

A INSÓLITA CONDIÇÃO FEMININA EM O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO, DE VALTER HUGO MÃE

Joilson Mendes Arruda

Sonia Maria Gomes Sampaio

Universidade Federal de Rondônia

Resumo: Objetiva-se, com este artigo, contribuir para os estudos literários, sobretudo aqueles voltados para a narrativa, literatura contemporânea e o fantástico. Partindo do pressuposto de que as obras de Valter Hugo Mãe, cada uma delas (o nosso reino, o remorso de baltazar serapião, o apocalipse dos trabalhadores, a máquina de fazer espanhóis e O filho de mil homens) aborda, entre outras coisas, algum tipo de preconceito, podem ser lidas à luz da crítica sociológica desenvolvida por Antonio Candido (2008), segundo a qual dados sociais são estruturados esteticamente pelo objeto literário. O presente trabalho analisa, exclusivamente, o romance o remorso de baltazar serapião (2010), ciente de que o dado social estruturado é a condição das mulheres. Elementos da ordem do fantástico e do grotesco são abordados, porque eles reforçam a ideia de que a condição feminina compõe a estrutura estética do romance, isto é, os elementos fantásticos contribuem para a leitura sociológica da condição feminina no romance.

Palavras-chave: Narrativa, Valter Hugo Mãe, Crítica sociológica, Condição feminina, Fantástico.

Abstract: **The unusual woman's condition in O Remorso de Baltazar Serapião, of Valter Hugo Mãe.** Contributing to the literary studies is the aim of this paper, chiefly those regarding the narrative, contemporary literature in Portuguese language and fantastic. Starting with the presupposition that the works of Valter Hugo Mãe, each of them (o nossoreino, o remorso de baltazar serapião, o apocalipse dos trabalhadores, a máquina de fazer espanhóis e O filho de mil homens) deals, among other things, with some type of bias, and can be read in the light of Antonio Candido's sociological critique, according to which, social data can be esthetically structured by the literary object. This paper analyzes, exclusively, the novel o remorso de baltazar serapião (2010) aware that the social data structured is the woman's condition. Elements of the fantastic and grotesque order are dealt with, because they enhance the idea that the female condition makes up the novel esthetical structure, that is to say, the fantastic elements contribute to the sociological reading of the female condition in the novel.

Keywords: Narrative, Valter Hugo Mãe, Sociological Critique, Female condition, Fantastic.

As obras do escritor Valter Hugo Mãe começaram a chegar ao Brasil com maior impulso a partir de 2010, quando da publicação de *o remorso de baltazar serapião*. Vale ressaltar que, em 2007, o livro foi vencedor do prêmio José Saramago de Literatura. Na ocasião, Saramago afirmou que, ao ler este romance, teve “a sensação de assistir a um novo parto da língua portuguesa”. Dado o pouco distanciamento temporal, os trabalhos de Valter Hugo Mãe ainda carecem de fortuna crítica.

O léxico de *o remorso de baltazar serapião* conta com termos que têm suas significações atreladas às relações que eles mantêm entre si no interior do romance. A sintaxe também possui organização que é própria à obra. Esses dois elementos, juntos, são responsáveis pelo engendramento de uma linguagem que não possibilita associação a qualquer tempo, espaço ou comunidade. O leitor pode ser levado a conjecturar uma linguagem do passado, posto que o tempo, o espaço e a forma arcaica em que vivem os membros da comunidade possuem características medievais, mas em nenhum momento estão localizados pelo narrador. O modo como a linguagem é construída traz em si significado, aponta para o insólito da narrativa, são experimentações que agem principalmente sobre a forma linguística e interferem no romance: o texto é todo construído em letras minúsculas, incluindo nomes próprios (baltazar serapião, dom afonso, brunilde, aldegundes, entre outros personagens) e inícios de orações – “a minha mulher haveria de ser a ermesinda. eu sabia quem ela era, já a tivera por perto diversas vezes” (MÃE, 2010, p.22). A pontuação é feita apenas de vírgulas, pontos finais e pontos de continuação, não havendo travessões ou aspas, para indicar as falas, nem pontos de exclamação ou interrogação.

Buscamos realizar uma discussão teórica a respeito do fantástico e dos possíveis tipos de insólito presentes em *o remorso de baltazar serapião*. Partimos do clássico conceito desenvolvido por Tzvetan Todorov (2007), para quem o fantástico seria um gênero e se manifestaria principalmente na hesitação do leitor diante do sobrenatural literário. Em seguida, apontamos brevemente os

precursores dos estudos acerca do sobrenatural literário, citamos o estudioso Flávio Garcia (2007), que amplia o conceito de insólito, concordamos com Bioy Casares (*apud* BORGES 2009), para quem existiriam vários tipos de fantásticos, e, depois, passamos a confrontar o clássico conceito com as ideias de outros teóricos. Com o intuito de identificar o tipo de insólito utilizado pelo romance de Mãe, buscamos estabelecer semelhanças e diferenças entre o fantástico todoroviano e o grotesco desenvolvido por Bakhtin, mesmo embate dialético fazemos entre o conceito do teórico búlgaro e o neofantástico, de Jaime Alazraki (2001). Não chegamos à conclusão de um tipo específico de fantástico na obra de Mãe, mas podemos descrever as estratégias adotadas pelo autor.

O narrador-protagonista, baltazar, é um jovem que pertence à família serapião, conhecida em seu vilarejo como “família sarga”, dada a relação íntima que mantém com sua vaca, a sarga. Eles vivem e trabalham na propriedade rural de d. afonso, um vassalo do rei, como se estivessem em um período medieval.

Baltazar casa-se com ermesinda, que passa a viver sob o jugo da violência do marido, em função de ciúmes. Ao acompanhar o irmão aldegundes, talentoso pintor, em uma viagem até o reino, o narrador é amaldiçoado por gertrudes, a mulher queimada.

O feitiço consiste em incinerar a si e a tudo ao redor, caso baltazar, aldegundes e dagoberto afastem-se um do outro. Os três voltam à vila em que moram, são execrados pelos habitantes, não conseguem encontrar quem possa desfazer o feitiço e isolam-se em um lugar ermo onde pelo menos dois deles morrem algum tempo depois. Os feitiços e as maldições são os elementos maravilhosos do enredo. Contudo, é possível perceber que o maravilhoso do romance mantém uma relação dialética com o conceito de Tzvetan Todorov. Afasta-se deste em muitos pontos e se aproxima do conceito de maravilhoso cristão identificado por Jaques Le Goff (1999) nas narrativas dos séculos XII e XIII, na baixa idade média. Enquanto para Todorov (2007) o maravilhoso é um evento sobrenatural somente explicado pelo próprio sobrenatural,

para Le Goff (1999) o maravilhoso medieval tem uma explicação divina ou satânica que aposta na crença do leitor. Salientamos que o conceito de maravilhoso de Le Goff será mais produtivo para o nosso artigo, tendo em vista, inclusive, as condições históricas expostas pelo romance que encontram similaridade com o imaginário da Idade Média.

Segundo Le Goff (1990), um dos primeiros problemas a ser tratado sobre o maravilhoso é o seu vocabulário. Havia, no Ocidente medieval, os termos *mirabilis* e *mirabilia* equivalentes ao atual adjetivo, porém com sentido um pouco diferente:

Se se pode portanto reconhecer uma continuidade de interesse entre a Idade Média e nós por um mesmo fenómeno a que chamamos “o maravilhoso”, deve notar-se que, onde nós vemos uma categoria – uma categoria do espírito ou da literatura –, os homens cultos da Idade Média e os que dela recebiam a sua própria informação e formação viam, sem dúvida, um universo – e isto é muito importante –, mas um universo de objectos, uma coleção mais que uma categoria. (LE GOFF, 1990, p.17-18)

Depois de apresentar sua proposta de trabalho:

Eu tentei, não digo definir – o que seria demasiado ambicioso –, mas identificar um maravilhoso cristão. E há-o, sem dúvida; mas não representa no cristianismo nada de essencial, pelo que tenho a impressão de que se formou apenas porque já havia essa presença e essa pressão de um maravilhoso anterior, perante o qual o cristianismo não podia deixar de pronunciar-se, de tomar posição. (LE GOFF, 1990, p. 19)

O historiador demonstrará a relação que a Igreja católica ocidental medieval manteve com o maravilhoso, reprimindo-o na alta Idade Média, mais ou menos do século V ao século XI, “Creio poder dizer-se para este período que se verificou uma espécie, se não rejeição, pelo menos de repressão do maravilhoso” (LE GOFF, 1990, p. 20), e, depois, usando-o em seu favor nos séculos XII e XIII, “ele é agora menos perigoso a

ponto de a Igreja poder já domesticá-lo, recuperá-lo” (LE GOFF, 1990, p.21).

Dada a similaridade do romance com o pensamento medieval, optamos pelo conceito de maravilhoso em Le Goff, mas fazemos a ressalva de que Irlema Chiampi (1980), em seu estudo sobre o realismo maravilhoso, também se utiliza dos termos *mirabilia* e *mirabilis* e os opõe ao termo *realia* (real).

As personagens de *o remorso de baltazar serapião* são crentes do poder de Deus, e, por consequência, do poder do Diabo e de seus interlocutores. Portanto, não se trata de um maravilhoso que permitiria qualquer evento insólito, como um sapo que falasse, trata-se de um maravilhoso que permitiria eventos insólitos ligados à religião e às magias com poderes semelhantes.

Depois de usado em favor da Igreja, o maravilhoso passa por uma fase de estetização. Le Goff (1999) concordará com Todorov quanto à distinção entre estranho e maravilhoso. Ao passo que “o maravilhoso conserva sempre um resíduo sobrenatural que nunca conseguirá explicar-se senão recorrendo ao sobrenatural” (LE GOFF, 1990, p. 22), o estranho não necessita de explicação sobrenatural, ao contrário, sua explicação se realiza por meio de raciocínio lógico.

O historiador ainda reconhecerá três adjetivos para recobrir três âmbitos desse sobrenatural dos séculos XII e XIII. São eles:

Mirabilis. É o nosso maravilhoso com as suas origens pré-cristãs.

Magicus. Termo que estava ligado a uma magia negra que tinha a ver com o diabo, mas também a uma magia branca considerada lícita, mas que se tornou o sobrenatural maléfico, o sobrenatural satânico.

Miraculosus. Do qual procede o maravilhoso cristão, o sobrenatural cristão, ligado ao milagre, elemento bastante restrito, parte do maravilhoso que tendia, inclusive, desvanecê-lo. (LE GOFF, 1990, p. 22)

O romance de Valter Hugo Mãe possui uma forte relação com a Idade Média. O espaço onde se passa a narrativa, bem como as relações que as personagens mantêm entre si, são muito características do período

medieval. O modo como a narrativa se desenvolve também se vale de outra característica medieval: o maravilhoso medieval. Baseado na crença dos personagens, o enredo é permeado por eventos insólitos como maldições e bruxas. Jacques Le Goff (1999) descreve esse tipo de maravilhoso como influenciado pelo cristianismo. São exemplos disso no romance as constantes referências a Jesus, Deus e ao Diabo.

O romance em questão representa a banalização da violência praticada contra a mulher, na medida em que as personagens não demonstram estranhamento em relação às agressões constantes, atributos do *status quo* dos homens. Isso é feito de modo peculiar em muitos momentos, quando a narrativa trata igualmente eventos insólitos (fantásticos, grotescos, sobrenaturais, inexplicáveis e estranhos) com a mesma cumplicidade com que aborda o processo de violência físico e mental infringido às mulheres. É nesse sentido específico que, como mencionado anteriormente, o fantástico literário orbita em torno do tema central do romance: a condição da mulher, procurando habilmente torná-la natural e aceitável (um tipo de aceitação semelhante à aceitação de fatalidades supostamente oriundas da força do sobrenatural).

Antes de nos determos em tais ocorrências insólitas, cabe empreender breve percurso pelas reflexões de alguns importantes investigadores do fantástico, do insólito e do grotesco na literatura. As discussões teóricas a respeito do fantástico se iniciam em meados do século XIX na França com P. G. Castex, depois com Luis Vax e Lovecraft e, desde então, vêm gerando polêmica.

O estudioso búlgaro Tzvetan Todorov publica, em 1970, a obra *Introdução à literatura fantástica*, que passa a ser um marco para os estudos sobre o assunto. A partir de Todorov, surgem diversas vertentes de abordagem e investigação do fantástico. Os estudos vão se ampliando e o termo passa, então, a ser mais discutido. Nomes como Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Júlio Cortázar, Irène Bessière, Filipe Furtado, Italo Calvino, Jaime Alazraki e Davi Roas, entre outros, irão demonstrar suas posturas críticas em relação a

Todorov, dando origem às muitas concepções do fantástico na atualidade. A discussão também ocorre no Brasil e é tratada com mais força por um grupo formado por pesquisadores da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). As questões desse grupo se dão mais em torno do insólito, um conceito que se pretende menos limitador que o conceito desenvolvido por Todorov. Descreveremos alguns dos pontos de vista dos teóricos citados acima para, enfim, esclarecermos a partir de que vieses faremos nossas abordagens.

Para Todorov, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p.31). A hesitação da qual fala Todorov já torna o seu estudo sobre o fantástico diferente dos estudos anteriores. Ele não descarta a presença do medo no fantástico, o medo pode ou não ocorrer, diferentemente de Luis Vax e de Lovecraft, que pressupunham como específico do fantástico o medo presente numa narrativa e, para estes, esta sensação afetaria o leitor ôntico, real, empírico. Para Todorov, a hesitação deve ocorrer ao leitor implícito à obra, via de regra, conduzido pelo comportamento das personagens:

o fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). A percepção de leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 1975, p.37)

Assim sendo, não importa que o leitor real creia ou não no que está lendo. Interessa o modo como o evento é desenvolvido no texto.

Com essas ideias, Todorov fez crer que o evento fantástico de uma narrativa deve ser visto como um elemento estético. As suas análises se pautaram em narrativas do século XIX e início do século XX, o que organizou os estudos até então realizados. Dessas análises, Todorov chegou ainda à constatação de três condições para o fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 1975, 38-39).

Essas constatações, como o próprio Todorov alertava, não deram conta de todas as narrativas fantásticas daquele período. Embora tenham contribuído para os estudos que se desdobrariam criticamente a partir de sua obra, os escritores modernos foram criando textos muito diversos, exigindo uma atualização da teoria.

Vale ressaltar que o estudioso Carlos Ceia (2013), em seu *E-dicionário de termos literários*, trata o fantástico enquanto modo, porque desta forma ele seria mais abrangente e abarcaria obras de diferentes tempos e estéticas, sejam contos de fada, histórias de terror ou ficção científica:

O modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se

pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. (CEIA, 2013)

O fantástico enquanto gênero seria um dos três gêneros resultantes das três possíveis atitudes do leitor (aceitação, rejeição ou dúvida) diante do modo fantástico.

Com base nas diferentes reações perante o metaempírico adoptadas nas obras, é possível divisar no modo fantástico algo como um espectro ou um continuum susceptível de abranger pelo menos três gêneros: o estranho, o fantástico e o maravilhoso. (CEIA, 2013)

Portanto, o fantástico, enquanto modo, apresentado por Ceia, parece ser o que melhor estaria adaptado aos estudos sobre o insólito, o sobrenatural ou metaempírico, porque, dada sua abrangência, não engessaria as leituras que poderiam ser feitas das obras, independente de seu tempo, tema ou cultura.

As reflexões de Bakhtin acerca do grotesco são especialmente importantes para a análise que ora procedemos, uma vez que o romance *o remorso de baltazar serapião* se vale de construções grotescas. Estas, porém, estão diretamente ligadas à prática da violência contra a mulher. O modo como Bakhtin (1999) caracterizou o grotesco tem por base o contexto de François Rabelais, isto é, a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Contudo, a referência nos parece válida, porque o romance de Mãe, apesar de contemporâneo, está ambientado num tempo ficcionalmente medieval e mantém uma relação dialética com a cultura da época: ora se aproxima e ora se afasta dela.

Ao trabalho que desenvolvemos não interessa o caráter festivo, público, alegre desse grotesco. Interessa-nos, sim, o corpo enquanto limite do mundo e a hiperbolização. O próprio Bakhtin (1999) admite que, a partir do Romantismo francês, o grotesco perdeu seu caráter festivo e assumiu um caráter disforme, “algo hostil, estranho e desumano”, para citar Kayser (*apud* BAKHTIN, 1999,

p.42). Bakhtin ainda vê “vantagens” na reformulação do grotesco feita pelo romantismo e modernismo. Aponta também diferenças entre os diversos momentos. Segundo o teórico,

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer corporalmente vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. (BAKHTIN, 1999, p. 33)

Existem, nesse segundo romance de Valter Hugo Mãe, eventos insólitos que potencializam o dado social – a condição da mulher – e estão a seu serviço. Esses eventos são hiperbólicos e quando o grotesco tende para o insólito torna-se fantástico. Segundo Todorov, “o exagero conduz ao fantástico” (TODOROV, 2007, p.86), isto é, a hipérbole pode ser uma estratégia textual para modalizar a leitura do texto literário. De acordo com Bakhtin (1999), “o exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (...), mas não é o mais importante” (BAKHTIN, 1999, p.268). Em seguida, o teórico russo afirma que:

na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (BAKHTIN, 1999, p.275)

Antes de associar um exemplo do romance às ideias de Bakhtin sobre o grotesco, convém retomar, ainda, algumas reflexões do estudioso:

os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados. (BAKHTIN, 1999, p.277)

Assim, a violência sofrida pela personagem ermesinda ganha tom de monstruosidade, atingindo o grotesco na deformação de seu corpo, que tem um pé, um dos braços e a coluna entortados, além do olho arrancado e a cabeça afundada pelas mãos de seu marido baltazar. Este drama corporal vivido pela personagem é simbólico, na medida em que, por intermédio do procedimento de ficcionalização, nos remete a outro drama existente no mundo: o sofrimento de milhões de mulheres. Porém, tal violência é vista com naturalidade pelos demais personagens da família serapião. Baltazar agride sua esposa, assim como o patriarca “dos sarga” agredia sua mãe. Não há qualquer outro personagem que reprima os homens de fustigarem suas mulheres, nem sequer impeça que uma mulher seja queimada em vida, como acontece na narrativa. O incomum, o inaceitável passa a existir de maneira banalizada, sem espanto, sem questionamento.

Retornando à questão do insólito, vale acrescentar que o estudioso brasileiro Flávio Garcia contribui para as pesquisas que se preocupam com eventos insólitos ao afirmar:

se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável,

inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCIA, 2007, p.20).

Tal afirmação nos alerta para a complexidade do estudo do fantástico e para o modo como cada obra lança mão deste fantástico. Nesse sentido, Bioy Casares, ao mirar o papel do escritor, reflete sobre o conto fantástico talvez de maneira mais fecunda e rigorosa. O escritor argentino afirma que:

Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar (*apud* BORGES, 2009, p. 08).

É necessário ressaltar que Casares (*apud* BORGES 2009) explicita que há leis gerais e leis especiais para o conto fantástico, às quais o escritor deve estar atento, o mesmo defendemos com relação à posição do estudioso e leitor do fantástico, este deve estar atento para o fato de que o texto literário que está lendo relaciona-se às leis gerais e delas escapam, uma vez que cada obra constrói um modo fantástico de narrar. Acreditamos que a afirmação de Casares sobre o conto pode ser utilizada em relação às narrativas de modo geral, tais como romances e novelas.

Ainda na perspectiva dos desafios que o fantástico literário apresenta aos críticos, encontra-se o trabalho do estudioso argentino Jaime Alazraki. Por sentir necessidade de uma nova proposta mais apropriada às narrativas “fantásticas” que surgiram a partir da primeira Guerra Mundial, Alazraki (2001) cunhou o termo “neofantástico”. Segundo ele, o neofantástico se diferencia do fantástico tradicional pela maneira como são tratados: a visão, a intenção e o *modus operandi*.

Nessa linha de raciocínio, concordamos com Alazraki (2001), para quem o mundo é apresentado como uma máscara na literatura fantástica, que existiria, paralelamente ao real, uma segunda realidade entrevista em alguns

momentos, que causa, no leitor, “inquietação” e “perplexidade”. No que diz respeito ao *modus operandi*, o texto neofantástico diferencia-se radicalmente do modelo tradicional pelo fato de não haver rejeição ao insólito desde o princípio da narrativa:

o texto neofantástico não se concentra em apresentar um simulacro de realidade que possa ser destruído pela irrupção abrupta de um fato sobrenatural. Ao contrário, parte do fato insólito e o vai tornando aceitável, uma vez que está fortemente imbricado na tessitura dos eventos referidos. (ALVAREZ, 2009, p.7)

A obra *o remorso de baltazar serapião* possui ligação direta com o conceito de neofantástico. O tipo de fantástico encontrado no romance difere do tradicional, entre outros aspectos, porque a narrativa não se estrutura em função de um fato insólito a eclodir. Verifica-se como um bom exemplo a violência com que baltazar, narrador-protagonista, trata sua esposa, ermesinda, entortando-lhe o pé, quebrando-lhe o braço, arrancando-lhe o olho (e colocando areia em seu lugar). Isso causa perplexidade no leitor, contudo tais ações são facilmente aceitas pelas demais personagens da família serapião.

Em consonância com o neofantástico apresentado pelo crítico argentino, o romance de Mãe se afasta da teoria de Todorov, porque não está totalmente calcado na realidade estável para a irrupção de um evento insólito. Nele a irrupção do insólito é constante, isto é, algo natural para as personagens. Os fatos parecem insólitos para nós, leitores “reais”. A narrativa está, antes, fundamentada em uma lógica ambígua entre crença e realidade empírica, permeada, contudo, de eventos insólitos diluídos no enredo. Assim, o que é fantástico soa como natural às personagens, mas inquietam e deixam o leitor “real” perplexo, aproximando-se do conceito de *modus operandi* proposto por Alazraki (2001), um dos três elementos básicos que caracterizam o “neofantástico” (visão, intenção e *modus operandi*). São exemplos do *modus operandi* o grau de violência a que ermesinda é submetida, permanecendo viva, ou o fato de a mulher queimada aparecer e

não causar espanto em baltazar, que a leva na viagem para o reino. Este segundo exemplo provoca incômodo no narrador-personagem pelo inconveniente de estar próximo de alguém execrado da sociedade, mas não pelo seu aspecto, que é naturalmente aceito. Outro exemplo é o fato de o bruxo, raro por se tratar de um homem, já que “bruxas não faltam”, fazer baltazar, dagoberto e aldegundes voarem pelos ares. Afonso, pai de baltazar, se preocupa com a integridade física dos três, mas não está espantado com o poder do bruxo de os fazer voar.

Os outros dois elementos do neofantástico são: a visão e a intenção. A visão, segundo Alazraki (2001), seria o fato de o real mascarar uma realidade segunda. Tal mascaramento tornaria difícil dissociar o que é fantástico do que é real. Por exemplo, é comum que as pessoas tratem uma vaca como membro da família, como se fosse uma espécie de avó? Pouco provável, mas possível de ser formulado. Nisso consiste o problema de estabelecer até onde vai ou onde começa o evento insólito. Ele está, por assim dizer, no seu cenário, na sua espacialidade. Por último, não há a intenção de gerar medo, como propõe as teorias do fantástico tradicional, por exemplo, mas, sim, gerar perplexidade e inquietação. A intenção se concretiza em metáforas que buscam expressar vislumbres que resistem a nossa razão ou que escapam ao nosso conhecimento conceitual científico cotidiano. Um exemplo disso está no poder da “voz” das mulheres, constantemente reafirmada como perigosa pelo narrador. Quando algum homem é maldito por uma mulher parece que sua vida tende a ficar amaldiçoada até a morte. Não há, no romance, o que explique isso, mas são metáforas que nos inquietam e que nos fazem formular interpretações.

Vale acrescentar que, embora nossa leitura de *o remorso de baltazar serapião* possa recorrer ao conceito de “neofantástico”, o romance também escapa a tal relação conceitual se se pensa nas nuances presentes ao longo da obra como um todo e a possível relação dialética com o contexto. A visão, intenção e *modus operandi* são elementos conceituais que Alazraki (2001) formulou debruçado sobre as obras de Jorge Luis

Borges e Julio Cortázar, obras que demonstram certa preferência pelos jogos especulares temáticos e estruturais.

As ocorrências do insólito se dão na obra de Mãe em diversos episódios e de diferentes maneiras. Todas elas, de algum modo, representam uma condição de carência, miséria, pobreza, falta de algo importante à condição humana, seja no âmbito afetivo, econômico ou moral.

Após a morte da mãe, aldegundes desenvolve um talento para a pintura. Ele cria cenários que buscavam retratar o local para onde teria ido sua mãe falecida, o céu, o paraíso. Ao retratar tal ambiente, a personagem estaria tentando reparar a falta da mãe por meio da arte. A pintura de aldegundes tem um tom próximo da realidade, como se quisesse aproximá-lo desse paraíso e, assim, por extensão, da mãe.

Aldegundes era o filho mais novo, mais apegado à mãe, e é a partir da morte desta que sua personagem sofre grandes transformações de espírito. Primeiro, pelo desenvolvimento do talento para a pintura, é com o luto que seu dom revela-se e ele começa a utilizá-lo; depois, pelo amadurecimento instantâneo a que é obrigado, perde a infantil inocência e, mais tarde, os valores morais. Sua vida sexual começa por relações com a vaca sarga, que era considerada um ente familiar, depois com teresa diaba, a mulher-bicho, e termina com as violações que comete contra ermesinda, esposa do irmão.

Aldegundes é intimado pelo rei a ir ao reino para produzir suas pinturas. Sua família cria grande expectativa em torno disso, achando que o artista da família trará melhores condições de vida para eles, mas tal expectativa é frustrada, porque o pintor retorna numa condição ainda mais miserável do que a que estava antes da viagem. Baltazar não queria viajar com o irmão, pois o ciúme o atormenta e ele teme o adultério da esposa, o que não se confirma em nenhum momento da narrativa. Ele não confia em sua esposa, assim como não confia em nenhuma mulher. A maldição que os acomete vem deste tipo de comportamento.

Ele concorda em dar carona a gertrudes (a mulher queimada), tão discriminada na localidade onde vivem, mas depois a

abandona pelo caminho. Neste ponto, começa a maldição. Baltazar e aldegundes passam a sentir muito calor, procuram uma mulher que os orienta a permanecer com uma das mãos dentro de um pote de água. Eles seguem viagem, se apresentam ao rei e este se compromete a encontrar alguém que curaria os irmãos, mas a pessoa encontrada é gertrudes, que lança sobre os dois a maldição de não poderem se separar e ainda os une a dagoberto, um miserável que vivia nas redondezas do reino.

As viagens, em literatura, normalmente, costumam ter um caráter formador e/ou transformador: seja para a personagem que sai em busca de algo ou para resgatar alguém. A viagem de baltazar e aldegundes não faz com que eles retornem com um conhecimento maior do que tinham ou vitoriosos por alguma conquista, pelo contrário, ambos retornam como partes de um corpo monstruoso. A tríade formada por baltazar, aldegundes e dagoberto é um conjunto de pessoas amaldiçoadas, incapazes de se separarem, sob pena de incendiarem a si e a tudo ao redor. Os três estão, dessa forma, condenados a integrar um corpo maldito, monstruoso, capaz de causar danos a tudo em volta.

Ermesinda é sempre descrita pelo narrador, seu marido, como uma moça bonita e formosa, contudo, após casar-se com baltazar, ela passa a ser vítima de agressões físicas e seu corpo vai sendo deformado. Os castigos que ermesinda recebe seguem num crescente de violência: inicia-se por um tapa no rosto, segue por uma torção de pé, pela retirada de um olho, até culminar no homicídio da personagem. Baltazar ou qualquer outra personagem, em nenhum momento, retrata ermesinda como uma personagem feia, mas para o leitor parece óbvio que alguém que tenha um olho arrancado e a cabeça afundada não permaneça mais “bonita e formosa”.

Falamos em um “crescente de violência”, mas todos esses atos vão se naturalizando ao longo da narrativa. Evidentemente, cada agressão causa perplexidade no leitor, mas a violência está tão naturalizada entre as personagens que esses atos não parecem mais estranhos à narrativa. O que é insólito para o leitor não é tratado como algo tão estranho entre as personagens, ele integra o cotidiano

da narrativa e o leitor é conduzido por isso e vai se familiarizando com esse insólito.

Com todas as deformações descritas acima, o corpo de ermesinda já pode ser visto como um corpo horrível, monstruoso, grotesco. Aqui, o termo grotesco se aplica naquela concepção de Bakhtin (1999), ao teorizar sobre os dramas do corpo grotesco, como o simbólico entre os limites do corpo e do mundo. O sofrimento de ermesinda é, no contexto da narrativa, do literário, do simbólico, o sofrimento de milhões de mulheres no mundo. O leitor ôntico se choca diante da violência contra as mulheres, já as personagens são comparáveis aos que se acostumaram com isso. Não é algo sobrenatural, está presente no dia a dia de muitos, mas também não é exatamente algo “natural”, por isso a perplexidade do leitor.

O comportamento machista de baltazar parece ser resultado de uma herança familiar, além de muito comum no local onde vive. Há passagens no texto que nos indicam que sua mãe foi “educada” pelo pai, que este, inclusive, entortou-lhe o pé. Contudo, gostaríamos de chamar a atenção para um episódio no qual o grotesco é apresentado de uma forma muito tradicional. Trata-se da morte da mãe de baltazar.

A esposa de afonso, cujo nome não nos é dado conhecer, adoece e ele desconfia de gravidez. Chama o curandeiro, que faz por diversas vezes um precário exame ginecológico, não chega a um resultado conclusivo, mas afirma ser impossível ela estar grávida. Afonso não se dá por satisfeito e passa ele mesmo a vasculhar a mulher por dentro: “e o meu pai, ele próprio, enfiou por ali dentro a mão e gritou, deixa ver se tens ovo. e fê-lo como às galinhas. e voltou a fazê-lo. e a minha mãe contorceu-se e calou-se.” (MÃE, 2010, p.49).

O tempo passa, a mãe de baltazar, já acamada, só piora, o curandeiro não consegue encontrar a cura para ela, sua barriga continua a crescer e afonso, que ainda não está convencido de que a mulher não está grávida toma uma atitude radical:

e o meu pai decidiu tudo nesse momento, que, se o curandeiro já não a salvaria, nem salvação merecia. e foi no dia em que o

povo se preparava para queimar mulher que se portara mal que o meu pai rebentou braço dentro o ventre da minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali deixara. e gritou, serás amaldiçoado para sempre. depois estalou-o no chão e pôs pé nu em cima, sentindo-lhe carnes e sangues esguicharem de morte tão esmagada. e, como se gritava e mais se fazia confusão, mais se apagava a minha mãe, rápida e vazia a fechar olhos e corpo todo, não mais era ali o caminho para a sua alma, não mais a ela acederíamos por aquele infeliz animal que, morto, seria só deitado à terra para que desaparecesse. (MÃE, 2010, p. 75)

A cena da morte da esposa de afonso é tipicamente grotesca, com essa violação do corpo e a exposição de vísceras, além de iniciar muitas mudanças na narrativa. É a partir daqui que aldegundes desenvolverá seu talento, haverá a necessidade da viagem, logo a maldição e os encaminhamentos para o fim da narrativa. A morte dela é o início de um novo tempo para os serapião. Após o sofrimento com a morte da mãe, vem a expectativa com o talento do irmão mais novo e, em seguida, a maldição, frustrando todos.

Ainda em se tratando do insólito, podemos trazer à baila a personagem teresa diaba que concentra em si características e aspectos não tão comuns que a colocam minimamente como diferente das mulheres vistas até então no contexto literário. Apesar de a história localizar o medievo em quase toda sua plenitude, alguns tipos são capazes de surpreender mesmo postos em terreno romanesco como é o caso de teresa. Existiam pessoas desse tipo na Idade Média, mas, no romance, baltazar a hiperboliza, tornando-a um ser fantástico, no sentido todoroviano do termo, à medida que hesitamos entre aceitar teresa diaba como um ser maravilhoso ou real, isto é, uma personagem explicável pelo viés do sobrenatural ou da verossimilhança. A começar pelo seu nome, teresa diaba, cujos significados “teresa” é a ceifeira, a caçadora, e “diaba”, a enganadora, algo demoníaco e, por isso, sobrenatural, esta personagem simbolizaria os níveis mais baixos a que o ser humano pode chegar.

Baltazar, frequentemente, se refere a si e aos demais personagens como se possuíssem cascos: “batíamos os cascos em grandes trabalhos e estávamos preparados, sem saber, para desgraças absolutas ao tamanho de bichos desumanos, tamanho de gado” (MÃE, 2010, p.11). Tais referências revelam o quanto de animalidade há em sua conduta, em seu ser. Não bastassem essas descrições, ainda há a desconfiança, por parte dos habitantes da comunidade, de que ele e seus irmãos tenham sido gerados pela vaca, frutos de uma relação incestuosa com seu pai, afonso.

A vaca sarga é mais que um animal doméstico, ela é como uma avó, um ente familiar. Impressiona no romance que seja o ser que mais recebe afeto por parte da família, inclusive dividindo o espaço da casa, uma vez que, entre os próprios membros, a relação é fria, mineralizada, dotada de poucas demonstrações de afeto: “e riam-se [a população local] assim com o nosso disparate de ter um animal tão tratado como família (...) adorávamos a sarga, mesmo nas noites de tempestade quando se amedrontava e nos obrigava a acordar” (MÃE, 2010, p.12). Há para as personagens uma gritante situação de miséria que está posta de várias maneiras na narrativa, inclusive nas relações afetivas. Vemos o pai de baltazar matar a esposa por ciúme, e, pelo mesmo motivo, baltazar agredir ermesinda. Brunilde, sem qualquer atenção dos pais ou irmãos, sobrevive como pode: passa a trabalhar na casa de d. afonso, onde também está para a satisfação sexual de seu senhor ou dos hóspedes. Aldegundes, carente do amor familiar, canaliza seu sentimento para a vaca. De acordo com o que já foi dito, ele, assim como os outros membros da família, consideram-na uma espécie de avó: “era uma vaca como animal doméstico, mais do que isso, era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse” (MÃE, 2010, p.29). No entanto, à determinada altura, este sentimento se confunde e o adolescente descarrega na vaca seus desejos sexuais.

Sarga é um dos pontos intrigantes da narrativa, ela é a primeira personagem abordada pelo narrador. Mais que um animal

posto a serviço da composição do espaço rural, bastante adequado ao enredo, a vaca constitui-se em uma personagem fundamental da obra: “a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo de mugido e atitude da nossa vaca” (MÃE, 2010, p.11). As principais personagens da narrativa se relacionam de maneira muito peculiar com ela: o sobrenome mais utilizado pela população para se referir à família de baltazar é “sarga”, e não serapião, seu verdadeiro sobrenome. Os vizinhos acreditam que a vaca poderia ser a mãe dos filhos de afonso serapião. Estes possuem profundo afeto pela vaca, chegando a considerá-la uma avó, embora aldegundes, o mais novo, à determinada altura, venha a manter relação sexual com ela, conforme já dissemos, o que soa incestuoso. É ela que encontra e ajuda a libertar baltazar, aldegundes e dagoberto do cativoiro imposto por d. catarina, esposa do dono das terras. Baltazar conversa com a vaca e acredita que ela seja capaz de realizar seus desejos, como, por exemplo, levar ermesinda até ele,

saí de baixo das madeiras que levantáramos e encarei o silêncio e o escuro. os outros dois colaram-se a mim. eu disse, sarga, disse alto, sarga, fizeste o que eu pedi, perguntei. terás feito o que eu pedi. e não escutando nada, nem a vaca se mexendo, disse de novo, ermesinda, estás aí. (MÃE, 2010, p.187)

Enfim, a vaca é a personagem que, junto com baltazar, narrador-protagonista, encerra a narrativa. Há uma grande ironia na presença desta personagem, uma vez que possui mais valor que todas as personagens femininas da narrativa, sendo sempre amparada, recebendo atenção e afeto, tornando-se alegoria da condição animalizada do homem.

Gertrudes, enquanto personagem ficcional, diferencia-se tanto da real mulher medieval quanto da real mulher contemporânea. Sua postura de resistência e insubordinação ao poder dos homens a torna diferente das mulheres reais medievais, porque ela deseja ter uma vida que não esteja ligada aos pais, marido ou filhos. Gertrudes quer ter o direito de não depender do pai, escolher seu marido e viver sem filhos. Ela quer viver do seu trabalho e ser respeitada na sociedade, mesmo

que seja uma mulher solitária. Ela também se diferencia da mulher real contemporânea, porque, diante da situação em que se encontra, adota como sua a identidade que lhe imputam. Se a julgam diferente, ela aceita ser diferente; se a julgam produtora de feitiços maléficos, ela então diz ser capaz de produzi-los. Gertrudes descobriu ser capaz de sobreviver, assumindo a imputada identidade de bruxa. Pelo medo, toda a sociedade a respeitaria. Se os habitantes daquele lugar foram capazes de queimá-la viva sem conseguir matá-la e, por isso, temiam seu aspecto horrendo, ela também passa a se valer disso, para obter o respeito de todos. Temos uma mulher em carne viva a andar pela comunidade e ainda a proferir maldições. Ao amaldiçoar baltazar, aldegundes e dagoberto, gertrudes está impingindo aos três um castigo que lhe foi aplicado, fazendo dela “a mulher queimada”. Tendo sido queimada pela população, ela deseja que os três também sejam queimados, mas, dessa vez, por ela. Esses dados fazem de gertrudes um corpo insólito. Ela, porém, não se desumaniza. Seu ideal de vida, muito progressista para o ambiente medieval, é também o ideal de vida da mulher contemporânea, isto é, algo inadmissível para o período retratado, portanto absurdo e, por isso, insólito. Assumir-se como bruxa torna-se, portanto, uma forma de poder.

Outro exemplo está em teodolindo. Ele é a personagem masculina menos machista de toda a narrativa. Quase sempre discordando da visão de baltazar em relação às mulheres, ele não as julga “burras” nem perigosas, vê inteligência e doçura nelas. Possui o ideal patético de casar por amor, ter filhos e viver de maneira amigável com a esposa. Usamos o termo “patético” em referência ao *pathos*, termo relacionado às paixões. Ele não pensa na dominação de uma mulher pela violência. Teodolindo, apesar de amigo de baltazar, é ridicularizado por este e eles até brigam pela discordância nos pontos de vista em relação às mulheres. Não há outra personagem como teodolindo. Ele entende dos serviços domésticos, sabe lavar roupa, fazer queijo, mas não é como um “maricas”, se “põe” em uma mulher como qualquer outro homem. Apesar de presente nesse ambiente medieval

do romance, teodolindo é como um homem contemporâneo que não tem preconceito contra as mulheres, seu posicionamento é de um feminista, atividade distante do padrão medieval.

O comportamento de teodolindo é para o narrador algo insólito, mas soa como natural para o leitor. Temos, dessa forma, a instauração de um paradoxo. O normal para o leitor real contemporâneo é insólito para o ambiente em que estão as personagens. Essa inversão de valores passa a ser insólita para o leitor também, na medida em que este passa a ver a ocorrência e a aceitação do insólito pelas personagens como natural.

As mulheres foram massacradas ao longo da história e, até hoje, não conquistaram plenamente seu espaço na sociedade. Valter Hugo Mãe faz com que o leitor sinta isso, tornando insólitas situações presentes no romance. Para analisar tal mecanismo, partimos do conceito de “fantástico” em Todorov (2007), segundo o qual o texto fantástico teria como característica fundamental causar no leitor a hesitação entre o natural e o sobrenatural. Confrontamos o fantástico todoroviano e o maravilhoso medieval descrito por Jacques Le Goff (1999), para quem o sobrenatural estaria ligado à questão religiosa, ao milagre.

No tipo de insólito construído por Mãe, encontramos traços do “neofantástico”, conceito cunhado por Jaime Alazraki (2001) para narrativas que partem do evento insólito, tratando-o como natural, isto é, sem irrupções, sem que se estabeleça previamente uma ordem lógica para, em seguida, quebrá-la. As ideias de Bakhtin acerca do grotesco serviram para aclarar o caráter simbólico de situações pelas quais passavam as personagens de *o remorso de baltazar serapião*. Sendo, segundo Bakhtin (1999), os limites do corpo grotesco, os limites do mundo, vê-se que a carga semântica de determinadas situações das personagens extrapolam o limite da ficção e passam a tocar o leitor empírico quanto ao mundo que o rodeia. Não foi objetivo deste trabalho rotular o tipo de fantástico que Mãe teria construído ao longo do romance, pois julgamos mais importante descrever por quais tipos de insólitos passava sua obra.

A leitura que oferecemos do referido romance não esgota os diversos aspectos da obra que ainda podem ser explorados, dada a sua instigante e complexa construção, mas esperamos ter aberto caminho para as discussões que virão a surgir.

Referências

ALAZRAKI, J. ¿Qué Es lo Neofantástico? In: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

ALVAREZ, R. G. H. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. In: **Revista Fronteiraz**, São Paulo, v.3, n.3, p. 01-09, set. 2009.

BAKHTIN, M. A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes. In: _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais**. 4.ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade Federal de Brasília, 1999. p. 265-322.

BORGES, J. L. **Antologia de la literatura fantástica**. 5ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009. (Contemporânea)

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CEIA, C. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2
Acesso em: 30 set. 2013.

CHIAMPÌ, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GARCIA, F. (organizador). O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. in.: **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22.

LE GOFF, J. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990.

MÃE, V. H. **O remorso de baltazar serapião**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates)

Recebido em: 19 de setembro de 2014.

Aceito em: 23 de novembro de 2014.