

**“A CARNE TÃO AZARADA” DAS MULHERES EM *O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO* PELA CRÍTICA FEMINISTA: TRADIÇÃO, DESLOCAMENTO, MISOGINIA**

Tatiana Pequeno<sup>1</sup>

**RESUMO:** O romance *O remorso de Baltazar Serapião*, de Valter Hugo Mãe, apesar de celebrado editorialmente e por baluartes da própria literatura portuguesa, como Saramago, apresenta uma narrativa violenta na qual é sistematizada a representação das violências contra o feminino e contra a mulher. Neste sentido, interessa-nos pensar qual seria o abalo, a revolução ou a necessidade de se aferir através de um sismógrafo a dimensão colossal e de futuro que o autor português (nascido em Angola) opera e promete. Ao contrário desta promessa, e do que diz, em famosa entrevista ao jornal *Estadão*, de 22 de janeiro de 2011, sobre a mulher representar um ser para o futuro, a condução de nossa crítica feminista (Millet [1969], Kolodny [1980/ 2017], Butler [2002]), enquanto proposta de deslocamento, mostrará que o romance – (cor)respondendo a ecos muito fortes da própria historiografia literária portuguesa – nada mais elabora que os lugares já previsíveis para a mulher e para o feminino desde os mais remotos passados.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica feminista; *O remorso de Baltazar Serapião*; Valter Hugo Mãe

**“A CARNE TÃO AZARADA” OF THE WOMEN IN *REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO* BY FEMINIST CRITICISM: TRADITION, DISPLACEMENT, MISOGINY**

**ABSTRACT:** Despite Walter Hugo Mãe’s novel *O remorso de Baltazar Serapião* has been praised as an editorial success, including by distinguished names of Portuguese literature such as José Saramago, it presents a violent narrative in which the representation of violence against women and, more broadly, against the feminine, is systematized. With that in mind, we seek to discuss which would be the quake, the shift, or the need to calibrate the notion of grandiousness or future articulated and promised by that Angolan born Portuguese author. Contrary to this promise, and to his own words in a well known interview to the newspaper *Estadão* (published in January 22, 2011), in which the woman is mentioned as a being for the future, our feminist criticism as a proposal for displacement (Millet [1969], Kolodny [1980/ 2017], Butler [2002]) will reveal that this novel echoes the Portuguese literary historiography and, in fact, what it seems to elaborate is no other than those already predictable places for the women and the feminine set as such since the remote past.

**KEYWORDS:** feminist criticism; *O remorso de Baltazar Serapião*; Valter Hugo Mãe

---

<sup>1</sup> Professora do Instituto de Letras da UFF; UPORTO.

*Mas quem aceita como saber que se difunda palavra de mulher que, ainda mais, é pesada?*

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa,  
*Novas Cartas Portuguesas*

## I - Introdução

A contracapa de *O remorso de Baltazar Serapião* (MÃE, 2011) e o prefácio da edição brasileira de 2018 chamam a atenção para o fato de José Saramago tê-lo identificado como um romance revolucionário, que introduziria uma transformação radical na linhagem das literaturas de língua portuguesa. Nossa leitura, ao contrário, busca investigar este romance a partir dos referentes de uma outra história lida a contrapelo<sup>2</sup>, a história das mulheres e, a partir disso, discutir os impasses e inflexões do texto que podem ser revelados através de uma análise da crítica feminista, cujo fito seria o de identificar e confrontar a poética do trânsito feminino que se estabelece pela via da punição e do aniquilamento. Neste caso, a tradição das oprimidas ensina que a viacrúcis das mulheres, sua subalternidade e seu apagamento são, inclusive, chaves de leitura dos historicismos.

Um livro como *O remorso de Baltazar Serapião* certamente pode ser lido como entretenimento<sup>3</sup> ou simplesmente como a representação de um certo diagnóstico social, metáfora mais ou menos consistente de um certo espírito epocal, enfim, documento de um certo *zeitgeist*. Judith Butler, no entanto, em *Quadros de Guerra*, observa que é preciso ter muito cuidado quando se trata de uma referência temporal, observando que talvez devamos ser mais reservados com a expressão “mas estamos em 2019 e alguma coisa..”, como se o indicador da temporalidade presente nos fizesse acreditar que as exceções não são praticadas com o mesmo rigor obstinado. O fato é que o referido romance de Valter Hugo Mãe talvez se institua num para além das estratégias de consumo do entretenimento e seja de fato um documento importante a ser investigado, dada especialmente sua dinâmica de popularidade, o que pode ser também aferido pelo espaço e pelo destaque oferecidos às suas obras nas principais livrarias das capitais.

Nome, portanto, reconhecido da literatura portuguesa contemporânea, sobretudo, após a publicação do premiado *O remorso de Baltazar Serapião*, em 2010, no Brasil,

---

<sup>2</sup> Aqui fazemos uma referência às “Teses sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin.

<sup>3</sup> É claro que aqui ponderamos as estratégias de *marketing* de alguma propaganda massiva feita em torno de Valter Hugo Mãe, mas desde que estreou no Brasil, o autor é visualizado como “fenômeno”, como se pode verificar a partir da matéria disponibilizada pelo seguinte *link*: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/valter-hugo-mae-o-fofo-da-literatura/>

Valter Hugo Mãe parece ter se especializado em ficcionalizar questões relacionadas aos processos de desumanização que vigoram nas nossas sociedades ultraliberais, além de ficcionalizar preconceitos da condição humana e, no caso específico do romance com que ora trabalhamos, demonstra ter querido se dedicar a uma possibilidade de redenção da bestialidade através da arte e do amor, parecendo também apontar para uma amostragem da condição feminina. Assim, como enredo, desenrola-se neste livro a saga dos sarga, núcleo de uma família que parece se constituir através de uma lógica medieval (metafórica, evidentemente), na qual o vassalo, Afonso, de um rei também de nome Afonso. É o pai de Baltazar, Aldegundes e Brunilde, irmãos que partilham a miserabilidade de uma vida com muito pouca linguagem. Baltazar, entretanto, encanta-se por Ermesinda, com quem se casa, e este casamento vai se confirmando como episódio trágico, através do qual Baltazar vai operar principalmente uma deformação completa da esposa. A narrativa, apesar de ser entremeada por uma perspectiva do maravilhoso, é orientada pela crueza com que as mulheres são representadas, como já se verifica desde a portada do texto. Também na abertura do segundo capítulo, por meio da narração de Baltazar que convencionou o fato de a mãe não falar com seus filhos homens para que eles não fossem afetados pelas “ignorâncias perigosas”, já que “uma mulher é um ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, (...), ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com seus erros” (MÃE, 2011, p. 17).

No romance com que ora trabalhamos, verifica-se, desse modo, uma estratégia de representação orientada pela marcação da repetição da inferioridade subjetiva e corporal da mulher, como se a narração quisesse, a todo momento, nos mostrar ou comprovar que a construção romanesca revelasse que tal perspectiva do feminino estivesse condicionada a um ethos arcaico, medieval ou muito antigo. A crítica feminista sabe, no entanto, que há uma longa tradição nesta percepção da mulher como ser abjeto, secundário, inferior e subanimalizado. Esta tarefa da crítica feminista, a de também investigar a(s) (história/s) da(s) produção/ões literária(s) a partir de um deslocamento, é aquilo que pode ser compreendido como parte do estabelecimento de uma crítica feminista, não só quando Virginia Woolf aponta para a dificuldade da produção literária das mulheres em função de suas restrições econômicas e submissão doméstica através da figura do Anjo do Lar, mas futuramente quando Kate Millet, em *Sexual Politics* (1969), aponta para o funcionamento do patriarcado como uma espécie

de classe dominante. Em seguida, Millet relê Henry Miller, Lawrence e outros, mostrando como, em geral, as representações do feminino e da mulher nos romances correspondem a um “pacto misógino” (ALÓS & ANDRETA, 2017, p. 21) firmado pelas políticas sexuais patriarcais. Outrossim, esta questão também pode ser confirmada através da proposição de Annette Kolodny em seu clássico ensaio intitulado “Dançando no campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista”:

(...) pois o que pedimos que seja escrutinado é nada menos do que premissas culturais compartilhadas que estão tão profundamente enraizadas, e há tanto tempo arraigadas, que a maioria de nossos colegas críticos já não as reconhece como tal. (KOLODNY, 2017, 225)

Neste sentido, entendemos que seja importante confrontar o romance de Valter Hugo Mãe e apontar as inflexões deste texto que se mostra como dispositivo que, a partir da leitura de Agamben (2005), pode ser entendido como algo que se deflagra estrategicamente sempre em relação ao Poder. Deste modo, como ler criticamente a saga dos sarga, a institucionalização do casamento entre Baltazar e Ermesinda e a transformação de seu corpo em objeto sucessivamente violentado apenas como crítica ao processo de desumanização (palavra muito utilizada pelo autor e título de seu sexto romance) da nossa contemporaneidade? Conforme o que já adiantamos, *O remorso de Baltazar Serapião* parece chancelar as referidas premissas culturais que apontamos com o excerto de Kolodny ao eleger a mulher como protagonista objetual da violência de gênero, ainda que o romance aponte para a partilha de uma bestialidade arcaizante e intemporal. A cena em que Ermesinda tem um de seus olhos arrancados chama a atenção pela radicalidade da violência:

entrei em casa e, noite coberta, escuro e silencioso o momento, entrei dedo dentro de ermesinda olho arrancado, como te disse, ermesinda, prometido de coração é devido. ficarás a ver por sorte ainda, ficarás a ver melhor do que devia deixar, mas deixo-te o outro para vez que me pareça. ou por piedade, deixo-to por piedade, e a este deito-o à terra e cubro-o para ser comido. não te preocupes agora, se dormires de mão aí tapada acordarás ainda e ainda também quando eu for e voltar. e ela pôs mão e gritos no olho arrancado e deitou-se em desmaio para o chão. o meu pai quis acudir, mas nada o deixei ver, nem entrar, que desnecessário lho convenci. fiz eu coisa que me ocorreu, trocar olho por terra, buraco onde o deitei trouxe um punhado para dentro e lhe enchi cara com ela, que lhe absorvesse a abertura tão grande. e assim ficou. dormida sem sentidos para melhor ver como estaria depois. e foi como a encontrei manhã cedo, erguida na cama, mão posta ali, meio tonta de não saber que morte lhe poderia vir, e eu preparado para

partir, o aldeguendes também, carroça e cavalos a porta e a mulher queimada. (MÃE, 2011, p.108)

Porque a punição para a esposa de Baltazar – por uma permanente suspeita infundada de traição da personagem – evidencia os requintes de complexificação das agressões sofridas por Ermesinda. Arrancar o olho consiste em cegar parcialmente e se apropriar de um sentido, de uma forma de percepção, consiste em diminuir e humilhar a personagem como forma de uma pseudo-educação<sup>4</sup>. Em passagem anterior do romance, o protagonista pergunta à esposa o que ela tanto faz na presença de Dom Afonso, ao que ela responde dizendo que o rei sente por ela grande amizade, pois Ermesinda é capaz de falar das belezas que vê nas coisas e usa “palavras belas tiradas à mudez das coisas que vejo ou acontecem, palavras preparadas na sensibilidade do coração, como palavras dos sonhos mais bonitos.” (MÃE, 2011, p. 97). Com efeito, a sanção sofrida pela personagem é proporcional a seu desafio de ousar através da linguagem de maneira absolutamente trágica e, por isso, inexorável, pois o ódio de Baltazar é alimentado pela filigrana de subjetividade existente em sua esposa. Nem perto da mitologia edipiana, por exemplo, Ermesinda poderia se aproximar, pois é um Outro absoluto, e o que há é um senhor dono de seu corpo e de seu destino, que lhe arranca o olho e a desfígura, muito embora a cegueira parcial não a impeça de antever que sua morte é iminente, conforme demonstra o excerto maior citado anteriormente.

## II – Alguns lugares para o feminino na Literatura Portuguesa

Entendemos ser importante notar que há uma tradição historiográfica literária que pode ser detectada em relação às representações da mulher e do feminino. Não é nossa intenção, e nem seria apropriado para o gênero de que ora dispomos para escrever, propor uma longa argumentação historiográfica da literatura portuguesa com múltiplas exemplificações. Entretanto, para fornecermos alguns exemplos que demonstrem a ideia de que há uma tradição da representação da mulher e do feminino, começaremos por uma localização temporal que nos exigirá um retorno brevemente no tempo. Verifiquemos o seguinte poema, de autoria duvidosa, que pertence ao inventário

---

<sup>4</sup> Esta conexão entre misoginia e a educação a que o narrador-personagem Baltazar submete Ermesinda por si só demandaria uma larga reflexão (para a qual aqui não dispomos de espaço para alargar) pois há no texto uma pseudo-argumentação que encaminha o leitor a admitir que as representações das manifestações de ódio dos homens no romance seriam modos de executar uma “correção” do comportamento das mulheres através de formas variadas de punição ou de uma pedagogia da violência.

das cantigas de escárnio e maldizer, um gênero específico que faz parte da lírica galego-portuguesa medieval:

Ûa donzela coitado  
d'amor por si me faz andar;  
e em sas feituradas falar  
quero eu, come namorado:  
rostr'agud' há come forón,  
barva no queix'e no granhóm  
e o ventre grand'e inchado.

Sobrancelhas mesturadas,  
grandes e mui cabeludas,  
sobre'los olhos merjudas;  
e as tetas pendouradas  
e mui grandes, per boa fé;  
há um palm'e meio no pé  
e no cós três polegadas.

A testa ten enrugada  
e os olhos encovados,  
dentes pintos come dados...  
e a color de passada.  
Atal a fez Nostro Senhor:  
mui sen doit'e sen sabor,  
des i mui tabr'e forçada.

(<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1645&pv=sim>)<sup>5</sup>

Nossa proposta ao convocar este poema é a de mostrar que a violência de gênero também faz parte da história da literatura ibérica desde suas mais remotas manifestações. Deste modo, parece também relevante observar que não é possível pensar numa crítica literária sem levar em consideração uma crítica da cultura que, neste caso, encampa uma destituição – através do riso – do corpo feminino que se opõe aos paradigmas do corpo e da elegância medievais. Neste sentido, se presumimos que a cantiga satírica edita um objeto risível para sua crítica social, é possível afirmar que, ao contrário das cantigas de amor, escritas para edificar paradigmas do feminino como o silêncio, a beleza em sua modelagem eurocêntrica e abastada, esta cantiga se presta a definir a boa e bela mulher pela sua negatividade, enveredando pelo caminho

<sup>5</sup> A referida cantiga tem dupla autoria pois aparece no Cancioneiro da Biblioteca Nacional sob produção de Caldeirrom e no Cancioneiro da Vaticana com autoria de Pero Viviãez. Tais informações podem ser verificadas no link indicado como fonte bibliográfica.

pedagógico do riso que ensina: a mulher de quem se ri também institui um paradigma, mas um paradigma negativo, daquilo que a mulher não poder ser ou parecer. E este é apenas um singular exemplo das inúmeras cantigas satíricas destinadas a usar o riso contra as mulheres, como se poderia apontar através de outros poemas famosos como o “Dona fea, velha e sandia”, de João Garcia de Guilhade e “Non quer’eu donzela fea”, de Afonso X, dentre outros.

Há, portanto, uma história que subsiste em *O remorso de Baltazar Serapião*: a história documental de submissão que conhecemos e podemos apontar nos principais livros que, ao longo das variadas ondas feministas, trataram de repensar as condições de existência do feminino e da mulher que esteve sempre condicionada a um processo de sub-representação. Todos nós lembramos, por exemplo, das primeiras páginas de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, em que vemos citados Aristóteles, Tomás de Aquino, Michelet e até mesmo Lévinas<sup>6</sup>, dentre outros, para concluirmos que sobre tal ontologia da mulher formulada pelos homens paira a sua insignificância, seu ser ocasional que, se bem ouvido, aponta para a subalternização e a já referida desumanização estruturante.

Desde o início do romance, é possível verificar tal procedimento que, sabemos, não se restringe às mulheres, mas que sobre elas incide de forma repetida e categórica. Diz o narrador sobre “o ter com a Teresa Diaba”, mulher afeita às práticas do sexo e que, por isso mesmo, é assemelhada a um Mal:

Nas coisas do coração não entravam substituições, mas compensavam-se bem com devaneios do corpo a subalternizar o pensamento às aptidões daquele. Por isso, busquei a diaba para me vingar nela do compasso a que estava tomado meu tempo, desfeito de autoridade minha, só esperando que os pais dela decidissem se a largariam para casamento tão depressa. E a teresa apercebera-se da minha efusiva maneira, e estrebuchava de prazer mais acelerada nos proveitos, como lhe apetecia sempre quando era brutalizada pelo homem que atraía. A diferença entre ela e uma vaca ou uma cabra era pouca, até gemia de estranha forma, como lancinante e animalesca sinalização vocal do que sentia, destituída de humanidade, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável.

(MÃE, 2011, p. 36)

---

<sup>6</sup> Aqui é importante mencionar que, adiante, Luce Irigaray problematizará tal questão da mulher e da outridade em seu importante texto “A questão do Outro”.

Portanto, é nesta zona híbrida que o ser mulher desde muito é ilustrado, apresentado, tido como estrutural para tal cultura. Circunstanciada por uma animalidade que se evidencia de maneira mais clara em função de sua condição secundária, à mulher é cabido o pertencimento à classe “de bicho desconhecido ou improvável”.

É interessante observar o quanto o narrador do romance de Valter Hugo Mãe se utiliza de um léxico atávico que organiza uma linguagem comprometida pelo empobrecimento discursivo das personagens fixadas por uma desorientação ontológica. Ou seja, talvez o que queiramos propor é que o fomento da violência de gênero neste livro evidencia não apenas a condição terminal da mulher, mas parece reproduzir também todo um sistema organizacional que inviabiliza a condição existencial de certos indivíduos. E nesse sentido, seria importante lembrar que a violência de gênero estabelece conexões profundas com questões de raça e classe, o que Valter Hugo Mãe parece captar para encampar o argumento de seu romance contemporâneo atravessado por uma lógica misógina que representaria também uma miserabilidade macroestruturada. Como se o passado medieval de *O remorso de Baltazar Serapião* alegorizasse a necessidade de uma revolução social protagonizada pela classe dos homens explorados. A crítica feminista, especialmente aquela conectada aos pressupostos da interseccionalidade, entretanto, entende que a violência de gênero também se manifesta em situações cuja representação de classe se apresenta como satisfatória e potente. E se insistimos nisso é porque parece que a narração do romance com que ora trabalhamos nos levaria a crer que o sistema centralizado por Dom Afonso (que por ironia é o nome do primeiro rei de Portugal a livrar seu povo da servidão castelhana) já também indicaria que esta servidão dos sarga ilustra uma geração imemorial :

Mal tolerados por quantos disputavam habitação naqueles ermos, batíamos os cascos em grandes trabalhos e estávamos preparados, sem saber, para desgraças absolutas ao tamanho de bichos desumanos. Tamanho de gado, aparentados de nossa vaca, reunidos em família como pecadores de uma mesma praga. Maleita nossa, nós, reunidos em família, haveríamos de nos destituir lentamente de toda a pouca normalidade.

(MÃE, 2011, p. 11)

De acordo com nossa leitura, este romance deseja encenar e colocar em pauta a ancestralidade da subalternidade feminina como fundamento de uma estrutura social em

que a própria condição humana carece de direitos e garantias. Nesta alegoria medieval do futuro hoje, percebe-se a terminologia mais primária das coisas, sobretudo da mulher, reduzida à metonímia de um buraco:

Depois, ela perguntou se teria de ganhar barriga por cada vez que eu a conhecesse. E eu sorri com sua burrice, e até a amei mais ainda, por corresponder perfeita à estupidez que se espera numa mulher. Puxei-lhe a cabeça para trás e busquei-a pelo meio de mim, e ela ali ficou paciente a encontrar-se pelo interior dos buracos sem grande surpresa.

(MÃE, 2011, p. 44)

É provável que também seja por isso que ao contrário do que se diz, este livro nada tem de rosiano ou revolucionário, porque não opera nenhuma revolução de linguagem e tampouco dispõe de uma orientação lírica. A parca sugestão de lirismo que pode ser identificada no romance – que aludiria ao inicial encantamento de Baltazar por Ermesinda – cede e se dissolve na imensidão do embrutecimento grotesco com que a representação das mulheres é operacionalizada neste texto. O que Saramago defende, nas palavras de entrega do Prêmio Literário José Saramago a Valter Hugo Mãe pelo romance com que ora trabalhamos, é que haveria, a partir desta narrativa, chamada por ele de “tsunami linguístico, estilístico, semântico, sintático” (MÃE, 2018, p. 05), uma nova aposta literária especificadamente do ponto de vista formal, especialmente pelo fato de a narrativa de Mãe se aproximar muito daquilo que já fora instituído pela produção saramaguiana no que diz respeito ao uso/suspensão de boa parte das pontuações. Embora possamos dizer que do ponto de vista dos significados e dos sentidos, a obra de Saramago dá destaque positivo às representações do feminino, conforme se pode verificar, por exemplo, em *Levantado do Chão*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e no *Ensaio sobre a cegueira*, dentre outros. O que Saramago não aprofunda é a questão dos sentidos do romance de Mãe.

Outro ponto para o qual gostaríamos de chamar a atenção, e que denuncia a bestialidade da mulher sem possibilitar a ela um devir-animal que a ela permitisse a sagacidade do estar à espreita ou do encantamento pelo bando ou por uma obstinada condição libertária de selvageria, é a associação do “segundo sexo” à contaminação e à corrupção: “as mulheres são frutos podres, como maçãs podres, raios hão de partir eternamente a eva por ter sido mal lavada nas intenções” (MÃE, 2011, p.52). E ainda no

campo da literatura portuguesa é possível lembrar, a partir disso, um texto que muito vai ao encontro desta tradição cultural de maldizer a mulher e o feminino.

É o que o escritor e historiador Alexandre Herculano vai recuperar a partir de uma lenda importante do imaginário ibérico, localizada no contexto da Idade Média. Trata-se do conto “A Dama pé de cabra”, incluído em seu famoso livro *Lendas e Narrativas*. A narrativa gira em torno do maravilhoso tipicamente medieval resgatado pelos primórdios da estética romântica de Herculano e conta a história de um homem que, seduzido pela beleza de uma mulher que canta, encostada numa rocha. Encantado, por ela se enamora e decidem pelo casamento. A moça, entretanto, exige que eles façam um pacto, e o obriga a fazer uma promessa, a de jamais persignar-se e, com isso, nunca mais, portanto, fazer o sinal da cruz. D. Diogo então logo percebe que a dama tem os pés forçados, como se animal fosse. Depois de alguns anos de casado, D. Diogo Lopes acaba benzendo-se por acidente e é neste momento que a mulher e a filha de ambos, Dona Sol, acabam rodando no ar, subindo, sumindo e deixando, finalmente, um forte cheiro de enxofre. D. Diogo e seu filho, entretanto, permanecem em Biscaia. Mais tarde, lutando contra a presença dos mouros em Toledo, acaba sendo feito prisioneiro só libertado depois que o filho procura pela mãe tida como feiticeira nos confins de uma floresta pedindo-lhe ajuda para livrar o pai da prisão. Inigo salva o pai com um onagro, uma espécie de cavalo alado e passa a ser invencível em todas as batalhas mesmo após a excomunhão do pai que só muito depois descobre sobre o pacto do filho com a mãe.

Impossível, portanto, não associar as pernas entortadas de Ermesinda com a marca da dama pé-de-cabra, diaba de muito tempo na matriz dos textos lusófonos, cujo pacto sinistro remeter ao pacto misógino que pode ser deduzido a partir da leitura de *Sexual Politics*. A Dama pé-de-cabra, Ermesinda, Teresa Diaba, Brunilde, Gertrudes (a mulher queimada) e a mãe figuram, assim, como uma espécie de tradição do Mal que deve ser combatido, confrontado. Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017) recordará que a diabolização do corpo feminino acompanha o processo de estabelecimento do capitalismo na Europa e que tal instituição, como lembra também Michel Foucault, só foi possível a partir da domesticação do corpo pelos primórdios do capitalismo. Talvez seja por isso que a mulher queimada, personagem que sofre tal adjetivação por ter sido infiel a seu marido, funcione também para evidenciar a dinâmica da punição e da mortificação do corpo feminino quando coloca em risco as estruturas de um sistema primitivo, mas

absolutamente androcêntrico. E é a única personagem do texto que desafia a ordem vigente, amaldiçoando com um feitiço os três homens que pretendiam chegar ao castelo de Dom Afonso.

Annette Kolodny, em famoso texto já citado, lembra algo curioso que se instituiu na crítica literária tradicional: que somos ensinados – por um longo e profundo viés pedagógico e de culto à erudição – a admirar e a admitir toda e qualquer forma literária, mesmo que ela de algum modo seja ofensiva para determinado grupo. O trecho que segue é um longo comentário da autora sobre os impasses de leitura do *Paradise Lost*, de Milton:

Se, dentro de meus próprios termos (conforme me ensinaram a entendê-los), o texto manipula minhas sensibilidades e me dá prazer – como afirmo que acontece –, então, pelo menos em parte, isto deve ocorrer porque, apesar de minha alienação do mundo real e de muitos de seus principais dogmas, consegui penetrar o texto através de estratégias interpretativas que permitem que eu substitua observações menos confortáveis por outras que me ensinaram a aceitar com prazer. Embora algumas/alguns de minhas/meus professoras/professores pudessem chamar este processo de “aprender a ler o texto de forma apropriada”, eu agora o vejo como aprendizagem efetiva da manipulação de estratégias críticas que essas/esses professores tão bem me ensinaram. Conhecendo, por exemplo, a dívida que o poema tem com as convenções épicas, consigo descobrir nele ecos e reelaborações dos versos e situações de Virgílio e Homero; inserindo o poema no contínuo debate cristão entre o Bem e o Mal, compreendo tanto o significado filosófico quanto estilístico da elaborada retórica de Satã em comparação à majestosa simplicidade de Deus no livro 3. Porém, em cada caso, um modelo interpretativo, já assumido, havia guiado minhas descobertas das evidências para ratificá-lo. (KOLODNY, 2017, p. 234)

O que talvez seja importante de sublinhar a partir da proposta da eminente crítica feminista, é que não se deseja abolir a tradição literária ou impedir quaisquer formas e manifestações literárias, mas apontar para a existência de uma crítica capaz de evocar os impasses e o próprio atrito natural do fazer literário com a recepção. É neste sentido que apontamos para o romance de Valter Hugo Mãe com o objetivo de compreender os limites daquilo que poderia parecer ou funcionar como uma crítica ao androcentrismo, base de toda patriarcalização social e cultural.

É contra toda esta tradição cultural que estabelece e aloca a mulher como ser inferior, danoso e subanimalizado que surge, no contexto das literaturas de língua portuguesa, uma obra de enorme relevância para os estudos da mulher e também para os

estudos de gênero: o famoso livro *Novas Cartas Portuguesas*, escrito por três mulheres que, no início dos anos de 1970, foram processadas pelo Estado português por atentado ao pudor e abuso da lei de imprensa. Criminalizadas pela escrita do livro libertador que coloca em pauta uma triste condição feminina. Longe de ser um livro monolítico, as novas cartas<sup>7</sup> fazem do livro escrito a seis mãos uma espécie de libelo contra as diversas nuances da opressão feminina, gerando um livro múltiplo, quer no aspecto da variedade tipológica textual – há poemas, cartas, manifestos, ensaios, contos e crônicas –, quer na sua potencialidade política:

Ficou claro que as *Novas Cartas Portuguesas* não eram ainda verdadeiramente reconhecidas em Portugal, quer a nível da comunidade académica e científica, quer a nível de um público mais alargado, apesar da sua tradução para mais de dez línguas e da sua utilização em várias universidades na Europa e no continente americano e, sobretudo da sua extraordinária repercussão nos anos 70. Era ainda inadmissível que o livro tivesse vindo a ser frequentemente treslido e tomado erradamente por uma visão historicamente datada da sociedade ou por um manifesto feminista desactualizado, quando, de facto, nele se continuavam a levantar questões como a da guerra, a da discriminação, a da feminização da pobreza, ou a da liberdade de expressão (da mulher), as quais subjazem à própria ideia de democracia e continuam por responder nas sociedades contemporâneas.

(“*Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo*”, Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas, p. 19)

Com efeito, aí, sim, residiria algum carácter revolucionário de linguagem e dos processos artísticos de representação, uma vez que é na condição de agente e não mais através de uma visada objetificada ou de passividade que a mulher encarnará outras possibilidades estéticas.

### III. Considerações Finais:

Se por um lado o livro de Valter Hugo Mãe tem o mérito de trazer à baila uma temática dura para uma discussão literária e intelectual, que apenas de um tempo para cá, pelo menos no Brasil, maneja de forma muito pouco democrática as demandas feministas, sobretudo aquelas que cravam lugar nos variados quadros da crítica

---

<sup>7</sup> Novas porque atualizam e reconduzem a problematização do feminino e da mulher enquanto lugar de passividade, espera e aprisionamento, conforme a tradição literária mostrou na obra *Cartas Portuguesas*, atribuídas à freira Mariana Alcoforado no século XVII.

feminista de arte, penso que devemos nos perguntar sobre o fim do romance com que aqui trabalhamos. Porque não compreendemos o remorso de Baltazar. Não aceitamos que não haja remorso. Ermesinda é, finalmente, assassinada pelo narrador-personagem, não sem antes passar pela tortura de um estupro perpetrado por três homens, conforme pode ser verificado nas páginas finais do romance. E Serapião parece conter em seu nome uma espécie de condenação à errância, será pião, a rodar e permanecer no eixo central de sua lógica. Esperava-se algo de seu trânsito iniciado na viagem que faz com Aldegundes e a mulher queimada rumo ao palácio de Dom Afonso. Mas o feitiço parece condená-los a um cíclico destino em que a única resistência feminina parece ser a da ancestralidade da vaca, que mantém a impossibilidade de uma condição feminina humanizada e languageira.

Um trecho de uma entrevista de Judith Butler pode nos ajudar a compreender o trânsito da política literária de Valter Hugo Mãe. Trata-se de uma conversa feita por volta de 1996, após o lançamento de “Corpos que importam”:

Meu trabalho sempre teve como finalidade expandir e realçar um campo de possibilidades para a vida corpórea. Minha ênfase inicial na desnaturalização não era tanto uma oposição à natureza quanto uma oposição à invocação da natureza como modo de estabelecer limites necessários para a vida gendrada. Pensar os corpos diferentemente me parece parte da luta conceitual e filosófica que o feminismo abraça, o que pode estar relacionado também a questões de sobrevivência. A abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com um tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia. Eu me enfureço com as reivindicações ontológicas de que códigos de legitimidade constroem nossos corpos no mundo; então eu tento, quando posso, usar minha imaginação em oposição a essa ideia. (MEIJER & PRINS, 2002, p. 156)

Com efeito, parece importante dizer que o romance *O remorso de Baltazar Serapião* nada tem de feminista ou de revolucionário porque garante à mulher apenas o espaço mortuário de sua tradição; aniquilamento, silêncio e abjeção. Não resta sobrevivência para o feminino ali, apenas a ritualização de um discurso e de um dispositivo largamente já conhecidos porque legitimadores das impossibilidades ontológicas e corpóreas para as mulheres. Especialmente no Brasil, onde recentemente se verifica o aumento lancinante das taxas de feminicídio<sup>8</sup>, cujos índices refletem o desprezo à vida

---

<sup>8</sup> Para maiores informações, consultar:

<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/capitulos/qual-a-dimensao-do-problema-no-brasil/#brasil-e-o-5o-no-ranking-de-homicidios-de-mulheres>

das mulheres, talvez este romance não funcione como fábula porque a narrativa de sua brutalidade é aferida todos os dias por meio da circulação de notícias. A carne tão azarada das mulheres parece aludir, portanto, ao caminho da naturalização do horror e da barbárie, questão que nos parece radicalmente contemporânea. E o que restaria seria o silêncio contra o qual a palavra reivindicatória da crítica feminista insiste em dinamitar.

Finalmente, é a escrita de um livro cuja história todas as mulheres conhecem. E sua conclusão só confirma mais ainda a especificidade narrativa de nossos destinos. Quanto a nós, mulheres, é provável que queiramos um outro projeto narrativo, talvez mais afeito ao que propôs Maria Gabriela Llansol que, não sendo exatamente uma escritora feminista, pensou e executou um projeto literário em que a narratividade deslizava dos centros nevrálgicos do poder para ir ao encontro de outras formas de fulgor. É provável que seu trabalho seja, assim, verdadeiramente deslocado de um pacto pela dominância porque elabora o dom poético e seu deslocamento daquilo que chama de a “história dos príncipes”. E esta é, com certeza, a escrita de uma outra história.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: **Outra Travessia**. Santa Catarina, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acessado em 03 de março de 2019.

ALÓS, Anselmo P. & ANDRETA, Bárbara L. “Crítica literária feminista: revisitando as origens”. **Fragmentum**. Santa Maria, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594> Acessado em 01 de julho de 2019.

ALVAREZ, Aurora G. R. “A retórica do trágico em o remorso de Baltazar Serapião”. In: **Navegações**. São Paulo, 2018.

AMARAL, Ana Luísa & FREITAS, Marinela. “*Novas Cartas Portuguesas*: entre Portugal e o Mundo”. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

KOLODNY, Annette. “Dançando no campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista”. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney *et aliae*. *Traduções da Cultura – Perspectivas críticas feministas (1970 – 2010)*. Maceió/ Florianópolis: EDUFAL, EDUFSC, 2017.

MÃE, Valter Hugo. *O remorso de Baltazar Serapião*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MÃE, Valter Hugo. *O remorso de Baltazar Serapião*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul/ Editora Globo, 2018. Formato em *E-book*.

MILLET, Kate. *Sexual politics*. New York: Doubleday, 1969

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. “Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”. In: **Revista Estudos Feministas**. Volume 10, número 1, Florianópolis, janeiro de 2002, pp. 155-167.

---

Enviado em: 18/08/2019

Aceito em: 02/11/2019