado o homem de Deus: a cobiça, a inveja, o orgulho etc. Assim, quis ser o Deus dos homens, adorado por eles no lugar de seu pai, tendo arquitetado um plano com os outros anjos para destroná-lo, julgando que a maior fragilidade do seu pai era, justamente, guardar para si a eternidade, evitando que suas criaturas virassem deuses como ele. Para o Diabo, a criação dos homens não passou de um capricho de Deus para superar a sua solidão, a qual era proveniente da própria eternidade divina. Mas, como Deus tudo sabe, acabou descobrindo o plano do seu anjo mais amado e o precipitando aos abismos como castigo, mesmo que esse ato fosse ferir o coração divino pela dor da separação com o ser que ele mais amava.

No fim do conto, mesmo confuso pelas palavras do Diabo, por causa da poderosa bebida que tomavam e pela partida de xadrez que jogavam, o narrador se sentia envolvido naquela situação que não tinha mais volta, principalmente pela obstinação que tinha em encontrar as respostas para tantas dúvidas que ele carregava consigo há tanto tempo. Como era de se esperar, eles, a pedido do Diabo, fazem uma aposta no jogo: caso o Diabo vencesse, ficaria com a alma do narrador; se fosse o contrário, o narrador se tornaria o próprio Diabo, passando, então, a ser eterno. E assim foi feito. O

¹⁹ Podemos notar uma aproximação do conto com o filme “O Sétimo Selo”, de Ingmar Bergman, no qual um cavaleiro medieval, que busca o verdadeiro sentido da vida em meio ao horror da peste negra, joga uma partida de xadrez com a morte, a fim de tentar prolongar a sua vida.

narrador vence a partida, ou o Diabo, cansado de carregar o fardo da eternidade, o deixa vencer. Nessa nova condição, depois de séculos passados, o homem, agora Diabo, volta novamente ao seu dilema existencial. Entretanto, questiona justamente a eternidade que tanto desejou. De que vale ser eterno quando se está só? De que vale desejar algo quando se tem tudo? A única certeza que tem é que deseja aquilo que ele perdeu para sempre: a morte, ou seja, a finitude da vida.

Inicialmente, a partir daquilo que discurremos acerca da história do Diabo e do sucinto resumo que fizemos do conto “Lúcifer”, é possível destacar uma primeira transgressão da tradição judaico-cristã que existe no interior dessa narrativa grammoniana. Como afirmamos, a ideia do Diabo se firmou no imaginário cristão como o grande adversário de Deus, aquele que, mesmo tendo sido uma criatura divina, rebelou-se contra o Altíssimo e, como castigo, foi extirpado dos céus. Dessa forma, cabe aos cristãos fugir às tentações do demônio, o qual a todo instante procura tentar-lhes de diversas maneiras, a fim de desviá-los do caminho do bem, principalmente pela oferta de uma vida de prazer e libertinagem. Deus é a luz, o bem. O Diabo é a treva, o mal. Um é a negação do outro no universo religioso cristão.

Contudo, no conto em análise, notamos que Lúcifer, o anjo caído que aparece pela primeira vez com esse nome no Antigo Testamento, livro do profeta Isaías, apresenta-se ao narrador como aquele que era, no início dos tempos, o filho predileto de Deus, o que estava à direita do pai e que era o seu grande conselheiro. Além disso, ele diz ser o grande defensor dos homens, já que seu pai estava extremamente arrependido com a criação dos homens e sempre pensava em colocar fim em tudo por causa dos males que a humanidade cometia. Porém, o Diabo, que recebeu de Deus a missão de tentar corrigir os defeitos da humanidade, intercedia junto a Deus e segurava a sua mão divina. Vejamos esse fragmento do conto:

No início dos tempos, era eu o filho dileto. Sempre à direita de meu pai. O anjo que o aconselhava e ouvia seus lamentos sobre os descaminhos de sua criação. “Por que lhes dei a liberdade?”, perguntava-se o senhor Deus, meu pai, “se não estavam preparados para recebê-la?”
 Às vezes se enfurecia e me enviava à terra para tentar mudar o curso das coisas, corrigir os males da humanidade. (GRAMMONT, 2006, p.127)

Interessante ressaltar a polifonia do conto em estudo, uma vez que, conforme o trecho acima, é o próprio Diabo quem narra a história da sua vida. Em sua versão, tudo

que foi dito sobre ele não condiz com a realidade, já que, como veremos abaixo, ele era o predileto de Deus e foi perdido pelo amor que sentia pelos homens. Essa inversão da tradição judaico-cristã, na voz do próprio Diabo, é mais uma ironia de Guiomar de Grammont, a qual, consciente de que o Diabo é o pai da mentira, consegue, mesmo que por algum momento, levar o seu leitor a se apiedar dele, como se realmente fosse vítima de uma história mal contada.

Percebemos como a autora estabelece um grande ponto de divergência dentro do conto em relação à história do Diabo que nos é contada pela tradição judaico-cristã, uma vez que, de modo “herético”, o demônio, símbolo do mal e da perdição humana, aparece agora como o seu grande defensor, quem está junto do criador para advogar a causa dos pecadores e que está entre os homens para tentar corrigir os seus males. A grande subversão que Grammont provoca na narrativa é justamente colocar o Diabo no lugar ocupado pelo verdadeiro Filho do Homem do Cristianismo, que morreu na cruz para redimir e restabelecer a unidade entre a humanidade e o seu criador, ou seja, Jesus Cristo. Ele, sim, para os cristãos, é o advogado dos homens, quem, sendo também Deus, veio ao mundo para pagar a dívida humana na cruz com a sua morte. No conto, entretanto, o Diabo é colocado no lugar do Cristo Redentor. A narrativa transgride, inclusive, a narração contida no Evangelho de São João, o qual declara abertamente que era outra pessoa que estava junto de Deus no início dos tempos: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto de Deus. Tudo foi feito por ele, e sem ele nada foi feito.” (BÍBLIA SAGRADA, 1997, p.1.384). Claramente, nesse trecho retirado de uma tradução católica da Bíblia (Ave-Maria)²⁰, sabemos que o referido verbo se trata do próprio Jesus Cristo, quem, para os cristãos, é parte indissociável do Deus criador de todas as coisas.

Destaca-se, nessa releitura que Grammont faz do Diabo no conto em análise, o quanto ele se encontra humanizado, com descrições e comportamentos bem típicos dos humanos. De um lado, ele se apresenta como alguém que, mesmo sendo uma criatura superior aos homens, acaba se apaixonando por eles, justamente por causa da natureza inconsequente e pela vida instintiva que levavam na terra, pouco se importando se isso agradava ou desagradava ao Criador. Podemos pensar que o Diabo, assumindo uma

²⁰ Optamos por utilizar, ao longo de toda esta pesquisa, a versão bíblica da editora Ave-Maria.

característica bem humana, cai na tentação do homem ao se apaixonar por ele, motivo esse que seria a sua grande perdição, pois, além de não cumprir a sua missão de corrigir os males humanos, ainda se sentiu tentado a destonar e assumir a posição de Deus. Nas palavras do Diabo, no conto: “Onde foi que me perdi? Não sei. Penso que a culpa é do meu pai. Ele me concebeu esse poder, talvez por temor de misturar-se aos homens, deixar-se fascinar por suas mesquinhas questões” (GRAMMONT, 2006, p.127-128).

O Diabo, mesmo sendo um anjo possuidor de poder, sente-se fragilizado e encantado por aquilo que os homens eram, a ponto de, segundo o conto grammoniano em análise, ter-se tornado um deles, chegando a sentir as mesmas baixezas humanas, a cobiça, o orgulho e a inveja. Notamos, então, que homem e Diabo estão unidos, no conto, pelo prazer que sentem por experimentar o proibido, por ultrapassar os limites impostos pelo Criador. Se o Diabo está humanizado na ficção de Grammont por causa dessa atração, o homem também está demonizado dentro da tradição judaico-cristã por se deixar tentar e perder-se com as mentiras do inimigo de Deus. Trata-se de mais uma transgressão praticada por Grammont, uma vez que, nessa tradição religiosa, é o Diabo quem é o tentador e quem leva o homem a fazer o mal. No conto, homem e Diabo têm suas naturezas aproximadas e o discurso tradicional que sempre os dicotomizou é eliminado, pois o Diabo se mostra como um ser do bem, do amor e da piedade, assemelhando-se ao próprio Deus. Se ele caiu, foi pelo amor sentido pelos humanos, sobretudo por compreender o quanto eles viviam instintivamente, livres de interditos, uma condição que não poderia ser controlada nem pelo próprio criador. Diabo e o homem, então, resumem bem aquilo que toda criação é: divinos pela herança trazida do criador, porém naturalmente livres e propensos para transgredir os interditos em busca de realizar seus desejos: seres intrinsecamente eróticos.

O conto, também, nos permite estabelecer discussões em torno de um atributo fortemente associado à imagem do Diabo dentro do imaginário judaico-cristão, a dúvida. Para a tradição, em Deus não pode haver espaço para a dúvida, para o questionamento ou vacilação, porque o Criador é a verdade suprema. Já o Diabo é tido como aquele que sempre está levando a dúvida, pondo a fé das pessoas à prova. No Livro de Gênesis, encontramos a mais sólida exemplificação do Diabo como um ser que personifica a dúvida. Travestido de serpente, o Diabo é quem faz Eva comer o fruto da árvore proibida, sendo que a artimanha utilizada por ele foi o lançamento da dúvida

sobre o real motivo da proibição dada por Deus em relação à árvore que ficava no centro do jardim. Deus ordena à mulher para não comer o fruto da árvore, porque ele traria a morte. O Diabo, desmentindo Deus, lança a dúvida no coração de Eva, afirmando que, caso ela comesse do fruto proibido, teria seus olhos abertos para todo o conhecimento sobre o bem e o mal, passando a ser semelhante ao Criador. Seguindo essa mesma lógica, Grammont explora esse imaginário sobre o Diabo e traz a questão da dúvida para dentro do conto. Entretanto, quem tenta o narrador não é mais a serpente, mas sim um velho sábio, que pode ser entendido como símbolo de sabedoria, de alguém que, devido à larga experiência de vida, conhece coisas que a maioria desconhece.

No caso em questão, o velho sábio lança no coração do narrador a dúvida sobre aquilo que mais o atormentava na vida, ou seja, saber por qual motivo Deus teria inventado a tentação e deixado o homem se perder. Da mesma forma como o Diabo, travestido de serpente, muda o rumo da humanidade ao trazer a queda de Eva, o velho sábio, disfarce que o Diabo usou no conto para atrair o narrador até si, consegue, pelo lançamento de dúvidas, mudar o pensamento da personagem principal e fazer-lhe acreditar que ele estava buscando a resposta que queria na pessoa errada, ou seja, para o velho sábio do conto (que para nós é o próprio Diabo que tenta o homem a trocar a sua mortalidade pela eternidade em uma partida de xadrez) era o Diabo o responsável por todas as dúvidas que perturbavam o narrador desde a sua infância. Não Deus.

Se há dúvidas, deve haver respostas para tudo. As repostas não passam do próprio conhecimento sobre tudo que está no mundo, mormente sobre o bem e o mal. Conhecimento que Deus, na visão do Diabo, desde os tempos do Éden, tentou privar o homem. Dessa forma, conforme fragmento do conto, “Deus nos concebeu o livre-arbítrio, a escolha, mas é o Diabo quem nos dá o conhecimento” (GRAMMONT, 2006, p.124), o Diabo é quem é capaz de dar ao homem a possibilidade da desalienação do Criador, possibilitando-lhe viver em conformidade com o seu livre arbítrio, sem necessariamente se sentir preso a qualquer regra ou norma que venha de Deus.

Algumas caracterizações de Deus se configuram também como outras transgressões nesse conto grammoniano, tendo em vista que, para a tradição judaico-cristã, Deus é um ser supremo, isento de erros, de desvirtudes e de sentimentos que possam se assemelhar às baixezas humanas. De fato, para essa tradição religiosa, é o

Diabo o pai do pecado, dos vícios, das fraquezas. Ele, sim, é o grande provocador do mal e das atitudes desviantes, as quais afastaram o homem do criador. Nesse sentido, ao longo do conto, percebemos que Grammont vai invertendo essa lógica ao caracterizar Deus com um ser que traz consigo alguns vícios característicos dos homens, numa espécie de humanização do divino, nas palavras do Diabo. Por exemplo, na narrativa, o Diabo é o aconselhador de Deus. Como um ser supremo, sabedor de todas as coisas, pode receber conselhos de uma criatura sua? Deus, também, é um lamentador, porque se arrepende amargamente por ter dado a liberdade ao homem, motivo da queda humana. Ainda, o Diabo atribui a culpa a Deus por sua queda, uma vez que foi ele quem o enviou a terra para corrigir os males dos homens. Nesse caso, o Diabo culpa Deus, pois, para ele, o seu pai teria tido medo de ir ao encontro dos homens para corrigi-los, considerando que ele próprio poderia ter ficado fascinado pelos vícios humanos e também se tornaria um deles.

Grammont, na mesma linha transgressora, inverte a lógica da criação humana. Para a tradição judaico-cristã, Deus criou o mundo e a humanidade por amor, pelo desejo de compartilhar a sua divindade com as suas criaturas. Entretanto, no conto, a criação seria um mero capricho de Deus, uma vez que ele estava entediado com a sua eternidade e, para livrar-se da solidão, criou o mundo e os homens. Assim diz Lúcifer no conto em estudo:

Eu compreendia porque Ele os havia criado.
Como deve ter-se entediado, meu pai, com a eternidade! Quando não havia ninguém, ele era o UM, o todo, o infinito bem.
Era preciso criar outros seres para superar a solidão. (GRAMMONT, 2006, p.129)

Outro ponto de conflito entre o conto “Lúcifer” e a tradição judaico-cristã é a relação entre a queda do Diabo e a natureza perversa e propensa para o mal do homem. Como mencionamos no início deste capítulo, por meio da releitura que o Cristianismo realiza da tentação que o Diabo fez Jó passar, é que ele foi sendo associado a um ser tentador, que seduz as criaturas de Deus para o mal. Em tese, o homem era bom, assim como Deus era. Contudo, no conto, o Diabo era bom a princípio, tornando-se mal pelo contato com os homens. São os homens, então, que o transformam num ser do mal. Segundo Osmar Pereira Oliva, no artigo *Sombras do Cristianismo em Sudário, de*

Guiomar de Grammont, essa relação entre o Diabo e os homens tratada no conto diz respeito à representação da própria natureza humana, ou seja, assim como trazemos conosco algo de divino de quem nos criou, também somos marcados por algo demoníaco, que sempre tende a nos levar para o mal. Conforme Oliva:

Vemos, pois, na reescrita dessa narração da queda de Lúcifer, que foi o homem o responsável pela sua derrota, e o mal que ele representa foi aprendido com o próprio homem. Se o homem possui algo de divino, possui, também, o mesmo tanto de demoníaco. (OLIVA, 2013, p.514)

Essa natureza demoníaca do homem que, na lógica judaico-cristã invertida de Grammont, trouxe a perdição do demônio, pode ser entendida como o próprio movimento erótico humano que foi descrito por Georges Bataille, uma vez que o erotismo é a força inata do homem que o move contra os interditos. É da natureza do homem ser livre, viver em função dos seus instintos e desejos, mormente, os que estão ligados aos prazeres do corpo, como o sexo.

Ao lado dessa noção do homem como o causador da perdição do demônio, o conto também reforça o discurso religioso do Diabo como o grande sedutor dos homens, em especial de mulheres, alguém que está, exclusivamente, a serviço da perdição das criaturas de Deus. Novamente, Grammont faz o narrador, já sob os efeitos da bebida que lhe fora oferecida, ouvir uma voz feminina que relata como ela, mulher casada, foi seduzida por Lúcifer numa noite, tendo ele penetrado nela em um sonho e proporcionado um prazer jamais sentido, deixando-a desejosa e ardente por outro encontro que nunca mais ocorreu. Nesse sentido, mais uma vez, a mulher é a vítima em potencial do demônio, assim como foi Eva no paraíso, tentada a comer do fruto proibido e colocar a perder a humanidade. Contudo, se fizermos a leitura na contramão da tradição judaico-cristã, a mulher deve ser tida como aquela que, ao deixar-se seduzir pelo Diabo, libertou a humanidade para a possibilidade de viver uma realidade diferente da oferecida pelo Criador. Dessa forma, Eva pode ser considerada como a primeira mulher que se deixou levar apenas pelos seus instintos eróticos, naturalmente transgressores de interditos (BATAILLE, 1987). Ainda, como temos visto aqui e como ainda veremos, as personagens grammonianas são quem seduzem os homens e fazem deles objeto de puro prazer sexual. Há, então, uma mudança na condição em que a figura feminina se encontrava. De seduzida, passa à sedutora.

Retomando mais uma vez Nogueira (1986), podemos perceber o quanto temos impregnado em nosso imaginário a noção de que o Diabo assume diferentes disfarces e formas para tentar seduzir o homem. No conto em estudo, primeiro ele aparece na forma de um velho sábio que dá “conselhos” e presta “esclarecimentos” ao narrador para que ele encontrasse as repostas que há tanto tempo buscava. Na figura desse velho sábio, o Diabo personifica uma das grandes ameaças do projeto divino, ou seja, a sabedoria ou o conhecimento que igualaria o homem a Deus. Conforme a história narrada no livro de Gênesis, o desejo de obter esse conhecimento foi o motivo da perdição humana. Além desse disfarce humano, o Diabo também seduz o homem ao assumir uma voz feminina que relata os prazeres sentidos ao ter sido visitada por ele. Essa é outra forma clássica de o Diabo ser personificado, em figuras femininas, as quais quase sempre estão associadas à beleza física e ao prazer sexual oferecido ao homem, também motivo de perdição e de seu afastamento do divino. As duas personificações do Diabo apresentadas no conto grammoniano reforçam seu projeto literário de valorizar o que é terreno, carnal e transgressor do sagrado, pois a literatura de Grammont é um movimento contra as verdades e os tabus religiosos da tradição judaico-cristã.

Por fim, ressaltamos que o conto grammoniano transgride mesmo a noção da eternidade, que dentro do universo religioso judaico-cristão é um dos elementos edificadores da fé. Para os fiéis, a morte do corpo representa apenas o início para uma vida muito melhor do que essa que conhecemos aqui na terra. Segundo o Cristianismo, deve-se fugir dos prazeres do mundo, das tentações demoníacas, justamente para ser digno de, depois da morte, ir para junto de Deus e gozar de uma vida gloriosa para todo o sempre, eternamente. Daí decorre que o narrador do conto, tendo finalmente se tornado um ser sem fim, eterno, passa a sentir tédio dessa situação, estando arrependido pela escolha que fez. Da mesma maneira que Deus e o próprio Diabo fizeram, o narrador passa a entender a eternidade como algo sem nenhum sentido ou validade, já que qual seria a vantagem de ser eterno quando se está sozinho no mundo? De motivo de alegria, a eternidade ganha a conotação de algo insuportável e que ocasiona sofrimento: um castigo.

É possível, por fim, afirmar que o conto “Lúcifer” pode ser lido como um diálogo transgressor com o livro bíblico Gênesis, uma vez que o Diabo está aproximado de Deus e, de certa forma, ocupando o lugar que, na tradição cristã, pertence a Cristo.

Contudo, esse conto também é uma espécie de reafirmação de Gênesis, pois, ironicamente, Grammont nos faz lembrar o quanto o Diabo é astuto, sedutor, o pai da mentira, assim como se apresentou no Éden a Eva, bastando relembrar o caráter polifônico do conto. É Lúcifer que se apresenta como o ser que Deus mais amava, como o advogado dos humanos, quem, até quando pôde, segurou a ira divina contra o homens.

2.2 – As marcas do sangue de Cristo no tecer do sudário

A partir de agora, passaremos à análise do conto intitulado “Sudário” que, além de compor a coletânea de 19 narrativas, também deu nome à obra literária que é objeto de pesquisa desta dissertação. Consoante apontamos anteriormente, os dez primeiros contos já haviam sido publicados em *O Fruto do Vosso Ventre*, no ano de 1994, sendo que os outros nove completaram o livro lançado em 2006. Nesse sentido, analisaremos, de maneira mais estrita, o diálogo transgressor com a tradição judaico-cristã que Grammont estabelece no conto “Sudário”, o qual narra a história de um artista que, estando já velho e doente, sai de São Paulo para o interior, a fim de levar uma vida mais calma. Lá, apaixona-se por uma jovem que prestava serviços domésticos em sua casa. Buscaremos, também, compreender o porquê de a autora ter escolhido justamente esse conto para dar nome à obra.

Entre as definições do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2004), o vocábulo “sudário” diz respeito, de maneira geral, aos lençóis que eram utilizados pelos povos antigos para envolver os corpos dos mortos, mais conhecidos como mortalhas. Todavia, em seu sentido mais restrito, quando escutamos ou lemos o vocábulo sudário, somos remetidos, quase que automaticamente, a uma das relíquias mais importantes do catolicismo: o Sudário de Turim. Para os cristãos, ele é o lençol que envolveu o corpo de Cristo logo após a sua crucificação, tratando-se de um *acheiropoieta*, ou seja, um ícone criado pela ação milagrosa de Deus, sendo a reprodução fiel do Cristo crucificado. Por esse motivo, é objeto de grande devoção por parte dos cristãos, exatamente por ser entendido como “prova” da presença e do amor de Deus pelos humanos. Atualmente, está guardado na Catedral de Turim, Itália, e é propriedade da Igreja Católica, a qual,

raramente, faz exposições da peça ao público. A última exposição aconteceu no ano de 2010 e a próxima está prevista para o ano de 2015²¹, dentro da programação de comemoração dos 200 anos de nascimento de Dom Bosco, santo católico que nasceu na cidade de Turim.

No que diz respeito à origem da crença e da devoção que os fiéis têm para com o Sudário de Turim, encontramos, inicialmente, a própria Bíblia como grande referência histórica. No evangelho de Mateus, por exemplo, há uma menção sobre a utilização desse tecido de linho durante o sepultamento de Jesus Cristo:

À tardinha, um homem rico de Arimateia, chamado José, que era também discípulo de Jesus, foi procurar Pilatos e pediu-lhe o corpo de Jesus. Pilatos cedeu-o. José tomou o corpo, envolveu-o num **lençol branco** e o depositou num sepulcro novo, que tinha mandado talhar para si na rocha. Depois rolou uma grande pedra à entrada do sepulcro e foi-se embora. (BÍBLIA SAGRADA, 1997, p. 1.321, grifo nosso)

Paralela à versão e à crença segundo o universo religioso cristão, os pesquisadores e estudiosos do Sudário de Turim²², apesar das diversas inconsistências históricas, afirmam que a primeira aparição comprovada do lençol se deu em 1355, na França. É um tecido de linho que mede cerca de 4 metros de comprimento e 1 metro de largura e traz a imagem de um homem crucificado.

Para além de fascinar os religiosos, o Sudário de Turim tem instigado os cientistas por vários motivos. Em 1898, o fotógrafo italiano Secondo Pia recebeu autorização da Igreja Católica para fotografar o sudário, fato único até a situação. Ocorre que, surpreendentemente, ao observar os negativos das fotos tiradas, Pia descobriu que a imagem do homem presente no lençol aparecia com maior nitidez neles, descobrindo-se, assim, que, na realidade, a relíquia contém uma figura que é fotonegativa. Em função dessa grande descoberta, em 1977, um grupo de pesquisadores resolveu analisar

²¹ Conforme programação retirada de: <http://www.rse.org.br/rse-informa/noticia/divulgada-a-programacao-oficial-do-ano-do-bicentenario-de-dom-bosco>, em 31 de agosto de 2014.

²² A história do Sudário de Turim foi ricamente apresentada em dois grandes documentários produzidos por canais de TV norte-americanos, Discovery Channel e o, na época, History Channel. Ambos os documentários foram utilizados nesta pesquisa, tendo sido acessados em 31 de agosto de 2014, em www.youtube.com.

as fotos do sudário num avançado programa de computação espacial, o VP8²³, o qual permitiu uma nova descoberta: o sudário que, a olho nu, possibilita a visão de uma imagem bidimensional, esconde uma imagem que é tridimensional, ou seja, tem altura, largura e profundidade, o que permitiu notar inúmeras outras características e detalhes presentes no lençol.

Já em 1978, impulsionados pelos resultados obtidos com VP8, um novo grupo de pesquisadores, o PPST (Projeto de Pesquisa do Sudário de Turim), recebeu autorização do Vaticano para analisarem o Sudário de Turim durante 5 dias e 5 noites. Dessas observações, saíram algumas conclusões provocativas: a imagem do homem contida no lençol de linho não é uma pintura; há presença de grãos de pólen e de mofo no lençol típicos de Jerusalém, local onde Cristo viveu; o pano está impregnado de marcas de sangue humano, contendo cerca de 120 marcas bem distintas, que sugerem que o homem fora açoitado.

Como não poderia ser diferente, após tantas pesquisas científicas que indicavam que, de fato, o Sudário de Turim poderia ser mesmo a mortalha que envolveu o corpo de Jesus Cristo após a sua crucificação, a Igreja Católica, em 1988, autorizou a realização do teste de datação por Carbono 14²⁴, para que os estudiosos, coordenados por Raymond Rogers, pudessem, praticamente, precisar a idade do tecido. Para isso, foi permitida a retirada de um pedaço do lençol para a realização dos testes, os quais foram feitos em três centros de pesquisa distintos, na Universidade de Oxford, num instituto tecnológico em Zurique e na Universidade do Arizona. A conclusão dos testes revelou que o Sudário de Turim não era da época de Jesus, pois seria um tecido da Idade Média, entre 1260 e 1390. Contudo, após a divulgação desses resultados, os próprios cientistas que fizeram a pesquisa reconheceram que do pedaço retirado do lençol não poderia se obter a idade verdadeira da relíquia, uma vez que esse pedaço continha uma remenda. Essa remenda pode ser observada por causa da presença de algodão em uma peça que é feita toda de linho. Ainda, nesse pedaço, havia presença de tinta, diferentemente do seu

²³ Equipamento que permite a decomposição de qualquer imagem em milhares de pontos com alta resolução, indicando, inclusive, a intensidade luminosa do objeto em estudo. Foi utilizado pelos próprios técnicos da NASA para realizar análises espectrográficas em fotografias obtidas em Marte por meio de sondas espaciais.

²⁴ Técnica de datação descoberta pelo químico Willard Libby na década de 1940 e que permite, praticamente, precisar a idade de qualquer material orgânico que tenha no máximo 70 mil anos de idade. O teste consiste na análise da quantidade de carbono-14 que ainda persiste nesses materiais.

restante. Segundo algumas teorias sobre o Sudário de Turim, esse remendo na peça teria sido feito por um grupo de freiras, com uma apurada técnica de reconstrução de tecido, a retecelagem francesa, por causa dos desgastes que a relíquia sofreu pelo mau manuseio ao longo dos anos²⁵.

Além do que a ciência descobriu até hoje sobre esse manto, a devoção que existe em relação a ele no catolicismo está intimamente ligada ao fato de ele guardar a imagem daquele que é sagrado e transcendental, sendo símbolo daquilo que há de mais santo e puro no mundo cristão, ou seja, o próprio Jesus Cristo. Ainda, por refletir a imagem do cristo sofredor, do crucificado, daquele que carregou sobre si os pecados de toda a humanidade, pagando os erros dos homens com a própria vida. As marcas de sangue no tecido seriam a evidência científica de que Jesus Cristo existiu de fato, já que muitos não creem na sua vida humana. O Sudário é, portanto, um dos elementos que dão consistência à religião e à fé cristã.

Em contraste e conflito com os significados que o Sudário de Turim tem para o universo cristão, encontra-se o livro *Sudário*, de Guiomar de Grammont, tendo em vista que o conjunto de contos está em constante atrito e contraponto aos valores relacionados ao catolicismo. Opostos ao Sudário de Turim, os “sudários” da autora mineira não guardam nem trazem nada de sagrado e de transcendental, ao contrário, revelam, por meio de uma linguagem erótica e direta, aquilo que é tido por profano e mundano, já que quase todos os seus contos falam abertamente de sexo, de prazer, de orgasmo, de desejo, de morte e de destruição. São espécies de sacrilégios do ponto de vista da tradição judaico-cristã. O livro *Sudário*, igualmente ao Sudário de Turim, também é manchado, porém pelo sangue que sai dos corpos ardentes de desejo.

A seguir, discutiremos como o narrador desconstrói esse imaginário em torno da mortalha de Jesus Cristo, contando, em uma narrativa erótica, a construção do seu sudário, lençol que, pintado à tinta e esperma, reflete a imagem de um homem

²⁵ A teoria que primeiro sustentou que a área retirada do sudário para o teste com o carbono 14 estava remendada com algodão do século XVI foi levantada por Sue Benford e Joe Marino, em Ohio. Observando as fotos da relíquia tiradas em 1978 pelo PPST, notaram uma coloração distinta na área que foi submetida ao teste em 1988. Essa teoria foi publicada em artigo no ano de 2000, na cidade italiana de Oviedo, com o título: “*Evidence for the skewing of the c-14 dating of the shroud of Turin due to repairs*”.

atormetado por causa da sua saúde debilitada e pela privação sexual encontrada diante de uma juvenzinha do interior.

Em mais um conto de narrativa em 1ª pessoa, garantindo novamente o tom confessional dos enredos de *Sudário*, Grammont nos apresenta um narrador que vem da cidade grande, São Paulo, para o interior em busca da reabilitação da saúde e para exercer com mais tranquilidade as suas atividades artísticas de pintor. Na casa onde se instala, é servido por uma jovem empregada, alguém que lhe fora arranjada pelo padre da aldeia.

Ao contrário de sentir-se bem no pequeno lugarejo, à vontade para recobrar sua saúde e inspirado a pintar novas telas, assevera-se no narrador a situação precária de sua vida, a velhice, a doença e a interdição sexual são levadas ao paroxismo diante de um corpo tão distinto do seu, o da jovem empregada Maria, quem, apesar da condição do homem, foi capaz de despertar os desejos mais eróticos e carnaís que um homem pode sentir por uma mulher, sentimento que lhe atormentava e tirava do seu eixo, sobretudo pelo caráter proibido que esse desejo tinha, já que o narrador não ousava profanar aquele corpo tão puro e inocente que lhe fora confiado pelo vigário.

A atração do narrador por Maria está metaforizada pela imagem do botão branco da blusa da jovem, objeto que, para o homem, era responsável por guardar a pureza e a ingenuidade do corpo, jamais profanado por alguém. Esse símbolo erótico desperta nele um desejo desenfreado, impedindo-o de realizar ou pensar em qualquer outra coisa, tornando-se uma obsessão, uma monomania. Observemos a passagem do conto que ilustra o que temos afirmado:

Um pequeno botão branco era o soldado que guardava aquela trincheira desconhecida. Um botão! Fechei os olhos e tentei pensar em outra coisa. Na vida que deixara em São Paulo, ou em coisas mais prosaicas, como as telas e pincéis que iriam chegar, para ver se evitava a recorrência daquela imagem, mas foi impossível.

O botão branco tornou-se meu único, inevitável pensamento nos dias que se seguiram. Ora o pequeno soldado dobrava, com relutância, sua resistência, ora deixava-se vencer com facilidade. Quando Maria se aproximava, no entanto, meu olhar errava sobre sua figura como uma mariposa, sem ousar deter-se sobre o botão. A fenda mínima da blusa, junto ao pescoço, provocava minha imaginação. (GRAMMONT, 2006, p.79)

O botão, objeto que une uma parte de uma peça de roupa a outra, protegendo, nesse caso, o corpo da menina contra os olhares masculinos intrusos, ganha a conotação

de soldado no imaginário do narrador. O soldado é responsável por proteger o que Maria tem de mais sagrado, sua pureza e simplicidade, adjetivos típicos das pessoas que vivem em lugares mais distantes dos grandes centros. Aliás, a pureza aqui deve ser entendida, principalmente como a virgindade do corpo que nunca fora tocado, estando guardado para o futuro esposo ou para a castidade religiosa. Não é por acaso que o botão descrito é branco, cor que nos remete à candura das coisas e pessoas. Ao longo do conto, esse mesmo botão vai sendo metaforizado em outras formas: os botões dos olhos de Maria, os botões dos seus seios e um botão de rosa; todas essas formas são, para o narrador, elementos de erotização e provocam mais desejo em relação à empregadinha, chegando ao ponto de ele pedir a ela que compre cigarros só para poder tocar-lhe as mãos na hora de entregar-lhe o dinheiro.

O conto “Sudário”, ao estabelecer um diálogo transgressor com a tradição judaico-cristã, apresenta alguns paradoxos bem interessantes entre suas personagens e os ambientes nele retratados. Primeiro, temos o paradoxo entre o corpo velho e decadente do narrador e o corpo jovem e vivaz de Maria. Ele representa a ponta final do ciclo da vida, pois é um homem que já teve a oportunidade de viver as suas experiências. No presente, encontra-se acometido de uma doença que o leva a refletir sobre a sua existência. Retomando novamente Bataille (1987), nem a velhice nem a doença são capazes de neutralizar a natureza erótica humana. Pelo contrário, é justamente o desejo erótico sentido por Maria que o mantém vivo, impedindo, inclusive, o seu suicídio: “Os tufos espalhavam-se pela testa, em desalinho. Estava começando a sentir dor e sabia, com serenidade, o que iria fazer quando não mais pudesse suportar. Teria feito antes, não fosse por Maria” (GRAMMONT, 2006, p.81). Já Maria, em oposição a esse corpo decadente do narrador, é jovem e vivaz, capaz de, mesmo na sua simplicidade interiorana, despertar tamanha paixão em um homem, tornando-se uma obsessão para ele, uma ideia fixa, metaforizada nos diversos botões. Ela simboliza o que é puro, guarda a beleza de ser inocente e de jamais ter sido tocada por alguém. É para o narrador, ao mesmo tempo, objeto de desejo e de interdição.

Um segundo paradoxo muito bem colocado no conto e que evidencia ainda mais o sofrimento da personagem principal é o contraste entre o meio urbano e o rural. O narrador veio de São Paulo, cidade grande. Era uma pessoa experiente tanto profissional quanto sexualmente. Trazia consigo, obviamente, os conhecimentos adquiridos nas

universidades, já que era um artista. Entretanto, vê-se completamente inerte e sente-se um inútil diante da trivialidade do vilarejo onde se instalou. Fica fascinado por uma simples empregada, logo alguém que já devia ter se deitado com tantas mulheres na cidade grande. Sente uma paixão tão grande que a interdição existente sobre o corpo da menina agrava a sua enfermidade. Na aldeia, ao observar o trabalho manual do artesão de balaio, que seguia o próprio ritmo tranquilo da vida que se levava naquele local, sentiu toda a inutilidade da sua vida e das coisas que tinha feito até aquele momento. Era o simples ensinando o complexo. O “atrasado” ensinando o “desenvolvido” a viver, conforme podemos notar no fragmento abaixo:

Sentia-me cada vez mais impotente diante da tela em que vinha trabalhando desde que cheguei. Na iminência da morte, confrontando a um mundo que era a antítese de tudo que tinha vivido até então, a realidade tornava-se o avesso do que sempre acreditei. Que significavam as telas que eu pintava, diante da simplicidade dos balaio que o velho fabricava? O silêncio de Maria dizia tudo. (GRAMMONT, 2006, p.81)

O silêncio de Maria, que quase sempre lhe respondia por meio de monossílabos ou pequenos gestos com a cabeça, era a resposta que o narrador obtinha dentro daquele mundo antitético em que estava inserido. Um universo de coisas simples, tão distintas do lugar de onde ele veio. Mulheres que não usam sapatos e utilizavam lamparinas a óleo de azeite para fazer iluminação.

O narrador que, sendo pintor, deveria ter dedicado anos de estudos para desempenhar bem o seu ofício, devendo ter aprendido e aperfeiçoado muitas técnicas em busca da sua perfeição artística, depara-se como um simples artesão que, com os conhecimentos da vida, tece o objeto com tamanha perfeição e simplicidade, algo extraordinário, que se apresenta como verdadeira obra artística para o homem, não podendo ele, sequer, comparar as telas que pintava com o objeto. O silêncio de Maria e a simplicidade do velho artesão são a negação do mundo do narrador, o qual, em razão do estado em que se encontrava, passava por uma crise existencial, julgando-se um medíocre perante aquela gente.

No desfecho do conto, o narrador teve um *insight* e resolveu pintar uma última tela, seu sudário. Para isso, convenceu Maria a ajudá-lo, tendo exagerado na importância que o trabalho tinha para ele. Assim, ele foi até o ateliê improvisado, despiu-se, lambuzou todo o seu corpo de tinta, deitou-se sobre o lençol preparado para

isso e ficou aguardando, ansiosamente, por sua empregada. Na sequência, ela entra no cômodo e faz tudo conforme o narrador havia lhe pedido, de acordo com a citação abaixo:

Ela fez exatamente como lhe pedi. Caminhou até minha nuca, com lentidão e retornou outra vez até meus pés. Eu morria de prazer. A respiração suspensa. Quando os pés tocaram minhas nádegas pela segunda vez, cheguei ao clímax. Não esperava, aconteceu.

[...]

Depois de alguns instantes, levantei-me. Postei-me, então, diante da tela onde meu corpo se encontrava gravado. Junto ao sexo que, comprimido, parecia maior, meu sêmen misturava-se à tinta. Minha paixão doía, sem caber dentro de mim. A tela era o sudário que espelhava meu tormento. Desde que cheguei, eu era um moribundo vivendo um calvário. (GRAMMONT, 2006, p.83)

Dessa maneira, o narrador constrói o seu sudário, pintado com a ajuda de Maria, objeto de desejo do homem desde que ele chegara ao vilarejo. Mas, em qual sentido o conto grammoniano teria estabelecido um diálogo transgressor e conflitante em relação aos significados religiosos que o Sudário de Turim tem para os católicos?

O sudário de Jesus Cristo, para os cristãos, é uma das maiores evidências históricas do amor de Deus pela humanidade, pois a relíquia traz a imagem “real” do Cristo que fora crucificado para pagar os pecados e reaproximar os homens do seu criador. O manto, então, guardaria a imagem do que é sagrado, daquele que, mesmo sendo Deus, deu a sua vida, gratuitamente, por aqueles que ele ama, ou seja, não havia qualquer necessidade de Jesus passar por todo o calvário, ser crucificado e ter de morrer por causa de uma falha sua. Ele deu a sua vida por amor, mortificando o próprio corpo em favor do espírito. A morte cruel vale a recompensa do que virá na eternidade, a glória de Deus. Esse é o maior ensinamento do Cristo crucificado para o Cristianismo. Sacrificar a carne, ou seja, vencer todas as fraquezas humanas, para fortalecer o espírito e preparar-se para a vida eterna. Ainda, constituindo-se um dos fatos que mais instigam a própria ciência, a imagem do Sudário de Turim não contém qualquer marca de tinta ou coisa parecida, não se sabendo, até hoje, como a figura do homem foi parar no manto de linho, não sendo uma pintura ou algo que se assemelhe. Para o catolicismo, a imagem foi produzida por uma explosão de luz que saiu do corpo de Jesus no momento em que ele ressuscitou.

Já o sudário do conto grammoniano pode ser considerado uma falsificação do sudário de Jesus. Primeiro por ele ter sido feito à tinta e esperma, em uma artimanha que o narrador encontrou para poder ficar próximo de Maria, seu objeto de erotização e desejo, já que ele enganou a juvenzinha, dizendo se tratar aquela pintura de um trabalho profissional. Segundo, a grande transgressão reside na razão de ser e no significado que o sudário tem para o narrador. O manto é produto de um espírito atordoado pela interdição sexual em que se encontrava, uma vez que o homem não tinha coragem de tocar, de outra maneira, aquele corpo tão puro. Assim, a ideia da pintura da tela com o corpo coberto de tinta e com Maria caminhando sobre ele surge como alternativa para que o narrador conseguisse expulsar a sua angústia sexual, o desejo erótico que se encontrava retido, uma pulsão que adoecia o seu ser e que foi aliviada no clímax do gozo sexual. Há, também, o aproveitamento do corpo de Maria, peça imprescindível para a tessitura do manto.

A mortalha de Jesus Cristo é marcada pelo sangue derramado por um homem que foi entregue à crueldade e à intolerância humana. São marcas de amor e compaixão de um inocente, retomando o sagrado, que está para além deste mundo material. O sudário de Cristo leva o fiel a pensar no que está por vir, na eternidade, no desapego da carne. O sudário de Grammont está exclusivamente para a carne, para a satisfação dos desejos eróticos que não podem ser contidos. Ele é marcado não pelo sangue, mas pelo sêmen de um homem louco de desejo e de prazer sexual, ao expulsar as suas angústias e entrar em contato com o corpo desejado. Nesse manto, existe, exclusivamente, a imagem do que é mundano, do que não pode ser adiado para a eternidade, sendo sinal do erotismo humano que não pode ser contido, mesmo que a morte já se aproxime, inexoravelmente.

Uma analogia possível de ser feita no conto reforça, ainda, essa condição de que o sudário serviu para o narrador como rito de passagem de uma situação angustiante, que apressava a sua morte, para uma situação de mais conforto e alívio do corpo e do espírito. Antes de se encaminhar para o ateliê improvisado e pintar o seu sudário, o narrador foi explicar a Maria o que ela deveria fazer. Ao encontrar Maria na cozinha, ela estava depenando um frango sobre a pia. Depois de ter terminado a pintura do sudário, após horas de trabalho, o narrador retorna à cozinha e encontra o frango semidepenado, com o pescoço pendendo na pia e o sangue já seco. Essa imagem do frango morto se assemelha à condição anterior do homem, antes da pintura do sudário,

pois ele estava semimorto, doente do corpo e da alma. O frango morto, visto pela primeira vez na cozinha, serviu de mau presságio para ele, uma indicação de que aquele seria o seu destino caso não se livrasse do estado decadente em que se encontrava. Nesse aspecto, o seu sudário é libertador. Por outro lado, o conto grammoniano parece sugerir que a única evidência científica da existência física de Cristo – o sudário – não passa de uma falsificação, no sentido de que qualquer bom artista poderia tê-lo forjado, e assim favorecer e fortalecer a fé na religião cristã.

2.3 – Arte, loucura e erotismo: a dessacralização do amor materno

Na parte final deste 2º capítulo, analisaremos o conto “O Fruto do Vosso Ventre” para verificarmos como ele, assim como os contos “Lúcifer” e “Sudário”, estudados anteriormente, estabelece um diálogo transgressor e conflitante com a tradição judaico-cristã, dando novos significados às crenças religiosas, tornando-se releituras atualizadas e que representam o homem da atualidade, o que está bem desapegado da tradição e muito afastado da religião modeladora de comportamentos.

Em sintonia com as discussões que apresentamos no decorrer deste capítulo, o estudo de “O Fruto do Vosso Ventre” reforça o quanto a literatura grammoniana se configura como movimento antitético em relação ao universo religioso e à simbologia consagrada, principalmente no Cristianismo católico. Nesses três contos em questão, mais especificamente, Grammont colocou em xeque e subverteu as narrativas religiosas que ajudaram a consagrar a figura de Jesus Cristo. Conforme já vimos, no conto “Lúcifer”, a escritora mineira colocou o Diabo no lugar de Cristo, sendo que o mal foi humanizado, tendo sido o demônio, não Jesus Cristo, aquele quem mais amou os homens e os defendeu perante a ira do Criador. No conto “Sudário”, a mortalha de Cristo é ressignificada, manchada não pelo sangue do cordeiro que foi imolado para pagar os pecados da humanidade, mas pelo sêmen que saiu do corpo de um homem tomado pelo desejo erótico por uma juvenzinha. Ainda, como veremos a seguir, “O Fruto do Vosso Ventre”, em uma narrativa que tematizou a loucura, a violência contra a mulher, as perversões sexuais (complexo de Jocasta), o homossexualismo, a obsessão e o erotismo é mais uma prova de como a escrita grammoniana é sacrílega ao tratar da

figura de Jesus Cristo. A estética dos contos, necessariamente, é perpassada pela humanização que a autora faz da imagem do divino. Porém, essa humanização se dá justamente naquilo que os homens têm de mais profano, ou seja, os vícios e os comportamentos considerados “anormais”.

Não diferente dos outros contos estudados neste capítulo, já no título da narrativa, “O Fruto do Vosso Ventre”, podemos notar que Guiomar de Grammont está, novamente, fazendo uma transtextualidade com a tradição judaico-cristã, retomando, mais precisamente, um trecho da Bíblia que possui uma enorme importância e centralidade para o catolicismo, uma vez que resume bem o que Cristo simboliza para os cristãos, além de dizer respeito à virgem Maria e à sua santidade.

Segundo a tradição bíblica cristã, na tradução da editora Ave-Maria (1997), Deus teria escolhido uma jovem virgem da cidade de Nazaré, na Galileia, para dar à luz a seu filho, aquele que seria o redentor da humanidade afastada do Criador por causa do pecado, desde a queda do Éden. Essa jovem, chamada Maria, mesmo já estando prometida a um homem, não geraria o filho de Deus pela prática sexual convencional, mas, conforme o anjo Gabriel lhe anunciou em uma visita, ela seria fecundada pela ação do Espírito Santo de Deus. Por esse motivo, além de a virgem Maria ser bendita entre todas as mulheres da humanidade, já que o Altíssimo achou graça e pureza em sua existência, o próprio ser que ela geraria era bendito e santo por se tratar do filho do Criador, o próprio Deus segundo a tradição cristã. Daí temos, no mínimo, um consistente referencial para que a expressão “o fruto do vosso ventre” se concretizasse ao longo dos tempos e passasse a remeter, facilmente, à pessoa de Jesus Cristo, sendo, na verdade, “o bendito fruto do ventre de Maria”, expressão que, literalmente, aparece no fragmento bíblico abaixo:

Naqueles dias, Maria se levantou e foi às pressas às montanhas, a uma cidade de Judá. Entrou em casa de Zacarias e saudou Isabel. Ora, apenas Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança estremeceu no seu seio; e Isabel ficou cheia do Espírito Santo. E exclamou em voz alta: “**Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre.** Donde me vem esta honra de vir a mim a mãe de meu Senhor? Pois assim que a voz de tua saudação chegou aos meus ouvidos, a criança estremeceu de alegria no meu seio. Bem-aventurada és tu que creste, pois hão de cumprir as coisas que da parte do senhor te foram ditas!”. (BÍBLIA SAGRADA, 1997, p.1.336, grifo nosso)

A expressão em destaque na citação acima traz o significado de que o fruto do ventre de Maria é bendito, ou seja, abençoado por se tratar do filho de Deus enviado à terra como salvador dos pecadores, representando, então, o que é divino, puro e santo, livre de qualquer mácula do pecado, inclusive durante a sua fecundação, que seu deu pelo poder do Espírito Santo, e a gestação que ocorreu no ventre de uma mulher virgem e temente a Deus.

Em contraste com essa ideia de fruto bendito do ventre, Grammont nos apresenta uma narrativa em 3ª pessoa, de temática densa e inquietante, levando-os a refletir sobre o sofrimento humano, personificado na figura de Ana, uma mulher que, além de sofrer transtornos psíquicos, foi obrigada a casar-se com um desconhecido que muito lhe maltratava.

Esse conto é uma das narrativas mais longas de *Sudário*, dividido em seis seções distintas, cada uma delas levando um título que organiza o desenrolar do enredo até o seu desfecho, significando as fases da vida da personagem principal. Logo na primeira seção, intitulada “A Crisálida”, conhecemos a personagem central do conto, Ana, uma mulher que vive em um mundo paralelo, apresentando, na opinião dos que convivem com ela, excentricidades. Bem comum na estética grammoniana, temos a tematização das “anormalidades” na pessoa de Ana, o seu desajuste em relação à sociedade em que vive. No caso específico, Ana sofre com o fato de viver em uma sociedade patriarcalista, ainda do tempo da escravidão, em que a mulher não tem opção de escolher sequer o homem com quem vai se casar, pois seu pai determinou o rude Francisco para seu esposo ainda quando ela era apenas uma menina. A assustada garota, provavelmente, foi entregue ao homem como um objeto de troca, tendo a sua virgindade arrancada em um ato de extrema violência sexual. Vejamos esse trecho da narrativa:

Súbito, ele abre a porta. A vela na mão. A face bruta vem do buraco da sombra.

Ele se aproxima da cama. A voz, da caverna do desejo, assusta: “venha cá, menina”. Um corpo sobre o seu. Ela treme, apavorada. A mão levanta a camisola com impaciência.

É Francisco, seu marido, mas Ana não o conhece. Ele abre com força suas coxas cerradas. Mata virgem, úmida de orvalho. Guardada.

Com surpresa e terror, a menina percebe uma coisa que quer furá-la. Luta, mas não adianta. Solta um grito de dor. (GRAMMONT, 2006, p.67)

No estágio da crisálida, a pupa está protegida e realiza o seu processo de metamorfose, desenvolvendo-se até o momento em que, adulta, abre as suas asas e voa já na forma de borboleta, livre, encontrando uma realidade ambiental totalmente distinta da anterior. A crisálida da personagem Ana pode ser identificada em sua infância, fase em que já demonstrava uma excessiva atenção aos estranhos desenhos que produzia à base de carvão e papel. A esse seu mundinho artístico, o seu casulo, ela se entregava e deixava-se viver sem preocupar-se com o tempo, o qual passava lentamente, ao ritmo do lugarejo e da época em que as horas eram contadas pelo número de ave-marias rezadas. A sua única ocupação eram seus desenhos.

Contudo, diferente da borboleta que sai livre da crisálida, Ana foi arrancada, violentamente, da sua infância. Do fragmento anterior, notamos o quanto o seu corpo foi ultrajado por um estranho que, segundo um sistema social machista, tinha o direito de fazê-la sua esposa, mesmo que não fosse essa sua vontade, e usar do seu corpo como objeto de prazer. A cada visita que o futuro marido fazia a sua casa, Ana via o seu mundo de segurança ser ameaçado por um desconhecido e pelo comportamento centralizador do pai: “Aperta com força a boneca de pano. Desce. Espreita com cuidado, sem ser vista. É alto. Ana olha, apreensiva, o bigode e a sobrancelha cerrados. É o homem com quem vai se casar” (GRAMMONT, 2006, p.67). Metamorfose apressada. Infância roubada. Corpo profanado. São esses os sentimentos da menina, agora mulher, mediante o brutalismo com que se deparou.

Ao estabelecer essa situação na narrativa, Grammont põe em evidência o antagonismo entre os gêneros dessa sociedade patriarcal, em que homem e mulher têm posições totalmente opostas, um sendo o algoz do outro. À mulher não é reservado qualquer direito de escolha, nem sobre o seu corpo. Ao homem, seja pai, seja marido, é garantido o poder de decidir a vida de suas mulheres, filhas ou esposas, da forma mais conveniente a eles. Ao compararmos a condição de Ana com a da Virgem Maria, já vamos notando o estabelecimento do diálogo transgressor com a tradição judaico-cristã no conto. A Virgem Maria foi eleita para ser a mãe do Salvador, porque nela Deus encontrou pureza de coração e de alma, sendo que ela aceitou de bom grado e se colocou como serva da vontade do Criador. Além disso, sequer o seu corpo foi violado ou a sua virgindade foi tirada, pois, conforme a tradição cristã, Maria foi fecundada pela ação milagrosa do Espírito Santo de Deus. Oposta a Maria está Ana, a qual, mesmo

sendo uma menina virgem e inocente, tem a sorte distinta da mãe de Jesus Cristo. Seu pai lhe entrega a um desconhecido como esposa. A sua primeira relação sexual é um estupro, na acepção jurídica do termo, pois é obrigada a fazer sexo sem o seu consentimento, desejando ser como as formiguinhas que, uma a uma, vão carregando suas folhas para as tocas, se escondendo dos predadores. Assim queria ser Ana, uma formiguinha a se esconder dos homens que querem roubar abruptamente a sua existência: “As formiguinhas caminham para o buraco. Uma, duas, três. Carregam folhas verdes. Ana observa. Queria ser uma delas” (GRAMMONT, 2006, p.67).

Outra tematização presente desde o início da narrativa e que irá se intensificar ao longo do conto é a questão da loucura abordada na figura de Ana. Se por um lado ela não pôde fugir ao fatalismo de sua condição feminina em um sistema social opressivo, por outro lado ela se fechava no seu mundo de excentricidades, e uma das expressões desse estado de espírito melancólico era a prática de desenhar com o carvão, em papéis roubados²⁶, figuras vagas e imprecisas. Essa prática funcionava como mecanismo de fuga daquele universo social que lhe era estranho, onde Ana se entregava e expulsava seus demônios e tormentos. Aliás, essas tematizações de Grammont já foram por nós analisadas nesta dissertação. No conto “Os Vampiros”, discutimos o quanto os professores se sentiam anormais no mundo contemporâneo em que viviam, considerando-se de outra época, desajustados, ultrapassados numa época em que seus valores já estavam arcaicos: a contracultura, o socialismo e a maconha. Já no conto “Sudário” pudemos notar, também, como a arte foi capaz de libertar um homem doente do seu estado decadente. Sua mortalha pintada à tinta e sêmen expressava a libertação do desejo erótico que nem a doença nem a velhice puderam tirar dele.

A loucura de Ana, então, tem muito a ver com a sua natureza de mulher anormal e desajustada com o seu tempo, já que ela, mesmo sendo casada e tendo filhos, não se importava com nenhuma dessas coisas. Sua grande fixação estava nos estranhos desenhos que produzia às escondidas no sótão da casa onde vivia, mesmo que a todo instante estivesse sendo vigiada pelo marido e pelas escravas e, ainda que até tentasse, às vezes, lutar contra essa obsessão:

²⁶ No capítulo 3, iremos discutir como esses “papéis roubados” do conto “O Fruto do Vosso Ventre” reforçam a noção de que a literatura grammoniana é essencialmente baseada na transtextualidade.

Roubava papel das escriturações do armazém e fazia desenhos ensadecidos com pedaços de carvão. Desenhos para jamais serem vistos. Não deixava ninguém limpar o sótão, ela mesma o fazia. Ocultava-os sob tábuas do assoalho.

A roca fiava o tempo. O que Ana mais desejava era não ser assim. Tentava passar dias sem desenhar, olhar a casa, dar ordens. Tentava.

Ia à igreja e visitava os sogros com o filho. Mas aquela coisa de que era feita não podia ser extirpada. Dilacerava-se.

Desenhava chorando muitas vezes. Arrancava os cabelos de raiva porque não conseguia se importar com mais nada, a não ser com aquelas manchas sobre o papel. Um dia queimou todos. (GRAMMONT, 2006, p.69)

A estranha arte de Ana é a expressão e a possibilidade que ela tem de colocar para fora todos os sentimentos recalcados que possui. Os desenhos de carvão nos papéis roubados revelam, até para ela própria, a essência da sua natureza fluida e difusa, que se deixa perder no tempo e é indiferente ao mundo ao seu redor. Em consonância com a psicanálise, podemos dizer que essa destinação que Ana fazia de suas forças para seu trabalho artístico era uma tentativa de, além de dar vazão aos sentimentos recalcados, preencher um vazio que existia em seu ser, uma busca pela organização interna de algo que estava perdido e que, inclusive, poderia, perfeitamente, ser algo desconhecido, causando ainda mais sofrimento a ela. Esse movimento de busca interior foi definido por Jacques Lacan como sublimação. Esse psicanalista francês, segundo Camila Zoschke, no artigo “A Arte e a Loucura: uma aproximação histórica”, definiu sublimação como:

[...] a elevação de um objeto à dignidade da coisa. A coisa em psicanálise consiste naquilo que está irremediavelmente perdido e que buscamos incessantemente reencontrar. Isto que está perdido é puro vazio, é feito de buraco. Na arte se realizaria uma organização em torno desse vazio. (ZOSCHKE, 2007, p.3)

Conforme o conto grammoniano em estudo, desde a adolescência, Ana já apresentava sinais dessa estranheza de espírito, tendo a necessidade da dor e da solidão, talvez por sentir-se uma incompreendida no mundo de que fazia parte. Sentimento de estar fora do eixo e de despertencimento, acompanhado de uma profunda tristeza, que a levava a ferir o próprio corpo: “Trancada no banheiro do colégio, ainda adolescente, profanara a brancura das paredes com seu sangue. Um talho rápido. O caco de vidro penetrou fundo na palma de sua mão” (GRAMMONT, 2006, p.68). Toda essa dor e esse sofrimento têm muita relação com a impossibilidade que a personagem tinha de se

adequar e viver dentro da normalidade que dela era esperada. Normalidade de esposa atenta ao marido, aos filhos e a casa. Comportamentos que se alinhassem ao pensamento machista de seu sogro, que traduzem o tipo de enfrentamento que ela vivia diariamente: “- Mulher não deve aprender a ler e escrever - dizia o sogro, e Francisco assentia com a cabeça” (GRAMMONT, 2006, p.68). Não aprender a ler e a escrever significa, justamente, o tipo de espaço que era reservado às mulheres: casa, cozinha e cama.

Na seção quatro, “O Parto”, temos outra importante tematização no conto que está diretamente em conflito com a tradição cristã acerca do bendito fruto do ventre de Maria, o erotismo de Ana. Conforme temos defendido ao longo desta dissertação, tendo em vista a perspectiva de Bataille (1987), o erotismo é uma força inata a qualquer ser humano. É uma força vital, cujo movimento sempre está no sentido contrário a todos os interditos que nos são colocados, independente de suas naturezas. Erotismo é transgressão. Por sempre ser um ato transgressor de normas, carrega consigo, naturalmente, alguma forma de violência.

Na narrativa em análise, Ana, mesmo sendo uma mulher que vive à margem da sociedade em que estava inserida e que pautava a sua existência nos desenhos feitos a carvão em papéis roubados, deixava seus desejos eróticos virem à tona. Aliás, nessa prática de produzir estranhos desenhos às escondidas, temos uma manifestação erótica da personagem principal, uma vez que, dentro da conjuntura familiar e social em que ela vivia, essas ações eram extremamente anormais e proibitivas, já que uma mulher decente deveria ser, antes de qualquer coisa, atenta à sua família e a casa, não existindo a hipótese da aceitação de tais práticas ocultas que beiravam à insanidade. Desenhar nessas condições, então, era transgredir interditos, agir eroticamente.

Contudo, mais evidente é o desejo erótico sexual de Ana, que se revela no momento em que ela dá à luz o seu filho e durante a primeira amamentação. Como estabelecemos no início da análise do conto “o Fruto do Vosso Ventre”, Ana está sendo comparada à Virgem Maria no que diz respeito à parte da tradição cristã que foi retomada por Grammont nessa narrativa. Na Virgem de Nazaré, segundo a perspectiva católica, não podemos encontrar qualquer indício de que ela tenha vivenciado, ao longo de sua vida, um episódio erótico, sobretudo ligado ao erotismo sexual. Primeiro ela era

uma mulher virgem, não se deitou ou foi tocada por um homem. Conforme a Igreja Católica Romana, na *Bula Ineffabilis Deus*²⁷, Maria sequer conheceu o pecado, comum a todos os seres humanos, sendo a Imaculada Conceição. Maria foi fecundada pelo Espírito Santo. Gerou Jesus Cristo e o educou de acordo com a vontade do Criador. A vida da Virgem foi dedicada, exclusivamente, ao projeto do divino, sendo de total submissão e entrega à fé e à vida do Salvador dos homens, tendo mantido seus desejos e instintos humanos adormecidos por toda a vida. Mortificou o corpo em favor do espírito.

Em contraste e conflito com os comportamentos de Maria, Ana tem uma clara demonstração de entrega aos seus instintos eróticos que, como veremos a seguir, a regrediram ao estado animalesco em que o ser humano primitivo se encontrava, pouco se diferenciando dos animais. Vejamos essa parte do conto em questão:

Quando pariu seu filho, alcançou a animalidade plena, o que só na dor era possível. Gemia e soluçava, as roupas brancas da cama encharcadas de suor. [...]

A parteira o colocou em seus braços, escorregadio. Mal embrulhado em panos. Aproximou-se, instintivamente, do peito. O menino procurou o seio farto, com vontade.

Assustou-se, a princípio, quando encontrou o bico róseo e o apertou com fúria. Depois o movimento ganhou cadência lenta. O mamilo intumescido, molhado de leite e saliva. Ana sentiu que uma corrente de prazer inundava seu ventre. O sangue ainda escorria pela vagina semidilacerada no ritmo em que o seio era sugado.

Gozou violentamente, em meio à dor. Gemia e chorava alto como um bicho. (GRAMMONT, 2006, p.72)

Nessa ocasião do parto, Ana pôde experimentar, talvez pela primeira vez em sua vida, um momento de liberação do desejo erótico sexual que sempre manteve ocultado, tendo em vista que vivenciava uma situação de opressão dentro do seu casamento com Francisco, homem bruto a quem foi entregue em matrimônio e que lhe tratava com extrema violência psicológica e física. Além disso, não poderia ter relacionamentos paralelos, uma vez que a sua loucura e obsessão pelos desenhos de carvão a aprisionavam num mundo à parte. Contudo, na hora de parir seu filho, o fruto do seu ventre, carne da sua carne, Ana consegue liberar as suas pulsões e explode de prazer, chegando ao gozo sexual, no momento em que seu filho coloca os lábios em seu seio

²⁷ Documento da igreja católica, promulgado pelo Papa Pio IX, que estabeleceu o dogma da Imaculada Conceição em 1854.

farto de leite. A imagem dessa cena é chocante para o universo religioso. Como uma mãe pode ter um prazer sexual ao parir e amamentar o seu filho? Algo absurdo e inconcebível para o Cristianismo, já que as mães amam os seus filhos com um amor sublime, que se aproxima do divino. Então, a liberação da pulsão sexual de Ana está relacionada com o profano, com o que é pecaminoso e perverso, afastando-se do comportamento e das sensações que uma mãe “normal” tem para com seus filhos. Prova disso, dessa anormalidade da cena, é o fato de a personagem ter sido comparada a um bicho, ou seja, teve atitudes que fugiam à razão humana e entregou-se aos desejos mais primitivos. Mais uma transgressão construída por Grammont em sua literatura que rompe, inclusive, com a noção de amor materno e transgride os antigos parâmetros que temos de prazer e erotismo.

Por maior que seja a aversão que exista em relação ao tipo de prazer sexual obtido pela personagem Ana, no conto, havendo um verdadeiro asco social sobre esses comportamentos tidos por desviantes, Sigmund Freud, na sua conferência XX, “A Vida Sexual dos Seres Humanos”, tratou de esclarecer, a partir da sua experiência psicanalítica, que os seres humanos possuem diversos mecanismos de prazer e erotização, concebidos por normais, ampliando a dimensão sexual para além da centralidade que os órgãos genitais do homem e da mulher têm, desmitificando a suposta atração natural que os sexos opostos, em sua totalidade, sempre têm pelo outro. Freud discute a sexualidade humana como algo superior à mera função reprodutora.

Atos como beijar, masturbar, amamentar, defecar, urinar, chupar o dedo, entre outros, foram consideradas ações erotizadoras capazes de proporcionar o mesmo prazer que o sexo pode oferecer, existindo, inclusive, casos em que há a substituição total do órgão genital por outra parte do corpo ou por outro objeto qualquer como instrumento de prazer, o fetichismo. Muitas pessoas, a propósito, levam uma vida com comportamentos considerados normais e corretíssimos, ocupando importantes posições sociais e tendo elevado grau de intelectualidade, mas em sua vida íntima sexual apresentam algumas dessas “perversões”, modificando, apenas, o seu objeto ou a sua finalidade sexual.

Na referida conferência, como exemplificação de que a sexualidade humana não está presa aos velhos parâmetros sociais, sobretudo os religiosos que a concebem apenas dentro do matrimônio, heterossexual e para procriação, Freud demonstrou como a

pulsão sexual se desenvolve nos seres humanos desde a tenra idade. Para tanto, formulou a noção de libido humana, um instinto semelhante à fome, mas que se liga à satisfação sexual. Na sequência, mostrou que a satisfação sexual ocorre em diversas partes do corpo humano e não apenas nos órgãos genitais, as zonas erógenas. A título de exemplo, podemos citar a boca e o ânus, em que, desde bebês, experimentamos sensações de prazer sexual, muito além de suas funções básicas: alimentar e defecar. Vejamos um trecho da conferência “A Vida Sexual dos Seres Humanos”, na qual Freud tratou dessas duas questões importantes:

Sugar ao seio materno é o ponto de partida de toda a vida sexual, o protótipo inigualável de toda satisfação sexual ulterior, ao qual a fantasia retorna muitíssimas vezes, em épocas de necessidade. Esse sugar importa em fazer do seio materno o primeiro objeto do instinto sexual.

[...]

Concluimos que os bebês têm sensações prazerosas no processo de evacuação da urina e das fezes, e que logo conseguem dispor destes atos de maneira que lhes tragam a máxima produção de prazer possível, através das correspondentes excitações das zonas erógenas da membrana mucosa.

[...]

Por que os senhores não haveriam de se aperceber de que, para um grande número de adultos, tanto homossexuais como heterossexuais, o ânus assume, na relação sexual, o papel de vagina? E que há muitas pessoas que conservam, durante toda a vida, uma voluptuosa sensação ao defecar, e a caracterizam como não sendo nada desprezível? (FREUD, 1976, p.367-369)

Em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (2002), o mesmo autor destaca justamente que a dificuldade em se aceitar e compreender essa ampliação da sexualidade humana reside no caráter impróprio e proibitivo do que é sexual para as sociedades. É algo para não ser dito, vergonhoso. Em decorrência desse silenciamento, foram se formando os preconceitos sobre quem diz e vivencia uma sexualidade fora da normal e construindo-se os inúmeros estereótipos em torno das pulsões sexuais:

A opinião popular faz para si representações bem definidas da natureza e das características dessa pulsão sexual. Ela estaria ausente na infância, far-se-ia sentir na época e em conexão com o processo de maturação da puberdade, seria exteriorizada nas manifestações de atração irresistível que um sexo exerce sobre o outro, e seu objetivo seria a união sexual, ou pelo menos os atos que levassem nessa direção. (FREUD, 2002, p.13)

Por fim, na última seção do conto, um homônimo do título da narrativa, temos mais duas tematizações que ressaltaremos nesta dissertação: o homossexualismo do filho de Ana, Francisco José, e a questão do Complexo de Jocasta que ela vivencia.

De acordo com aquilo que conhecemos através da Bíblia e da tradição cristã, a relação da Virgem Maria com Jesus Cristo é baseada, exclusivamente, no amor e no afeto materno. A Maria e ao seu esposo José foi dada a missão de cuidar e educar o filho do Criador para que ele pudesse cumprir a sua missão na terra. E assim foi feito. Em diversas passagens bíblicas, notamos a presença da Virgem junto ao seu filho. Porém, essa presença esteve sempre pautada na consciência de que seu filho tinha um projeto para além da vida terrena, pois ele era a encarnação do próprio Deus. Já Cristo, como é largamente difundido em quase todo o mundo e em quase todas as religiões cristãs, é tido pelo fruto bendito do ventre de Maria, homem santo, livre de qualquer pecado. Ao contrário, sendo também Deus, veio ao mundo redimir a humanidade separada do Criador pela queda ocorrida desde o Éden. Nesse sentido, Cristo é a negação de tudo que é pecaminoso, ligado às coisas da carne.

Contrárias a essas conotações acima, estão as personagens Ana e Francisco José. Ana, após seu retorno do sanatório em que esteve internada por um bom tempo, reencontra seu filho já crescido. Ambos estão bem diferentes. A mãe, mais magra e velha, trazia todas as experiências ruins e traumáticas dos manicômios. O filho, de feições afeminadas, era a antítese do pai. O reencontro foi frio, pois ambos passaram anos demais longe um do outro. Apesar disso, Ana viu no rapaz o seu duplo, notando que compartilhava com ele o ódio sentido pelo marido.

No desfecho do enredo, Grammont estabelece mais duas grandes transgressões com a tradição judaico-cristã. Primeiro, o fruto do ventre de Ana em nada se aproxima do fruto do ventre da Virgem Maria, uma vez que ele, já na juventude, deixou aflorar a sua personalidade homossexual. Francisco José, na perspectiva cristã, é um perverso sexual, já que as práticas homoafetivas são totalmente proibidas conforme esse discurso religioso, tido como um pecado grave contra a natureza do homem, o qual foi criado para se unir ao sexo oposto. Observemos fragmento do texto sobre essa característica do rapaz:

O menino dormia no quarto do primo João Antônio, de caráter oposto. Esperto, falador, o primo estava sempre a arranjar desculpas engraçadas para escapar aos castigos.

Um dia, Ana os surpreendeu no rio, nus. João Antônio parecia acariciar seu filho. Olharam-na muito assustados.

Ela virou-se e foi embora. Não precisava ter visto o que já imaginava. Apenas lamentava que a tivessem percebido. Preferia evitar a cumplicidade.

Era coisa de meninos, mas não era. A natureza de Francisco José era feminina, como a dela. (GRAMMONT, 2006, p.75)

Essa alma feminina de Francisco José e as suas práticas homossexuais desde a adolescência, por um lado, o aproximam da sua mãe, mesmo que o sanatório os tivesse separado por um bom tempo. Ele era carne e sangue do ventre de Ana e herdou a sua queda por transgressões sociais e por manter comportamentos desviantes, cada um a sua maneira. Por outro lado, o homossexualismo do menino, seguindo a abordagem psicanalítica, é proveniente da negação encontrada na figura do seu pai Francisco. Como o pai era machista e vivia numa sociedade que validava todos os seus comportamentos absurdos, ele não aceitava o homossexualismo do filho. Além de não aceitá-lo, o pai, obviamente, passou a oprimi-lo, da mesma forma como fazia com Ana.

Por último, Ana vivenciava um apego anormal em relação ao fruto do seu ventre. Tinha um sentimento de posse que ultrapassava os limites do amor materno. A mãe tinha sensações incestuosas sobre o seu próprio filho, desejando-o sexualmente, numa forma de Complexo de Jocasta, outra grave perversão sexual, abominável não apenas pelo Cristianismo, mas também fora dele. A prova de que as pulsões sexuais e eróticas de Ana a levavam a querer o corpo do filho, o fruto do seu ventre, está na ocasião em que eles ficaram a sós no sótão da casa onde Ana voltou a fazer os seus desenhos de carvão. Ao tocar a pele do filho que lhe ajudava a pegar os desenhos caídos no chão, a mãe se sente muito atraída por ele. Sem poder conter seus instintos, Ana acaba, novamente, transgredindo todos os limites e tabus impostos sobre o seu corpo e o do filho: “Os rostos quase encostavam. O pânico da mulher transformou-se em desejo, a boca a centímetros da sua. Beijou-o, sua língua quente roçava a boca do menino. Ele manteve a boca aberta, mas incapaz de se mexer, mumificado” (GRAMMONT, 2006, p.76).

Após essa cena chocante, mãe e filho jamais voltaram a estar próximos um do outro. Não se falaram mais. Sequer tiveram coragem de trocar olhares. Para o filho, a mãe, além de ser uma estranha, (já que durante o seu crescimento ela estava internada em um hospício) não poderia despertar nele um desejo sexual recíproco, pois ele era homossexual. Sua atração não estava no sexo oposto. Para Ana, foi um único momento de catarse sexual, uma vez que, por mais que ela desejasse o corpo do filho, numa espécie de Complexo de Jocasta e, também, de amor narcísico, tendo em vista que ela, a

todo momento, enxergava-se no próprio filho, não poderia continuar com essa atração tão perigosa dentro daquele ambiente tão conservador. Se antes ela fora enviada ao hospício por ter se descuidado da saúde do filho em uma crise de ciúme doentio, imaginem o que seu marido faria se descobrisse ou presenciasse uma cena de assédio ao seu próprio filho. A última frase do conto confirma que, infelizmente, para Ana, as coisas voltaram ao normal, tendo em vista que o seu marido, na mesma noite em que ela pôde liberar a sua pulsão sexual ao ficar a sós com seu filho, obrigou-a a transar com ele: “Naquela noite, Francisco, o pai, a cobriu maquinalmente” (GRAMMONT, 2006, p.76).

Portanto, pudemos notar, neste 2º capítulo, por meio da análise desses três contos, “Lúcifer”, “Sudário” e “O Fruto do Vosso Ventre”, como a literatura grammoniana é transgressora da tradição judaico-cristã. A estética das narrativas se constrói, fundamentalmente, no resgate da tradição religiosa, por meio de transtextualidades que estão claras desde os títulos. Nesse seu jogo intertextual, a autora, a todo instante, nega os valores e sentidos que são, na maioria dos casos, sagrados, sobretudo para os cristãos. No lugar de Cristo, está o Diabo humanizado, o advogado de defesa da humanidade junto ao Criador. O Sudário não passa de uma peça de tecido falsificada e tingida por tinta e pelo sêmen de um homem louco de tesão por uma juvenzinha. E, por fim, o Fruto do Vosso Ventre é um garoto homossexual, vítima do descaso de um pai bruto e filho de uma louca, que o deseja para relações incestuosas.

Nesse seu jogo narrativo, Grammont contextualiza seus contos na contemporaneidade, época de valores em conflito e de desprendimento da tradição. O homem está circunscrito apenas aos seus limites e às suas próprias causas, vivendo num vazio existencial que nem ele mesmo sabe explicar os motivos. A sexualidade está no centro das atenções e a busca do prazer e satisfação é o que move os corações. A moral está invertida. A religião e a fé em ruínas.

Capítulo 3
O CORPO ERÓTICO DA ESCRITA

3.1 – A escrita donjuanesca de Grammont

A sedução tornou-se minha maldição.
Era aprisionada por esse poder, como
Cassandra não podia escapar a seu dom
adivinhatório, o que a levou à desgraça.
(Guiomar de Grammont, 2006)

No decorrer desta dissertação, analisamos o erotismo a partir dos estudos bataillianos, concebido como uma força humana cuja origem esteve relacionada com a criação de situações socialmente controladas, os interditos, os quais visavam organizar o ser humano em torno do trabalho, tirando, assim, o homem primitivo do seu estado de animalidade, de desorganização. Essas regras sociais passavam, então, a racionalizar as ações antes praticadas indiscriminadamente, como o sexo, por exemplo, que deveria ser mais controlado em favor da produtividade laborativa. Contudo, como discurremos ao longo desta pesquisa, foram justamente as proibições impostas que possibilitaram ao homem liberar o seu desejo erótico, ou seja, a força interior que tende à superação do controle, transgressão às regras, desejo de voltar à animalidade, ao animalismo sexual, baseado no prazer e na satisfação dos desejos.

Sem dúvida, o maior expoente literário dessa busca por ultrapassar todos os limites da razão em favor dos prazeres sexuais foi Donatien Alphonse François de Sade, o Marques de Sade, aristocrata francês do século XVIII, que fora duramente perseguido tanto pelos monarcas quanto pelos revolucionários da época, em função do caráter libertino de suas ideias e obras. O vocábulo *sadismo* surgiu por sua causa, dizendo respeito àquela sexualidade apresentada, por exemplo, em *120 dias de Sodoma*, romance escrito por Sade na prisão da Bastilha, narrando a história de quatro aristocratas que se trancaram num castelo, junto a diversas crianças e adolescentes, para submetê-las a toda experimentação sexual possível, mesmo à tortura e ao assassinato como expressões do prazer.

Conforme Bataille (1987), acerca do pensamento de Sade:

A negação dos parceiros é, segundo ele, a peça fundamental do sistema. Ele diz que, se o erotismo conduzir a uma harmonia, ele nega o movimento de violência e de morte que é em princípio. Em seu aspecto mais profundo, a união sexual fica comprometida, situando-se entre a vida e a morte: é a

condição de romper uma comunhão que o limita, que o erotismo revela enfim a condição que é a sua verdade, e cuja realização está inteiramente de acordo com a imagem soberana do homem. Só a voracidade de um cão feroz realizaria a fúria daquele que não tem nenhum limite. (BATAILLE, 1987, p. 110)

Por meio dessas condições foi que Sade buscou compreender a sexualidade humana, no seu paroxismo, que não encontra limites dentro da moral social e que é avessa à sua racionalização. As ideias de Sade se caracterizam pelo excesso, pela voluptuosidade, pela vontade de levar o erotismo a ser o que ele realmente é, ou seja, transgressor e violento, por isso carregado de uma liberdade desenfreada que não admite qualquer preocupação com o outro, estando numa dimensão em que a palavra controle é desconhecida.

De certa forma, o que fizemos, até aqui, foi demonstrar como as personagens grammonianas se aproximam dessa busca do prazer sem limites, que muito se assemelha a Sade, pois são mulheres, como pudemos notar, instintivas, sedentas por relações sexuais que as tirem da trivialidade e, em muitos casos, que as levem à “anormalidade”, beirando à sexualidade “patológica”, em função de se afastarem sobremaneira de um sistema moral ainda bem vigente.

Tendo isso em vista, passemos a analisar o erotismo sob outra perspectiva, mesmo que ainda seja no campo da Filosofia, pois na mesma perspectiva discutiremos o olhar da própria Guiomar de Grammont sobre o erotismo, da maneira como ela o concebe em sua obra e na própria vida. Como sabemos, a escritora é mestre em Filosofia pela UFMG, quando estudou figuras estéticas em Kierkegaard.

Em 2002, Grammont publicou, no Suplemento Literário de Minas Gerais, o texto “O escritor: um mestre da ars erótica”, apresentando uma concepção de erotismo ligada à arte da sedução, ao encantamento das pessoas por meio da palavra. Para Grammont, não existe literatura que não seja erótica, já que toda literatura reúne um: “conjunto de artifícios usados para capturar o leitor, algumas vezes, evocando a possibilidade de uma unidade que teria sido perdida” (GRAMMONT, 2002, p.4). Assim, todo escritor seria uma espécie de *Don Juan* ou *Sheerazade* por causa de sua obsessão em criar artifícios e escrever de tal maneira que seu leitor se sinta seduzido e fascinado pela leitura. Nesse sentido, seria absurdo imaginar, de fato, que exista alguma literatura que não seja erótica, uma vez que quem escreve o faz para ser lido e, nessa empreitada, busca

construir seu texto da melhor maneira possível para atrair seu leitor, sobretudo em textos literários, nos quais os recursos da linguagem são explorados de modo muito especial.

Guiomar de Grammont, no texto em questão, retoma a tradição grega para demonstrar como o erotismo, em sua gênese, esteve ligado à falta, ao desejo de buscar a parte perdida, de forma que o ato da escrita é essencialmente erótico, por buscar o encontro com o leitor, a fusão nesse jogo de sedução. De acordo com Lúcia Castello Branco (2004), em o *Banquete*, Platão nos dá a noção do erotismo como uma busca de conexão com uma parte que nos falta ou nos completa, descrevendo a história de Eros, o deus do amor. Ele seria o impulso nascido da desunião, da desconexão, da separação imposta por Zeus aos Andróginos, que, devido ao poder que possuíam, desafiaram-no. Uma vez divididos, mutilados e enfraquecidos, os andróginos passaram a vagar pelo mundo em busca de sua parte correspondente que fora perdida. Quando se reencontravam, ficavam abraçados e se entrelaçavam na tentativa de se unirem de novo, de restaurarem a forma original. Eros seria, então, esse impulso pelo reencontro, pela restauração da união. De forma semelhante age o escritor na busca erótica por seduzir o seu leitor. Citemos Grammont:

O escritor é uma espécie de Don Juan. O que ele mais almeja é o domínio da ars erótica da escritura. Todo escritor escreve para ser lido. São diversas suas técnicas e seus artifícios, e até mesmo os efeitos que provoca, mas o desejo de eficácia é comum. O que pode ser mais erótico do que a forma como Machado de Assis se dirigia às suas leitoras, falando-lhes com a intimidade de um confidente? (GRAMMONT, 2002, p.4)

Mesmo não sendo o erotismo o objeto de pesquisa de Sandra Renata Fonseca Mota, a pesquisadora, em “Figurações do feminino em *Fuga em Espelhos*, de Guiomar de Grammont²⁸”, discorreu sobre a importância que o texto “O escritor: um mestre da ars erótica” tem para Guiomar de Grammont, sendo uma espécie de resposta à crítica literária da época, que ressaltava, sobremaneira, o caráter erótico de sua obra, enquadrando-a dentro de um grupo restrito de literatura, a erótica. Assim, ao afirmar que todo texto é erótico, Grammont quer, pontualmente, sinalizar para a universalidade

²⁸ Dissertação de mestrado elaborada no Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários, na Universidade Estadual de Montes Claros, sob a orientação do Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva, um dos pioneiros em estudos grammonianos no Brasil.

literária do erotismo, marcando sua opinião contrária aos que insistem em dicotomizar os textos eróticos dos não eróticos.

Além disso, a pesquisadora esclarece que o fato de Grammont recusar o rótulo de erótica para a sua literatura não quer dizer que ela não reconheça a presença desse elemento estético em seus textos. Não se trata disso. Trata-se de negar uma classificação, muitas vezes preconceituosa, sobre um tipo de literatura que é tida por menor, justamente por utilizar uma linguagem aberta, cheia de palavrões, por descrever cenas de sexo, ser pornográfica em muitos casos. Retomando aquilo que afirmamos no início desta dissertação, a carga erótica da literatura grammoniana, conforme a própria autora em entrevista ao Jornal Estado de Minas, em 2003, é proveniente do ambiente conservador e repressivo que marcou a sua infância em Ouro Preto. Repressão sexual e religiosa que tornou a sua escrita tão sacrílega quanto aos elementos ligados ao cristianismo.

Sabendo disso, que todo texto, pelo olhar da Grammont, é erótico e sedutor em sua gênese, afirmamos que a literatura grammoniana em *Sudário* se faz erótica e, conseqüentemente, sedutora, a partir do jogo da transtextualidade. Retomando Genette (2010), todos os contos que analisamos até este momento são verdadeiros palimpsestos, uma vez que foram construídos por cima de narrativas anteriormente contadas, fundados em hipertextos sem os quais não existiriam, pelo menos com os sentidos que possuem. A diferença é que em Grammont, como foi possível notar, os hipertextos são verdadeiros paradoxos, em grande parte negação dos textos com os quais se relacionam, por isso, a nosso ver, são diálogos transgressores que põem em cena a mulher contemporânea, seus conflitos e dilemas, seus desejos e suas pulsões por liberdade.

Anteriormente, concentramos nossa atenção na busca por delimitar os pontos de ruptura da ficção grammoniana com a tradição. Agora, vamos nos ater em demonstrar como a transtextualidade é vital para a escrita da autora, sendo um mecanismo de criação artística imprescindível para ela. Ainda, pontuaremos o quanto a autora dialoga com o cinema, demonstrando o valor que essa arte tem para a construção dos seus contos. Como não poderia ser diferente, começaremos por discutir a relação palimpsestosa do conto “Confissões da Sedutora” com o texto do filósofo dinamarquês

Soren Kierkegaard, *Diário do Sedutor*, porque ambos tratam da sedução, assunto tão caro a este capítulo.

Ao analisar o conto “O Fruto de Vosso Ventre”, deixamos aberto o significado dos “papéis roubados” que a personagem Ana utilizava para produzir a sua arte, estranhos desenhos à base de carvão. Vejamos trecho do conto: “Roubava papel das escriturações do armazém e fazia desenhos ensandecidos com pedaços de carvão” (GRAMMONT, 2006, p.69). Além de outros sentidos, esses papéis roubados nos remetem, automaticamente, para uma discussão metaficcional proposta por Grammont, uma vez que o que está sendo posta é justamente a importância dos hipotextos dentro da sua produção literária. Sem os papéis que Ana roubava no armazém de sua família não haveria qualquer possibilidade de sua arte acontecer, é-lhe um material essencial. Observemos que não se trata de qualquer papel. São papéis de um armazém, provavelmente, material de rascunho, que contém outras escritas, o que nos remete aos palimpsestos, pergaminhos cujas primeiras inscrições eram apagadas para receberem outras. Contudo, esse apagamento não era capaz de esconder totalmente o primeiro texto, de forma que um poderia ser visto através do outro. Essa é a grande questão posta por Grammont. Em seus contos, é possível ler diversas outras narrativas, como a tradição literária e as histórias do cristianismo, por exemplo. Indo além da importância dos hipotextos para a sua própria literatura, a autora coloca em evidência o quanto a literatura, de um modo geral, é “dependente” de outros textos.

O Diário do Sedutor é um livro do gênero epistolar, escrito por Soren Kierkegaard em 1843. Nele, o filósofo nos conta, detalhadamente, o jogo de sedução construído por Johannes contra Cordélia, sua “caça”. Por meio das cartas, descobrimos que Johannes se aproxima de Cordélia não pelo amor sentido por ela, mas pelo prazer que sente em seduzi-la. Para isso, usa de diversas estratégias a fim de atrair o amor da moça, conquistá-la. Nesse jogo, age calculadamente, controlando suas ações e antecipando as reações de Cordélia. No início da conquista, trata-a com indiferença, fingindo não ter nenhum interesse em um romance. Em certa ocasião, espera que a moça passe na rua para esbarrar-se nela, como se tudo fosse um acaso. Johannes é um estrategista, faz dessa conquista um manual de sedução para o seu leitor. A sua arte é a sedução, atrair a caça para o cativo é o prêmio que se ganha nesse jogo. A busca não está, de fato, em levar a mulher para a cama, por exemplo, mas envolvê-la no jogo. Aliás, a consumação

da conquista é o fim do jogo sedutor, pois, quando a mulher está totalmente conquistada, ela deixa de ser objeto de desejo. É o que ocorre com Johannes. Ao possuir Cordélia de vez, ele a abandona, deixando de ser objeto de desejo, conquista, e passando a ser objeto de lembranças, as quais estão registradas nas cartas. Johannes pode ser lido como um Don Juan, por este ser o arquétipo dos sedutores, a própria personificação da sedução.

A partir do hipotexto *Diário do Sedutor*, Grammont escreve o hipertexto “Confissões da Sedutora”, conto em que uma narradora em 1ª pessoa confidencia ao leitor o lugar da sedução em sua vida, uma maldição. A narrativa, além de ter uma expressa relação com o texto de Kierkegaard, faz alusão a vários personagens mitológicos, santos católicos e filósofos, todos retomados para nos falar de uma mulher narcísica que, assim como Johannes e Don Juan, utiliza da sedução por vaidade, para encontrar a si própria, para satisfazer seus desejos.

Inicialmente, a sedução para a narradora denota uma maldição em sua vida, um dom do qual ela não pôde se desvencilhar, que acaba lhe acarretando dor e sofrimento, pois ela vive de excessos, desequilibrada, fora do eixo. Por isso, retomando a tradição grega, ela se compara a Cassandra, a vidente de Troia que fora desacreditada em sua terra por uma maldição do deus Apolo. Ambas são malditas por causa de seus poderes, uma da sedução, outra da adivinhação.

O poder de sedução da narradora a transformava em diversas mulheres, levando-a a se envolver com outros narcísicos, pois os homens que a desejavam apenas o faziam por primeiro desejar a eles próprios. O conto retoma, também, Helena de Troia. Para a narradora, Menelau e Páris não disputaram, de modo algum, o amor da mulher, isso seria apenas um pretexto para que eles pudessem disputar, numa guerra, quem era mais forte, virtuoso e honrado: mais uma forma de narcisismo humano.

A sedutora de Grammont é uma mulher descrente do mundo, excêntrica. Despreza as feministas, porque não passam de machistas, buscando modelos de feminilidade que mais agradam aos homens. Recusou se casar por não suportar a ideia de se escravizar ao amor de uma única pessoa. Pouco para ela. Pensou no convento, em dedicar a sua vida à busca do conhecimento, à contemplação do senhor, protegendo seu corpo dos prazeres

terrenos, uma nova Tereza d'Ávila. Contudo, não suportaria a ociosidade e a abstinência sexual da clausura.

As repostas para uma existência tão confusa começaram a aparecer para a narradora quando, após tanto se culpar pela infelicidade do casamento de seus pais, passa a fazer análises, pagas com dinheiro proveniente da prostituição de seu corpo. A relação mãe e filha sempre foi difícil, pois, segundo a narradora, a mãe a invejava, a perseguia pelo desejo que o pai sentia por ela. No consultório, uma arena em que ela seduzia e se deixava seduzir, foi que conheceu a sua personalidade donjuanesca. Observemos trecho do conto:

Ali aprendi a aceitar meus rituais de morte e sedução. O que pode haver de mais narcísico do que a idéia de que era a causa da separação e do ódio entre meus pais? Então eu tinha culpa do incesto! Um incesto que se processava nos abismos mais recônditos da minha imaginação. Como são fáceis e confortadoras as verdades descobertas em análise! (GRAMMONT, 2006, p.87)

Nesse ponto da narrativa, Grammont aproxima de vez as três personagens narcísicas e sedutoras em questão, Johannes, Don Juan e a narradora do conto. São todos conscientes do poder que possuem. A caça de vítimas para sedução faz parte de um jogo de satisfação pessoal, de olhar para si, envaidecer-se de suas próprias ações. É um jogo de xadrez. As peças estão postas e todas as jogadas são estrategicamente pensadas. Johannes atrasa a consumação do amor com Cordélia para prolongar o prazer da sedução. Don Juan é um eterno insatisfeito, não existindo para ele a mesma conquista mais de uma vez, sempre havendo uma nova vítima, num ciclo infundável. A narradora do conto grammoniano em questão se satisfaz por saber que foi o motivo da desgraça de sua mãe. Até seu pai foi seduzido por ela.

No conto, a sedução é tratada como arte. Por isso, deve ser aprendida, praticada até a exaustão para que se alcance a execução perfeita. Para tanto, a narradora se propõe a aprendê-la, para fazer dela a razão de sua existência, o que deveria passar pelo estudo do assunto. Há menções diretas de Grammont a filósofos que muito escreveram sobre erotismo e sedução: Soren Kierkegaard, Marquês de Sade, Georges Bataille, Nicolau Maquiavel etc. De tanto se entregar ao ofício de sedutora, de pôr máscaras em sua existência, viver representando, a narradora acaba por perder-se, tornar-se uma névoa,

iludir-se, assim como Johannes e Don Juan, obsessivos pela busca pessoal, perdidos num amor doentio a si próprios que nunca tem fim, nunca se satisfaz plenamente.

Ao fim do conto, Grammont isenta a narradora de sua “patologia” narcísica. A natureza é que fizera dela uma sedutora, uma serpente cheia de artimanhas para enfeitiçar os homens. Todas elas não passam de bruxas. Uma herda o dom da outra, há milênios. A primeira sedutora foi Eva. A primeira vítima foi Adão.

Outra grande referência para a literatura grammoniana é o cinema. Em *Sudário*, ocorrem algumas retomadas de personagens dessa arte, como a *Snàporaz* (interpretado por Marcello Mastroianni) de *La città dele donne* em o “O Diário de Medeia”. Essa menção está relacionada ao fato de a autora querer reforçar o desprezo que a narradora do conto tem pelas lutas femininas, pois Mastroianni se consagrou como símbolo sexual na Itália. Assim, a narradora afirma que seu desejo é abandonar as causas feministas e se entregar completamente ao homem de seus sonhos. Contudo, mais notadamente em um dos contos, é possível perceber que Grammont faz uma releitura direta de um filme do sueco Ingmar Bergman, sendo um trabalho marcadamente transtextual.

Conforme apresentamos no capítulo anterior, o conto “Lúcifer” narra a história de um homem sedento por encontrar repostas para a existência humana, não aceitando o fato de que somos seres finitos. Ele é um inconformado e isso o faz sair pelo mundo em busca de suas repostas. Em uma narrativa fantástica, descobre que suas respostas não seriam encontradas em Deus, mas no Diabo. Tendo encontrado o Diabo, numa partida de xadrez, eles disputam o objeto de interesse de cada um. O homem quer ser o Diabo, almeja ser infinito, eterno. O outro quer, logicamente, a alma do homem.

Ao assistirmos ao filme “O Sétimo Selo”, de 1956, verificamos que o conto acima se trata de um hipertexto em relação a ele, já que o filme sueco se passa em um triste ambiente medieval. Nesse contexto, o cavaleiro, Antonius Block, interpretado pelo ator Max Von Sydow, retornando de uma cruzada, encontra seu país devastado pela peste negra. Em razão de tanta dor e sofrimento, a fé do homem fica notadamente abalada, levando-o a refletir sobre os sentidos da vida. Para ele, Deus teria se escondido. Passa a querer vê-lo, tocá-lo, sentir a sua presença, sua existência num contexto tão desolador. Daí, a Morte, e não o Diabo, como conto grammoniano, aparece a Antonius para buscá-lo, pois a sua hora teria chegado. Não que ele tivesse medo da morte, porém, desejava

em encontrar as respostas que buscava, sugere uma partida de xadrez. Não apostaram a alma de um ou a eternidade da outra, mas, simplesmente, a chance de ter mais tempo de vida, caso o homem vencesse; o que não acontece.

É possível notar como a narrativa de Grammont fez uma reescrita do filme de Bergman; como, a partir de boas adaptações, o filme foi relido para dar origem a uma nova história; autônoma, é claro. Porém, o conto, mesmo sendo uma nova narrativa, em outro ambiente, com novas personagens, não é capaz de esconder o seu hipotexto, de apagar a sua relação de, em certo sentido, dependência com o filme. Inclusive, consideramos que a leitura do conto se torna muito mais enriquecedora quando temos conhecimento da inter-relação existente como o filme. Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, retoma teorias de Roland Barthes e de Umberto Eco, que são taxativos quanto à questão do intertexto:

Roland Barthes definiu o intertexto como a “impossibilidade de viver fora do texto infinito” (1975-36), fazendo da intertextualidade a própria condição da textualidade. Ao escrever sobre seu romance *O Nome da Rosa*, Umberto Eco afirma: “Descobrir o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda história conta uma história que já foi contada” [...] (HUTCHEON, 1991, p.167)

Podemos afirmar, então, que a obra *Sudário* é, por excelência, a grande metáfora dos “papéis roubados”, já que em praticamente todos os contos temos reelaborações de outras narrativas, símbolos ou mitos. O livro sinaliza para um tipo de literatura que, honestamente, faz uso da transtextualidade para se realizar. Ela não foge ao plágio, àquilo que lhe é anterior. Ao contrário, vai às suas fontes, bebe de suas águas e dá origem a histórias carregadas de novos sentidos, ainda que conflitantes na maioria das vezes.

3.2 – Acenos para a contemporaneidade: metaficção e narcisismo literário

Apesar de o termo ter sido utilizado pela primeira vez em 1970, pelo crítico norte-americano William H. Gass, a metaficção é tão antiga como a própria literatura. Conforme Adolfo José de Souza Frota, no artigo “O processo de reflexão metaficcional em Seymour: uma apresentação” (2013), a maioria dos textos que tratam do assunto aponta *Dom Quixote* como o primeiro romance metanarrativo de que se tem conhecimento, justamente pela autoconsciência narrativa empregada por Cervantes, uma grande paródia dos romances de cavalaria da época.

De acordo com Linda Hutcheon (1991), os processos de metaficção ganharam força no pós-modernismo, época em que os escritores passaram a evidenciar em seus textos uma maior preocupação com o processo de construção ficcional, espaços literários de autorreflexividade, de olhar para os mecanismos da criação da literatura e da sua representatividade.

Entre as definições mais correntes de metaficção, destacamos as que a relacionam a um tipo de texto, sobretudo o literário, em que há uma preocupação em discutir e, em certo sentido, teorizar o próprio funcionamento da literatura, textos ficcionais que discutem a própria ficção em si. Metaficção diz respeito a uma escrita declaradamente autoconsciente e sistematicamente organizada para chamar a atenção dos leitores quanto a seus aspectos formais e funcionais. Sem nenhum sentido pejorativo é que Hutcheon classifica a narrativa metaficcional como narcísica, por causa da autoconsciência, da capacidade discursiva que possui de refletir sobre si mesma, de ser consciente de seu papel.

Dentro dessa proposta autorreflexiva, a preocupação metanarrativa se volta para a realidade enunciada em seu próprio discurso, desvinculando da realidade imediata, a “real”, o que leva o próprio leitor a refletir, de um lado, sobre como se dá a ficção e, de outro, como a própria realidade histórica é também influenciada pela realidade ficcional, podendo ser, e muito, uma história inventada.

Nessa perspectiva do texto metaficcional, ficção sobre ficção, Grammont escreveu o conto “Glória”, uma narrativa narcísica, tendo em vista o seu viés autorreflexivo,

dialógico das questões pertinentes à própria criação literária, ao papel e ao lugar da literatura na contemporaneidade.

O conto grammoniano em questão traz um narrador em primeira pessoa, que põe às claras para o seu leitor a sua angústia diante da necessidade de escrever uma narrativa que lhe fora encomendada. No desenrolar do enredo, é possível notar as diversas marcas da metaficcionalidade presente no texto, uma discussão sobre o fazer literário, sobretudo na contemporaneidade.

Inicialmente, temos a impressão de estar lendo uma narrativa “comum”, ou seja, uma história ficcional criada por uma autora, contada por um narrador qualquer. Nesse caso, o narrador-personagem inicia o texto nos contando as lembranças que tem da primeira vez que andou de trem com a sua avó, ressaltando a liberdade sentida e a impressão de que a viagem, nessas condições, conta a vida de uma maneira muito significativa, sendo inspirativa: “As paisagens, um filme a desenrolar-se nos caixilhos das janelas” (GRAMMONT, 2006, p.89). O trem, que leva seus vagões, um a um, carregando vidas, histórias; a viagem, que possibilita o deslumbre de diversas paisagens, lugares distintos; tudo isso sugeria ao narrador muita inspiração, muitas histórias a contar.

Contudo, ele vivia um paradoxo, pois, mesmo tendo as experiências da vida, encontrava-se “travado” mediante a escrita do conto que tinha de escrever, uma encomenda profissional. Essa é a primeira discussão metaficcional posta no conto grammoniano: o dilema do escritor perante o texto para o qual não encontra inspiração para escrever. Ou, no mínimo, não há uma história interessante para ser escrita: “O tempo corria, corria sobre os trilhos, mas parecia que o trem jamais passaria através do meu corpo para materializar-se sobre o papel” (GRAMMONT, 2006, p.89).

Já no terceiro parágrafo, notamos, claramente, o tom autorreflexivo assumido, uma vez que o narrador vai esclarecer que a história do trem surge da necessidade que ele tem de redigir uma outra história. Desse ponto em diante, com muita ironia, o narrador vai se debruçar sobre questões pontuais do processo de criação ficcional. O primeiro ponto importante a se destacar é que, desde o início, o narrador quis evidenciar que seu conto será mesmo uma ficção, oposto à realidade palpável, sendo uma história

inventada: “Criei uma narradora que acordava em um trem, aparentemente sem saber como tinha chegado ali” (GRAMMONT, 2006, p.89).

Entretanto, o narrador-personagem imaginou que essa sua narradora do conto encomendado, história ficcional dentro de um conto que também é ficção, estaria narrando o enredo depois de morta, dentro de um trem em que todos os passageiros também estavam mortos. O fato de criar esse ambiente gótico e de tom fúnebre logo chamou a sua atenção, uma vez que isso seria um reflexo do próprio estado em que ele se encontrava, um morto para a criação literária, sem inspiração para a escrita. Aqui há uma forte ironia grammoniana para o fato de, recorrentemente, os escritores da contemporaneidade terem de inserir em suas narrativas enredos esotéricos ou policialescos para serem lidos, uma exigência dos leitores de nosso tempo. E ainda critica os escritores por julgarem que escrevem histórias triviais para agradar ao público leitor, quando gostariam de escrever histórias cujos temas fossem mais profundos:

Quem vai se importar em ler qualquer coisa que tenha uma mensagem mais profunda? E o que são mensagens “profundas”? Profundas para quem? Essa palavra parece ter sido associada para sempre aos títulos dos filmes de sacanagem. Me dava uma preguiça enorme ser inteligente, escrever coisas que fossem interessantes, tentar ser alguma coisa em que eu mesmo não acreditava. (GRAMMONT, 2006, p.90)

A ironia grammoniana se volta aos leitores e ao mercado editorial que insistem e supervalorizam um modelo de literatura que deve seguir um script pré-estabelecido para que possa ser lida, seguindo uma lógica de mercado preocupada apenas com o retorno financeiro, desvalorizando e deixando em segundo plano a liberdade da criação literária e a experimentação de um tipo de literatura que fuja à repetição de enredos que seguem a cartilha das novelas televisionadas.

Outra crítica presente no conto é que segue a mesma lógica dos temas que sempre devem aparecer nas narrativas para agradar aos leitores é a alusão feita ao sexo. Para o narrador-personagem, não tem erro, em seu conto por encomenda, obrigatoriamente, deverá ter sexo, pois é uma fórmula infalível, um lugar-comum que sempre atende às expectativas dos leitores, mesmo que seja meramente apelatório, inclusive de forma não metaforizada, ou pelo menos em metáforas simples, umas bem simples, para facilitar a vida do interlocutor:

Sexo. Sexo é outra fórmula infalível. Você põe sexo ali, todos devoram. Não precisa criar novas fórmulas de falar desse assunto. Os leitores adoram o

requentado, o igual, o lugar-comum. É melhor escolher as palavras às quais todo mundo já está acostumado. Se você introduzir alguma metáfora estranha, como é que o leitor vai perceber do que se trata? (GRAMMONT, 2006, p.93)

Ainda, outro recurso apontado como infalível na hora de agradar os leitores é diminuir ao máximo as descrições narrativas, colocando o maior número de diálogos possíveis, encurtando e tornando as histórias mais leves, tudo para descansar o leitor: “Ninguém aguenta livros com descrições em excesso. Talvez eu devesse cortar todo o começo do conto” (GRAMMONT, 2006, p.92).

Mais uma marca do caráter narcísico do conto “Glória” é a consciência irônica que o narrador-personagem tem sobre a sua condição de escritor. Ele próprio se julgava um impostor, um não escritor, alguém que havia publicado um livro cheio de mentiras e que, a partir disso, ganhou muita visibilidade, tendo, inclusive, adequadado seus comportamentos e vestimentas ao estereótipo de escritor: passou a fumar por influência de um texto do Maiakósvki; pôs um ar de drogado na cara; dava respostas curtas para tudo; usava capa cinza igual ao ator norte-americano Humphrey Bogart e cabelos desarrumados. A ironia de Grammont se destina, novamente, ao tipo de literatura e de escritor que o mercado editorial e que o público em geral desejam. Que escreva aquilo que agrada, que a leitura seja fácil, que não tome muito tempo ou demande muito esforço intelectual para ser compreendida e que, é claro, traga um bom retorno financeiro. O narcisismo do narrador recai na sua autocrítica, no fato de ele saber que, mesmo podendo oferecer uma literatura de melhor qualidade, acaba cedendo às exigências do mercado, passando, então, a ser um impostor às avessas. Vejamos o trecho em que ele revela sua consciência: “Afinal de contas, pra que falar nos pobres prostitutas disponíveis no bom e velho idioma materno, se ninguém se interessa mesmo por literatura? Além disso, não vende. O que atrai aqui é o estranho, o diferente. Enfim...” (GRAMMONT, 2006, p.91).

Acreditamos que, normalmente, as histórias narradas nas páginas dos livros de literatura são apenas ficção. Fatos imaginários que não têm, *a priori*, nenhum compromisso com o mundo real. Porém, não podemos negar a influência exercida pela realidade histórica nos textos literários. Muitos desses textos trazem muita relação com fatos reais, relação com a vida e com a experiência dos próprios autores, sendo muitas vezes autobiográficos. Nesse sentido, o conto “Glória” também é autorreflexivo das

questões voltadas para a forma como a literatura se faz ficção e de sua relação com a realidade.

Conforme dissemos anteriormente, o narrador deixa claro que pretende escrever uma história de “mentira”, declarando que ele criou uma narradora para o seu conto e que ela estava morta dentro de um trem. Em seguida, desconfia se essa sua narradora, num ambiente tão fúnebre, é de fato uma criação sua ou apenas um reflexo de seu próprio estado real. Além disso, deixa claro que poderia perfeitamente ter criado esse ambiente gótico em função da quantidade e do tipo de filmes que tem assistido: “Ando vendo filmes em excesso e, afinal de contas, nós, escritores dessa época incômoda, sempre achamos que precisamos colocar em nossos livros umas pitadinhas de esoterismo ou de literatura policial para sermos lidos” (GRAMMONT, 2006, p.90).

Segundo o narrador-personagem de “Glória”, a encomenda do conto surgiu de uma viagem ferroviária. No trem, tinham, com ele, treze escritores. Os demais já teriam concluído as partes que lhes cabiam, restando apenas o seu conto para que o editor fechasse o livro. Ao longo da viagem, para relaxar um pouco a tensão em que estava, pois não conseguia concluir o seu trabalho, foi bater um papo com um garçom simpático. Durante a conversa, o garçom, num tom saudosista, relata que as viagens ferroviárias de antigamente eram bem melhores, uma vez que havia mais passageiros e a linha ia de São Paulo a Mato Grosso. Diz ao narrador que era possível pescar de dentro do próprio trem no Pantanal, bastando lançar a linha das janelas e esperar que os peixes caíssem na isca. Obviamente que o narrador fez desdém do caso do garçom, papo de pescador, mesmo que o homem tenha lhe garantido a veracidade dos fatos: “- Num é mentira, não. Era um mundão que esse trem cobria, o senhor devia ver” (GRAMMONT, 2006, p.95).

Grammont está chamando a nossa atenção com esse caso contado pelo garçom justamente para a questão do pacto ficcional criado entre o texto literário e seus leitores. Como histórias tão inverossímeis podem parecer tão reais para quem as ler? Como podemos nos envolver tanto com os enredos os quais temos plena consciência de que não passam de histórias de papel? Ou o contrário. Será que as histórias que julgamos tão reais em nossas vidas não passam de mera ficção? Casos também inventados. A reflexão metaficcional do conto, então, gira em torno da dificuldade em se estabelecer

limites precisos entre aquilo que é real e o que é ficcional, tanto na literatura quanto na vida real. O que torna o caso do garçom tão absurdamente inverossímil para o narrador quando ele mesmo vive de histórias contadas e não consegue sequer diferenciar o que em seus textos é uma criação sua e realidade vivenciada?

Para elucidar melhor essa situação, verificamos que o narrador do conto pensa em uma nova versão para o seu texto encomendado. Agora, há uma mulher no trem que se depara com um europeu. Sem saber como a Europa foi parar em seu conto, concebe que essa sua personagem feminina seja uma prostituta brasileira que conhecera em Roma, não estando aí por acaso, estando por causa da viagem que o narrador fez até o Velho Mundo. A prostituta teria ficado marcada em sua vida real, pois lhe relatou uma experiência sexual fascinante, uma transa dentro de um trem, com o condutor. Essa história impressionou o narrador durante muito tempo, algo incrível para ele. Porém, segundo ele, após retornar ao Brasil, descobriu que a história da prostituta não era real. Tratava-se de um trecho de um livro qualquer, o qual certamente a prostituta teria lido e recontado. Uma decepção para ele. Passou a julgá-la uma impostora e duvidar da realidade à sua volta, pois tudo poderia ser também outros casos inventados.

O importante é notarmos como o conto grammoniano é perspicaz nesse ponto, colocando em evidência que os limites entre a realidade e a ficção são bem tênues. Como uma história que parecia tão real, verdadeira, pôde se tornar uma decepção tão rapidamente para o narrador? De fato, ela era real em razão do pacto de credibilidade que ele deu à prostituta. Era real porque parecia real a ele, independente de ter sido retirada de um livrinho qualquer. Assim também funciona com a literatura, pois, em geral, não pode ser medida pelo grau de proximidade que ela tem com o real, mas com os pactos estabelecidos com os leitores. Observemos como Guiomar de Grammont ironiza, no desapontamento do narrador, a realidade em que muitas vezes depositamos total credibilidade, como verdades indiscutíveis:

Então não havia realidades, só ficções, mentiras ecoando mentiras? E parecia tão real! Eu tinha explodido em gozo, tão impressionado fiquei com a história: aquela mulata linda penetrada de pé, prensada contra a parede do vagão. Os olhos azuis do condutor, demoniacamente inocentes, como os do meu personagem. (GRAMMONT, 2006, p.96)

O grande feito das narrativas metaficcionais é pôr em evidência os processos de funcionamento e organização da criação literária. Dialogar, francamente, com o leitor

sobre os mecanismos de produção e de recepção da literatura que nem sempre lhes são perceptíveis. A ênfase nas narrativas autorreflexivas é deslocada do produto final para o processo, como a ficção se constrói. Do leitor, é exigido um papel mais ativo na interpretação dos sentidos que são construídos nas narrativas narcísicas, uma vez que a todo momento ele é provocado a se ver como responsável pelos sentidos que são construídos nos textos:

As narrativas metaficcionais demandam outro tipo de leitor. Um leitor que participa. O autor reaparece enquanto categoria que potencializa a participação desse leitor, ou seja, o próprio autor o leva a perceber seus dois papéis: o de leitor e o de colaborador, de coprodutor. Vale ressaltar que a metaficção tem seu foco não apenas no leitor e no autor empírico, como indivíduos históricos, mas nos processos de produção e de recepção dos textos, em que autor e leitor estão inscritos na narrativa. O leitor é uma função do texto, é um elemento constituinte da narrativa, assim como a função autor assumida, geralmente, por um personagem-escritor/personagem-leitor que exerce, ainda, a função de narrador. (CRUZ; CAMARGO, 2013, p.118)

Dessa forma, fica compreendido o quanto a escrita grammoniana é um convite para que o leitor saia do seu lugar de conforto, pois Grammont potencializa, em razão de suas narrativas serem tão provocativas, diretas e impactantes, a necessidade de o leitor assumir uma posição de reflexão crítica sobre as representações que estão diante de seus olhos, passando a enxergar a construção ficcional para além daquilo que ela aparenta ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha literatura é uma reação absolutamente espontânea e violenta contra um peso opressivo do conservadorismo que cercou minha infância. A escrita, para mim, é libertadora e transgressiva. (Guiomar de Grammont, 2003)

Ao longo desta dissertação, procuramos demonstrar o caráter transgressor da literatura produzida pela escritora mineira de Ouro Preto, Guiomar de Grammont, no livro de contos *Sudário*. Caráter transgressor por diversos motivos. Nos dois primeiros capítulos, evidenciamos que a poética de boa parte das narrativas que compõem a obra literária em questão está fundada no estabelecimento de diálogos transgressores e conflitantes com a tradição literária e com a tradição judaico-cristã. Esses contos foram construídos a partir de transtextualidades, conforme o crítico francês Gérard Genette, ou seja, Grammont revistou essas tradições, bebeu na fonte de suas histórias, os hipotextos, para, em seguida, recriá-las com uma nova roupagem, construindo seus hipertextos. Por isso, consideramos *Sudário* uma obra literária permeada de palimpsestos, já que, por meio dela, é possível reler diversos textos anteriores.

Entretanto, esses hipertextos grammonianos são verdadeiras rupturas com as tradições em questão, sendo que a autora volta ao passado para nos recontar essas histórias, na maioria das vezes, por meio de personagens femininas de comportamentos completamente avessos aos de suas antepassadas. São representações de um feminino que não mais se prende ao passado opressor de outrora, mulheres que ocupam lugar de destaque nas narrativas e que buscam, a todo instante, viver conforme os seus desejos e vontades, principalmente no que diz respeito à busca de prazer sexual. Os homens são os oprimidos da vez. Em boa parte dos contos estudados, são eles que sofrem nas mãos das mulheres.

Esta pesquisa teve por interesse tornar claro como a literatura produzida por Guiomar de Grammont é do presente, por representar tão bem a mulher contemporânea, aquela que busca o desapego dos antigos preceitos morais e religiosos, que está preocupada com as coisas que dizem respeito à felicidade pessoal, sem se preocupar com o mundo à sua volta, sejam filhos seja marido. Nos contos, a autora tematizou o

aborto como direito da mulher sobre o seu corpo e, principalmente, a forma liberal como as mulheres lidam com o sexo, já que buscam o prazer, não se importando, como no caso do “Diário de Medeia”, se para isso tenha de ser uma adúltera ou, no caso do conto “Os Vampiros”, necessite explorar sexualmente jovens garotos e praticar um sexo animalesco com um desconhecido.

Em relação à tradição judaico-cristã, procuramos demonstrar como os contos “Lúcifer”, “Sudário” e o “Fruto do Vosso Ventre” podem ser considerados verdadeiros sacrilégios quando os analisamos da perspectiva religiosa, tendo em vista que Grammont dessacralizou verdadeiros ícones da fé cristã. Nesses contos, o Diabo assumiu o lugar de Cristo; o significado existente em torno do Sudário de Turim serviu para se criar a história de um homem louco de desejo por uma pobre moça; ele pintou o seu “sudário”, expressão da dor e do desejo erótico, com tinta e esperma; e a virgem Maria foi aproximada à louca Ana, mulher que tinha desejos incestuosos para com o filho homossexual.

Ainda como marca dessa literatura transgressora e do presente, insistimos, ao longo da dissertação, em mostrar como o erotismo e a violência são elementos estéticos fundamentais na composição das narrativas. Erotismo, como pôde ser visto, entendido na perspectiva do filósofo Georges Bataille, como a força humana que nos leva à superação dos interditos, sejam eles de qualquer ordem, por isso temos tantas personagens instintivas em *Sudário*, mulheres que marcam bem a dicotomia normalidade *versus* anormalidade, por sempre estarem à margem dos estereótipos estabelecidos para a tradicional condição feminina. E a violência, indissociável do erotismo, que, naturalmente, é um movimento transgressor.

Discutimos que a utilização de termos baixos, palavrões e descrições literais de cenas de sexo não são motivo de empobrecimento do texto nem devem ser entendidos com apelação por parte da escritora. De fato, estão a serviço de uma literatura que, violentamente, quer mostrar ao leitor todo o seu desejo de romper com os conservadorismos, mesmo os literários. Assim, nesse aspecto da escrita aberta, direta e sem rodeios, o discurso erótico em *Sudário* beira ao pornográfico e pega de surpresa os leitores desavisados e acostumados com uma escrita mais polida, tirando-os de sua zona de conforto.

Por fim, pudemos notar, sobretudo no terceiro capítulo desta dissertação, o quanto a literatura grammoniana é metaficcional e narcísica, colocando em evidência o próprio processo de criação literária e suas configurações no mundo contemporâneo, caracterizando-se pelas relações transtextuais que estabelece com diversos textos, incluindo aí o cinema. É uma literatura que acena, aberta e honestamente, para o fato de que a criação literária se torna ainda mais profícua quando dialoga com outras narrativas conhecidas, com mitos e símbolos que lhes são anteriores, sendo esses elementos materiais indispensáveis para a escrita. Entendemos por honestamente a retomada consciente e objetiva que a autora faz de textos e mitos da nossa cultura, sem a intenção de escamotear os seus diálogos transtextuais. O texto grammoniano é autoconsciente nesse sentido, sincero, inclusive, e, por isso, narcísico.

REFERÊNCIAS

Referências da autora

GRAMMONT, Guiomar de. *Sudário*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

GRAMMONT, Guiomar de. *A escrita é libertadora e transgressiva*. Belo Horizonte: Estado de Minas, 27 set. 2003. Entrevista concedida ao jornal Estado de Minas.

GRAMMONT, Guiomar de. O escritor: um mestre da *ars* erótica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1260, 2002.

GRAMMONT, Guiomar de. *Fuga em espelhos*. São Paulo: Giordano, 2001.

GRAMMONT, Guiomar de. *Figuras Estéticas em Kierkegaard: a sensualidade do Don Juan, a dúvida de Fausto e o desespero do Judeu Errante*. 1998. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: www.bibliotecadigital.ufmg.br. Acesso em: 14 de fevereiro de 2015.

GRAMMONT, Guiomar de. *O fruto do vosso ventre*. São Paulo: Maltese, 1994.

Referências sobre a autora

BORGES, Lázaro. *Guiomar só quer o Belo*. Disponível em: <http://www.prosaico.info/guiomar-so-quer-o-belo/>. Acesso em: 12 de abril de 2014.

CNPQ. Guiomar Maria de Grammont Machado de Araújo Souza. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4767142H9>. Disponível em: 31 de agosto de 2014.

MOTA, Sandra Renata Fonseca. *Figurações do Feminino em Fuga em Espelhos, de Guiomar de Grammont*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros. Disponível em: http://www.cch.unimontes.br/ppgl/?pg=banco_dissertacoes. Acesso em 7 de dezembro de 2014.

OLIVA, Osmar Pereira. *A escrita dilacerada - corpo e sexualidade em Sudário, de Guiomar de Grammont*. In: 1º CIELLI - Colóquio internacional de estudos linguísticos e literários. 4º CIELLI - Colóquio de estudos linguísticos e literários, 2010, Maringá - PR. Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários - CIELLI / Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários - CELLI. Maringá - Paraná: Editora da UEM, 2010. p. 1-9.

OLIVA, Osmar Pereira. *Sombras do Cristianismo em Sudário, de Guiomar de Grammont*. In: V Colóquio Mulheres em Letras, 2013, Belo Horizonte - MG. V Colóquio Mulheres em Letras - Escrituras, valores, sentidos. Belo Horizonte - MG: Editora da UFMG, 2013. v. 1. p. 506-515.

OS PREMIADOS de Havana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de fev. de 1993, nº 333.

Referências gerais

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

BÍBLIA SAGRADA. N.T. *João*. 109ª Ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1997. cap. 1, 1-3.

BÍBLIA SAGRADA. N.T. *Lucas*. 109ª Ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1997. cap. 1, 39-45.

BÍBLIA SAGRADA. N.T. *Mateus*. 109ª Ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1997. cap. 27, 59-60.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo: seleção de textos, introdução e notas bibliográficas por Alfredo Bosi*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula: história de Deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARVALHO, Glacilda Soares da Silva. *Cresceu como um renovo (Is 53,2): o sistema simbólico ritual judaico do tempo de Jesus, uma das principais raízes do Cristianismo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife. Disponível em: http://www.unicap.br/tede//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=474. Acesso em 28 de julho de 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CRUZ, Vanessa Rita de Jesus; CAMARGO, Flávio Pereira. A metaficção na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Revista Ecos*, Cáceres, vol.14, nº01, 112-135, 2013. Disponível em: <http://www.unemat.br/revistas/ecos/>. Acesso em: 10 de outubro de 2014.

DISCOVERY CHANNEL. *O Sudário de Turim*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h_1_ag_H6Kk. Acesso em 31 de agosto de 2014.

EROTISMO. In: BECHARA, Evanildo C. (org.). *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 16 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FREUD, Sigmund. Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (Parte III). In:_____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*. Tradução de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FROTA, Adolfo José de Souza. O processo de Reflexão Metaficcional em Seymour: uma representação. *Interfaces*, Guarapuava, vol.14, nº1, 82-90, 2013. Disponível em: http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/2260/2051. Acesso em 20 de dezembro de 2014.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HISTORY CHANNEL. Confronto dos *Deuses*: Medusa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=emQR7B59VKU>. Acesso em: 25 de maio de 2014.

HISTORY. *A verdadeira face de Jesus*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHLBwlk2Tm4>. Acesso em 28 de agosto de 2014.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JEHA, Julio. “Monstros como metáforas do mal.” In: JEHA, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 9-31.

KIERKEGAARD, Soren. *Diário de um Sedutor*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

KOHN, Max. O vampiro, um não morto ainda vivo. *Ágora*, Rio de Janeiro, v.XV, nº2, 301-309, jul/dez 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/agora/v15n2/a07v15n2.pdf>. Acesso em: 13 de agosto de 2014.

KOTHE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.

MEDUSA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Ver. E aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

PEREIRA, Carlos Alberto Messerer. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PIMENTEL, Silvia. Aborto: um direito da mulher. *Lua Nova* [online], São Paulo, vol.2, nº2, 18-20, set. 1985. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/v2n2/a05v2n2.pdf>. Acesso em: 31 de agosto de 2014.

SUDÁRIO. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2004.

VAMPIRO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Ver. E aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

VIEIRA, Valtívio. *Características monoteístas das religiões abraâmicas: judaísmo, Cristianismo, islamismo*, 2013. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/4487299>. Acesso em 31 de agosto de 2014.

ZOSCHKE, Camila. *A Arte e a Loucura: uma aproximação histórica*, 2007. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/camila_zoschcke.pdf. Acesso em: 15 de setembro de 2014.