

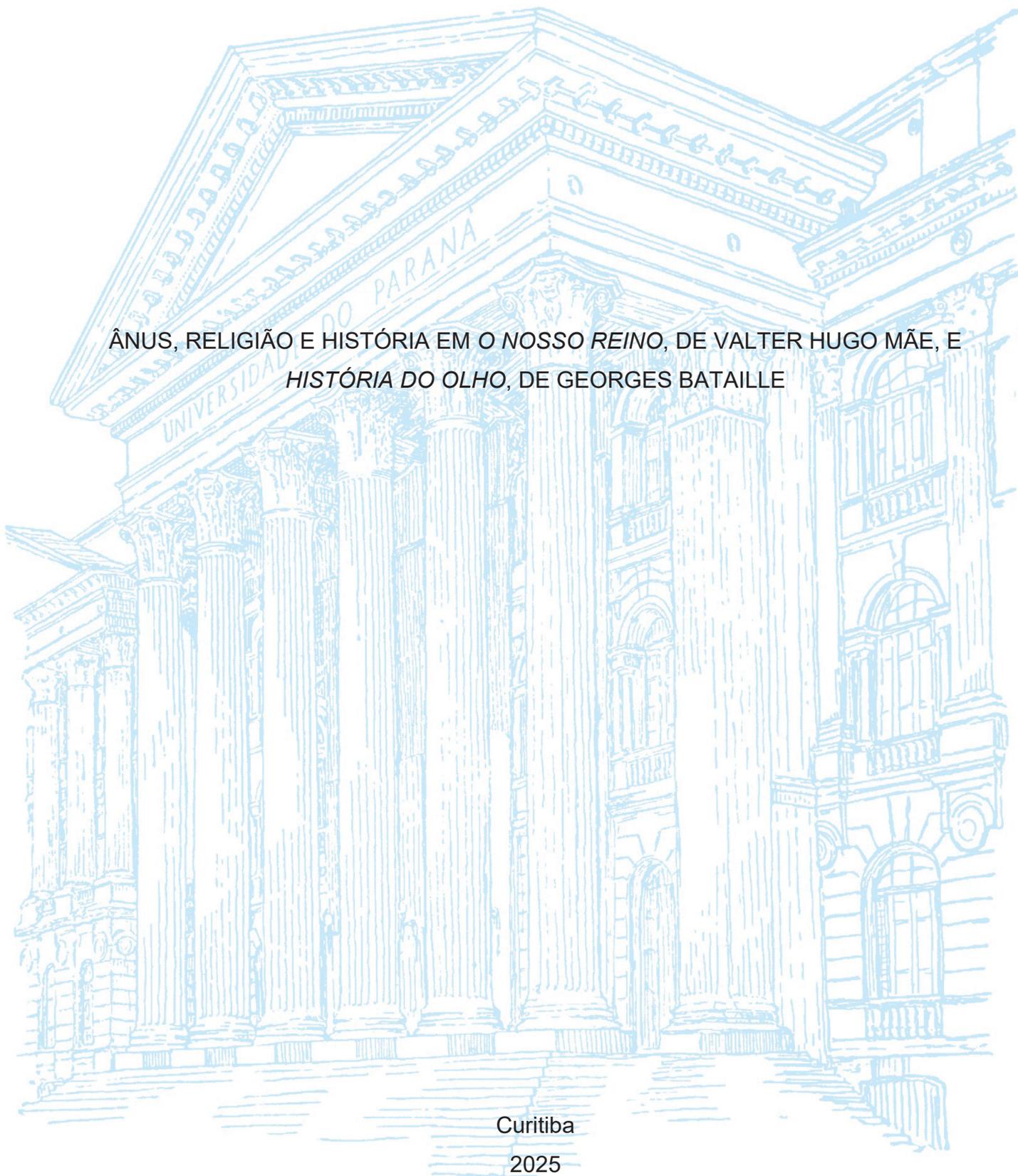
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUYLHERME CUSTÓDIO

ÂNUS, RELIGIÃO E HISTÓRIA EM O NOSSO REINO, DE VALTER HUGO MÃE, E
HISTÓRIA DO OLHO, DE GEORGES BATAILLE

Curitiba

2025



GUYLHERME CUSTÓDIO

ÂNUS, RELIGIÃO E HISTÓRIA EM *O NOSSO REINO*, DE VALTER HUGO MÃE, E
HISTÓRIA DO OLHO, DE GEORGES BATAILLE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

Curitiba

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Custódio, Guyherme

Ânus, religião e história em O Nosso Reino, de Valter Hugo Mãe, e História do Olho, de Georges Bataille. / Guyherme Custódio. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery.

1. Mãe, Valter Hugo, 1971-. 2. Bataille, Georges, 1897-1962.
3. Literatura comparada. 4. Comportamento sexual. I. Nery, Antonio Augusto, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **GUYLHERME CUSTÓDIO**, intitulada: **Ânus, religião e história em o nosso reino, de Valter Hugo Mãe, e História do Olho, de Georges Bataille.**, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Junho de 2025.

Assinatura Eletrônica

23/06/2025 11:35:23.0

ROBSON JOSÉ CUSTÓDIO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

18/07/2025 16:10:19.0

FERNANDO VIDAL VARIANI

Avaliador Externo (PESQUISADOR)

Assinatura Eletrônica

23/06/2025 10:56:37.0

ROGERIO CAETANO DE ALMEIDA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Esta dissertação é dedicada à memória de meu pai,
Canuto José Custódio Neto, minha mãe, Márcia
Regina Sans, e minha avó, Hilda Sans.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, Antonio Augusto Nery, por acreditar neste projeto, pela compreensão, pelo incentivo, pela leitura sempre atenta e pela solicitude.

A todos os professores, em especial Anna Beatriz Paula e Waltencir Oliveira, que ajudaram a construir minha jornada até aqui, compartilhando seus conhecimentos, sua generosidade e atenção.

Aos membros da banca avaliadora, Rogério Caetano de Almeida e Fernando Vidal Variani, pelas recomendações valiosas que contribuíram para a consolidação deste trabalho.

À minha esposa, Juliana Ramina, por toda a paciência, compreensão e incentivo.

Aos meus familiares: Abedão Xavier José Custódio, Jacqueline Custódio, Marilene Rodrigues Ramina, Rejane Custódio, Renato Andrade Machado, Robson Custódio, Roseli Custódio e Zilca Custódio.

Às crianças: Antônio Jorge Custódio Machado, Catarina Padma Custódio Machado e Yasmin Saad Calazans.

Aos amigos: André de Souza Santos, Anna Carolina Ulandovski Azevedo, Felipe Britto, Guilherme Augusto Grosma, Jéssica Cosa, Leonardo Deniz Ferreira, Marcos Paulo Calazans, Michel Campestrini, Priscilla Saad Calazans e Rogério Visini.

Por fim, à Universidade Federal do Paraná, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e ao Ministério da Educação, por possibilitarem a mim e a muitos outros estudantes o acesso à educação pública, digna e transformadora.

RESUMO

Possível elo entre as obras *o nosso reino* (2004), do autor angolano, radicado em Portugal, Valter Hugo Mãe (1971), e *História do Olho* (1928), do francês Georges Bataille (1897–1962), o ânus é pouco explorado na literatura canônica, na história, na sociedade e na academia. Esse é um dos fatores que fizeram com que o livro de estreia de Mãe fosse retirado do Plano Nacional de Leitura de Portugal, em 2017, e que o livro de Bataille fosse publicado e comercializado de maneira clandestina e sob pseudônimo. Para entender como e por que o ânus se tornou uma parte renegada do corpo ao longo da história, e como isso se reflete nas publicações em questão, esta dissertação realiza uma análise comparativa entre as obras, explorando a história, o surrealismo, a religião e a filosofia sob a hipótese de a literatura, ou parte muito significativa dela, manter-se alinhada à ideologia vigente da sociedade, configurando-se, assim, como um reflexo dela, fazendo com que os livros em questão sejam vistos como transgressores. Para isso, o trabalho tem como embasamento teórico as proposições de autores como Michel Foucault (1926–1984), proporcionando um olhar histórico sobre a sexualidade, e Javier Sáez (1965) e Sejo Carrascosa (1959), que trazem uma visão contemporânea sobre a sexualidade, mais especificamente sobre o ânus. Além deles, a obra *O erotismo* (2023), de Georges Bataille, contribui para o debate sobre os conceitos de interdito e transgressão, bem como para o entendimento das relações entre o erotismo, a violência, os tabus e a religião. As obras desses teóricos também ajudam a compreender o fato de o ânus ter sido renegado na história, na sexualidade e na Literatura. No que se refere à Literatura, mobilizamos os contributos de Antonio Candido (1918–2017), Terry Eagleton (1943) e Antoine Compagnon (1950) para explicitar a relação entre a literatura e a sociedade, enquanto *História da literatura erótica* (1993), de Sarane Alexandrian (1927–2009), é utilizado para contar parte da trajetória desse gênero. E os estudos de Mikhail Bakhtin (1895–1975) são retomados para entendermos a subversão da ordem por meio do grotesco corporal na hierarquia social e religiosa. Com relação aos contextos históricos nos quais as duas narrativas se passam, Duncan Simpson (1970), Maria Luisa de Almeida Paschkes (1952) e Filipe Ribeiro de Meneses (1969) proporcionam interessantes visadas sobre o contexto histórico com relação ao Estado Novo salazarista, enquanto Ian Kershaw (1943) e René Rémond (1918–2007) analisam a situação na Europa após a Primeira Guerra Mundial, contexto no qual surge o surrealismo, abordado aqui vias os estudos de Michael Löwy (1938), André Breton (1896–1966) e Eliane Robert de Moraes (1951).

Palavras-chave: *o nosso reino*; Valter Hugo Mãe; *História do Olho*; Georges Bataille; literatura comparada; sexualidade.

ABSTRACT

A possible link between the novels *o nosso reino* (2004), by the Angolan-born, Portugal-based author Valter Hugo Mãe (1971), and *Histoire de l'Œil* (1928), by the French writer Georges Bataille (1897–1962), the anus remains largely unexplored in canonical literature, history, society, and academia. This is one of the reasons why Mãe's debut book was removed from Portugal's National Reading Plan in 2017, and why Bataille's book was originally published and distributed clandestinely and under a pseudonym. In order to understand how and why the anus became a renegade part of the body throughout history, and how this is reflected in the works in question, this dissertation carries out a comparative analysis between the two novels, exploring history, surrealism, religion, and philosophy under the hypothesis that literature, or at least a significant portion of it, tends to align with the dominant ideology of society, thereby functioning as a reflection of it, which renders the works at hand transgressive. To this end, the study is theoretically grounded in the propositions of authors such as Michel Foucault (1926–1984), offering a historical perspective on sexuality, and Javier Sáez (1965) and Sejo Carrascosa (1959), who present a contemporary view on sexuality, more specifically about the anus. Additionally, the work *Erotism* (2023), by Georges Bataille, contributes to the discussion of the concepts of interdict and transgression, as well as to the understanding the relationships between eroticism, violence, taboos, and religion. The works of these theorists also help illuminate the historical, sexual, and literary marginalization of the anus. Regarding literature, the contributions of Antonio Candido (1918–2017), Terry Eagleton (1943), and Antoine Compagnon (1950) are employed to articulate the relationship between literature and society, while *Histoire de la littérature érotique* (1993), by Sarane Alexandrian (1927–2009), is used to outline part of the trajectory of the erotic genre. Furthermore, Mikhail Bakhtin's (1895–1975) studies are revisited to explore the subversion of order through the grotesque body in social and religious hierarchies. Concerning the historical contexts in which the two narratives unfold, Duncan Simpson (1970), Maria Luisa de Almeida Paschkes (1952), and Filipe Ribeiro de Meneses (1969) provide insightful perspectives on the historical setting of the Salazarist Estado Novo, while Ian Kershaw (1943) and René Rémond (1918–2007) examine the European situation following the First World War, the context in which surrealism emerges, discussed here through the works of Michael Löwy (1938), André Breton (1896–1966), and Eliane Robert Moraes (1951).

Keywords: *o nosso reino*; Valter Hugo Mãe; *Histoire de l'Œil*; Georges Bataille; comparative literature; sexuality.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 UM OLHAR SURREALISTA.....	21
3 UM OLHAR TRANSGRESSIVO	45
4 UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA.....	63
4.1 UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA EM <i>O NOSSO REINO</i>	63
4.2 UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA <i>EM HISTÓRIA DO OLHO</i>	88
4.3 UM OLHAR COMPARATIVO SOBRE A HISTÓRIA	108
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
6 REFERÊNCIAS.....	120

1 INTRODUÇÃO

De um lado, um romance publicado em 2004, por um autor angolano radicado em Portugal. De outro, um livro francês de 1928. O que essas obras, aparentemente tão distantes, podem ter em comum? Entre seus diversos pontos de aproximação está a constante menção ao ânus e a sua oposição à religião.

Além disso, o órgão, pouco presente nas situações formais de fala, como em meios de comunicação, e restrito na literatura, é também um dos motivos que fizeram com que ambas as obras fossem segregadas, assim como o próprio órgão.

No caso da produção portuguesa, o seu autor é Valter Hugo Mãe, vencedor do Prêmio Literário José Saramago e do Portugal Telecom em 2012 (honraria atualmente nomeada como Oceanos, um dos reconhecimentos mais importantes da literatura em língua portuguesa), e que tem em sua biografia mais de 30 obras publicadas, sendo nove delas romances, além de poemas e livros infantis. Entretanto, ainda que consagrado pelo público e pela crítica, o seu romance de estreia, *o nosso reino*, foi retirado, em 2017, pelo Plano Nacional de Leitura de Portugal da lista de indicações para os estudantes do oitavo ano devido a críticas dos pais de alunos entre 13 e 14 anos pelo fato de, segundo os responsáveis, conter uma linguagem pornográfica (Bourbon, 2017b).

Quanto à outra obra, *História do Olho*, o que foi escondido não foi a criação em si, mas sim o seu criador. Isso porque o autor, Georges Bataille, um funcionário público, arquivista da Biblioteca Nacional da França, publicou o livro e o comercializou de maneira clandestina e sob o pseudônimo de Lord Auch, sendo vinculado ao seu nome de batismo somente após a sua morte, ocorrida em 1962, conforme Eliane Robert Moraes (2018) relata no posfácio da obra, no qual também explica a origem do nome Lord Auch, mencionando palavras do próprio Bataille. Segundo Moraes, um dos amigos de Bataille, quando irritado, abreviava a expressão “*aux chiottes*” (à latrina) para “*aux eh*”. Dessa forma, Lord, que em inglês significa “Deus”, une-se a Auch para fazer referência a um Deus na latrina (Moraes, 2018, p. 94).

Diante do fato de terem a sua publicização restringida, seja por vontade própria ou de outrem, é possível questionar qual seria a causa disso, ou que mal um livro pode causar, uma vez que se tratam de obras ficcionais. Entretanto, quando o ânus entra em cena, aparecem também os questionamentos, uma vez que essa também é uma parte do corpo renegada, como apontam Rafael Leopoldo e Leandro

Colling no prefácio de *Pelo Cu: Políticas anais* (2016), de Javier Sáez e Sejo Carrascosa:

A princípio o tema do cu pode parecer esdrúxulo e espantoso, pois poderíamos vê-lo sem nenhuma dignidade filosófica, já que se costuma ponderar filosoficamente de forma mais contundente sobre a alma, sobre o etéreo, sobre o espírito etc., e deixa-se de lado toda a complexidade da corporeidade e seus elementos, do prazer com o corpo até a estranheza e desconforto com ele. Além disso, em regra, quando pensamos o corpo damos privilégio epistemológico para algumas partes e não para outras, sempre um maior valor para a cabeça e uma desvalorização do baixo-ventre. Dessa forma, compreendemos que há toda uma arquitetura política do corpo, as partes dignas e as partes indignas, as partes desejáveis e as indesejáveis (Leopoldo; Colling, 2016, p. 11).

Esses tópicos apontados pelos autores, como a estranheza inicial com o tema até a inversão da arquitetura política do corpo, serão estudados e abordados como tema deste trabalho, de acordo com a forma e a função com que o ânus é colocado nas duas obras literárias em uma comparação entre elas, considerando o seu contexto histórico e a oposição à religião. Importante mencionar, desde já, a diferença linguística entre os livros, uma vez que, embora ambos utilizem abertamente a palavra “cu”, o vocábulo é utilizado em Portugal para designar aquilo que no Brasil chamamos de “bunda”. Dessa maneira, neste trabalho essa diferença será minimizada, salvo em casos necessários, sendo tratado o conjunto da região glútea. Será feito assim porque, na maioria dos casos, essa diferenciação não se faz necessária, como neste trecho de *o nosso reino*, em que o narrador trata do ânus (“o buraco daquele cu”) do personagem por ele chamado de o Homem Mais Triste do Mundo: “eu acreditava que um dia um vulcão jorraria daqueles olhos, uma lava incandescente vinda do buraco daquele cu como merda maligna do inferno” (Mãe, 2012, p. 7).

Dessa maneira, ao trazer o ânus para o centro do debate, o que este trabalho se propõe é desconstruir a presença do órgão na literatura, entender as suas questões e discuti-las. Para isso, a dissertação se propõe a responder ao seguinte problema norteador: como, ao longo da história, um órgão do qual somos todos providos se tornou renegado na literatura, e de que forma Mãe e Bataille contribuem para uma reversão disso?

Para responder a essa pergunta, partimos da hipótese de que a literatura, ou parte muito significativa dela, mantém-se alinhada à ideologia vigente da sociedade, configurando-se, assim, como um reflexo dela. Dessa forma, *o nosso reino* e *História do Olho* proporcionam uma forma de rompimento com esses valores ao tratar do ânus

e colocá-lo em uma perspectiva que se choca com a religião cristã, caracterizando-se, assim, como uma forma de literatura transgressora. Dessa maneira, ao esgarçar esse limite, mesmo que de maneira breve e isolada, ele não volta mais a ser o mesmo de antes.

Diante disso, o trabalho tem como objetivo geral promover o debate em torno do ânus na literatura a partir dos romances *o nosso reino* e *História do Olho* por meio de uma análise comparada entre os textos e colocando-os a partir de um viés histórico e religioso.

Além disso, para responder ao problema norteador, os objetivos específicos são o de comparar como o órgão é abordado nos romances em questão e, também, analisar a inter-relação entre os contextos históricos das obras (o período entre guerras de *História do Olho* e a ditadura salazarista presente em *o nosso reino*), relacionando-os à religião cristã, ao ânus e à política. Outro propósito a ser atingido é o de debater sobre a influência desses períodos históricos e a percepção do medo nas obras estudadas.

Mais especificamente sobre o ânus, vamos discutir a visão da sociedade sobre ele, bem como explorar os motivos que fazem com que, quando explorado pela Literatura, as obras se tornem renegadas, assim como o próprio órgão. Dessa forma, pretende-se contribuir para a desmistificação da visão comedida que se tem do órgão na sociedade e na literatura.

Com relação à justificativa, ela se deve ao fato de que, além dos períodos históricos já demonstrados aqui, a relação com o ânus e a literatura, bem como a visão sobre aqueles que utilizam o órgão para a prática sexual, vem desde a Grécia Antiga e se estende até os dias de hoje.

Vista como progressista e aberta com relação à homossexualidade, na Grécia Antiga, entretanto, essa prática não era livre. Isso porque a relação homossexual só era socialmente aceita quando aquele que tinha uma função passiva fosse um jovem adolescente, e o ativo fosse alguém com mais idade, como nos mostra Foucault:

Sem dúvida, pelas razões que veremos — e que dizem respeito à polaridade considerada necessária entre a atividade e a passividade —, a relação entre dois homens feitos será mais facilmente objeto de crítica ou de ironia: é porque a suspeita de uma passividade, sempre mal vista, é particularmente mais grave quando se trata de adulto. Mas, quer fossem facilmente aceitas ou antes, suspeitas, é preciso ver — e é isso o importante no momento que essas relações não são objeto de uma atenção moral ou de um interesse teórico muito grande. Sem serem ignoradas, nem inexistentes, elas não

dizem respeito ao campo da problematização ativa e intensa. A atenção e o cuidado se concentram sobre relações que se podem adivinhar terem sido carregadas de múltiplas cauções: as relações que podem se estabelecer entre um homem mais velho que terminou a sua formação — e que se supõe desempenhar o papel social, moral e sexualmente ativo — e o mais jovem, que não atingiu seu status e que tem necessidade de ajuda, de conselhos e de apoio. Essa diferença no cerne da relação era, em suma, o que a tornava válida e pensável. Por causa dela valorizava-se essa relação, por causa dela essa relação era questionada; e lá onde ela não era manifesta procurava-se encontrá-la. Assim, gostava-se de discutir sobre a relação entre Aquiles e Pátroclo para saber como se diferenciavam e qual dos dois tinha ascendência sobre o outro (posto que o texto de Homero era ambíguo sobre esse ponto). Uma relação masculina provocava uma preocupação teórica e moral quando se articulava a uma diferença bem marcada em torno do limiar que separa o adolescente do homem (Foucault, 1984, p. 173).

E é justamente a vida dos adolescentes e a descoberta da sexualidade a que se dedica a *História do Olho*. Além disso, a ficção transgride o que foi colocado como regra (a monogamia heterossexual), trazendo para o centro aquilo que pode ser interpretado como uma sexualidade periférica, como a definida por Foucault:

Nesse sistema centrado na aliança legítima, a explosão discursiva dos séculos XVIII e XIX provocou duas modificações. Em primeiro lugar, um movimento centrífugo em relação à monogamia heterossexual. Evidentemente, o campo das práticas e dos prazeres continua a apontá-la como sua regra interna. Mas fala-se nela cada vez menos; em todo caso, com crescente sobriedade. Renuncia-se a acuá-la em seus segredos; não se lhe exige mais formular-se a cada instante. O casal legítimo, com sua sexualidade regular, tem direito à maior discricção, tende a funcionar como uma norma mais rigorosa talvez, porém mais silenciosa. Em compensação o que se interroga é a sexualidade das crianças, a dos loucos e dos criminosos; é o prazer dos que não amam outro sexo; os devaneios, as obsessões, as pequenas manias ou as grandes raivas. Todas estas figuras, outrora apenas entrevistas, têm agora de avançar para tomar a palavra e fazer a difícil confissão daquilo que são. Sem dúvida não são menos condenadas. Mas são escutadas; e se novamente for interrogada, a sexualidade regular o será a partir dessas sexualidades periféricas, através de um movimento de refluxo (1988, p. 39).

É a partir de Foucault que Judith Butler (2019) cunha outro termo, mais adequado à temática do trabalho aqui apresentado: sexualidade marginalizada. Isso porque o pensamento da filósofa é de que “o ‘sexo’ é um ideal normativo, uma materialização forçada e diferenciada dos corpos, que produzirá sua sobra, seu exterior, o que se poderia chamar de seu ‘inconsciente’” (Butler, 2019, p. 43). Dessa maneira, a autora apresenta uma oposição ao pensamento de Foucault a respeito da hipótese repressiva como uma instância jurídica em que o poder regulatório produz os sujeitos que controla, fazendo uma leitura com base na psicanálise e propondo que os processos psíquicos e corporais são inseparáveis e construídos, também, com

base na exclusão. Dessa forma, enquanto as normas formam um sujeito “sexuado”, elas também criam um discurso exterior a elas, as sexualidades marginalizadas, que se localizam no campo do abjeto, como o desejo homoerótico e a passividade anal. Assim, com relação às hegemonias, são criadas alternativas a esses poderosos regimes:

[...] é importante salientar que a hegemonia prévia também trabalha por intermédio de sua “resistência”, como se fosse sua “resistência”, de modo que a relação entre a comunidade marginalizada e a dominante não é, estritamente falando, de oposição. A citação da norma dominante não desloca, nesse caso, essa norma; em vez disso, torna-se o meio pelo qual essa norma dominante é muito dolorosamente reiterada como o próprio desejo e a performance daqueles a quem submete (Butler, 2019, p. 230).

Assim, embora a conceituação aqui adotada seja a de sexualidade marginalizada, a questão histórica adotada na presente dissertação terá como principal referência teórica os volumes I e II de *História da Sexualidade*, de Michel Foucault, mostrando a relevância do assunto tratado e como se deu a construção da subjugação do ânus ao longo da história. Sobre essas obras, elas serão utilizadas para proporcionar um panorama histórico do assunto, desde o controle exercido pelo direito, pela medicina e pela religião (envolvendo aí temas que perpassam pela confissão, tema presente tanto em *História do Olho* quanto em *o nosso reino*), até o interesse mais acentuado sobre a sexualidade e a ampliação do discurso sobre o tema, sendo explorado principalmente pela medicina, pela psicanálise e, também, pela literatura.

Já de maneira mais específica sobre o ânus, será utilizado o livro *Pelo cu: políticas anais*, de Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016), obra na qual os autores debatem a visão sobre o ânus ao longo da história e as suas diversas faces, por exemplo aquela que trata do medo, assunto esse muito presente em *o nosso reino* e que está também bastante relacionado ao ânus quando tratado com relação à homofobia. Sobre a relação entre o medo, o ânus e o desejo, os autores dizem:

Mas, outro elemento chave dessa dinâmica complexa é o desejo. Um desejo de desfrutar do anal que ficou reprimido conscientemente ou inconscientemente, e que, ademais, é castigado socialmente. Nesse sentido, poderíamos dizer que um dos motivos principais desse rechaço anal é o medo. O medo em duas direções: a perda da identidade de gênero, de homem, com a ameaça de ser assimilado a uma mulher, e o medo de perder a identidade da orientação sexual (de heterossexual, passar a ser como o homossexual). Quer dizer, a relação dos homens hétero com o anal explica

muitas coisas sobre as causas do machismo e da homofobia (Sáez; Carrascosa, 2016, p. 126).

Dessa forma, os autores nos ajudarão a entender o motivo da censura à literatura quando o ânus é mencionado, uma vez que a possível explicação para isso seja o fato de que o medo do prazer e do interdito podem se fazer presentes quando o assunto é abordado na arte. Além disso, partindo do pressuposto de que os livros também são produtos mercadológicos, o pudor poderia ser encarado como uma via de mão dupla: pouco se explora o ânus para que não haja uma repulsa no público quanto à obra, enquanto, ao não abordar essa questão, menos o público se mostra aberto para tratar do assunto. Além disso, está também presente a questão ideológica, em que a sociedade capitalista não permite esse debate ao não enxergar o ânus como parte componente e fundamental do corpo e, menos ainda, como uma forma de entrada das nossas máquinas desejanter, como definido n'*O Anti-Édipo*:

[...] a sociedade não é, primeiramente, um meio de troca onde o essencial seria circular e fazer circular, mas um socius de inscrição onde o essencial é marcar e ser marcado. Só há circulação quando a inscrição a exige ou permite. Neste sentido, o procedimento da máquina territorial primitiva é o investimento coletivo dos órgãos; porque a codificação dos fluxos só se faz na medida em que os órgãos capazes, respectivamente, de produzi-los e cortá-los encontram-se cercados, instituídos como objetos parciais, distribuídos e fixados no socius. Uma máscara, portanto, é uma tal instituição de órgãos. Sociedades de iniciação compõem os pedaços de um corpo: ao mesmo tempo, órgãos dos sentidos, peças anatômicas e juntas. Proibições (não ver, não falar) aplicam-se aos que, em tal estado ou em tal ocasião, não desfrutam de um órgão investido coletivamente. As mitologias cantam os órgãos-objetos parciais e sua relação com um corpo pleno que os repele ou atrai: vaginas pregadas no corpo das mulheres, pênis imenso partilhado entre os homens, ânus independente que se atribui a um corpo sem ânus. Há um conto gurmanchéu que começa assim: “Quando a boca morreu, as outras partes do corpo foram consultadas para se saber qual delas se encarregaria do enterro...”. As unidades nunca estão nas pessoas, no sentido próprio ou “privado”, mas nas séries que determinam as conexões, as disjunções e as conjunções de órgãos. É por isso que os fantasmas são fantasmas de grupo. É o investimento coletivo de órgãos que liga o desejo ao socius e reúne num todo, sobre a terra, a produção social e a produção desejanter (Deleuze; Guattari, 2011, p. 189).

Para ampliar a discussão sobre o campo literário, será utilizada a obra *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (2006), de Antonio Candido, além de *Dialéticas da Transgressão*, de Wladimir Kryszinski (2007), *História da literatura erótica*, de Sarane Alexandrian (1993), e *A literatura e o mal*, de Georges Bataille (2022), autor também de *O erotismo* (2023), outra obra que será importante

para o trabalho ao confrontar os interditos que sustentam a ordem social, especialmente aqueles ligados à sexualidade, à morte e à religião.

Ainda em relação à literatura, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1993), de Mikhail Bakhtin, colabora com o debate ao tratar da aplicação literária da cultura carnavalesca, que simbolicamente inverte as hierarquias sociais e do corpo por meio do grotesco.

Também abordando um ponto de vista histórico, o referencial teórico contará com a obra *História do medo no Ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada*, de Jean Delumeau (2009), em que o autor trata, entre diversas questões que envolvem a construção do medo, o fato de que a literatura contribuiu para a visão de que aqueles que estão no poder são símbolos de coragem, enquanto a coletividade deve sempre ser temerária:

Da Antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia — individual — dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso — e comum — e a razão da sujeição dos plebeus. Com a Revolução Francesa, estes conquistaram pela força o direito à coragem. Mas o novo discurso ideológico copiou amplamente o antigo e seguiu a tendência de camuflar o medo para exaltar o heroísmo dos humildes. Portanto, é só lentamente, a despeito das marchas militares e dos monumentos aos mortos, que uma descrição e uma aproximação objetivas do medo desembaraçado de sua vergonha começaram a mostrar-se (Delumeau, 2009, p. 17).

Assim, com base nessas obras será mostrado como e por que o protagonista de *o nosso reino* tem um medo acentuado diante do padre, do Homem Mais Triste do Mundo e do próprio ambiente em que está inserido, ao passo que, por outro lado, o narrador de *História do Olho*, ao lado de sua companheira, demonstram ter um caráter destemido diante de tudo que os cerca.

Esses assuntos estão todos relacionados a questões como a ideologia elitista e conservadora, bem como ao contexto histórico e a sua visão quanto à religião católica como uma instituição repressora, enquanto o ânus se mostra como uma forma de escapar disso, seja da forma com que perdemos o controle do esfíncter diante de uma situação amedrontadora, seja por meio do contexto sexual. Dessa maneira, para proporcionar à pesquisa uma visão histórica em comparação à religião, teremos como base nesta dissertação a obra *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, de

Mircea Eliade (2018). Além disso, para trazer um ponto de vista com relação ao período em que se passa *o nosso reino*, serão utilizados *A Igreja Católica e o Estado Novo Salazarista*, de Duncan Simpson (2014), *A ditadura Salazarista*, de Maria Luisa de Almeida Paschkes (1985) e também *Salazar: biografia definitiva* (2011), de Filipe Ribeiro de Meneses.

Já com relação à *História do Olho*, o período histórico analisado é aquele entre a primeira e a segunda guerra mundial. Para isso, será utilizado o artigo *Olhos e colhões: Da sexualidade à historicidade em História do Olho*, de autoria de Luís Felipe Sobral (2020), além de *De volta do inferno: Europa, 1914-1949* (2016), de Ian Kershaw, e *O Século XX: de 1914 aos nossos dias* (1993), de Rene Remond. Além disso, partindo do ponto de vista de que a obra francesa foi publicada no período de nascimento do surrealismo, o qual é uma de suas referências, enquanto *o nosso reino* tem características que o aproximam desse movimento, serão usados como referência os textos *A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo* (2002), de Michael Löwy, o *Manifesto Surrealista* (2012), de André Breton, e *O Corpo Impossível* (2017), de Eliane Robert Moraes.

No que concerne à metodologia utilizada no trabalho, optou-se pela literatura comparada, caminho esse que, em uma definição simples, “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (Carvalho, 2006, p. 6). Assim, o trabalho será construído a partir da análise das duas obras, tendo um tema específico como ponto em comum em ambas.

Para a aplicação dessa metodologia, Carvalho (2006, p. 7) observa que “Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre”. Desse modo, pretende-se aqui analisar ambas as obras, tanto de maneira isolada quanto conjunta, para, então, conseguir alcançar os objetivos a que o trabalho se propõe.

A escolha por essa metodologia se deve ao fato de que a comparação está presente na base da experiência humana desde as suas primeiras impressões, enquanto, na vida acadêmica, estabelecemos comparações e conexões com base no repertório e na pesquisa. Assim, mesmo que existam obras de que alguém “goste ou não goste”, em maior ou menor grau, é necessário que o julgamento crítico, com uma base concreta, seja aplicado e explicado. A relevância desse método e o fato de estar presente nas mais remotas formas de pesquisa é reforçada por Hutcheson Macaulay

Posnett em um dos textos fundadores do tema, *Método comparativo e a literatura*, de 1886:

O método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento, e, em outro, a glória peculiar do nosso século XIX. Toda a razão, toda a imaginação, operam subjetivamente, e passam de indivíduo para indivíduo objetivamente, com a ajuda de comparações e diferenças. A proposição mais desbotada do lógico ou é a afirmação de uma comparação, A é B, ou é a negação de uma comparação, A não é B; qualquer estudioso do pensamento grego se lembra de como a confusão deste processo simples causada por erros sobre a natureza da cópula ('wn) produziu uma enxurrada das assim chamadas "essências" (o'veJLm) que desorientaram mais as filosofias antiga e moderna do que pode ser avaliado à primeira vista. Mas não só as proposições desbotadas da lógica como também os vôos mais altos e mais brilhantes da eloquência oratória ou da imaginação poética são sustentados por esta estrutura rudimentar de comparação e diferença, este primeiro palanque, por assim dizer, do pensamento humano. Se a experiência sensata formula verdades científicas através das proposições afirmando ou negando comparações, a imaginação até em suas cores mais vivas se utiliza das mesmas formas elementares. (Posnett, 1994, p. 15).

Dessa maneira, a própria escolha pelas obras e pelos autores aqui trabalhados partem, inicialmente, de uma escolha pessoal para, por meio da análise crítica, chegar a uma conclusão científica. Carvalhal (2006) assim explica essa metodologia, partindo da experiência humana e da crítica literária para elaborar o método comparativo:

[...] a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso.

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo.

No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método — e começamos a pensar que tal investigação é um "estudo comparado".

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração

adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (Carvalho, 2006, p. 7).

Portanto, na dissertação serão exploradas duas obras de autores de países diferentes e separados pelo tempo considerando as características do período que elas retratam. Para isso, mesmo trazendo o contexto histórico, o olhar para as obras se dará de maneira mais focada nos livros em si do que em uma comparação entre a literatura francesa e portuguesa, como prega François Jost em *Uma filosofia das letras*, texto de 1974:

A literatura comparada representa uma filosofia das letras, um novo humanismo. Seu princípio fundamental consiste na crença na totalidade do fenômeno literário, na negação das autarquias nacionais na economia cultural e, como conseqüência, na necessidade de uma nova axiologia. A "literatura nacional" não pode constituir um campo de estudo inteligível devido à sua perspectiva arbitrariamente limitada: a contextualização internacional na crítica e na história literária se tornaram lei. A literatura comparada representa mais do que uma disciplina acadêmica. É uma visão globalizante da literatura, do mundo das letras, uma ecologia humanística, uma Weltanschauung literária, uma visão do universo cultural englobante e abrangente (Jost, 1994, p. 334).

Sobre todas essas questões envolvendo a literatura comparada, e em um resumo do que é a metodologia, Carvalho assim a define:

No entanto, os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários.

Desse modo, a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parecença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do

conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais.

[...]

É desse modo que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular (2006, p. 85).

Dessa maneira, utilizando a literatura comparada, o trabalho atuará a partir de uma característica específica e presente em ambas as obras (o ânus) para proporcionar, assim, uma visão única para auxiliar em uma questão que exige uma perspectiva mais extensa sobre esse órgão na literatura e sua relação com aspectos que dizem respeito ao ânus na sociedade, como o seu reflexo por conta da homofobia, por exemplo. Para isso, serão utilizados na pesquisa elementos próprios da crítica literária, bem como de outras áreas do conhecimento, como a história, a filosofia e o estudo das religiões.

Assim, sempre tendo o ânus como principal elo entre as obras, a dissertação tratará também de outros pontos de aproximação (o olhar surrealista, a história e a religião), bem como suas distinções, além de apontar tópicos similares, como o papel da confissão, o suicídio, o fato de os protagonistas contarem com uma dupla, a autodescoberta, a influência das famílias no desenvolvimento dos protagonistas e os símbolos de purificação.

A importância de tratar desses assuntos e dessas obras se deve ao fato de que a literatura ainda está sujeita a uma regulação, que pode ser vista por meio da retenção de obras como *o nosso reino* e *História do Olho*, e também em casos mais recentes que aconteceram no Brasil, como o recolhimento do livro *O avesso da pele* das escolas, ato realizado pelos governos do Paraná, Mato Grosso do Sul e Goiás, bem como *Laranja Mecânica*, *A Química entre Nós* e *It: A Coisa* no estado de Santa Catarina, além do embargo, em 2019, da obra em quadrinhos *Vingadores, a Cruzada das Crianças*, ordenado pelo então prefeito do Rio de Janeiro (Além [...], 2024). Essa regulação se deve ao fato de que a literatura não é um fato isolado na sociedade, mas sim está em confluência com os seus valores. Dessa maneira, a literatura está sujeita, assim como as nossas práticas sexuais, a passar pela definição do que é “certo” e “errado”, sendo, como observa o crítico literário Terry Eagleton (2019), um resultado da ideologia, ou seja, a estrutura de valores que temos e a sua relação com as estruturas de poder da sociedade, que influencia aquilo que acreditamos. Sobre esse aspecto, o autor menciona o fato de que nem todas as nossas opiniões estão cravadas

em raízes profundas e se exprimem, por vezes, de maneira inconsciente, refletindo-se nos “modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social” (Eagleton, 2019, p. 23).

Sobre esse aspecto, Compagnon (2010) chama a atenção para a interferência e ascensão da literatura, que se deu posteriormente ao nascimento da imprensa e à consequente privatização da leitura. Assim, como aponta ele, a literatura estaria a serviço da burguesia, sendo ela, ao mesmo tempo, causa e consequência dos seus valores ao (re)produzir um consenso social no qual, segundo o autor, “ela acompanha, depois substitui a religião como ópio do povo” (Compagnon, 2010, p. 36).

Dessa maneira, de forma pragmática, a literatura cumpriria uma função de controle por meio de uma atividade que educa por meio de um prazer, aliando o útil ao agradável, como pregava Horácio (Aristóteles; Horácio; Longino, 1997, p. 65). Entretanto, se por um lado a literatura atuou em sinergia com a ideologia dominante, por outro, o meio literário também se mostra como um campo fértil para atuar de maneira contrária a ela. Essa se tornou uma prática depois da metade do século XIX:

É difícil identificar Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont com os cúmplices da ordem estabelecida. A literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura. Segundo o modelo militar da vanguarda, ela precede o movimento, esclarece o povo.

[...]

Do ponto de vista da função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo (Compagnon, 2010, p. 37).

Desse modo, a questão colocada por Compagnon (2010), ao dizer que a literatura pode atuar em concordância ou discordância com a sociedade, pode também ser analisada segundo a lógica estudada por Norbert Elias e John L. Scotson em *Os estabelecidos e os outsiders* (2000). Na obra, nascida a partir de um estudo sociológico feito em uma comunidade da periferia urbana de Londres no fim da década de 1950 e início da de 1960, os autores estudam as relações de poder no bairro e demonstram uma divisão clara entre dois grupos: os estabelecidos, que residiam no local há três gerações, e os *outsiders*, composto inicialmente por cem desabrigados e que foi se tornando maior ao longo do tempo. Os *outsiders* eram tratados como pessoas de menor valor humano, destituído do carisma que definia o grupo dos estabelecidos. O estudo, realizado em um local chamado Winston Parva, é representativo quanto às relações de poder e, por isso, podemos utilizá-lo também no

que diz respeito à literatura, às obras e aos autores aqui estudados. Isso porque, embora no bairro estudado pelos autores os moradores tenham uma condição social não muito distante, os diferenciais de poder que distinguem um grupo do outro são extremamente contrastantes. Em paralelo, presumimos que os escritores, em suas obras, atuam em acordo com a ideologia dominante e aqueles que operam em desacordo com esses princípios podem também ser distinguidos entre dois grupos, mesmo que pertençam a uma mesma categoria. Essa diferenciação se dá por conta de relações de poder (ou da relação que se dá com o poder estabelecido), e não por questões como classe, gênero ou descendência, como apontam os teóricos:

Essa é a auto-imagem normal dos grupos que, em termos do seu diferencial de poder, são seguramente superiores a outros grupos interdependentes. Quer se trate de quadros sociais, como os senhores feudais em relação aos vilões, os "brancos" em relação aos "negros", os gentios em relação aos judeus, os protestantes em relação aos católicos e vice-versa, os homens em relação às mulheres (antigamente), os Estados nacionais grandes e poderosos em relação a seus homólogos pequenos e relativamente impotentes, quer, como no caso de Winston Parva, de uma povoação da classe trabalhadora, estabelecida desde longa data, em relação aos membros de uma nova povoação de trabalhadores em sua vizinhança, os grupos mais poderosos, na totalidade desses casos, veem-se como pessoas "melhores", dotadas de uma espécie de carisma grupal, de uma virtude específica que é compartilhada por todos os seus membros e que falta aos outros. Mais ainda, em todos esses casos, os indivíduos "superiores" podem fazer com que os próprios indivíduos inferiores se sintam, eles mesmos, carentes de virtudes - julgando-se humanamente inferiores. (Elias; Scotson, 2000, p. 19).

Esse grupo que se vê como pessoas melhores e enxerga (e faz com que se enxerguem) os demais como inferiores é dotado de um artifício que Elias e Scotson (2000) chamam de um carisma grupal característico. Esse é um atributo do qual todos que integram o grupo são dotados, entretanto, é necessário que se pague o tributo desse pertencimento. Ou seja, é necessário estar sujeito às normas dessa classe e agir de acordo com as regras de conduta que todos do grupo seguem. Assim, aplicando essa lógica, pode-se dizer que, com relação à figura dos autores, Georges Bataille poderia ser visto como uma figura estabelecida sendo funcionário da Biblioteca Nacional da França, entretanto, ao publicar sob pseudônimo uma obra considerada erótica, isso o coloca do lado dos *outsiders*. De maneira semelhante, Valter Hugo Mãe, homem, branco e reconhecido em premiações literárias (atributos que o colocariam como pertencente ao *establishment*), é angolano, portanto, um não português e não europeu, e teve sua obra questionada pelos pais dos alunos, características não condizentes com o carisma grupal dos escritores estabelecidos.

Já com relação às obras, encontram-se em discordância com o que prega a moral social, seja aquela que regulava o sexo como apontado por Foucault, seja a que censura obras de ficção nos dias atuais. Essa oposição se dá não apenas pela sua temática, mas também pela sua linguagem. Isso porque, conforme apontam Sáez e Carrascosa (2016), o ânus está presente na linguagem cotidiana sempre como o lugar da injúria. Ao trazer essas palavras para o campo literário, o que se faz é aplicar a linguagem de forma peculiar, atuando de maneira a violentar a fala comum, como aponta Eagleton (2019), e evidenciando, assim, uma das principais características literárias.

Além disso, no que concerne à linguagem, Mikhail Bakhtin (1993), ao analisar a obra de François Rabelais em relação à cultura popular na Idade Média e no Renascimento, diz que o carnaval da Idade Média deu início a uma nova linguagem, que, em oposição ao conceito de acabamento, perfeição, imutabilidade e eternidade, expressa a voz do povo de forma dinâmica, mutável, flutuante e ativa. Dessa forma, essa linguagem, contrária à autoridade do poder instituído, tem como principal característica uma lógica de inversão, “das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (Bakhtin, 1993, p. 10).

As obras aqui trabalhadas podem também ser vistas como meios de proporcionar essa inversão, tanto da linguagem quanto da sua temática, que direciona o olhar para o que está no baixo ventre em detrimento daquilo que está na visão dos olhos, tanto no cotidiano quanto na literatura. Esse olhar, como mostra o próprio Bakhtin (1993), encontra-se em oposição ao cânone literário da antiguidade clássica, que deu origem à estética do Renascimento e que considera o corpo em sua perfeição, isolamento e completude.

[...] elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo e em geral, passam despercebidos a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. A idade preferida é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada ao máximo dos "umbrais" da vida individual. Coloca-se ênfase sobre a individualidade acabada e autônoma do corpo em questão. Mostram-se apenas os atos efetuados
Pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; os atos e processos intracorporais (absorção

e necessidades naturais) não são mencionados. O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu. Essas são as tendências primordiais dos cânones da nova época. É perfeitamente compreensível que, desse ponto de vista, o corpo do realismo grotesco lhes pareça monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da "estética do belo" forjada na época moderna (Bakhtin, 1993, p. 26).

Assim, com relação ao que diz Bakhtin (1993), Bataille e Mãe colocam em evidência um dos orifícios (o mais renegado deles) e demonstram como os personagens se relacionam com o mundo por meio deles, sendo tanto causa quanto efeito das mais diversas sensações, como a agonia, o medo ou o prazer. Ademais, os narradores das obras são uma criança e um adolescente, portanto, próximos do seio materno, mas que também se relacionam com o sepulcro, os umbrais da vida, como define o autor russo.

Dessa maneira, as obras, ao tratarem desses temas e por meio dessas formas, bem como esta dissertação, tornam-se relevantes ao jogar luz sobre aquilo que se quer esconder, ao colocar no centro do discurso as sexualidades que se multiplicaram a partir do século XIX, mas que continuaram a ser condenadas:

O século XIX e o nosso foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das "perversões". Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais. Além disso, esses diferentes códigos não faziam distinção nítida entre as infrações às regras das alianças e os desvios em relação à genitalidade. Romper as leis do casamento ou procurar prazeres estranhos mereciam de qualquer modo, condenação. 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. Mas era percebido apenas como uma forma extrema do "contra-a-lei"; também infringia decretos tão sagrados como os do casamento e estabelecidos para reger a ordem das coisas e dos seres. As proibições relativas ao sexo eram, fundamentalmente, de natureza jurídica. (Foucault, 1988, p. 38).

Entretanto, mesmo que Foucault esteja tratando dos séculos XIX e XX, essas sexualidades continuam sendo condenadas, como apontam Sáez e Carrascosa:

Mas o que queremos assinalar aqui é que, nas genealogias sobre o sexo e o gênero, não há nenhuma referência à importância do anal, à sua função reguladora sobre o normal e o patológico, nem sobre sua relação chave com a masculinidade e a feminilidade. Os discursos em torno do sexo anal configuram importantes valores e determinam práticas muito concretas:

desde queimar seus praticantes na fogueira (como vimos no capítulo anterior), até enforcá-los ou fuzilá-los (na atualidade, em oito países, a prática do sexo anal entre homens é condenada à pena de morte: Afeganistão, Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos, Irã, Mauritânia, Nigéria, Sudão e Iêmen; em alguns estados dos EUA, o sexo anal consentido de mútuo acordo entre adultos é um delito). Oitenta e cinco países perseguem a homossexualidade. A condenam com prisão, flagelação, internamento psiquiátrico ou campos de trabalho. E, em todos esses casos, o detonante, o indicador, a prova física do delito, é a prática do sexo anal. Não estamos falando somente de agressões verbais ou discriminatórias, estamos falando do assassinato de milhões de pessoas no decorrer da história, e no momento atual (2016, p. 67).

Dessa maneira, uma vez que pessoas continuam sendo julgadas pelo fato de utilizarem o ânus para a prática sexual, e a censura aos livros que abordam o ânus continua acontecendo, a relevância da pesquisa está presente no fato de colocar um assunto pouco discutido em pauta no meio acadêmico que, assim como a literatura e o ânus, faz parte da sociedade e, por esse motivo, precisa também ser um espaço de discussão para este tema. Ademais, a perspectiva aqui aplicada na leitura das ficções pode colaborar com a amplificação da interpretação dos significados de ambas as narrativas para os leitores.

2 UM OLHAR SURREALISTA

“Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade” (Breton, 2012, posição 14). Essa é palavra de ordem do surrealismo, movimento iniciado por André Breton por meio da publicação do *Manifesto do Surrealismo*, em 1924.

Naquele ano e naquele país, vivia Georges Bataille, então com 27 anos, o qual se aproximou do movimento, tendo publicado o seu primeiro texto literário em 1926, no sexto número da revista *Révolution Surréaliste*, recriando poemas medievais em francês moderno sob o título de *Fatrasies* (Moraes, 2018, p. 89).

E, mesmo que tenha completado 100 anos, em 2024, do lançamento do manifesto, as ideias, os ideais e as práticas do surrealismo se mantêm vivas, como observa Löwy:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos "encantados" apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de "mudar a vida". É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924 mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras (2012, p. 9).

Aqui, vale lembrar que, da mesma forma que Löwy (2002) coloca o surrealismo como uma objeção à racionalidade limitada, Bakhtin (1993) observa que o grotesco romântico se opõe à seriedade do cânone da época clássica e do século XVIII que tem como características o “racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc.” (Bakhtin, 1993, p. 33).

E é possível afirmar que, tanto *História do Olho* quanto *o nosso reino* são obras que mantêm viva a liberdade cravada pelo surrealismo, sendo o autor do primeiro livro um representante que estava próximo do fervor do nascimento do movimento, enquanto o segundo é um elo que mantém pulsante os seus ideais ainda nos dias de hoje por meio da liberdade defendida por André Breton:

Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira gaiola de aço – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas "leis do sistema" como em uma prisão -, o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper as grades para ter acesso à liberdade (Löwy, 2002, p. 9).

E que gaiola seria essa? De acordo com a sua percepção, e que acabara por se tornar o ponto de vista do surrealismo, Breton diz que o homem, sendo um sonhador definitivo, perde a crença na vida por aceitar, sem repugnar, trabalhar sem se recordar da infância e de seus encantos. Dessa maneira, a gaiola de aço seria o trabalho e a sua necessidade, que fazem com que, logo que o homem chegue aos seus 20 anos, abrace um destino sem luz e reduza a imaginação à servidão (Breton, 2012, posição 14).

E, além dessa relação colocada por Breton entre o trabalho e a perda do encanto, a responsabilidade do ofício é, também, explorada por Bataille (2023) em uma oposição ao erotismo ao tratar de dois temas que, para ele, são incompatíveis: o interdito e a transgressão. Desse modo, o autor, que além de se dedicar à literatura também contribuiu para a filosofia, diz que a razão, representada pelo trabalho, é a base da vida humana, entretanto, a natureza violenta do ser não deixa de subsistir, não a violência em seu estado puro, mas sim a violência de um ser racional, representada pelo erotismo. Assim sendo, a razão freia os excessos que dão uma satisfação imediata, em oposição ao trabalho, que promete uma conquista decorrente do esforço. Essa associação está, também, relacionada ao coletivo, uma vez que as incumbências profissionais dependem umas das outras: “a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, define-se nos interditos, sem os quais ela não se teria transformado neste mundo de trabalho que ela é essencialmente” (Bataille, 2023, p. 64).

A essa associação do trabalho/racional/interdito e do erotismo/violência/transgressão, soma-se, ainda, o fato de que é a sexualidade que impede que sejamos diminuídos à mera força de trabalho. Por outro lado, a energia dispensada para o serviço deve ser maior do que aquela destinada ao prazer:

A sexualidade não corresponde de modo algum em nós à negação do animal, mas ao que o animal tem de íntimo e incomensurável. É ela mesma que proíbe a nossa redução, como bois, a força de trabalho, a instrumento, a coisa. Há sem dúvida alguma na *humanidade* — no sentido contrário à *animalidade* — um elemento irreduzível a coisa e ao trabalho: sem dúvida alguma, e em definitivo, o homem não pode ser dominado, suprimido, como o animal. Mas isto só fica claro num segundo momento: o homem é

primeiramente um animal que trabalha, submete-se ao trabalho e, por essa razão, deve renunciar a uma parte de sua força. Não há nada de arbitrário nas restrições sexuais: todo homem dispõe de uma soma de energia limitada e, se ele emprega uma parte dela no trabalho, não a terá na consumação erótica, que fica assim diminuída. Dessa forma, a humanidade no tempo *humano, antianimal*, do trabalho é aquilo que nos reduz a coisas e a animalidade é, então, o que conserva em nós o valor de uma existência do indivíduo para si mesmo (Bataille, 2023, p. 183. Grifos do autor).

Dessa maneira, é abraçando a luz (conforme definida por Breton) distante que *História do Olho e o nosso reino* mantêm o surrealismo vivo por meio de um jogo de luz e sombra, de gaiolas e asas. Essa oposição, vale lembrar, é feita nas obras por meio de narradores (uma criança e um adolescente) que não conhecem o mundo do trabalho, logo, ainda não foram submetidos completamente à razão por ele imposta. Assim, os interditos exercem menor força sobre eles, embora o narrador de *o nosso reino*, Benjamim, esteja submetido às proibições impostas pela religião católica, enquanto em *História do Olho* a transgressão aconteça de maneira mais violenta.

Essa relação entre a transgressão e o interdito é demonstrado, por exemplo, na obra de Bataille, por meio do aparecimento dos pais de Marcela (personagem que, posteriormente a esse ocorrido, será recolhida em uma instituição de recuperação, resgatada, comete suicídio e é vingada pelo protagonista e por Simone) no meio de uma festa/orgia:

Imaginem as exclamações, os gritos, as ameaças desproporcionadas dos pais ao entrarem no quarto: o tribunal, a prisão, a força foram evocados com berros incendiários e maldições exasperadas. Nossos próprios amigos passaram a gritar, até explodirem num desvario de berros e lágrimas: parecia que tinham pegado fogo, como se fossem tochas.

Ainda assim, que atrocidade! Parecia que nada poderia pôr fim ao delírio tragicômico daqueles loucos. Marcela, ainda nua, não parava de gesticular, traduzindo em gritos um sofrimento moral e um pavor impossíveis; nós a vimos morder a mãe no rosto, entre os bravos que tentavam, em vão, dominá-la.

O súbito aparecimento dos pais destruiu o que lhe restava de razão. Foi preciso recorrer à polícia. O bairro inteiro testemunhou o escândalo inusitado (Bataille, 2018, p. 19).

Nesse ponto, observam-se imagens que remetem ao aprisionamento: o tribunal, a prisão, a força. Além disso, é importante se atentar aos adjetivos: berros incendiários, maldições exasperadas, delírio tragicômico, escândalo inusitado.

Todas essas imagens são utilizadas para retratar o sofrimento moral de Marcela, que ainda tinha um pouco de razão, mas que foi levada com a chegada dos progenitores. E se o “escândalo inusitado” poderia ser visto como a orgia em si, pelo

contrário, na visão do narrador o estopim do escarcéu foi a chegada dos responsáveis. Antes dos engaioladores chegarem, no entanto, o que se nota são atos que remetem à liberdade:

Dois de nós estavam sangrando, cortados por cacos de vidro; uma moça vomitava; nossos ataques de riso haviam sido tão violentos que alguns tinham molhado as roupas, e outros, as poltronas ou o chão; a consequência era um cheiro de sangue, de esperma, de urina e de vômito que faria qualquer um recuar de horror, mas o que me assustou ainda mais foi o grito que irrompeu na garganta de Marcela. Devo dizer que Simone dormia de barriga para o ar, as mãos nos pentelhos, o rosto sereno (Bataille, 2018, p. 19).

Aqui, cabe mencionar que, na mesma página, enquanto estão presentes imagens, atos e pessoas que representam a moral e a repressão (os pais, os seres mais próximos a prezarem pelo juízo; a polícia, o representante da ordem na sociedade; e os vizinhos, o olhar do outro que nos mantém sob controle), está também a libertação de diversas formas, colocando para fora tudo o que tinham dentro: sangue, vômito, urina, esperma. Tudo isso ocorria pelo fato de Marcela colocar para fora os seus sentimentos por meio de um grito, enquanto Simone dormia com o rosto sereno.

Além disso, é importante lembrar que esses acontecimentos se deram em uma festa, ocasião essa que, segundo Bakhtin (1993), sempre carrega uma relação com o tempo, seja ele natural (cósmico), biológico ou histórico. Dessa forma, o autor observa que em toda a história, as festividades estão relacionadas a períodos de perturbação e incerteza. Dessa maneira, as celebrações se fazem necessárias como um contraponto às dificuldades da sociedade, um período em que se tem a sensação temporária de liberdade, criando um revezamento entre a morte e a ressurreição, de maneira semelhante àquela colocada por Bataille (2023) em relação ao interdito e à transgressão, bem como o trabalho e o erotismo. Esse contraponto destacado por Bakhtin pode ser visto, por exemplo, nas posturas opostas de Simone e Marcela. No entanto, a comemoração é interrompida pela ordem, uma vez que, enquanto momento de exceção, a celebração tem a função justamente de legitimar e fortalecer o regime em vigor.

Já em relação às imagens de excrecências, o que se enxerga é a presença do corpo grotesco e o seu conseqüente antagonismo com o que é “normal”:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado, nem perfeito, mas ultrapassa-se

a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco (Bakhtin, 1993, p. 23).

Já em *o nosso reino*, a caracterização do ambiente aprisionador é representada, entre outras maneiras, pelo Homem Mais Triste do Mundo:

não saíamos para nada, havia medo por toda a vila, o mar subira até à marginal e estavam automóveis revoltos nos sargaços e sabe-se lá quantos homens teriam naufragado à entrada das docas. a minha mãe chorava no interior dos quartos, a guardar os meus irmãos em cobertores como se estivesse frio, e o uivo dos cães do avô, recolhidos na cozinha, entoava pelos corredores a parecer vozes dessa gente aflita. as portas fechavam-se para que se detivessem, mas os animais sabiam, pensava eu, e por isso traziam o aviso. ele passou muito lento por sobre nós, ouvíamo-lo pairar, as vestes fustigadas pelas chuvas e um lamento gutural a sair-lhe da boca, estava como enrolado de ventos em tarefas cansativas. a minha mãe jurou que não o viu, mas eu sabia que era só para que não tivéssemos medo quando ele viesse por nós (Mãe, 2012, p. 12).

É nesse ambiente que a mãe do protagonista pede para que ele nunca siga para a entrada da vila, “é o fim do mundo”, diz ela. E é na religião que o personagem se agarra para sanar seu medo: “eu punha a mão no peito e desacelerava o coração rezando, que deus tivesse piedade, os anjos e os santos nos acolhessem no feitiço da vida e nos dessem a salvação” (Mãe, 2012, p. 14).

Mas, além de acalmar o coração, o narrador protagonista também se utiliza da religião para desejar o mal ao senhor Luís, empregado que passou a frequentar a casa em que os avós moravam. Nesse ponto, o narrador vê o ânus como a origem do mal, ao ter nascido do cu do Homem Mais Triste do Mundo: “já sabia que teria nascido do banquete do homem mais triste do mundo, que haveria de ter surgido numa noite a partir daquele cu para se tornar um seu servo” (Mãe, 2012, p. 15). E é por meio da religião que o menino (que ainda carrega os traços sonhadores descritos por Breton) deseja a morte ao empregado, o que, em sua cabeça infantil não é enxergado como ruim: ao desejar o mal a alguém mau, ele estaria fazendo o bem.

o manuel achava que deveríamos rezar então, para que deus o matasse segundo o nosso pedido. que o afastasse, se maligno era, que morresse. e por deus nos ajoelhámos ao pé do meu cristo e sossegámos. por dentro, inconfessavelmente, eu disse um palavrão, mata aquele filho da mãe, meu deus. e depois arrependi-me e não consegui rezar nem pedir mais nada. todo por dentro era um animal em pânico. incapaz de pedir socorro ao manuel, que parecia tão competente na reza que propôs. estivemos assim um bom tempo. comigo supostamente a tratar da salvação do mundo, mas apenas agoniando pela ideia terrível de estar em pecado, praguejando e perdendo para sempre a ingenuidade bonita de ser apenas uma criança (Mãe, 2012, p. 16).

E, além de querer matar o empregado, outra pessoa que Benjamim e seu amigo Manuel gostariam de matar (assim como efetuado em *História do Olho*) era o padre:

o manuel achava que agora teríamos de matar o padre, e eu sabia que fazia sentido, que o padre dominava a igreja e, por algum misterioso processo, teria direito a decidir quem vivia e quem morria. até aí, ingénuo eu, convencera-me de que os padres eram seres de bem e era pelo bem que vinham, mas obviamente a morte também os atendia, pois, se lhes competia levar os corpos à terra e encomendá-los a deus, como poderiam estar impunes. o manuel acreditava que matar quem podia matar não poderia ser pecado, e até o homem mais triste do mundo teria de aceitar que um adversário à altura podia transformar-se num amigo. mas as facas da cozinha estavam todas escondidas, não duvidasse a minha mãe de que mataríamos o senhor luís, e não o poderíamos fazer com paus ou com pedras, seria lento, difícil ou impossível. que podiam duas crianças fazer. o manuel correu a casa dele para ver que coisa conseguia. eu continuava a rezar, a jurar a deus que só o faríamos para livrar o mundo da morte, seríamos por ele até ao fim. púnhamos as mãos no peito e rezávamos nos percursos entre a casa e a escola. a minha mãe era peremptória, matar nem era coisa de pensamento, tudo de mau vinha de uma ideia assim. assim que esquecêssemos tamanha heresia. arrepiámos a pele toda como se nos corresse um cubo de gelo de ponta a ponta (Mãe, 2012, p. 20).

E se o padre representava a opressão para os meninos e a representação do mal, que para a mãe de Benjamim tinha origem no pensamento, em *o nosso reino* o grito está relacionado à morte e à libertação, de maneira semelhante à *História do Olho*, como vimos anteriormente, em que os gritos são uma forma de botar para fora aquilo que temos dentro. Além disso, na obra de Mãe, gritar está também relacionado a uma crença popular:

[...] escapuli-me pelo corredor fora, apavorado como se o trouxesse comigo, e entrei quarto dentro descuidado atropelando o padre, cabeceando o pé da cruz e tombando pesado no chão. enquanto tudo se fez num clarão de dor, a gritaria aumentara sem sentido, estava bem, estava bem, mas na casa, no exacto segundo em que caí, alguém chamou a morte, alguém morreria. grito fechado em casa, como diria a minha avó mais tarde, a morte de alguém traz o seu grito. grito fechado em casa podia ser um mau-olhado eterno, uma

carência que se espalhava, como uma insatisfação que se repartia pelo espaço a atingir quem o percorresse (Mãe, 2012, p. 18).

E foi justamente a avó de Benjamim quem morreu quando um segundo grito foi ouvido dentro de casa. Assim, o narrador conheceu a morte e passou a almejá-la para se libertar do padre, planejando, junto de Manuel, jogar-se do morro da louca suicida. Manuel não vai ao seu encontro, Benjamim se joga e sobrevive.

Dessa maneira, invertendo a racionalidade, *o nosso reino* traz à luz uma crença como a causa para a morte de um ente, enquanto em *Bataille* aquilo que geraria escândalo seria não a orgia, mas sim a chegada dos pais de Marcela. Assim, ambos os autores subvertem a lógica que André Breton critica no *Manifesto do Surrealismo*.

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apoia, também ela, na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum (Breton, 2012, posição 61).

Além disso, depois de sobreviver à tentativa de suicídio, quando estava se recuperando, Benjamim ouve dona Hortênsia, responsável por cuidar dele, falar sobre os santos, e é então que ele decide virar um. Portanto, o que Valter Hugo Mãe faz é dar um seguimento ao lugar do mito, questão bastante relevante para os surrealistas: “A importância do mito para os surrealistas deve-se também ao fato de que ele constitui (com as tradições esotéricas) uma alternativa profana à dominação religiosa sobre o não-racional” (Löwy, 2002, p. 25). Assim, enquanto o menino Benjamim se apropria da religião ao se tornar santo diante do cenário caótico em que a sua ilha se encontra e em uma obra que menciona diversas vezes o cu, *Bataille* utiliza o sexo contra a religião de maneira direta, profanando o padre e todos os seus símbolos dentro de uma igreja.

Esse mito do qual trata Löwy é, segundo ele, o que fez com que tantos intelectuais marxistas se interessassem pelo surrealismo e por sua representação de um romantismo revolucionário que, além do novo mito, expressa-se por meio dos

sonhos, das revoltas e das utopias do movimento que quer “re-encantar o mundo” por meio da poesia. É dessa maneira que os surrealistas buscavam uma transformação revolucionária da sociedade (Löwy, 2002) e é nessa fusão entre o sonho e a realidade que o surrealismo se funda: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer” (Breton, 2012, posição 102). Essa visão empregada por Breton, do surrealismo como uma realidade absoluta, é um dos pontos que diferenciam o surrealismo da literatura fantástica. Isso porque, embora ambos contem com a presença do insólito, o fantástico se constitui, de acordo com Todorov (1975), pela incerteza e pela vacilação entre uma explicação racional e a aceitação do que é sobrenatural. O surrealismo, por outro lado, não se ancora na incerteza, mas sim no maravilhoso como parte constituinte do que é real.

A mistura de sonho e realidade que caracteriza o surrealismo está presente em *o nosso reino* em diversas ocasiões e se torna aceitável, verossímil, pelo fato de a obra ser narrada por uma criança de 8 anos. Assim, quando retorna à escola depois de sobreviver ao suicídio, Benjamim escuta as crianças falarem que ele foi salvo pela louca suicida: “os meus pais disseram-me que foi ela quem o encontrou, que os peixes lhe tinham comido a carne mas ela fez uma magia e os peixes vomitaram tudo” (Mãe, 2012, p. 38).

E é justamente a palavra magia, utilizada no trecho anterior, que é repetida para explicar o que acontecia em Angola:

[...] em angola os bichos eram tantos que por vezes os soldados estavam a disparar e vinha uma boca dentada que lhes engolia uma perna. era um perigo, porque não eram só os soldados inimigos, era o mato que estava repleto de ameaças. em angola tudo podia acontecer, porque os lugares eram ermos, esquecidos de tudo e de todos e deus não devia saber sequer que eles existiam. eram como lugares onde as pessoas podiam nascer ao contrário, vir de velhas para novas, podiam os leões nascer das árvores como frutos, as chuvas abrirem do chão numa correria tresloucada para chegarem às nuvens, podiam os homens ter filhos, que muitos pretos só tinham pai, muitos só tinham mãe e outros nasciam dos bichos, a maior parte, até há anos, nascia dos macacos, e em angola tudo era possível por isso, porque deus não ordenava as coisas, porque as coisas eram dominadas por um caos que ninguém podia explicar e por isso pareciam magia (Mãe, 2012, p. 44).

Entretanto, a atmosfera onírica presente na obra utiliza uma outra palavra para definir algo de bom: milagre. Foi esse o termo aplicado por Benjamim quando a mãe de Manuel ressuscitou e gritos de felicidade foram ouvidos dentro da residência

quando a progenitora levantou pedindo água. O fato aconteceu após Benjamim negar que ele mesmo tenha ressuscitado e ter dito na escola que somente Cristo ressuscitou: “por isso resplandeci à porta da casa do Manuel e beijei as minhas mãos em prece, que o meu amigo tinha feito um milagre, abria na sua casa uma fé intensa, onde todas as coisas boas podiam acontecer” (Mãe, 2012, p. 41).

E se em *o nosso reino* os fatos reais (a ditadura salazarista) são misturados dessa maneira a fatos irrealis, por exemplo as ressurreições, em *História do Olho*, o que acontece é uma história baseada em um fato real e autobiográfico que se revela no último capítulo da obra, “W.- C. - Prefácio à história do Olho”. Nele, Georges Bataille conta que teve um pai paralítico, cego, louco, que se recusava a ver um padre e que muitas vezes evacuou nas calças, e fora deixado com a empregada pela mãe e por ele diante dos bombardeios que se aproximavam. Somado a isso, no pequeno capítulo o autor também relata a influência do filme *Um Cão Andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí (Bataille, 2010). No entanto, é importante mencionar que, embora vivesse no mesmo período e no mesmo país em que o surrealismo nasceu, Bataille tinha divergências com o grupo, como aponta Scheibe (2023, p. 11):

Bataille acusa o surrealismo bretoniano de idealismo e utilização hipócrita de Sade. Seja em “Le préfixe 'sur' en surréalisme et surhomme”, seja em “La valeur d'usage de D.A.F. de Sade”, a questão é a mesma: se o surrealismo, se o homem surrealista, quer realmente se entregar a totalidade da existência, logicamente ele não pode excluir o que é baixo, o que é vil. Há no discurso surrealista um excesso de metáforas de pureza, como se essa convulsão do real que é a beleza pudesse se dar sem sangue, sem porra, sem merda. É necessário reconhecer o dedão do pé e o ânus solar para se ter acesso à “totalidade dos possíveis”. Mais do que isso é preciso que esse reconhecimento não tenha a forma de uma apropriação homogeneizadora. Toda uma teoria do heterogêneo elaborada por Bataille a partir do final dos anos 1920 busca isto: incorporar o realmente outro sem torná-lo o mesmo. Mas como fazer isso? Como ter acesso a uma força intensa sem desvirtuá-la em poder? Aos poucos, essa pergunta vai se tornando: como desviar a força do fascismo da estupidez nacionalista para uma “profunda subversão” da existência?

Dessa forma, cabe dizer que Bataille não negou o surrealismo, mas, em sua visão, ele só seria efetivo se considerasse os aspectos que ele (Bataille) apontava. Assim, é possível afirmar que, para o autor, as suas obras representariam melhor o movimento do que aquilo que pregava Breton (2012). Essa diferença entre eles é também apontada por Moraes (2017) ao mencionar que a discrepância está marcada, principalmente, pela questão erótica, apontada como tendo uma perspectiva criadora

e baseada no amor recíproco para os surrealistas, enquanto para o autor de *História do Olho* o caráter destrutivo é que era acentuado, relacionando o erotismo à morte.

Isso pode ser visto no próprio romance, em que a relação de Simone com o narrador se dá, sobretudo, a partir da agonia de ambos e, na sua cena final, o sofrimento é proporcionado ao padre por meio do sexo, antes de matá-lo. Além disso, Moraes aponta que a dissenção se acentua no segundo Manifesto, em que Breton coloca Bataille como alguém que se ocupa apenas com questões desprezíveis. Dessa forma, Moraes (2017, p. 50) define assim a participação do autor: “convém pensar Bataille na condição de fantasma, a excursionar por regiões que se constituem como extensões lógicas do surrealismo, mas impedidas de se manifestarem como tal por excederem o programa oficial do movimento”. Para todos os efeitos, mesmo que seja alguém marginal ao movimento, consideraremos aqui a relação de Bataille com o surrealismo, uma vez que as margens também fazem parte do todo (da mesma forma que a sexualidade marginalizada é também sexualidade). Ademais, embora extrapole as convenções do grupo, o escritor parte das mesmas premissas e do mesmo contexto.

Dessa maneira, o surrealismo de *História do Olho* nasce diante do horror de Bataille em ver o próprio pai debilitado e ser obrigado a abandoná-lo perante a aproximação da guerra. A transformação disso em uma obra literária com adolescentes que buscam prazer o tempo todo pode parecer uma saída bastante leve e que, assim como ditado por Breton (2012) no *Manifesto Surrealista*, reúne o sonho e a realidade, como observa Eliane Robert Moraes (2018, p. 96) no posfácio da obra:

O realismo da narração contrasta, porém, com a irrealidade das cenas narradas. A começar pelos personagens, que vivem num universo a parte, onde tudo - ou quase tudo – acontece segundo os imperativos do desejo. Recém-saídos da infância, o narrador e sua comparsa Simone parecem ainda habitar o mundo perverso e polimorfo das crianças, para quem nada é proibido. Suas brincadeiras sexuais assemelham-se a travessuras infantis, as quais se entregam com uma fúria que não conhece obstáculos. Marcela e os outros adolescentes que se juntam a eles parecem igualmente entregues aos caprichos e extravagâncias que governam as peripécias da dupla, guiadas apenas pelas exigências internas da fantasia. Em suma, como observou Vargas Llosa, os jovens que protagonizam essas cenas “não parecem seres despertos, mas sonâmbulos imersos em uma prisão onírica que lhes dá a ilusão da liberdade”.

É dessa forma que *História do Olho* e *o nosso reino* cumprem o desejo de liberdade colocado por Breton e que, de maneira política, está relacionado à luta de

classes, conforme observa Löwy (2002, p. 19): “o poder mágico e subversivo da imagem, a força transgressiva do erotismo, o mistério e o enigma das sombras que atravessam o espelho são temas essenciais da reflexão surrealista sobre a arte”.

Para além da definição surrealista da mescla da realidade com os sonhos, vale também mencionar que Breton crava que a arte surrealista é o “Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento” (Breton, 2012, posição 205).

Com relação a essa questão, não se pode dizer que Bataille tenha cumprido esse requisito, uma vez que, mesmo que publicando sob pseudônimo, desenvolveu uma nova edição corrigida e revisada de *História do Olho* em 1945, (re)passando-a, assim, por um novo processo de edição, conforme revela Moraes (2018) no posfácio da obra. Dessa maneira, é possível encarar que a “razão, fora de toda preocupação estética e moral” (Breton, 2012, posição 205), ficou de lado para que a obra se tornasse mais objetiva.

Por outro lado, é possível afirmar que Valter Hugo Mãe se aproxima mais dessa forma de escrita ao colocar no seu livro de estreia, e nos outros três subsequentes, a “tetralogia das minúsculas”, palavras escritas todas em letras minúsculas. Segundo o próprio autor, em entrevista ao programa *Conversa com Bial*, essa maneira de escrita se aproxima mais da forma de pensar, porque nós não pensamos com minúsculas e maiúsculas (Valter [...], 2018).

Além disso, embora não tenha vivido no mesmo tempo em que o movimento surrealista esteve em alta, como Bataille, vale lembrar da relação bastante próxima de Valter Hugo Mãe com o artista Artur Do Cruzeiro Seixas (1920–2020), com quem dividiu uma exposição em 2018 (Furtado, 2018).

Um dos principais representantes do surrealismo português, Cruzeiro Seixas aderiu ao grupo “Os Surrealistas”, em 1948, com Mário Cesariny (1923–2006), a quem Valter Hugo Mãe dedica *o nosso reino*, Pedro Oom (1926–1974), Henrique Risques Pereira (1930–2003), António Maria Lisboa (1928–1953), Mário Henrique Leiria (1923–1980), Fernando José Francisco (1922–2008), Fernando Alves dos Santos (1928–1992) e Carlos Calvet (1928–2014), de acordo com o catálogo da exposição (Cruzeiro [...], 2018). Além disso, Cruzeiro Seixas é também o responsável por ilustrar a capa de *o nosso reino*, *O Apocalipse dos Trabalhadores* e *A Máquina de Fazer Espanhóis* (Furtado, 2018). Ademais, Seixas é um dos personagens no livro aqui

estudado, conforme notícia o *Diário de Notícias* (Mangas, 2005). Em trecho em que o protagonista conversa com dona Darci, é assim que ele descreve a história do senhor Seixas e as suas obras:

[...] era como o senhor seixas, dizia ela, o pintor. também veio de áfrica, andou por lá a trabalho e deixou lá a alma. tem a alma preta, é o que é. e agora não tem fé, mas conta que as coisas que viu e sentiu já dão para criar deus, se quiser. poucos viram o que pinta, é muito discreto e não gosta de vender o que faz. não precisa de dinheiro, veio muito rico com os marfins e as peles de outrora. prefere oferecer, e a dona darci tinha dois desenhos na sala, estavam um em cima do outro na parede principal, tudo muito vazio em redor porque queria que se vissem bem. eram imagens de fundo negro com figuras incríveis. cavalos com torsos de homem, como bichos a mesclarem-se uns com os outros. é o momento em que as almas se equivalem antes de se juntarem à alma de deus. neste momento reconhecem-se umas às outras e somam-se. não importa se o cavalo é invadido pelo homem, ou se um pássaro tem por pés a cabeça do cavalo, ou vice-versa, é uma fase, uns minutos depois serão inseparáveis sem distinção, como sem distinção serão assimilados por deus para uma experiência e sabedoria maiores. foi o que me disse o senhor seixas, mas pouco importa que fosse mentira, era a imaginação que contava. (Mãe, 2012, p. 73).

Sobre as artes descritas por Benjamim, há cavalos com torsos de homem, bichos que se mesclam a outros e um pássaro que tem a cabeça de um cavalo no lugar dos pés, ou seja, obras tradicionalmente surrealistas em que elementos se fundem para criar um novo objeto e um novo sentido. Para obter resultados como esses, de acordo com Moraes (2017), uma das técnicas utilizadas pelo grupo de surrealistas era a de um jogo chamado *cadavre exquis*, no qual poemas ou desenhos eram feitos por mais de uma pessoa com o objetivo de completar a ação anterior sem, no entanto, saber o que teria sido feito previamente. Esse é um dos exemplos de como poderiam ser criados os objetos surreais, que se opunham à função prática das mercadorias industrializadas e que, para Walter Benjamin (1987, p. 28), vão muito além de jogos: “E os jogos de transformação fonética e gráfica, que já há quinze anos apaixonam toda a literatura de vanguarda, do futurismo ao dadaísmo e ao surrealismo, nada mais são que experiências mágicas com palavras, e não exercícios artísticos”. Assim, as peças traziam um novo significado para aquilo que antes tinha uma função prática, sendo carregadas do sentido artístico que perverte artigos cotidianos e passam a ter um novo valor. Dessa maneira, as teorias do pintor alemão Max Ernst ajudaram a definir as invenções surrealistas, que operam em uma alternância entre a exploração de um sentido oculto e a criação de um sentido completamente novo. “Trata-se pois, como o próprio artista observou, de liberar o universo de sua opacidade

e, uma vez descobertas as possibilidades infinitas de mutação da matéria, interrogá-las até a alucinação” (Moraes, 2017, p. 43).

O encontro desse significado oculto dos objetos, para os surrealistas, passa, também, pelo fato de serem vistos como não tendo mais sentido. Desse modo, os surrealistas operaram na subversão e transgressão de objetos ordinários, que representam as ruínas da modernidade no mundo pós-guerra, como observa Walter Benjamin (1987, p. 25) sobre o movimento:

Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no "antiquado", nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário.

E essa transfiguração passa, também, pelo corpo humano. Para tratar desse tema, a decomposição da figura humana, Moraes (2017) evoca figuras de decapitação, de Perseu com a cabeça de Medusa, da figura bíblica de João Batista e dos guilhotinados, iniciando, assim, o seu trabalho com foco em um dos elementos que Bakhtin (1993) apontaria como estando no alto do corpo. Mas, além disso, o principal valor atribuído para essas figuras está na decomposição, na separação da cabeça dos seus demais componentes. Soma-se a isso a imagem da mesa de dissecação na qual constam uma máquina de costura e um guarda-chuva, imagem mencionada por Lautréamont n’*Os Cantos de Maldoror*, que veio a se tornar como uma Bíblia para os surrealistas que, impactados pela guerra, encontraram como único caminho uma poética de agressão. Sobre a influência de Lautréamont e de outros escritores, Benjamin (1987, p. 30) assim define o surgimento do Surrealismo:

Entre os anos 1865 e 1875, alguns grandes anarquistas, trabalhando independentemente uns dos outros, fabricaram suas máquinas infernais. O surpreendente é que, sem qualquer coordenação entre si, ajustaram seus relógios precisamente na mesma hora, e quarenta anos depois os escritos de Dostoiévski, Rimbaud e Lautréamont explodiram, na mesma época, na Europa Ocidental.

Imagem semelhante a essa pode ser encontrada em *o nosso reino*, em que o personagem Carlos (irmão de Manuel) tem uma narrativa que se assemelha à de um decapitado. Embora não tenha o corpo fisicamente separado da cabeça, ele fica

tetraplégico e tem o seu fim descrito por Benjamim como uma das pinturas surrealistas do Senhor Seixas. O fato que faz com que ele se torne uma pessoa com deficiência acontece logo após ele falar para Manuel e Benjamim sobre a tia deste, que, em suas palavras, tem cara de puta e permite, mesmo tendo vagina, que os homens lhe ponham o pênis no ânus. Os meninos ficam raivosos e, diante de um penhasco, uma pesada mão feita pelo ar o empurra e, nesse momento, há a aparição na narrativa de duas figuras que remetem ao alto e ao baixo: “ficou a chamar por nós em agonia. corremos a buscar ajuda, aos gritos para o ar como se nos pudessem cair anjos do céu. deus ou o diabo tinham falado conosco naquele momento.” (Mãe, 2014, p. 61). Assim, a cabeça (alto) é a única parte do corpo que continua ativa justamente pelo fato de ele ter caído em uma pedra, fazendo um movimento para baixo.

Sobre o acidente de Carlos, empurrado por uma mão invisível, é significativo mencionar que em *História do Olho* cena semelhante é mencionada, trazendo explicações para os fatos com base em elementos da natureza: “Parecia que um monstro invisível arrancava Marcela das grades que sua mão esquerda agarrava” (Bataille, 2018, p. 32). Mas, voltando ao *nosso reino*, diante da situação de Carlos, a descrição que Benjamim faz da situação é semelhante à de um guilhotinado: “parecia um tonto como se o seu corpo estivesse enterrado no chão só deixando a cabeça de fora” (Mãe, 2014, p. 63). E, nesse aspecto, é significativo que o personagem tenha ficado dessa maneira, uma vez que se tratava de um soldado, logo, a pessoa que trabalha excessivamente com o corpo, ao passo que a sua cabeça era a que produzia pensamentos e falas preconceituosas. Diante da situação, novamente é mencionada a figura altiva e a rebaixada, a partir da fala da mãe de Carlos: “eu falo com ele, alerto-o, tens de deixar passar, esquecer, perdoa dentro de ti, perdoa. mas, comadre, ele duvida de tudo, e não sabe se há-de pedir a deus ou ao diabo” (Mãe, 2014, p. 65).

Ao vê-lo, embora a cabeça ainda esteja ativa, Benjamim enxerga nele uma iluminação na parte do baixo ventre: “pude ver, à saída, o sono profundo do carlos, inerte. e a luz acesa no seu cu, a trespassar o colchão e a iluminar por baixo da cama o pó e um chinelo que para ali estava esquecido (Mãe, 2014, p. 66). E é justamente ao ter o seu corpo inutilizado que, na visão do narrador, ele se cura após uma conversa com Benjamim, dizendo que curou a sua alma, fala proferida antes de morrer e ser visto pelo narrador em uma imagem que remete às pinturas surrealistas:

vi como o carlos morreu, vi como foi, os animais reunidos ao seu pé, a escavarem covas uns, de chegarem, não de partirem, e outros a pairarem no ar. pareciam animais de revolver tudo, a destruírem e a reordenarem. o barulho era ensurdecedor e os cheiros intensos de perder a cabeça. vozes e rugidos, gente e bichos misturados a criarem bestas tremendas, patas, garras, cascos ou pés e mãos, marcavam-se na sua pele, passavam por cima dela a caminho, no caminho em que ele ia. constantemente estava como as pinturas do senhor seixas, pensava eu, bichos a quererem partilhar o seu corpo, apoderados de uma loucura violenta, uma euforia pela morte a tentar colocar almas com almas, prontas para a boca de deus. (Mãe, 2014, p. 91).

Desse modo, com um fim marcado pelo trágico, Carlos foi punido por disparar afrontas sexuais contra a tia de Benjamim. Punido pela própria natureza. Assim, em *o nosso reino*, o carrasco que guilhotinou o irmão de Manuel pode ser visto como sendo ainda mais cruel do que aqueles que o faziam no final do século XVIII, com uma morte que mata aos poucos, mantendo a cabeça presa ao corpo imóvel. E se a maior parte dos punidos eram retratados com um ar de serenidade, foi dessa maneira que o personagem se foi, ao ser curado em seu espírito pelo menino santo. Isso, entretanto, não o livrou de um destino violento como o visualizado pelo narrador, no qual animais destruíram e reordenaram tudo como nas pinturas surrealistas.

Essa mescla de corpos de animais com humanos também aparece em *História do Olho* - e de maneira sexual. Afinal, para Moraes (2017), tal qual os surrealistas faziam com objetos, os corpos também poderiam ser transfigurados por meio do prazer e/ou da dor, criando-se, assim, uma atmosfera que transita entre o sonho e a realidade, desumanizando a anatomia. “Daí que uma das mais frequentes aspirações desse imaginário tenha sido colocar em cena o corpo capturado no momento do prazer, submetido ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo” (Moraes, 2017, p. 67). Essa desordem é colocada em prática por Bataille da seguinte forma:

Um dia, Sir Edmond mandou jogar e trancar num chiqueiro baixo, estreito e sem janelas uma pequena e deliciosa putinha de Madri; em roupas de baixo, ela caiu no charco de esterco, sob a barriga das porcas. Simone quis que eu a fodesse demoradamente na lama, diante da porta, enquanto Sir Edmond se masturbava.

A jovem escapou de mim, em transe, agarrou a própria bunda com as duas mãos e golpeou a cabeça, violentamente contorcida, contra o chão; permaneceu assim alguns segundos, sem respirar, usou toda a força das mãos para abrir o cu com as unhas, rasgou-se de um só golpe e desatou a espernear como uma ave degolada, machucando-se com um barulho terrível contra as ferragens da porta. Sir Edmond ofereceu o pulso para que ela o mordesse. As longas contrações do espasmo continuaram a desfigurá-la, o rosto sujo de saliva e sangue.

Depois desses acessos, Simone vinha sempre aninhar-se nos meus braços, com o cu nas minhas manzorras, ela ficava imóvel, sem falar, como uma criança, mas sombria (Bataille, 2018, p. 50).

Na cena, que se passa no habitat natural de um porco, o que se vê são humanos agindo como animais. A garota a se debater como um suíno sendo sacrificado, o adolescente querendo transar com ela por ordem de outra adolescente, enquanto o adulto se masturba diante da cena. Já o cu aparece de duas formas distintas, uma na automutilação, e o outro em um momento de aconchego, em que Simone se aninha aos braços do narrador, dando ao órgão um outro uso que não apenas o sexual.

Com relação ao fato de a cena começar com uma intenção prazerosa e terminar com a desfiguração da prostituta, observa-se outra característica evocada pelos surrealistas na década de 30, conforme aponta Moraes (2017). Essa faceta, segundo a autora, é a configuração da transformação por meio do êxtase, que para artistas como Dali era visto como o causador de uma mudança brusca do ser, algo fundamental para o ato de criação. Por esse motivo, representantes do movimento celebravam Charcot e a histeria. Um dos resultados disso é a colagem “O fenômeno do êxtase”, de Dali, que apresenta imagens de mulheres e obras de arte em êxtase, atingindo a subversão poética desejada pelos surrealistas. Nesse aspecto, o que Bataille faz é descrever e transformar em palavras aquilo que pelo pintor foi feito por meio de uma colagem. Sobre o êxtase, o assunto é também abordado por Benjamin (1987) em texto que se refere aos surrealistas, mencionando, além do arrebatamento sexual, aquele causado pela religião e pela droga. Nesse aspecto, o filósofo aponta que a transformação por meio da ruptura do Eu (também relacionada ao sonho e à embriaguez) é, para os surrealistas, mais do que uma experiência, mas sim uma propulsão para o surgimento de novas percepções e formas artísticas. Assim, em uma cena presente em *História do Olho*, a iluminação profana, materialista e antropológica, conforme proposto por Benjamin, o corpo e o Eu entram em colapso:

Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. Não é este o lugar para descrever a experiência surrealista em toda a sua especificidade. Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa - manifestação, palavra, documento, bluff, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura-, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao

sonho, ao haxixe e ao ópio. É um grande erro supor que só podemos conhecer das "experiências surrealistas" os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. Lenin chamou a religião de ópio do povo, aproximando assim essas duas esferas muito mais do que agradaria aos surrealistas. Voltaremos mais tarde à revolta amarga e apaixonada contra o catolicismo em cujo bojo Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire engendraram o surrealismo. Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas (Benjamin, 1987, p. 23).

Ademais, outro fato que merece ser apontado na cena é o de que a moça paulista é descrita como uma "deliciosa putinha", devido ao fato de ela, de acordo com o narrador, contar com um aspecto físico atraente. Esse predicado é imediatamente posto abaixo no momento em que ela cai no esterco, proporcionando o contato com as fezes (vindas, naturalmente, do ânus) de um animal. Em seguida, ela entra em transe, como se metamorfoseando em um bicho. Logo, o contato do ser humano com um outro ambiente influenciou para que ele se transformasse no ser que habita aquele local.

Sobre essa relação entre humanos e animais, é curioso notar que em *História da Sexualidade Vol. II* (1984), Foucault aponta que São Francisco de Sales (ironicamente, o patrono dos escritores) utiliza um animal como exemplo a ser seguido pelos humanos com relação às questões sexuais. O elefante é usado para esse fim, sendo colocado como um ser digno pelo fato de não trocar de fêmea, acasalar a cada três anos, de maneira discreta e, ao final do ato, purificar-se no rio. Essa comparação do sexo dos animais com o das pessoas, como se nota no trecho da obra de Bataille, também foi transgredida pelos surrealistas.

A quebra de padrões conquistada pelos surrealistas por meio da mescla de elementos díspares se concretizou como uma resposta a um mundo que se vê fragmentado no pós-guerra (Moraes, 2017). Logo, da mesma forma que a personagem na cena anteriormente citada respondeu ao meio, os artistas também o fizeram. Essa reação ocorre porque, diante da ausência de sentido e de valor em um mundo completamente destruído e com seus restos empilhados, tudo se voltou para o presente, e os artistas incorporaram isso à sua arte:

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de despreendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se

separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. A fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. (Moraes, 2017, p. 57).

E, nesse caso, é importante notar que os elementos (corporais ou não) não são apenas fracionados, eles são unidos a outros para constituir um novo corpo e, sobre essa condição, Moraes (2017) aponta a defesa de Breton para a retomada do desejo por meio da unificação entre a percepção e representação, o fim e o início da vida, a realidade e a imaginação, o passado e o porvir, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo. Aproximando essa pontuação de Breton ao pensamento de Bakhtin (1993) com relação ao corpo grotesco, nota-se, por exemplo, no trecho de Bataille, a aproximação entre o ânus, órgão pelo qual o corpo ultrapassa os seus limites, e a terra, estabelecendo uma relação entre o corpo e o mundo. Além dessa relação de troca, estão presentes a relação do humano com um outro ser (o porco e a ave), a ejaculação, o sangue e a saliva, “em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados” (Bakhtin, 1993, p. 277).

Dessa forma, a transfiguração de corpos e objetos da qual fazem parte o fragmentário, o grotesco e o informe vai além do plano estético e simbólico. Para Benjamin (1987), o surrealismo entrelaça dialeticamente o materialismo político e a corporeidade coletiva por meio de uma reorganização revolucionária do sensível:

Porque também na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer "sala confortável", o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo. Não podemos fugir a essa evidência, a confissão se impõe: o materialismo metafísico de Vogt e Bukharin não pode ser traduzido, sem descontinuidade, no registro do materialismo antropológico, representado pela experiência dos surrealistas e antes por um Hegel, Georg Büchner, Nietzsche e Rimbaud. Fica sempre um resto. Também o coletivo é corpóreo. E a physis, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tomou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo

coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do Manifesto comunista. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos, cada minuto (Benjamin, 1987, p. 35).

Em *História do Olho*, a experiência sensível e a tensão revolucionária se materializam em cenas que poderiam ser vistas como gestos menores, corporais e grotescos, mas que, conforme apontado por Walter Benjamin, são iluminação profana da corporeidade coletiva. Em cenas como a transcrita a seguir, o alto e o baixo se fundem e se confundem, sendo representados pelo rosto e pelo ânus, bem como o céu e a terra, e os corpos do narrador, de Simone e de Marcela:

Enquanto isso, o céu ameaçava uma tempestade e, com a noite, grossos pingos de chuva haviam começado a cair, aliviando a tensão de um dia tórrido e sem ar. O mar fazia um barulho enorme, dominado pelos fortes estrondos dos trovões, e os relâmpagos permitiam ver, como à luz do dia, os dois cus excitados das meninas então emudecidas. Um frenesi brutal agitava nossos três corpos. Duas bocas juvenis disputavam meu cu, meus colhões e meu pau, e eu não parava de abrir pernas úmidas de saliva e porra. Era como se eu quisesse escapar do abraço de um monstro, e esse monstro era a violência de meus movimentos. A chuva quente caía torrencialmente e encharcava nossos corpos. A violência dos trovões nos assustava e aumentava a nossa fúria, arrancando-nos gritos que ficavam mais fortes a cada relâmpago, ante a visão de nossos sexos. Simone havia encontrado uma poça de lama e chafurdava nela: masturbava-se com a terra e gozava, açoitada pelo aguaceiro, minha cabeça espremida entre suas pernas enlameadas, o rosto mergulhado na poça onde ela esfregava o cu de Marcela, a quem abraçava por trás, a mão puxando as coxas e abrindo-as com força (Bataille, 2018, p. 12).

Além da união de constituintes aparentemente inusuais para criar um novo objeto e um novo sentido, uma outra face do surrealismo, e que conversa com o histórico pós-guerra da ausência de sentidos, é a demonstração do vazio. O primeiro a explorar essa faceta foi Man Ray com *O enigma de Isidore Ducasse* (1920), obra em que uma lona amarrada com um barbante ocultava o objeto simbólico do movimento, o guarda-chuva e a máquina de costura sobre uma mesa de dissecação. Por meio de obras como essa, vida e morte são comparadas a ocultar e revelar, instigando o olhar sobre aquilo que está oculto e os seus consequentes significados (Moraes, 2017). Dessa maneira, o vazio de sentido é, também, usado pelos surrealistas para o não dizer e o não mostrar:

O objeto ausente evocava o vazio, a não-matéria, o não-objeto. Mas, justamente pela impossibilidade de ser atravessado pelo olhar ou pelas mãos, ele adquiria o estatuto absoluto de objeto. Se permanecia imperceptível e impalpável, se sua presença não oferecia nenhuma evidência material, é porque ele resistia em transformar-se num objeto comum, para conservar sua integridade e sua realidade total. O objeto ausente responderia, assim, aos desejos mais inconscientes do homem, atingindo suas nostalgias mais profundas (Moraes, 2017, p. 63).

Assim sendo, uma vez que o objeto ausente evoca o vazio por não ser acessível ao olhar e ao toque, o ânus, que tem o seu uso restrito à vida privada, torna-se absoluto, existindo além daquilo que pode ser enxergado. Dessa forma, em *o nosso reino e História do Olho*, o órgão é trazido para a luz para que, a partir dele, possamos refletir sobre sua presença, sua ausência e, também, outros usos (que serão refletidos mais adiante). Além disso, a sua presença é, também, uma falta. Isso porque, pelo fato de se constituir como uma abertura, ele não pode ser palpável como uma mão, um olho, ou um estômago. Trata-se de uma fenda, um buraco. E, assim sendo, ele materializa o vazio, a ausência, o não objeto por meio do qual os personagens, em conjunto com outros órgãos, estabelecem a sua relação com o mundo.

Essa conexão, em *o nosso reino*, é feita tanto com o universo físico quanto cósmico quando o inferno se faz presente, contemplando o baixo material e corporal, de acordo com o raciocínio desenvolvido por Bakhtin (1993). É o que se nota, por exemplo, no seguinte trecho:

do monstro que passara a habitar a casa deixava-me eu ao largo, sem nunca lhe atrasar o passo. nunca lhe toquei, nunca estive realmente perto. eu tinha loucuras repentinas, como escapar por baixo das camas quando ele parecia encurrular-me em algum quarto, como eu a beijar a avó e ele a chegar com um medicamento para deixar na mesa-de-cabeceira. no entanto, de início, fazia parte da minha covardia convencê-lo da minha boa-fé e merecer o seu aval, como uma autorização de sobrevivência, tentava encará-lo ao longe. nesse tempo era meu instinto iludir os inimigos, vulnerabilizá-los pela simpatia e conquistá-los, não para os abater, a minha fraqueza era avassaladora, mas para deixar de os temer, para os angariar. no entanto, ele foi sempre implacável, o olhar violento numa fúria latente, constante. eu acreditava que um dia um vulcão jorraria daqueles olhos, uma lava incandescente vinda do buraco daquele cu como merda maligna do inferno (Mãe, 2012, p. 17).

No excerto mencionado, em especial na sua última frase, a relação direta entre o inferno e o ânus alinham a topografia material e corporal tal qual aquelas que acontecem em festas pagãs, como observa Bakhtin (1993). Segundo o autor, esse hábito também foi incorporado em celebrações religiosas como a festa de São Lázaro, realizada em Marselha, no exterior da igreja, em que a população se fantasiava de

animais como touros e cavalos para celebrar o santo que estava atrelado à diversas lendas sobre os infernos. Com relação à incorporação de celebrações não religiosas pelos cristãos, esse é um comportamento que pode ser observado ainda hoje. Neste ano, por exemplo, o bloco “Sal da Terra”, criado pela Igreja Batista Missionária da Independência (IBMI) e o seu “ministério da percussão” esteve presente no carnaval de Salvador com o objetivo de tentar evangelizar a população por meio do ritmo da festa popular, como noticia o jornal *Gazeta do Povo* (Mafra, 2025). E, além do “Sal da Terra”, outro bloco de carnaval presente na Bahia e que segue a mesma lógica é o “Filhos do Grande”, capitaneado pelo deputado federal Pastor Sargento Isidório, do partido Avante (Pastor [...], 2025), o que demonstra que, além da apropriação religiosa, isso está imbuído de uma representatividade política, tanto partidária quanto em seu sentido mais amplo. Assim, da mesma maneira que o nome do bloco “Filhos do Grande” procura se apoderar do nome do bloco de afoxé “Filhos de Gandhi” e apagar as tradições das religiões de matriz africana no carnaval do Brasil, a cantora Cláudia Leitte substituiu, em uma das suas próprias letras, o nome de Yemanjá por Yeshua (Derevecki, 2025). Por outro lado, enquanto algumas iniciativas tentam se apropriar da festa popular, celebridades religiosas, como o ex-lutador Vitor Belfort, incriminam a celebração ao declarar que “é a maior prática de pecado do mundo” (Filho, 2025). Na prática, discursos como esse fazem com que até mesmo integrantes de escolas de samba tradicionais passem a formar blocos voltados à ampliação do discurso cristão, como o caso do Bloco Ide, o primeiro bloco gospel da capital paulista, que aceita abadás e glitter, mas alterna músicas de samba gospel com momentos de evangelização (Dauer, 2025).

Em relação às fantasias utilizadas no carnaval, Bakhtin (1993) observa que eram constituintes indispensáveis nas festividades, uma vez que as vestes eram renovadas nesse período, bem como a inversão dos personagens sociais. Dessa maneira, como até hoje o rei momo recebe a chave da cidade no período de carnaval, as hierarquias são invertidas, assim como as roupas e a topografia material e corporal. “Era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte” (Bakhtin, 1993, p. 70). Seguindo essa lógica, no romance de Mãe, o novo empregado da casa dos avós de Benjamim, o senhor Luís, de certa maneira representa essa inversão, sendo um subordinado que amedronta aquele que constitui a família dos seus empregadores. Por outro lado, a

hierarquia do adulto em relação à criança se mantém, sendo tratado, inclusive, pelo pronome de senhor.

Além disso, a posição inversa e o baixo material são vistos também por meio da origem que o narrador atribui para ele. Isso porque, segundo Benjamim, o senhor Luís teria nascido a partir do ânus do Homem Mais Triste do Mundo. Assim, a morte e o nascimento de seres malignos estão relacionados, no romance, à boca e ao ânus, da mesma forma apontada por Bakhtin (1993) ao tratar da obra de Rabelais ao estabelecer a conexão entre o comer, a morte e os infernos, colocando a boca escancarada como a entrada para os infernos corporais. Além disso, quanto à visão que o infante tem do personagem, apontado como um monstro, ele pode ser visto como aquele relacionado ao diabo presente no grotesco romântico, que simboliza o medo, em oposição ao grotesco popular, que o vê como alegre, conforme aponta Bakhtin (1993).

Dessa maneira, o nascimento por meio do ânus de uma figura diabólica e temida pelo narrador apresenta uma subversão da pureza e da ordem cristã a qual ele está submetido. Sobre esse ponto, é significativo o fato de que o inferno como lugar de punição está ausente do antigo testamento e passou a ser considerado pelas religiões cristãs apenas no século III antes de Cristo, depois de as demais religiões já terem estabelecido uma tradição com relação a esse espaço, conforme aponta Minois (2023). Antes disso, o autor explicita que nos livros mais antigos, após a morte as almas (sejam elas boas ou más) iriam para um local chamado Sheol, nas profundezas da terra (baixo cósmico), onde “jazem no pó, imóveis, insensíveis, inconscientes e sem nenhuma esperança de ressurreição” (Minois, 2023, p. 48). Além disso, Minois menciona o fato de que a criação cristã do inferno surge justamente por conta da literatura, que em seu aspecto apocalíptico apresenta o inferno como um local de sofrimento. Esse lugar, então, deixou de ser uma representação artística e passou a ser tomado como uma realidade na qual tanto o corpo quanto a alma são punidos por meio do fogo, que castiga e purifica:

Segundo Santo Agostinho, são condenados ao inferno eterno todos os pagãos, vítimas do pecado original, todas as crianças mortas sem batismo, todos os cristãos que persistem no pecado. O inferno propriamente dito só começará no juízo final, mas, daqui até lá, os condenados já sofrem, como mostra a parábola de Lázaro e do rico avarento. Seus sofrimentos serão aumentados a partir do fim do mundo. O instrumento principal desses sofrimentos será o fogo, um fogo material que queima corpos e almas sem consumi-los (Minois, 2023, p. 68).

Nessa perspectiva, Benjamim, que se declara fruto do pecado original em trecho sobre o qual voltaremos a falar no capítulo dedicado à relação do romance com a história, já estaria condenado. Além disso, em relação ao fato de o senhor Luís ter nascido do ânus do Homem Mais Triste do Mundo, há um alinhamento entre o inferno cósmico e o corporal conforme definido por Bakhtin (1993). Em relação ao inferno cristão, Minois (2023) aponta que ele foi elaborado de maneira decisiva na Idade Média, que estabeleceu como é o inferno e quais são os pecados que encaminham a alma para lá. E isso passa também pelo corpo e os seus prazeres: “O inferno se presta muito mais que o paraíso a uma exploração pelo imaginário humano... É que, no caso do paraíso, todo prazer considerado carnal demais é julgado inconveniente e fora de propósito, o que limita consideravelmente as possibilidades” (Minois, 2023, p. 87). Assim, o prazer que pode vir do ânus (quando entra ou sai algo) é condenável, e isso torna possível a interpretação de que o corpo do Homem Mais Triste do Mundo é como um inferno materializado por onde nascem criaturas malignas. Nesse ponto, é importante ressaltar a inversão: o inferno, no romance, não é apenas para onde as pessoas vão, mas também de onde elas nascem, causando assim uma transgressão biológica, simbólica e uma encarnação narrativa do corpo condenado, tanto daquele que está “parindo” quanto daquele que está sendo “parido” pela via onde, habitualmente, saem excrementos.

Em relação à boca escancarada, apontada por Bakhtin (1993), ela também faz referência ao inferno, termo, inclusive, tratado por Virgílio na *Eneida* ao situar o local em uma região vulcânica na qual, durante muito tempo, acreditou-se ser a entrada para as trevas (Minois, 2023). Nesse local, na narrativa,

[...] se encontram os sinistros defensores do inferno: a doença, a fome, a pobreza, a guerra, o sofrimento, o remorso, o medo, a prisão, o luto, a discórdia e a morte. Depois somos assaltados pelas sombras monstruosas das harpias, das górgonas, das hidras e dos centauros, guardiões do lugar. O imaginário cristão os transformará em demônios (Minois, 2023, p. 44).

Sobre a relação entre uma região vulcânica, o ânus e a boca, ela também está presente em *História do Olho*:

Aliás, as regiões pantanosas do cu - às quais só se assemelham os dias que ameaçam enchente e tempestade, ou os vapores sufocantes dos vulcões que ainda não entraram em atividade, como o presságio de um desastre -, essas

regiões turbulentas que Simone, num abandono que só prenunciava violências, me deixava observar como que hipnotizado nada mais eram para mim que o império subterrâneo de uma Marcela torturada em sua prisão e tornada vítima de seus pesadelos. Eu só compreendia mesmo uma coisa: até que ponto o orgasmo desfigurava essa garota cujos soluços eram entrecortados por gritos.

Simone, por seu lado, não olhava mais a porra que eu fazia jorrar sem imaginá-la ao mesmo tempo lambuzando abundantemente a boca e o cu de Marcela (Bataille, 2018, p. 24).

Dessa maneira, ao colocarem o ânus e a boca como portas simbólicas para a monstruosidade, Valter Hugo Mãe e Georges Bataille conectam o nascimento e a morte aos infernos corporais.

Por fim, ao reunir diversas características utilizadas pelos surrealistas, como a mescla entre o real e o irreal, e que cria o surreal, a presença do vazio, a inversão e a fragmentação do corpo, bem como trazer uma mistura entre o ânus e a religião (elementos topograficamente díspares), Valter Hugo Mãe e Georges Bataille criaram obras transgressivas, tema sobre a qual trataremos no próximo capítulo.

3 UM OLHAR TRANSGRESSIVO

O fato de contar com uma frequente menção ao cu, em uma oposição à religião, faz com que tanto *o nosso reino* quanto *História do Olho* possam ser vistas como obras transgressoras. Isso porque, além de mencionar frequentemente aquele que é o lugar da injúria, de acordo com Sáez e Carrascosa (2016), e que é uma parte indigna na arquitetura política do corpo, de acordo com Leopoldo e Colling (2016), os autores trazem para a luz o órgão responsável pela eliminação das fezes do corpo humano e que, também, tem o seu uso para fins sexuais.

Sobre este último ponto, e encarando-o aqui como parte componente do erotismo, que representa a transgressão, ele é parte indissociável do interdito, representado nas obras estudadas, principalmente, pela religião. Sobre essa tensão que se dá em torno desses dois conceitos, Georges Bataille (2023) observa que o ser humano vive dividido entre eles, sendo o erotismo condenado e afastado da experiência interior. Dessa maneira, ao aceitarmos o interdito, ele perde a sua força simbólica, uma vez que o que dá sentido a ele é justamente o desejo de ultrapassá-lo. De maneira semelhante, se encararmos o erotismo como algo natural, que faz parte de nós, ele deixa de ser uma transgressão:

O erotismo considerado pela inteligência como uma coisa é, a mesmo título que a religião, uma coisa, um objeto monstruoso. O erotismo e a religião nos são vedados na medida em que não os situamos resolutamente no plano da experiência interior. Nós o situamos no plano das coisas, que conhecemos de fora, se cedemos, mesmo sem o saber, ao interdito. O interdito observado sem pavor não tem mais a contrapartida de desejo, que é seu sentido profundo. O pior é que a ciência, cujo movimento exige que ela o trate objetivamente, procede do interdito, mas ao mesmo tempo recusa-o na medida em que este não é racional! Só a experiência de dentro lhe dá um aspecto global, o aspecto em que ele é finalmente justificado. Se fazemos obra de ciência, com efeito, consideramos os objetos na medida em que são exteriores ao sujeito que somos: o próprio cientista se torna, na ciência, um objeto exterior ao sujeito que, só ele, faz obra de ciência (mas não poderia fazê-lo, se antes não tivesse se negado como sujeito). Tudo vai bem se o erotismo é condenado, se de antemão o tivermos rejeitado, se estamos liberados dele, mas se (como o faz com frequência) a ciência condena a religião (a religião moral) que se revela, nesse ponto, ser o fundamento da ciência, cessamos de nos opor legitimamente ao erotismo. Não nos opondo mais a ele, devemos parar de fazer dele uma coisa, um objeto exterior a nós. Devemos considerá-lo como o movimento do ser em nós mesmos (Bataille, 2023, p. 60).

Desse modo, a questão debatida por Bataille (2023) se reflete nas obras na medida em que o erotismo não é naturalizado nem romantizado, mas vivido como

crise, excesso e violência. Da mesma forma, ao colocar em evidência o órgão rejeitado e o desejo sacrílego, as narrativas não apresentam o erotismo como algo exterior, mas o revelam como experiência interior, desestabilizando o sujeito e seus sentidos.

Ainda em relação à questão sexual, por meio de uma perspectiva histórica, Foucault (1988) aponta o fato de que o corpo e a sexualidade foram submetidos a determinados códigos e órgãos reguladores:

Até o final do século XVIII, três grandes códigos explícitos - além das regularidades devidas aos costumes e das pressões de opinião - regiam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã, e a lei civil. Eles fixavam, cada qual à sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o ilícito. Todos estavam centrados nas relações matrimoniais: o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam, as carícias inúteis ou indevidas às quais servia de pretexto, sua fecundidade ou a maneira empregada para torná-lo estéril, os momentos em que era solicitado (períodos perigosos da gravidez e da amamentação, tempos proibidos da quaresma ou das abstinências), sua frequência ou raridade: era sobretudo isso que estava saturado de prescrições. O sexo dos cônjuges era sobrecarregado de regras e recomendações. A relação matrimonial era o foco mais intenso das constrictões; era sobretudo dela que se falava; mais do que qualquer outra tinha que ser confessada em detalhes. Estava sob estreita vigilância: se estivesse em falta, isto tinha que ser mostrado e demonstrado diante de testemunha. O "resto" permanecia muito mais confuso: atentemos para a incerteza do status da "sodomia" ou a indiferença diante da sexualidade das crianças (Foucault, 1988, p. 38).

Com relação ao exposto por Foucault, vale lembrar que, embora trate de questões referentes ao século XVIII, esses são pontos que se refletem ainda hoje, quando regimes normativos procuram vigiar e regular a sexualidade. Assim, “o resto”, como aponta o filósofo francês, que escapava da matriz matrimonial heterossexual atualmente está sujeito a tentativas de controle por meio do estado em países como a Rússia, que proibiu o “movimento LGBT”, classificando-o como “extremista” (Rússia [...], 2023). Além disso, na Hungria, uma coligação governamental, unida a deputados de extrema direita, aprovou uma lei que proíbe a realização da parada anual do orgulho LGBTQIA+ (Milhares [...], 2025). Já no Brasil, tramitam nas câmaras de vereadores de diversos municípios propostas para proibir, sob pena de multa, a presença de crianças e adolescentes nas paradas LGBTQIA+. Entre os municípios estão Curitiba (Garcia, 2025), Rio Branco (Lebre, 2024), São Paulo (SP [...], 2025) e Sorocaba (Scinocca, 2025).

Voltado ao texto de Foucault (1988), entre os pontos mencionados no trecho, chamamos a atenção para a menção à sodomia e o fato de a pastoral cristã ser um

dos componentes da tríade reguladora, e é justamente a ela que *o nosso reino* e *História do Olho* se opõem. Isso porque no romance português o narrador protagonista, Benjamim, que tem oito anos, vive em uma ilha na qual o contexto religioso está bastante presente, tendo, inclusive, o infante alcançado o status de santo. Já em *História do Olho*, a oposição se dá, principalmente, no desfecho da história, em que o personagem de um padre recebe sexo oral, bebe urina em um cálice, é forçado a praticar sexo e, por fim, tem o seu olho arrancado e inserido no ânus da personagem Simone (tudo isso dentro de uma igreja).

Além dessas questões, no trecho de autoria de Foucault (1988), outro ponto que merece ser destacado é a vigilância sobre a vida dos casais e, em especial, a fecundidade. Ora, por meio do sexo anal não é possível haver fecundação. Logo, essa prática era punida em relações heterossexuais e, principalmente, homossexuais. Essa condenação, entretanto, não se dá apenas pela Igreja, mas também pela sociedade, incluindo aí a literatura.

Isso ocorre porque, se tanto o ânus quanto a religião fazem parte de um conjunto de crenças e valores, a literatura também passa pela construção, manutenção, reprodução ou, por outro lado, inversão desses princípios. É o que aponta Eagleton (2019, p. 24) ao dizer que os juízos de valor sob os quais a literatura está sujeita “têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State”. Assim, a estrita relação com as ideologias sociais e a estrutura de poder de alguns grupos sob as quais a literatura está sujeita, conforme apontado por Eagleton (2019), pode ser vista como a causa de as obras aqui trabalhadas terem tido a sua circulação e leitura restringida.

Esse raciocínio, de a literatura estar comprometida (ou não) com os valores sociais, é apontado por Compagnon (2010) ao relacionar a ascensão da literatura à da burguesia, pensamento esse apontado por Matthew Arnold, Ferdinand Brunetière e Lanson no final do século XIX:

[...] depois da decadência da religião, e antes da apoteose da ciência, no interregno, à literatura seria atribuída, ainda que provisoriamente, e graças ao estudo literário, a tarefa de fornecer uma moral social. Num mundo cada vez mais materialista ou anarquista, a literatura aparecia como a última fortaleza contra a barbárie, o ponto fixo do final do século: chega-se assim, a partir da perspectiva da função, à definição canônica de literatura. Mas, se a literatura pode ser vista como contribuição à ideologia dominante, "aparelho ideológico do Estado", ou mesmo propaganda, pode-se, ao contrário, acentuar sua função subversiva, sobretudo depois da metade do século XIX e da voga da figura do artista maldito (Compagnon, 2010, p. 36).

É justamente contra essa moral social que *História do Olho* pode ser colocado. Isso porque, na obra, o narrador sem nome descobre o mundo, a sexualidade, o seu corpo e os corpos alheios ao lado da personagem Simone, ambos com 15 anos, desafiando as normas da sociedade, sem se interessar pelas questões vistas como sendo comuns: “Um dia, tentei pegar Simone à força. – Louco! – gritou ela. – Olhe, meu querido, assim não me interessa, na cama, como uma mãe de família!” (Bataille, 2018, p. 23).

Como se vê, tudo aquilo que interessa ao narrador e à sua amiga é justamente aquilo que desafia as normas e que também seja um desafio para os próprios personagens. É o que se vê logo na página de abertura do romance, quando Simone se senta em um prato de leite, mas, antes de fazer isso, lança uma pergunta: “Quer apostar que eu me sento no prato” (Bataille, 2018, p. 9). Ou seja, embora o desejo seja seu, ele só se completa mediante o estímulo de ser colocada em dúvida perante o protagonista. Aqui, mais do que desejar a transgressão, Simone quer ser vista ultrapassando esse limite. E, antes de transcendê-lo, ela o confirma. Assim, o raciocínio de Bataille (2023) de que a transgressão não é a negação daquilo que é proibido, mas sim a sua afirmação, mostra-se aqui aplicado desde o princípio da obra que se encerra com um ato de rompimento que já não pode mais ser contido, fazendo com que a violência chegue ao seu limite e triunfe sobre a última barreira da censura:

Muitas vezes a transgressão do interdito não está ela própria menos sujeita a regras do que o interdito. Não se trata de liberdade: em tal momento e até este ponto, isso é possível esse é o sentido da transgressão. Mas uma primeira licença limitada pode desencadear o impulso ilimitado à violência: as barreiras não são simplesmente retiradas, pode mesmo ser necessário, no momento da transgressão, afirmar sua solidez. A preocupação com uma regra é por vezes a maior na transgressão: pois é mais difícil limitar um tumulto uma vez começado.

Todavia, como exceção, a transgressão ilimitada é concebível.

Darei um exemplo digno de atenção.

Sucedem às vezes que a violência, de alguma maneira, transborda o interdito. Parece - pode parecer - que, a lei tornando-se impotente, nada de firme pode desde então conter a violência. A morte, em sua base, excede o interdito oposto à violência que, teoricamente, é sua causa: o mais das vezes, o sentimento de ruptura que se segue acarreta um desarranjo menor, que os ritos fúnebres, que a festa - que ordenam ritualmente e que limitam as impulsões desordenadas - têm o poder de reabsorver. Mas, se a morte prevalece sobre um ser soberano, que parecia por essência ter triunfado dela, esse sentimento se sobrepõe, e a desordem não tem limites (Bataille, 2023, p. 89).

De acordo com o exposto por Bataille (2023), a intensidade da transgressão depende da violação, da rigidez da norma. E, no caso do ato inicial do livro, não existe um interdito institucional propriamente dito, mas sim um limite simbólico e implícito que se torna cada vez mais explícito com o desenvolvimento da narrativa.

E, além das atitudes dos personagens, outro ponto que está em oposição ao comportamento da sociedade é a própria visão que o protagonista tem com relação à palavra “cu” — vocábulo que, de acordo com Moniz (2014), advém do latim popular: “culus”: “Eu ainda não tinha conseguido vê-la até o cu (esse nome, que eu sempre empregava com Simone, era para mim o mais belo entre os nomes do sexo)” (Bataille, 2018, p. 9). Dessa maneira, o uso que se faz da palavra é visto com beleza pelo protagonista, enquanto na sociedade, o ânus, sempre que utilizado no campo linguístico, está relacionado a alguma ofensa que, quando dirigida a alguém, tem como intuito “rebaixar” a pessoa para a categoria de passivo.

Nessas expressões vemos o enorme desequilíbrio que existe na percepção da sexualidade anal: dar e tomar (no cu). Ser ativo ou passivo se associa historicamente a uma relação de poder binário: dominador-dominado, amo-escravo, ganhador-perdedor, forte-fraco, poderoso-submisso, proprietário-propriedade, sujeito-objeto, penetrador-penetrado, isso tudo dentro de outro esquema subjacente de gênero: masculino-feminino, homem-mulher. O macho se constrói assumindo esses valores, o primeiro termo do par. "A mulher" no sentido de Wittig, de uma categoria criada pelo regime heterossexual, constrói-se associada ao segundo termo deste par binário. (Sáez; Carrascosa, 2016, p. 30).

Embora haja oposição com relação às regras da sociedade, o que se dá também no campo da linguagem, esse binarismo mencionado por Sáez e Carrascosa (2016) está, de certa forma, presente na obra. Isso porque, mesmo que haja essa descoberta juvenil, somente o ânus de Simone é penetrado, seja pelo pênis, por objetos ou alimentos. Nesse sentido, é curioso perceber que, embora ele seja o narrador protagonista da obra, ele narra, sobretudo, as aventuras de Simone. Afinal, é ela quem põe o ânus no pires de leite nas primeiras páginas, é ela quem coloca o testículo do touro em seu ânus e é também ela quem transa com o padre nos momentos finais do livro. Entretanto, mesmo que somente o ânus dela seja penetrado, é ela quem toma a iniciativa de fazer esses atos. Então, é possível afirmar que a obra também implode essa noção de que a pessoa penetrada é aquela que age de maneira passiva.

Desse modo, ao colocar em confronto o ânus e a Igreja, narrando, inclusive, um ato sexual forçado de Simone com um padre, o livro de Georges Bataille se opõe a uma das instituições reguladoras do sexo, conforme apontado por Foucault (1988) e mostrado por Sáez e Carrascosa (2016), ao evidenciarem que a justificativa religiosa para a perseguição dos homossexuais se dá desde a metade do século VI, quando o imperador bizantino Justiniano (482–565) e sua esposa Teodora (500–548) definiram que aqueles que cometessem atos contra a natureza seriam castrados e depois deveriam caminhar em público.

Com relação a Justiniano e o seu período de governança, é importante mencionar que o seu código também previa penas para a literatura difamatória. Entretanto, a literatura erótica não sofria nenhuma restrição. Dessa maneira, até mesmo a alta sociedade cristã produzia esse tipo de literatura nesse período, tendo autores como Agatias, um escolástico que escreveu com outros literatos uma antologia chamada *O Ciclo (Kuklos)*. A publicação conta com um livro chamado “epigramas eróticos”, com textos, por exemplo, de Irineu, o referendário, que relata ter se unido de corpo e alma com Rhodope (Alexandrian, 1993).

Assim, embora o erotismo e a cristandade tenham se tornado opostas com a noção de luxúria nascida na Idade Média, na Antiguidade greco-romana elas andavam de mãos dadas, como expõe Alexandrian (1993, p. 31):

Um preconceito arraigado é acreditar que o cristianismo foi o inimigo da literatura erótica, enquanto o paganismo teria sido seu defensor incondicional. Na realidade, não foram os Pais da Igreja, mas os filósofos estoicos como Sêneca que começaram a chamar os órgãos genitais de “partes vergonhosas” ou pudenda (os gregos diriam as *aidofa*). Em todas as civilizações colocou-se o problema da decência, pois em nenhuma se desejava que o homem se conduzisse com tão pouca compostura quanto os bichos. Muitos pagãos evidenciaram reservas a respeito das obscenidades literárias, e vê-se Quintiliano declarar que o poeta Arquíloco teria sido o igual de Homero se seus temas não tivessem ferido o pudor. Surenus leu com indignação, diante do Senado de Roma, uma passagem de um livro erótico apreendido na bagagem de um oficial romano, concluindo que soldados com tais leituras não seriam capazes de vencer os partos. Ao contrário, os cristãos se entregavam livremente a gracejos sexuais, sem julgá-los incompatíveis com sua ética.

Sobre o trecho mencionado, chamamos a atenção para o problema da decência apontado por Alexandrian ao comparar a conduta dos humanos com a dos animais. Sobre essa questão, o próprio Bataille estabelece a comparação ao definir o que é o erotismo, uma vez que os animais também praticam a atividade sexual para

fins reprodutivos, entretanto, “apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do gim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (Bataille, 2023, p. 35).

E se a partir de Justiniano a utilização do ânus para fins sexuais começou a ser punida, na perspectiva da sociedade moderna, Deleuze e Guatari (2011) apontam que o ânus foi a primeira parte do corpo a ser expulsa do campo social em detrimento do capital, gerando, assim, a privatização dos órgãos. Dessa maneira, o corpo, e nesse caso especificamente o ânus, passou a ser codificado também em função da produção que, de acordo com Bataille (2023), é correspondida pelo trabalho e pelo interdito:

O interdito corresponde ao trabalho, o trabalho à produção, no tempo profano do trabalho, a sociedade acumula os recursos, o consumo é reduzido à quantidade necessária à produção. Por excelência, o tempo sagrado é a festa. A festa não significa necessariamente, como aquela de que falei, que segue a morte do rei, a supressão maciça dos interditos, mas, em tempo de festa, o que costuma ser interdito pode sempre ser permitido, por vezes exigido. Há, no tempo ordinário à festa, uma inversão dos valores cujo sentido Caillois sublinhou. Sob o angulo econômico, a festa consome em sua prodigalidade sem medida os recursos acumulados no tempo do trabalho. Trata-se desta vez de uma oposição clara. Não podemos afirmar categoricamente que a transgressão é, mais do que o interdito, o fundamento da religião. Mas a dilapidação funda a festa, e a festa é o ponto culminante da atividade religiosa. Acumular e gastar são as duas fases de que essa atividade se compõe: se partimos desse ponto de vista, a religião compõe um movimento de dança em que o recuo provoca um novo salto (Bataille, 2023, p. 92).

Desse modo, o raciocínio de Bataille se articula ao de Bakhtin (1993) com relação à função da festa. Isso porque, se para o autor francês a festividade apresenta uma inversão de valores, em que o interdito passa a ser permitido e o que foi acumulado é extravasado, para o russo, as celebrações não oficiais como o carnaval na Idade Média também apresentavam “uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Bakhtin, 1993, p. 8). Já para Minois (2003), as celebrações têm, ainda, a função de reforçar as regras. Assim sendo, aquele período de comemoração, que tem dia e hora para acabar, marcam a exceção com relação ao período habitual:

O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao reforço periódico da regra. Ela é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao numinoso, cuja plenitude

se confunde com a do estado primordial. É o avesso do cotidiano, a ruptura com as atividades sociais, o esquecimento do profano, um contato com o mundo dos deuses e dos demônios que controlam a vida. É, assim, um retorno às origens que permite reproduzir os atos fundadores, para regenerar o mundo e os homens, para interromper o declínio. A festa arcaica, escreve Jean-Jacques Wunenburger, é “um ludismo mimético de um modelo de tipo mítico considerado como transcendente”.

Nessa festa coletiva, o indivíduo desempenha um papel, “a fim de sair de si mesmo e de se abrir para o numinoso representando, precisamente, seus paradigmas míticos” (Minois, 2003, p. 21).

Assim sendo, em *História do olho*, em que os personagens do narrador e de Simone comungam da mesma agonia, o fato de buscarem por meio do sexo em sua face vista como incomum pode ser explicado como uma fuga dessa agonia. Entretanto, vivendo em um mundo em que a festa é a regra, esses fatores se fundem, fazendo com que a sexualidade, por vezes, seja exercida, também, de maneira agônica.

Em relação à repressão ao ânus exercida pelo capital, conforme exposto por Deleuze e Guatari (2011), o que antes era punido pelos governantes, sob argumentos religiosos, passou a ser feito pela própria sociedade. Desse modo, mesmo que para Foucault (1988, p. 17) tenha havido “a partir do fim do século XVI, a ‘colocação do sexo em discurso’, em vez de sofrer um processo de restrição, foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação”, a menção e a utilização do ânus para prática sexual ainda são ações reprimidas, até mesmo quando inserida no campo da ficção. Essa desobediência faz com que, na visão de Bataille, ao analisar a obra de Emily Brontë, a literatura cumpra o seu papel:

Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei - sem a qual a lei não teria fim - independentemente de uma ordem a criar. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir: "aquilo que eu disse nos obriga ao respeito fundamental pelas leis da cidade"; ou, como faz o cristianismo: "aquilo que eu disse (a tragédia do Evangelho) nos coloca na via do Bem" (ou seja, na prática, da razão). A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. (Bataille, 2022, p. 22).

Essa coibição do sexo anal pode ser observada em *o nosso reino*, por exemplo, em uma cena em que Benjamim e seu amigo Manuel conversam com o irmão deste, um soldado que “viera louco da guerra” (Mãe, 2012, p. 43). Os meninos se aproximam dele, pois, diante do projeto de se tornarem santos, estar próximo de alguém como Carlos facilitaria a santificação. No entanto, as suas falas são

homofóbicas, xenófobas e machistas, como no trecho em que ele relata que o senhor Francisco, o namorado da tia de Benjamim, tem um comportamento feminino e delicado e que, assim como os homens no exterior, deve praticar sexo anal. Um indício para isso, segundo o personagem, seria o fato de ele fazer trabalhos domésticos. Mais adiante, ele direciona falas de maneira ofensiva para a tia de Benjamim ao dizer que ela deve permitir que homens lhe coloquem o pênis no ânus e na boca (Mãe, 2012, p. 61).

Sobre esse aspecto, cabem duas observações. A primeira delas é a relação causa-consequência que Carlos faz do senhor Francisco. Segundo o texto, ele tem um espírito de mulher porque passou muito tempo sozinho fazendo tarefas domésticas, e isso fez com que ele se tornasse homossexual, pessoas que, na história, foram discriminadas de diversas maneiras, sobretudo o homossexual passivo. Sobre essa questão, Foucault especifica:

Nos textos do Século XIX existe um perfil-tipo do homossexual ou do invertido: seus gestos, sua postura, a maneira pela qual ele se enfeita, seu coquetismo, como também a forma e as expressões de seu rosto, sua anatomia, a morfologia feminina de todo o seu corpo fazem, regularmente, parte dessa descrição desqualificadora; a qual se refere, ao mesmo tempo, ao tema de uma inversão dos papéis sexuais e ao princípio de um estigma natural dessa ofensa à natureza; seria de acreditar-se, diziam, que "a própria natureza se fez cúmplice da mentira sexual" (Foucault, 1984, p. 21).

Já no romance, sobre essa relação empregada por Carlos, é curioso notar que, no primeiro momento, quando a fala se dá na beira de um rio, Benjamim se irrita com o que é proferido, entretanto, no decorrer da narrativa, o próprio menino emprega essa visão ao falar sobre seus tios, que vieram da França, dizendo que pensava que eles eram "maricas" por parecerem delicados, usarem perfume e não falarem alto como os demais homens (Mãe, 2012, p. 115).

A segunda observação com relação à fala de Carlos, e à assimilação feita por Benjamim, é o fato de que ele diz que os homens que praticam sexo anal são aqueles do exterior. Sobre esse tipo de comportamento representado na ficção, Sáez e Carrascosa (2016) observam que essa visão, ao longo da história, é sempre empregada ao outro, o estrangeiro, nunca com relação ao seu próprio povo. Dessa forma, segundo os autores, na Idade Média, a sodomia era castigada por ser uma prática dos infiéis, os povos muçulmanos. Para os americanos, os indígenas eram vistos como pecadores por praticarem sexo anal. Para os árabes, eram os europeus

que o praticavam, enquanto na visão dos europeus, sobretudo os espanhóis, os mouros é que o faziam (Sáez; Carrascosa, 2016).

Dessa maneira, *o nosso reino* demonstra uma visão preconceituosa trazida por Carlos e assimilada por Benjamim da mesma forma que Eagleton (2019) coloca a ideologia como sendo uma questão que se manifesta, por vezes, de maneira inconsciente, assim como Sáez e Carrascosa (2016) mencionam o fato de que o regime heterocentrado e o machismo se manifestam não de uma maneira planejada e explícita, mas sim por meio de discursos e práticas que se repetem e, dessa forma, criam um valor negativo para aqueles que utilizam o ânus como forma de prazer. Portanto, ao simplesmente mencionar o ânus, esse lugar proibido para a masculinidade, as obras ferem esse valor que, de acordo com os autores, apresenta uma moral dúbia:

A masculinidade dos homens se constrói de uma forma estranha: por um lado, evitando a todo custo a penetração, mas, por outro lado, com uma curiosa permissão para penetrar o que quer que seja, incluindo o cu de outros homens. Com uma dupla moral bem chamativa, esse "ato tão asqueroso que fazem as bichas" (dar pelo cu), em muitas culturas, não ameaça a masculinidade; ao contrário, é permitido - desde que feito com o papel ativo. (Sáez; Carrascosa, 2016, p. 29).

Assim, o discurso de Carlos e Benjamim, embora reafirme essa ideologia, que se manifesta por vezes de forma não verbal, pode ser visto como uma oposição a ela. Isso porque, uma vez que haja a exposição desses preconceitos, eles podem ser debatidos e minimizados. Dessa forma, o livro pode ser visto em desacordo com a ideologia dominante, conforme apontado por Compagnon (2010). O raciocínio apontado pelo crítico belga é também exposto por Antonio Candido (2006, p. 33), ao mostrar que os fatores responsáveis para que uma obra ou um autor possam ser classificados em acordo ou desacordo com a ideologia dominante dizem respeito às condições dos elementos envolvidos no processo de comunicação, ou seja, o autor, a obra e o público. Sobre essa questão, o crítico aponta dois grupos distintos:

A atuação dos fatores sociais varia conforme a arte considerada e a orientação geral a que obedecem as obras. Estas — de um ponto de vista sociológico — podem dividir-se em dois grupos, dando lugar ao que chamaríamos dois tipos de arte, sobretudo de literatura, e que sugiro para fixar as idéias em vista da discussão subsequente, não com o intuito de estabelecer uma distinção categórica: arte de agregação e arte de segregação.

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade.

[...]

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas. (Candido, 2006, p. 33).

Sobre esse ponto de vista, Candido alerta que, embora haja esses dois grupos, a maior parte das obras carrega características comuns de ambos. Portanto, eles só podem ser assim separados caso haja uma característica predominante de agregação ou de segregação.

Essa classificação estabelecida por Candido pode, também, ser comparada àquela vista por Norbert Elias e John L. Scotson (2000), que definem os grupos de acordo com os *outsiders* e os estabelecidos. Sobre essa questão, os autores observam que a distinção entre os grupos pode se dar por meio do padrão econômico, mas há outros fatores que fazem com que pessoas com menor poder sejam vistas também como tendo um menor valor humano. Entre esses requisitos está o cumprimento do carisma grupal:

O caráter auto-engrandecedor de um diferencial maior de poder lisonjeia o amor-próprio coletivo, que é também a recompensa pela submissão às normas específicas do grupo, aos padrões de continência afetiva característicos desse grupo, que são tidos como ausentes nos grupos menos poderosos, "inferiores", de *outsiders* e párias. (Elias; Scotson, 2000, p. 44).

Além disso, os autores observam que, anteriormente, esse conjunto de crenças, sentimentos e condutas podia ser visto mais claramente por meio de ordens clericais. Já no nosso tempo, os principais exemplos estão presentes no poderio de nações e a moderação por meio de partidos-governos. Dessa maneira, a lógica dos *outsiders* e estabelecidos aplicada à literatura, e comparada às obras de agregação ou de segregação, faria com que os autores e suas obras, ao cumprirem a maior parte das normas sociais e literárias de agregação, fizessem parte do grupo dos estabelecidos. Por outro lado, ao descumprirem esses pré-requisitos, eles estariam no grupo dos *outsiders*. Entretanto, se na obra de Elias a não execução dessas

normas empurraria os indivíduos para os grupos dos *outsiders*, no conceito de Candido, a mescla desses fatores mantém autores e obras no conjunto dos estabelecidos.

A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que, enquanto *História do Olho* é uma obra que poderia ser classificada como de segregação, *o nosso reino* é um livro que traz características de ambas as naturezas. Isso porque no livro de origem portuguesa o ânus não necessariamente tem um contexto sexual. Prova disso é que, no próprio processo de banimento realizado pelas escolas, o argumento apontado pelos pais dos alunos foi baseado em apenas dois trechos específicos, conforme a análise do Plano Nacional de Leitura, de acordo com notícia veiculada no jornal *Expresso*:

[...] a comissão de peritos do Plano Nacional de Leitura (PNL) esclarece, em comunicado, que 'a referida obra não tem qualquer caráter erótico ou pornográfico' e que alguns excertos 'foram descontextualizados em relação ao conjunto da narrativa' (Livro [...], 2017).

Além disso, partindo da tríade apontada por Cândido (autor, obra e público), é relevante mencionar o fato de que, quando a obra foi apontada como tendo um caráter pornográfico, o autor já era um escritor amplamente divulgado e premiado, fato esse que influencia na defesa da sua obra.

Assim, enquanto em *História do Olho* a oposição entre a religião católica e o erotismo se dão de maneira explícita, em *o nosso reino* a transgressão acontece de uma forma indireta. Dessa maneira, a oposição à figura do padre se caracteriza inicialmente pelo medo sentido pelo narrador protagonista, desencadeado por uma agressão física e que leva o narrador a associar o padre ao Homem Mais Triste do Mundo, outra figura que o menino temia:

[...] quando o padre me bateu da primeira vez fiquei perplexo. fiquei uma pedra presa ao chão, os joelhos a tremer como madeira tola a querer ferir o mármore, e calei-me. saí da igreja lento, sem chorar, a acreditar que o homem mais triste do mundo poderia trabalhar com ele e que a morte poderia ser uma coisa encomendada por uma pessoa para outra pessoa qualquer. eu morreria naquele dia, pensava eu, que um padre bater numa criança só podia ser trabalho da morte. no muro do cemitério, com o cu protegido pela pedra, estava ele sentado a ver-me passar. eu não haveria de fraquejar, hesitar ou abrandar. ia lento mas sem alteração, sabendo-o ali pelo canto do olho, eu em fuga, cheio de medo (Mãe, 2012, p. 19).

No excerto, é possível notar, além da presença dos dois personagens que causam medo em Benjamim, o qual estabelece uma relação entre ambos, o fato de que o Homem Mais Triste do Mundo estava com o cu protegido pela pedra. Ou seja, o ânus do Homem Mais Triste do Mundo — enxergado por Benjamim como a origem do mal, uma vez que, na sua visão, era dali que saíam criaturas malignas, e também visto como um ponto de vulnerabilidade, por onde ele poderia enfiar um pau para vencê-lo — estava preservado.

Com relação ao padre Filipe, vale mencionar, ainda, o fato de que a descrição feita da igreja cria um ambiente obscuro, de certa maneira refletindo o que Benjamim sentia com relação ao representante da religião:

[...] a sacristia era húmida, era intenso o seu cheiro a bolor e o das ratazanas que se avistavam muito velozmente em vezes raras. nesse domingo, uma ratazana soltou-se tecto abaixo, descuidada, e embateu com um chiado nojento no chão, logo desaparecendo. o padre sorriu, disse-me que não havia nada a fazer e aproximou-se de mim como um gás que alastrasse. entre dentes, o nosso maligno padre confessou, esta igreja é uma casa muito antiga, é impossível conhecer todos quantos a habitam. levantei-me e pedi para que me deixasse sair, juro que não supliquei. mas quando me pôs a mão no ombro, como prendendo-me ou deglutindo-me, gritei pulmões cheios e a minha mãe entrou num clarão, como o sol da história dos cavalos, e aqueceu-me afastando a humidade e o bolor da sacristia de dentro de mim (Mãe, 2012, p. 21).

No trecho, há, ainda, um evidente contraste entre a escuridão e o fato de Benjamim se sentir preso pelo padre, enquanto, ao encontrar a sua mãe, tudo se iluminou e criou-se uma aura de proteção. Essa visão de Benjamim sobre o padre pode ser vista como o reflexo de uma visão infantil, que maximiza os perigos, bem como os benefícios, da mesma forma que expõe os preconceitos que muitas pessoas não falam, ele expõe os seus medos e fala livremente da palavra cu. Além disso, importante ressaltar que, embora tenha medo do padre e ele represente uma figura autoritária a ser temida, Benjamim não se opõe à religião, pelo contrário. Há, sim, um questionamento acerca da relação entre a religião e a figura do padre, especialmente depois de Benjamim ter se tornado santo: “o padre filipe estava como cão sarmento a envenenar os espíritos da população. que deus não é assim, manifesta-se pela bondade e pelos corações das pessoas” (Mãe, 2012, p. 79).

Essa aparente disparidade entre a religião católica e o ânus, no entanto, pode também ser vista por meio de um outro prisma. Isso porque, para Mircea Eliade (2018), o sagrado se manifesta como algo que ultrapassa a experiência natural do

homem (nesse caso, representado pela religião católica), opondo-se assim ao profano, as coisas que para nós são naturais (representada pelo reto). Entretanto, para o mesmo autor, existe um contrassenso com relação à manifestação do sagrado, uma vez que um objeto qualquer (como uma pedra, como ele usa de exemplo), pode se transmutar em algo sagrado, uma sacralidade cósmica. Já Bakhtin (1993) mostra que os elementos dessas naturezas aparentemente divergentes (o sagrado e o profano) não estão separados no aspecto corporal e, por sua vez, não estão desvinculados do estado cósmico:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (Bakhtin, 1993, p. 18).

Dessa forma, é possível encarar o ânus e a religião não como opostos, sendo um do "alto" e outro do "baixo", mas sim como componentes de um corpo e um cosmo em comunhão. Exemplo disso pode ser encontrado em *História do Olho* no seguinte trecho, em que o narrador coloca em um mesmo plano elementos como o universo, o céu estrelado e o pensamento (valores "elevados") e, também, o corpo, um galo cantando e a obscenidade. Além disso, o adolescente também se refere à "essência elevada da devassidão", algo que, encarado pelo ponto de vista do apartamento, não teria uma essência elevada.

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. E por isso que temem a

obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os "prazeres da carne", na condição de que sejam insossos.

Mas, desde então, não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo a que se chama "os prazeres da carne", justamente por serem insossos. Gostava de tudo o que era tido por "sujo". Não ficava satisfeito, muito pelo contrário, com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado. (Bataille, 2010, p. 46).

Já na obra de Valter Hugo Mãe, o milagre (sagrado, elevado) de uma personagem traz de volta o filho que retorna da guerra (profano, rebaixado). Este revela ter perdido a virgindade (corpo/baixo ventre), e Benjamim diz que ele estava louco (cabeça) e sujo do espírito (cósmico):

o milagre da dona tina foi abençoado com o regresso do carlos, o irmão do manuel que estava na guerra em angola. regressou com ar de homem, contou-nos muito em segredo que perdera a virgindade, que as pretas é que gostam de foder, vocês haviam de as ver de mamas à mostra. eu não aceitei que o manuel entendesse o que o carlos dizia, achei que era porco e estava sujo na alma, ele, sim, viera louco da guerra, que a guerra fazia mal à cabeça das pessoas, isso era o que se sabia perfeitamente (Mãe, 2012, p. 43).

E se em *o nosso reino* a questão religiosa está imbuída em toda a história e o ânus como órgão sexual em apenas alguns momentos, em *História do Olho* a relação é justamente a inversa. Isso porque a relação com a religião se dá em apenas três momentos, mas que são nevrálgicos para a trama, colocando o sexo em confronto direto com a religião. Os momentos em questão são o surto de Marcela durante a orgia, em que ela vê no narrador a figura de um abade. Posteriormente, o suicídio de Marcela e, por fim, a vingança de Simone e do narrador contra um padre, forçando-o a praticar sexo dentro da igreja. Diante desse fator, Foucault (2009, p. 29) indaga: "Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que se poderia chamar de transgressão?". A resposta pode ser encontrada em Bataille, para quem o sagrado é, em essência, aquilo que é interdito, gerando, ao mesmo tempo, medo e fascínio:

De uma maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem apenas o poder de nos dar – no plano da religião - um sentimento de pavor e de tremor. Esse sentimento se transforma, no limite, em devoção: torna-se adoração. Os deuses, que encarnam o sagrado, fazem tremer aqueles que os veneram, mas eles os veneram. Os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois

movimentos: de terror, que rejeita, e de atração que impõe o respeito fascinado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito, o tabu, só em certo sentido se opõe ao divino, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado. A mitologia compõe - por vezes encavala seus temas a partir desses dados (Bataille, 2023, p. 92).

Dessa maneira, as três cenas mencionadas de *História do Olho* que costumam a trama já são suficientes para classificar a história como uma narrativa de diferenciação, conforme proposto por Candido (2006). Mas, além disso, as constantes cenas de erotismo, que, essas sim, estão presentes em toda a obra, fazem com que o livro possa ser classificado como literatura erótica, forma essa que, na visão de Alexandrian (1993), é parte da revolução sexual e afirma os direitos da carne. Desse modo, o autor assim define a literatura erótica:

Hoje, diante de produções literárias ou cinematográficas as mais desenfreadas, em vez de invocar a virtude como há pouco se fazia, pretendemos distinguir entre o erótico e o pornográfico. A nova forma da hipocrisia consiste em dizer: se este romance ou este filme fosse erótico, eu me inclinaria diante de sua qualidade, mas é pornográfico, por isso eu o rejeito com indignação. Esse raciocínio é tanto mais inepto quanto ninguém consegue explicar a diferença entre um e outro. E com razão: não há diferença. A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma idéia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (Alexandrian, 1993, p. 8).

Por esses fatores, e também por uma questão de preservação da sua identidade, por se tratar de uma obra com contornos autobiográficos, Bataille decidiu publicar *História do Olho* de maneira clandestina e sob pseudônimo, tendo o iniciado após consultas a um terapeuta e, por meio da literatura, colocado para fora as suas angústias, sentimentos esses também relatados pelo narrador e que fazem com que ele se identifique com Simone. Essa sensação era, então, a principal causa para que utilizassem o ânus contra todas as regras e tudo que era tido como “comum” pela sociedade:

Lembro-me de um dia em que passeávamos de carro, em alta velocidade. Atropelei uma ciclista jovem e bela, cujo pescoço quase foi arrancado pelas rodas. Contemplamos a morta por um bom tempo. O horror e o desespero

que exalavam aquelas carnes, em parte repugnantes, em parte delicadas, recordam o sentimento dos nossos primeiros encontros. Em geral, Simone é uma pessoa simples. É alta e bonita; nada tem de angustiado no olhar ou na voz. Mas é tão ávida por qualquer coisa que perturbe os sentidos, que o menor apelo confere ao seu rosto uma expressão que evoca o sangue, o pavor súbito, o crime, tudo o que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila. Vi pela primeira vez essa crispação muda e absoluta que eu partilhava no dia em que ela meteu a bunda no prato (Bataille, 2010, p. 10).

Essa necessidade de publicar sob pseudônimo não foi exclusividade de Bataille. Isso porque, um ano antes da publicação de *História do Olho*, em 1927, o também francês e também surrealista Robert Desnos (1900–1945) publicou *La Liberté ou l'amour*, obra que rompia com a própria tradição surrealista de até então ao trazer o erótico de maneira velada, e precisou ter 30 páginas suprimidas para que não fosse julgado pelo Tribunal do Sena, o mesmo responsável por julgar Flaubert (1821–1880) por *Madame Bovary*. Já no mesmo ano de publicação de *História do Olho*, Luis Aragon (1897–1982) publicou *Le Com d'Irène* também sob pseudônimo (Alexandrian, 1993).

Foi o mesmo editor (René Bonnel) e o mesmo ilustrador (André Masson) da obra de Aragon que colocaram em circulação a obra de Lord Auch, ou Georges Bataille. Naquele ano, uma batida policial fora realizada na casa do editor, e os responsáveis pela lei levaram consigo outra obra que estava pronta para ser publicada, *Les Couilles enragées*, de Benjamin Péret, que foi veiculada só em 1954 com outro título. Essa perseguição às obras eróticas se acentuou ainda mais em 1939, quando um decreto punia com confisco obras que atentavam contra os bons costumes. Ser punido, entretanto, não significava necessariamente uma restrição. Isso porque, ao receber a punição, a obra poderia ganhar um status maior e, assim, chamar ainda mais a atenção do público (um dos componentes da tríade proposta por Candido). E foi dessa forma, por meio de uma obra publicada sob pseudônimo e veiculada de maneira clandestina, que Bataille transgrediu os valores da sociedade por meio de uma obra erótica (Alexandrian, 1993). Com relação aos riscos que esse tipo de literatura oferece, o autor diz:

De fato, se a literatura erótica é perigosa para os costumes, não o é mais do que todas as outras espécies de literatura que lemos renunciando ao nosso senso crítico. É acusada de incitar à orgia, mas os tratados de magia levam a superstições igualmente nocivas. A literatura policial pode incitar ao roubo e ao assassinato e mesmo a literatura religiosa à perseguição fanática dos não-crentes, quando elas alimentam um espírito fraco convencido de que o texto impresso indica infalivelmente o que se deve fazer. Os livros nos informam sobre o que outros homens pensam ou imaginam, é só:

conservamos a liberdade de adotar ou rejeitar seus princípios. Essa literatura apresenta o erotismo não como é na realidade mas como seria caso os desejos se libertassem completamente das conveniências e inibições. Seus heróis não conhecem escrúpulos nem obstáculos, suas heroínas são aptas, como Gamiani, a "correr trinta e cinco postos numa noite". A maioria de seus autores expressam seus fantasmas e não experiências reais, e esses fantasmas exageram ou deformam as verdadeiras possibilidades do sexo. Nem por isso ela é menos interessante e autêntica, já que uma parte da sexualidade humana tende a se saciar no imaginário (Alexandrian, 1993, p. 438).

Assim, tanto Bataille quanto Valter Hugo Mãe, ao colocarem o ânus em diálogo, contribuem, por meio da transgressão, para que haja uma nova visão e para que ele deixe de ocupar o lugar de órgão renegado. Afinal, de acordo com Krynski (2007, p. 20): "o novo transgride através dos gestos criadores e da desestabilização do 'sempre o mesmo'".

Nesse caso, "o mesmo" apresentado aqui são as normas que regulam o corpo, e especificamente o ânus. Além disso, e levando em consideração que os livros em questão são obras literárias, essas regras também passam pela literatura, que embora tenha as suas próprias diretrizes, permitindo, por exemplo, que a maior parte das obras contenha características de agregação e de segregação, ela também está sujeita aos interditos e às ideologias vigentes. Dessa maneira, mesmo diante do alto poderio daquilo que foi estabelecido, por meio da transgressão a literatura pode tencionar esses preceitos, bem como sugerir novas possibilidades de existência, de linguagem e de temáticas, como fizeram Bataille e Mãe. Essa transgressão, entretanto, passa também pelos contextos históricos em que as narrativas se passam, o que pode causar uma potencialidade ainda maior do que a presença do ânus nas obras. É sobre esse tema que iremos tratar no próximo capítulo.

4 UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA

4.1 UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA EM O NOSSO REINO

Embora tragam poucas referências diretas com relação à temporalidade, o *nosso reino* e *História do Olho* tornam possível a identificação do momento histórico em que as narrativas se passam a partir de pontos específicos, alguns deles relacionados ao sexo. Portanto, neste capítulo partiremos desses momentos-chave para interpretar o contexto em que as histórias se passam, como a história influencia as narrativas e como o ânus é inserido nessas circunstâncias.

Dessa maneira, iniciaremos com o Estado Novo salazarista e a sua presença em *o nosso reino*, obra em que a Revolução dos Cravos e o consequente fim da ditadura salazarista são contextualizados da seguinte maneira:

nessa altura, depois do vinte e cinco de abril, muitas pessoas pensaram que as liberdades eram maiores, muito maiores, do que o esperado. por isso vi na ribanceira, não longe dos sacos de serapilheira que se empilhavam, o grupo de rapazes e raparigas a rirem-se muito e a tocarem-se. faziam-no constantemente e fugiam uns dos outros para escaparem a algo a que não queriam escapar. e tiveram-se no chão um tempo, as mãos a entrarem nas roupas e a sentirem coisas. havia um muito mais velho, não parava de perseguir a mesma rapariga, a mais gorda, e ela precisou de lhe dizer que não gostava dele, que preferia o outro, que o outro é que a podia tocar se quisesse. e o outro ouviu e tocou-a com os lábios e ficaram muito tempo assim, até me cair o saco de serapilheira das costas e se deitarem em fuga para dentro das árvores. riram e gritaram muito, não quiseram ser discretos, quiseram estar eufóricos e felizes. viram quem era eu e sabiam de mim, porque diziam, coitado é o puto santo, a este o caralho não pode levantar. Regressei a casa e pus a mão entre as pernas, retirei-a húmida, a cheirar mal, fazendo o sinal da cruz com ela, ajoelhando-me, que o sinal da cruz feito com a mão suja pelo sexo seria pecado mortal. chorei, e a minha mãe a cantar como borboletas colorindo a casa (Mãe, 2012, p. 110).

No trecho mencionado, percebe-se a relação entre o sexo e a religião, bem como a analogia que o narrador faz sobre o contexto da revolução com a liberdade, tanto em relação à mãe cantando com borboletas (logo, trazendo som e cores para o ambiente doméstico), quanto à cena dos jovens por ele presenciada. Sobre esse ponto, chamamos a atenção para a conjunção “por isso”, estabelecendo uma relação de causa e consequência entre a Revolução dos Cravos e os meninos e meninas que foram vistos rindo, beijando e se tocando de maneira sexual. Além disso, outro ponto considerável do extrato é o de que “muitas pessoas pensaram que as liberdades eram maiores”. Uma possível análise é a de que, mesmo que a revolução tenha tornado o

país mais livre, algo que se refletia no comportamento dos mais jovens em uma ilha afastada, os princípios católicos impostos pelo regime ainda regiam o narrador. Curioso, ainda, notar a reação dos meninos e meninas diante da sua presença, que inicialmente tentam se esconder e, ao perceberem que o observador era Benjamim, fazem uma relação entre a sua santificação e o corpo (“coitado é o puto santo, a este o caralho não pode levantar”). E o que acontece é justamente o contrário. Igualmente oposta é a reação de Benjamim, que classifica como um pecado mortal fazer o sinal da cruz com a mão suja pelo sexo, opondo o corpo ao que é sagrado. Dessa maneira, é possível estabelecer uma relação entre a sua visão católica e o regime salazarista, religião que tinha uma relação muito próxima com o regime e que tinha como lema “Deus, pátria e família”, como demonstra Duncan Simpson (2014, posição 132):

[...] continha no seu núcleo uma tendência particular da doutrina católica forjada pela elite católica portuguesa no primeiro quartel do século XX (antiliberal, tradicionalista e nacionalista). Desta componente católica do programa salazarista emergiu uma aliança institucional duradoura e abrangente com a Igreja Católica, com esta a participar na legitimação, no esforço doutrinário e na implementação das políticas do Estado Novo. Para compreender os alicerces desta aliança e a sua longevidade, é necessário considerar o carácter eclesiológico e pastoral da Igreja oficial em Portugal (bem como a sua articulação com a orientação doutrinária do Vaticano) e o contexto ideológico e político no qual o Estado Novo salazarista procurou funcionar (em particular, a persistência de mentalidades laicas ou anticlericais nas elites civis e militares portuguesas).

Essa aliança, observa o autor, nasceu assim que Salazar assumiu o Ministério das Finanças em 27 de abril de 1928. Mesmo que aparentemente quisesse se desvincular do catolicismo, uma vez que os movimentos políticos laicos e anticlericais pediam, Salazar foi educado e forjado por essa instituição, que deu a ele o ingresso na política, sendo candidato às eleições pelo Centro Católico em Arganil em 1925. Posteriormente, após o golpe de estado de 28 de maio de 1926, o jornal oficioso do episcopado, o *Novidades*, deu espaço para que Salazar publicasse críticas ao Ministro das Finanças, fato esse que fez com que Salazar aparecesse para o país e se credenciasse para o cargo (Simpson, 2014). Desse modo, conforme ascendeu ao poder em definitivo, Salazar manteve sempre uma relação próxima com a Igreja, embora houvesse divergências em alguns momentos. Assim, Simpson (2014) observa que um dos pontos constitucionais alterados para que estivessem mais alinhados à Igreja Católica foi a proibição do divórcio nos casamentos religiosos, fazendo assim

com que o governo e a Igreja mantivessem o controle sobre a vida dos casais, conforme apontado em contexto mais geral anteriormente por Foucault (1988).

Assim, com a influência da religião e do governo sobre a vida pública, a fala de Benjamim, ao dizer que a Revolução dos Cravos proporcionou liberdades sexuais e relacionando isso à religião, está representada por atos como o citado a seguir, que menciona, inclusive, o controle sobre as crianças:

Os costumes públicos também estavam a ser lentamente “saneados”. A Igreja institucional continuou a pressionar sistematicamente as autoridades para que submetessem a sociedade à moral católica tradicional, o que contribuiu para perpetuar uma ordem social conformista adversa à modernização. A Igreja aplaudiu as medidas destinadas a dificultar ainda mais o divórcio, tais como a lei de junho de 1952, que proibiu os oficiais do Exército de desposarem mulheres divorciadas. A pressão da Igreja abarcou uma grande variedade de tópicos, desde a regulamentação dos entretenimentos públicos até à indumentária a usar na praia, à prostituição e à pornografia. Em 1951, o boletim da ACP repreendeu a Comissão de Censura para teatro e cinema por autorizar a exibição de filmes “indecentes”. A pressão da Igreja também alcançou resultados neste domínio. Em janeiro de 1953, o governo aprovou um novo regime jurídico sobre o entretenimento para menores restritivo ao ponto de determinar a detenção dos pais que deixassem os filhos assistir a espetáculos “imorais”. Em simultâneo, foi atribuído à Igreja um papel mais importante na supervisão da cultura e do entretenimento. A partir de 27 de outubro de 1952 (Decreto-lei n.º 38964), o conselheiro da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores passou a ser nomeado pela Igreja. A Igreja institucional reconheceu os esforços do regime. Por ocasião do 30.º Aniversário da Revolução Nacional, em maio de 1956, o arcebispo primaz fez questão de salientar os avanços do Estado Novo a “defender, quanto possível, a infância e a adolescência dos perigos das más leituras, dos maus espetáculos, dos ilícitos divertimentos”. (Simpson, 2014, posição 3898).

Dessa maneira, regulando o uso de roupas na praia, a prostituição, a pornografia e a exibição de filmes e espetáculos, o Estado Novo e a religião cristã criam uma cruzada contra a sexualidade. Além disso, Simpson aponta que o episcopado afirmava ser necessário declarar guerra aos denominados vícios e restaurar em Portugal o império da virtude cristã. Essa guerra tinha diversas frentes de ataque. Em uma delas a Ação Católica Portuguesa (organização fundada em 1933 pelo Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira, por incentivo do Papa Pio XI, com a finalidade de promover o engajamento dos fiéis não pertencentes ao clero nas atividades da Igreja) lançou campanhas que visavam lutar contra a corrupção de costumes. Já a imprensa que representava essa religião atacava os filmes moralmente corruptos, as disposições modernas delinquentes, a participação das mulheres nos esportes e o nudismo (Simpson, 2014). Desse modo, embora as

crianças tivessem a restrição de assistir filmes ou espetáculos teatrais considerados indecentes, o que Benjamim presenciou foi uma cena ao vivo, vinda de jovens que aparentavam ser não muito mais velhos do que ele. O seu sentimento de culpa, entretanto, permaneceu inalterado, mesmo que o seu próprio corpo quisesse lhe dizer o contrário. Além disso, a repressão do desejo, especialmente das crianças, exercido pelo regime com a influência da Igreja Católica sobre a vida privada é quebrada, uma vez que os jovens fizeram isso em um local público.

Outro momento em que Benjamim demonstra internalizar o ambiente ao seu redor, além da passagem já relatada no capítulo anterior, em que ele assimila a fala de Carlos e diz que os tios parecem ser maricas, acontece em relação à sua professora e a forma de educação, que, em sua visão, deveria ser feita por meio de castigos físicos:

a professora blandina deu-me um abraço naquela manhã, fiz uma conta de matemática muito complicada, sem me enganar e no quadro. achei que ela queria muito que eu sentisse a sua amizade, porque foi um gesto inusitado e mesmo disparatado. uma professora nunca devia tocar nos alunos senão para lhes bater (Mãe, 2012, p. 47).

Sobre esse papel da escola e da educação, Simpson (2014) aponta que o Decreto n.º 27279, de 24 de novembro de 1936, apresenta a influência da Igreja Católica na educação ao instituir um novo currículo na escola primária que tinha como objetivo rechaçar o liberalismo e o racionalismo e trazer o ideal cristão para os bancos escolares. Para isso, foi criado um programa nomeado “Educação Cívica e Moral”, iniciativa que rendeu parabenizações da Igreja ao Ministro da Educação Nacional, António Carneiro Pacheco, por se opor à versão republicana que, na visão dos católicos, transformava os portugueses em libertinos. Mónica (1978) aponta que o caráter repressivo da escola sobre as crianças tinha como função combater o iluminismo e as ideias vindas da França:

O prisma pelo qual o Estado Novo via a criança teve, como é óbvio, implicações no processo educacional, que se tornou essencialmente repressivo. Em 1931, na inauguração do X Congresso de Protecção à Criança, o então ministro da Justiça definia a educação nos seguintes termos: “Educar é sempre torcer, podar, cortar, contrariar, esmagar!”. Outro importante adepto do Estado Novo, Cunha Gonçalves, perfilhava as mesmas ideias: “Assim como se modificam as plantas pela cultura, sendo preciso regá-las, podá-las, adubá-las, especá-las para lhes endireitar o caule, e dar-lhes resistência contra os impulsos do vento, guiar-lhes e torcer-lhes os ramos que seguem em má direcção, processos semelhantes constituem a

educação que se dá aos homens". Rousseau fora finalmente derrotado. (Mónica, 1978, p. 310).

Dessa maneira, a fala de Benjamim mostra como a violência física era não apenas normalizada, mas esperada dentro do ambiente escolar, reforçando a função da educação como um mecanismo de controle do corpo e da mente. Assim, a submissão ao regime, como aponta Mónica, seria moldada no ambiente escolar e reforça a ideia da criança como um sujeito passivo e que reprime até os sinais de afeto. Nesse contexto, trazendo o conceito da reificação proposto por Honneth (2018), o que acontecia na escola não se tratava de um processo de esquecimento do reconhecimento humano, uma vez que os alunos, ao serem doutrinados desde cedo nas escolas e, conseqüentemente, crescendo como objetos funcionais, não se conheceriam como seres autônomos, tornando-se incapazes de reconhecer a si e aos demais como seres humanos. É o que acontece com Benjamim ao questionar o ato da professora, processo este que pode ser explicado da seguinte maneira, segundo o raciocínio de Honneth (2018, p. 87):

Quando falamos aqui de meros objetos ou "coisas", isso deveria significar que, com a amnésia, perdemos a capacidade de compreender as manifestações comportamentais das outras pessoas diretamente como exigências por uma reação de nossa parte; certamente que, em termos cognitivos, não estamos em condições de perceber o espectro total das expressões humanas, mas nos falta, por assim dizer, o sentimento de vínculo que seria exigido para que também fôssemos afetados por aqueles que percebemos.

Com relação aos motivos para que a educação repressiva fosse adotada nas escolas durante o Estado Novo, Mónica (1978) observa que, de acordo com a visão da religião católica, as crianças nasciam com o pecado original e, além disso, algumas eram vistas como tendo uma necessidade maior de serem coibidas, já que tinham uma origem má, seja por questões inatas ou ambientais:

Para conter esse mal, a única maneira de fazê-lo, era por meio da repressão: A inculcação moral fazia-se pela violência e só subsidiariamente, pelo exemplo, com base numa teoria da motivação notavelmente simples: os alunos, como os adultos, actuavam sobretudo por medo do castigo. E, por isso, a sua regeneração nem sequer exigia que entendessem perfeitamente as normas éticas que os incitavam a respeitar. Ao contrário dos pedagogos liberais, os ideólogos do Estado Novo não acreditavam que o comportamento fosse estimulado pela razão: unicamente a coacção e a repetição induziam os homens em geral, e as crianças em particular, a conduzir-se adequadamente. Não se esperava, portanto, que as crianças percebessem o que se lhes dizia nas aulas de Moral: pretendia-se apenas criar uma situação

em que não houvesse outra solução, para além da conformidade. A comunhão, por exemplo, não dependia da consciência, mesmo vaga, de que “a hóstia consagrada encarnava o Corpo, o Sangue, a Alma e a Divindade de Jesus Cristo”. O comportamento desejado devia obter-se mediante obediência cega e não por compreensão. (Mónica, 1978, p. 310).

Seguindo a lógica da Igreja Católica no Estado Novo português, que considerava que algumas crianças tinham uma origem má — seja por questões inatas ou pelo ambiente em que viviam —, estabelecia-se uma separação binária entre essas crianças e aquelas vistas como boas, ou seja, as que seguiam os preceitos desejados pela instituição religiosa, Benjamim também emprega essa separação com relação ao seu pai no dia em que a professora conta aos alunos que as pessoas que governavam Portugal já não estavam mais no poder:

a professora blandina recebeu-nos com brilho nos olhos, esperou que nos sentássemos e se fizesse silêncio, e explicou, ontem os senhores que dirigiam o país foram mandados embora, agora estão pessoas do povo a trabalhar para ver quem vai dirigi-lo, e o manuel disse, é verdade, o meu pai contou-me isso à noite. estávamos em abril. eu encolhi os ombros, a germana acreditou que era uma coisa muito importante porque a mãe dela também lho tinha dito. acenei com a cabeça que sim e tive a certeza de que em minha casa ninguém me explicaria o que era aquilo, não agora, se a tia cândida já não vivia connosco e era quem prestava mais atenção às coisas complicadas. e imaginei que o meu pai pertencesse aos maus, e o arrelho que lhe dera teria sido conhecimento de terem perdido as rédeas do país (Mãe, 2014, p. 102).

Aqui vale notar o posicionamento da professora, que assim como a mãe de Benjamim, que cantava pela casa, recebeu os alunos com os olhos brilhando. Além disso, é importante ressaltar a diferença com que as famílias trataram do acontecido. Enquanto Manuel e Germana relatam terem ouvido dos familiares a notícia, Benjamim não ouviu e não ouviria nada e acentua que a sua tia (aquela chamada de puta por Carlos) era quem melhor se informaria em seu lar. Outro aspecto importante é o de que, na visão de Benjamim, o país teria perdido as rédeas. E esse é um raciocínio dele próprio, uma vez que a professora em momento algum usa termos parecidos com esse. Outro raciocínio da própria criança é a classificação do seu pai como mau, uma vez que a professora também não fez essa distinção.

E, ainda seguindo o raciocínio empregado pela Igreja de que as crianças deveriam ser educadas com rigidez e nos preceitos da religião católica, o pecado original (já mencionado no capítulo “Um olhar surrealista”, em citação de Minois, em que aborda a visão de Santo Agostinho com relação àqueles que iriam para o inferno)

que alguns infantes poderiam carregar é empregado por Benjamim para definir a ele próprio:

mas tinha sido avisado, e sonhei tudo antes de imaginar a morte de todos. sonhei com a minha mãe no pecado do adultério e como não seria virgem antes do casamento, nada deixada em espera por esse homem trabalhador que mais tarde começou a beber. e eu estava manchado desse pecado, o pecado original especialmente grave a oferecer a minha alma à perdição. deus meu como afinal as coisas eram, a dona tina no parto ajudando a minha mãe e algum homem estaria ansiando com o meu nascimento, a ver o meu pretense pai de roda da mulher que fecundara, casada tão a correr como já nem a tia cândida conseguira. e falei ao manuel. Sou fruto do mal, para me salvar precisarei de uma vida inteira a redimir tão grande erro (Mãe, 2014, p. 136).

Dessa maneira, enxergando-se como fruto do pecado, Benjamim precisa viver a vida inteira para se redimir, pensamento que contradiz o raciocínio empregado por ele mesmo no início da obra, que diz que viver bastante era merecer. Além disso, o que se enxerga no excerto é uma inversão da lógica do sacrifício, em que a redenção vem por meio da morte, e, em *o nosso reino*, conforme o personagem avança em sua narrativa e seus milagres se tornam mais frequentes, maior se torna o fardo da sua culpa. Sobre esse aspecto, é importante lembrar que o arco narrativo de Benjamim se inicia por meio da sua tentativa de suicídio. Esse autoextermínio tinha uma causa: a tentativa frustrada de matar o padre. Assim, ao não conseguir assassinar o sacerdote, Benjamim e Manuel decidem matar a si mesmos. Com a desistência de Manuel, Benjamim se joga, sobrevive e, ao ouvir sobre histórias de santos, decide se tornar um. Importante sublinhar que, assim como na tentativa de suicídio, que aconteceria em dupla, a busca pela santidade também acontece pelas duas crianças, entretanto, somente Benjamim encontra êxito, o que pode ser explicado pelo fato de apenas ele tentar o sacrifício do suicídio.

Com relação às ideias de homicídio, as motivações dos personagens para isso seriam a de que o padre tinha uma conexão com a morte e, ao matá-lo, os meninos estariam livrando a humanidade desse tormento e, conseqüentemente, do Homem Mais Triste do Mundo, a quem os meninos atribuíam a responsabilidade de recolher os corpos. Além disso, na visão das crianças, matar o padre era livrar o próprio Homem Mais Triste do Mundo do seu fardo:

mas livrar o mundo da morte seria o perdão. na minha cabeça, se livrássemos o mundo da morte poderíamos esperar para ver o homem mais triste do mundo derreter como esse gelo no fogo. Ele deixaria de ter razão de ser e o seu corpo, um corpo falso, ilusório, evaporar-se-ia libertando a sua alma, feliz

por fim. Pudéssemos imaginar o homem mais triste do mundo feliz por fim. possuído de medo, ainda à espera de morrer naquele dia, pedi perdão a deus por tudo quanto pensasse ou fizesse de mal, e vi num sonho a população reunida no adro a assistir à espantosa partida do estranho homem. era como uma fogueira criada a partir de dentro do seu próprio corpo, a fazê-lo desaparecer calma e serenamente, como apaziguado ou salvo também. (Mãe, 2014, p. 20).

Desse modo, a lógica do sacrifício como ato de transgressão consciente, explorada por Bataille em *O Erotismo* (2023), é aplicada por Benjamim ao encarar a morte do padre não como um crime, mas um ritual para proporcionar um mundo longe da morte, o que o coloca em uma contradição diante do interdito da morte: “A principal dificuldade está na aversão que o cristianismo tem geralmente à transgressão da lei” (Bataille, 2023, p. 113).

Assim, a intenção de Benjamim era de, justamente, sacrificar aquele que celebra o sacrifício da morte de Jesus, ignorando o fato de que assassiná-lo é uma transgressão da lei (civil e de Deus): “Mas o pecado da crucificação é renegado pelo padre que celebra o sacrifício da missa” (Bataille, 2023, p. 114). Já, ao desistir de sua missão de extermínio e passar a considerá-la para si, Benjamim realiza um ato de transformação que o priva da sua limitação e particularidade. Ele deixa de ser uma criança qualquer e que morrerá um dia e passa a ser uma pessoa pública, a quem todos recorrem para operar milagres, e um ser infinito, que vive na esfera do sagrado. Bataille vê nesse ato do sacrifício uma relação com a conjunção erótica:

Mas esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade. Essa ação violenta que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada é desejada em sua consequência profunda. Ela é desejada como a ação daquele que despe sua vítima que ele deseja e quer penetrar. O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a assalta é despossuída de seu ser. Perde, com seu pudor, essa firme barreira que, separando-a de outrem, a tornava impenetrável: bruscamente, ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos da reprodução, abre-se à violência impessoal que a transborda de fora (Bataille, 2023, p. 114).

Dessa forma, a trajetória de Benjamim pode ser vista como um exemplo do paradoxo cristão da culpa e da redenção, negando a transgressão do sacrifício do padre e aplicando-a a si mesmo, o que traz consigo a culpa e a penitência, carregada por ser fruto do pecado original e se negando aos impulsos da carne, demonstrado quando o seu corpo reage e se suja quando ele vê os meninos e meninas se tocando. Além disso, a relação entre o corpo e o pecado também passa pela negação do ânus,

uma parte do corpo que representa a transgressão e que é renegado pelo personagem, mesmo que o órgão queira impor a sua presença: “era uma mariquite grande a de termos cu e ele se impor subitamente no nosso quotidiano, como se quisesse coisas, como se participasse em mais do que devia participar” (Mãe, 2012, p. 62). Da mesma forma que o cristianismo nega o sagrado da transgressão e a sexualidade não reprodutiva, a santidade de Benjamim é baseada na renúncia ao desejo e na sua identidade, que mais tarde voltará a ele quando assumir a posição do seu pai (o Homem Mais Triste do Mundo) e se tornar o menino mais triste do mundo.

Além desses pontos, a Revolução dos Cravos, no contexto histórico do romance, aparece, ainda, relacionada aos tios de Benjamim, vindos da França, aqueles já mencionados aqui que, segundo o narrador, pareciam ter um jeito de maricas, que, na distinção de Carlos e posteriormente assimilada por Benjamim, são as pessoas que enfiavam coisas no cu:

os tios de França eram dois, o tio João e o tio Saúl, mais velhos que a minha mãe e que a tia Cândida. Estavam em França como se estivessem mortos, excepto quando foi da herança, era a opinião da minha tia. Eu raramente me lembrava deles e era verdade que não vieram nem pelos funerais dos meus avós. Mas tinha a ver com o vinte e cinco de abril, estavam proibidos de voltar e notava-se quando voltaram. Olhavam para as ruas à procura daquilo que se mantinha do seu tempo, mas desviavam-se das coisas e das pessoas a desconfiarem até da sombra. Quando voltaram a casa mudou, espalhados pelos quartos vazios com tralhas francesas, pareciam homens de outras bandas, estranhos, garridos, com camisolas amarelas, vermelhas, calças com riscas bizarras, sapatos brancos, meias com bonecos desenhados, óculos de sol, e outras coisas nunca vistas nos homens da nossa vila (Mãe, 2012, p. 112).

Sobre esse ponto, vale destacar duas questões. A primeira delas diz respeito ao motivo pelo qual os tios estavam na França. De acordo com a narrativa, o motivo da vinda deles estava relacionada com a Revolução dos Cravos, uma vez que, antes disso, estavam proibidos de voltar, o que fez com que não pudessem estar presentes nem mesmo no funeral de sua mãe. Assim, é possível dizer que eles estavam exilados e proibidos de voltar ao país de origem devido ao receio de sofrerem com a repressão do regime. Com relação à perseguição dos opositores do Estado Novo, Meneses (2011) observa que o silenciamento deles teve uma função essencial no regime de Salazar, controlando-os por meio de “um sistema de repressão que era tão seletivo e repressivo como tinha de ser para preservar a paz sem causar escândalo - um equilíbrio subtil nem sempre mantido” (Meneses, 2011, p. 184). O autor ainda observa

que esse domínio era exercido pela Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), subordinada ao Ministério do Interior, e que gradualmente passava a responder para o presidente do Conselho de Ministros. O órgão, que posteriormente passou a se chamar Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), exercia o controle dos opositores por meio da Seção de Vigilância e Defesa e tinha o poder de realizar a detenção. Além desse órgão, o próprio exército era também responsável pela repressão, enquanto os crimes contra a segurança do Estado e os órgãos de soberania, o que envolvia a distribuição de propagando política, greves e desordem da opinião pública, eram julgados pelo Tribunal Militar Especial (TME), que julgava o crime de rebelião com uma pena de seis meses a doze anos de exílio nas colônias ou quatro a oito anos na prisão. Assim, partindo do pressuposto de que os tios de Benjamim estavam fora não apenas por vontade própria, e levando em consideração que, como aponta Meneses (2011), os exilados pelo Estado Novo iam para as colônias como o campo de prisioneiros do Tarrafal, em Cabo Verde, supõe-se que o fato de terem ido para a França se configure como um autoexílio.

O outro ponto que merece ser destacado com relação ao trecho refere-se ao fato de que eles “olhavam para as ruas à procura daquilo que se mantinha do seu tempo” (Mãe, 2012, p. 112). Assim, partindo do pressuposto do exílio, é possível estabelecer um diálogo com a obra de José Rodrigues Miguéis (autor esse também exilado por conta do Estado Novo), que no conto “Regresso à cúpula da Pena” narra o sentimento de um exilado que regressa a Lisboa:

Havia mais de uma hora que eu ali estava sentado, em frente do Café Suisso, vendo correr aquele mundo e sofrendo agudamente por me sentir alheio e quase repellido. Tinha sonhado o regresso como um triunfo sobre o tempo, sobre mim mesmo e a solidão; como uma ponte que transpusesse o hiato entre o passado e o presente, um reencontro em espasmo, uma posse gloriosa e renovada— e ao fim de alguns dias sentia-me perplexo, distanciado, sem relação (além da imaginária) com este ambiente que fora outrora o meu (Miguéis, 1983, p. 125).

Sobre o fato de se sentir deslocado, e quanto à disparidade entre Portugal e França, no mesmo conto é relatado que “Passavam figurinos mais parisienses do que Paris, pisando com firmezas provincianas o asfalto de imaginárias Europas” (Miguéis, 1983, p. 127). Já sobre a presença dos tios na ilha, cabe analisar que, depois de tanto tempo distantes da terra natal, e ali sentindo-se estrangeiros, eles procuravam aquilo que tinha se mantido ainda com relação ao tempo em que eles lá viviam. Ou seja,

houve mudanças naquele período. Por outro lado, Benjamim tinha um estranhamento diante das roupas e dos seus modos, o que torna possível dizer que, para a criança, eles estavam em dissintonia com aquele local, trazendo uma modernização incompatível com aquela vila. Ora, se houve uma mudança com relação ao local e eles eram vistos como progressistas, é possível dizer que a mudança ocorrida em Portugal não foi no sentido do progresso, nem da evolução dos costumes. Assim sendo, a transformação pela qual a ilha passou foi de uma degradação, uma involução. É o que se nota, por exemplo, com relação ao aumento da pobreza, acentuadamente nas áreas rurais, a exemplo de onde se passa o romance:

A pobreza, especialmente a pobreza rural (que desaguava continuamente nas cidades, com migrantes em busca de trabalho), continuou a ser o calcanhar de aquiles do regime e uma séria fonte de embaraços para nacionalistas confrontados com críticas de observadores estrangeiros. Nas eleições legislativas de 1961, a oposição capitalizou o fato de Portugal ser o penúltimo da Europa, apenas acima da Iugoslávia, no que tocava à mortalidade infantil, enquanto o consumo de calorias per capita era 2470 e o consumo de eletricidade era 15% da média da OCDE (Meneses, 2011, p. 606).

Sobre o aspecto das diferenças entre França e Portugal nesse período, torna-se curioso o fato de que, segundo Paschkes (1985), foi justamente as ideias vindas do país de Georges Bataille que inspiraram o Estado Novo Português:

As origens do "Estado Novo" podem ser percebidas já nos primeiros anos do século XX, com a difusão em Portugal das ideologias católicas e de extrema direita francesas. As ideias do catolicismo social de René de la Tour du Pin e Albert de Mun eram naturalmente encontradas na imprensa católica portuguesa em 1907, onde se reafirmava o valor da manutenção da hierarquia social, o descrédito ao sufrágio universal e ao parlamentarismo (Paschkes, 1985, p. 8).

Mas, além dessa influência, é importante contextualizar as demais características do governo salazarista, alguns deles que resultaram na pobreza que pode ser notada na obra, bem como os motivos para o aumento da emigração e do êxodo rural.

Sobre as origens do Estado Novo mencionadas, Paschkes (1985) aponta que houve uma falha nos 16 anos da política republicana até o golpe militar de 1926, o que fez com que as doutrinas católicas ganhassem corpo tanto no nacionalismo quanto no corporativismo, buscando uma reestruturação da sociedade.

Dessa forma, a composição do Estado Novo, além do elemento ideológico católico, inicialmente negado, mas posteriormente fortemente afirmado, soma-se a composição da Câmara Corporativa, composta por corporações, câmaras e conselhos municipais e que tinham a função de manter o controle no âmbito administrativo, moral, cultural e econômico. Conforme aponta Paschkes (1985), a Câmara Corporativa se configurava como o órgão máximo de controle da vida nacional e tinha a função de conter a luta de classes, vista como a principal inimiga do capitalismo monopolista.

Interligados, esses dois pontos do salazarismo apontados por Paschkes (1985), um no plano político-ideológico e outro no plano econômico, podem ser percebidos em *o nosso reino* por meio das diferenças sociais e a ausência de luta de classes, que mantêm as classes mais abastadas afastada dos demais sem que isso seja questionado ou reivindicado. Na obra, isso é visto, por exemplo, com a própria separação entre as igrejas reservadas para os mais ricos e os mais pobres:

eu afundei a boca no bolo que me davam e desapareci para as árvores a poupá-los de todo o mal que me era feito. sentia tudo sozinho, sem poder contar ao manuel nem à germana que, vivendo tão afastada, me seria impossível chegar até ela. a germana vivia tão longe que assistia à missa numa outra igreja, mais pequena, como uma capela para quem ainda era mais pobre, onde iam as pessoas que viviam isoladas lá no lugar dela (Mãe, 2012, p. 43).

Desse modo, o que o narrador aponta é sua distância social e física com relação a Germana, mesmo que estudassem na mesma escola. Assim, o fato de ela ser pobre faz com que tenha que viver em local afastado, o qual conta com a sua igreja própria e dedicada às pessoas de uma classe mais baixa. Esse fato, que faz com que as pessoas pobres sejam excluídas dos meios sociais mais ricos, é visto por Harvey (2014) também como uma consequência do capitalismo, no qual as pessoas mais pobres podem ser vistas como excedentes de produção, necessários para manter esse sistema funcionando:

Desde que passaram a existir, as cidades surgiram da concentração geográfica e social de um excedente de produção. A urbanização sempre foi, portanto, algum tipo de fenômeno de classe, uma vez que os excedentes são extraídos de algum lugar ou de alguém, enquanto o controle sobre o uso desse lucro acumulado costuma permanecer nas mãos de poucos (como uma oligarquia religiosa ou um poeta guerreiro com ambições imperiais). Essa situação geral persiste sob o capitalismo, sem dúvida, mas nesse caso há uma dinâmica bem diferente em atuação. O capitalismo fundamenta-se, como nos diz Marx, na eterna busca de mais-valia (lucro). Contudo, para

produzir mais-valia, os capitalistas têm de produzir excedentes de produção. Isso significa que o capitalismo está eternamente produzindo os excedentes de produção exigidos pela urbanização. (Harvey, 2014, p. 30).

Assim, mesmo que o autor se refira aos meios urbanos, ambiente diferente do qual o romance se passa, a constituição da ilha segue essa mesma lógica, na qual os desvalidos são afastados dos meios mais nobres. Entretanto, vale notar que essa disposição geográfica que impede, inclusive, que os laços afetivos de Benjamim e Germana sejam mais estreitos continua fazendo com que a religião chegue até ela. Isso porque, além de exercer a dominação da população por meio da câmara corporativa, o Estado Novo se valia da religião como um aparelho ideológico do estado, conforme definido por Louis Althusser (1980), o que faz com que as pessoas aceitem de maneira passiva (sem a luta de classes) a hierarquia social. Para explicar o funcionamento desse aparelho ideológico, que atua de maneira paralela aos aparelhos repressivos (que, no caso do Estado Novo português, é representado sobretudo pela PIDE), Althusser (1980) diz que a atuação da Igreja depende de uma formação imaginária, a crença religiosa, que é dotada de uma existência material. Assim, as ideias que partem do indivíduo, e que pressupõe uma questão de escolha, levam-no a ter um comportamento determinado por essa opção. Assim, os atos de Benjamim (mesmo antes de virar santo) eram determinados por essa crença, como o fato de ir à igreja, de confessar-se e de não agir em desacordo com essa lógica, o que o leva à recusa de matar o padre e, assim, decidir-se pelo suicídio, o que, como mencionado anteriormente, incorre em um interdito. Assim, tanto Benjamim quanto Germana, mesmo que geograficamente afastados, estão sujeitos aos aparelhos, que agem da seguinte forma, de acordo com as proposições de Althusser (1980, p. 63):

1. - Todos os Aparelhos Ideológicos de Estado, sejam eles quais forem, concorrem para um mesmo resultado: a reprodução das relações de produção, isto é, das relações de exploração capitalistas.

2. - Cada um deles concorre para este resultado único da maneira que lhe é própria. O aparelho político sujeitando os indivíduos à ideologia política de Estado, a ideologia «democrática», «indirecta» (parlamentar) ou «directa» (plebiscitária ou fascista). O aparelho de informação embutindo, através da imprensa, da rádio, da televisão, em todos os «cidadãos», doses quotidianas de nacionalismo, chauvinismo, liberalismo, moralismo, etc. O mesmo acontece com o aparelho cultural (o papel do desporto no chauvinismo é de primeira ordem), etc. O aparelho religioso lembrando nos sermões e noutras grandes cerimónias do Nascimento, do Casamento, da Morte, que o homem não é mais que cinza, a não ser que saiba amar os seus irmãos até ao ponto de oferecer a face esquerda a quem já o esbofeteou na direita. O aparelho familiar ... , etc.

É relevante sublinhar que, no caso de uma ilha, baseada na economia rural como a que se passa o romance, a importância da Igreja Católica se tornou ainda mais significativa, conforme aponta Paschkes (1985), mostrando que, em alguns casos, além de atuar como um aparelho ideológico por meio da religião, atuava, também, como um meio de comunicação:

Salazar ainda fez apelo às "regiões da pequena propriedade", escamoteando a difusão do proletariado rural em todas as regiões do país, principalmente nas regiões tradicionalmente identificadas pela predominância da pequena propriedade, como seria o caso da região do Norte. Particularmente nesta região, a Igreja foi à principal difusora da ideologia do "pequeno proprietário", através do seu "trabalho evangélico" junto às massas rurais. É bastante significativo que em todos os Distritos da região do Norte existisse um grande número de publicações do chamado Boletim Paroquial (a Biblioteca Nacional de Lisboa possui de A a Z um número infindável destes boletins). A Igreja portuguesa foi provavelmente, a única instituição que conseguiu criar alguma base de apoio social ao salazarismo (Paschkes, 1985, p. 29).

E vale lembrar que, na obra de Mãe, outros representantes do Estado (como governantes ou a própria polícia) não aparecem. Assim sendo, a ilha em que os habitantes vivem é marginalizada do aparato estatal e, para a população, o padre se constitui como a principal autoridade do local, fazendo com que esse aparelho ideológico que o padre representa (a igreja católica) se torne o principal deles, o que se mostra, por vezes, como o tratamento do padre reservado a Benjamim também como um aparelho repressivo. Além disso, vale lembrar que, de acordo com Simpson (2014), o poder espiritual da Igreja Católica no Estado Novo teve intervenção direta nas ordens do governo e tinha preferência quando havia uma sobreposição entre ambos, fazendo com que as autoridades públicas não intervissem nos interesses religiosos: "A liberdade da Igreja devia ser respeitada e até apoiada pelas autoridades políticas em áreas como o ensino da religião nas escolas públicas, a liberdade das ordens religiosas, a promoção de um ambiente moral público 'são'" (Simpson, 2014, posição 326). Dessa maneira, mesmo que o local apresente uma distribuição geográfica que se assemelhe aos meios urbanos, em que os pobres residem em locais mais afastados e frequentem uma igreja diferente, por vezes, a ambientação da obra remete a um espaço primitivo, tendo maior probabilidade de se aproximar da religião:

[...] a perspectiva do homem das sociedades arcaicas: para ele, a vida como um todo é suscetível de ser santificada. São múltiplos os meios por que se obtém a santificação, mas o resultado é quase sempre o mesmo: a vida é

vivida num plano duplo; desenrola-se como existência humana e, ao mesmo tempo, participa de uma vida trans-humana, a do Cosmos ou dos deuses. É provável que, num passado muito longínquo, todos os órgãos e experiências fisiológicas do homem, bem como todos os seus gestos, tivessem um significado religioso (Eliade, 2018, p. 137).

Assim sendo, além de haver uma tendência maior pelo respeito ao padre e ao menino que virou santo, buscando explicações e soluções para a sua vida com base na religião, e não em algo concreto, como a luta de classes, a Igreja também está diretamente presente na rotina na população, influenciando como agem e o que pensam. É o que acontece, por exemplo, quando alguém morre e tocam os sinos da igreja. Nesse aspecto, é apontada no romance, também, uma distinção social prestada pela igreja uma homenagem maior para quando o falecido é rico:

e os sinos a dobrar que não se calam. dobraram dia inteiro, a atormentarem o descanso de domingo, que um homem rico tem anúncio de funeral garantido. durante dois dias assim esteve aquele sino, constante, de meia em meia hora, hora a hora a martelar uma dor comprada (Mãe, 2012, p. 83).

Assim, os sinos, quando alguém rico morre, são tocados com frequência para anunciar a toda a população. A “dor comprada” faz com que o narrador mostre que, por vias financeiras, a morte de alguém seja um incômodo para o restante da população. E, mesmo que seja um incômodo, isso leva Benjamim a cumprir o seu ritual, assim como Althusser (1980) aponta que os atos e comportamentos do indivíduo são tomados com base na escolha individual, que é influenciada pelos aparelhos ideológicos: ele lamenta, consola aqueles que sentem a sua falta, ajoelha-se e reza um terço. Já uma outra pessoa, o senhor Francisco (o marido da tia de Benjamim), que trabalhava na casa do falecido, relembra dele (memória essa causada pelos sinos) com raiva pelo fato de ter que prestar serviços para o homem rico:

eu é que o lavei mil vezes. pu-lo a arrotar, senti-o vomitar-me nos pés, encostei-lhe a porta da casa de banho e cheirei-lhe os odores fétidos, dei-lhe de comer pelo queixo abaixo, ouvi-o rressonar, sentei-o ao sol, disse-lhe bom dia, boa noite, está frio, tem de tomar para continuar a melhorar, sejamos fortes, fui à merda, ofereci-lhe livros no natal e sorri. estive doze anos ao serviço dele, um escravo. assisti a toda a sua ruína. os negócios frustrados pelas investidas inoportunas. os dinheiros desperdiçados com advogados de advogados. e as raparigas que ele comprava para as noites, depois daquele arranjo ao corpo que foi o internamento. o senhor francisco falava estranhamente. a cara enrodilhada como de tomar um xarope amargo ou de se encandear muito. dizia essas coisas da vida de um homem mau. ainda a casa de banho janelas abertas a arejar, as toalhas húmidas e pêlos no cesto da lavandaria, e elas rápidas, ao alcance um dinheiro fácil ganho pelo cu acima, era o que era (Mãe, 2012, p. 82).

Nesse ponto, é possível constatar a diferença social que faz com que um homem se submeta a outro por questões financeiras. O senhor Francisco se rebaixa às excrecências do corpo do homem rico, que podem ser vistos como os necessários excedentes de produção do capitalismo, conforme apontado com relação às cidades por Harvey (2014). Ainda assim, mesmo tendo que se rebaixar a tratar dos odores e do vômito que remetem ao corpo grotesco apontado por Bakhtin (1993), o senhor Francisco mantém a cordialidade perante aquele que lhe paga o salário, dispensando a ele saudações cordiais e demonstrando certa preocupação para que ele melhore. Essas demonstrações contrastam com o que é recebido em troca. Isso porque, enquanto oferece sorrisos e livros no Natal, ele é mandado “ir à merda”, o que aproxima a linguagem do grotesco corporal concebido na cultura medieval popular:

No domínio literário, a paródia medieval baseia-se completamente na concepção grotesca do corpo. Essa concepção organiza as imagens do corpo na massa considerável de lendas e obras referentes às "maravilhas da Índia" e do mar céltico. Serve também de base para as imagens corporais na imensa literatura de visões de além-túmulo, nas lendas de gigantes, na epopéia animal, fabliaux e Schwänke (bufonarias alemãs).

Enfim, essa concepção do corpo está na base das grosserias, imprecizações e juramentos, de excepcional importância para a compreensão da literatura do realismo grotesco. Esses elementos lingüísticos exerceram uma influência organizadora direta sobre toda a linguagem, o estilo e a construção das imagens dessa literatura. Eram fórmulas dinâmicas, que expressavam a verdade com franqueza e estavam profundamente ligadas, por sua origem e funções, às demais formas de "degradação" e "aproximação da terra" do realismo grotesco e do Renascimento. As grosserias e obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo. Essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como "vai à ...", humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para o túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado. (Bakhtin, 1993, p. 24).

Dessa forma, a linguagem aqui aplicada pelo empregado aproxima o túmulo corporal daquele que agora está fisicamente no túmulo. E o movimento que se faz é justamente uma recaída rumo às ruínas, assistida pelo senhor Francisco ao longo desses 12 anos em que o serviço prestado por ele é comparado pelo próprio como o de um escravo. E, mesmo que estivesse em uma posição fisicamente e financeiramente deteriorada, o agora defunto conseguia manter sob si os serviços do senhor Francisco e “comprar” mulheres, o que fazia com que o personagem falasse com uma mudança em sua feição e levasse Benjamim a classificar o falecido como alguém mau. Além disso, sublinhe-se o fato de que, mesmo que o senhor Francisco

encare a si mesmo como um escravo, como alguém que se rebaixa perante o homem rico e seu conseqüente capital, quando ele se refere às mulheres que prestavam serviços sexuais para ele, a fala que reserva a elas é a de que esse era “um dinheiro fácil ganho cu acima”. Ou seja, mesmo que se rebaixe, ele coloca as mulheres como estando em um grau abaixo dele, talvez por serem mulheres e/ou por utilizarem o ânus como a forma de se obter dividendos.

Além dessas questões, é importante ressaltar que há uma particularização das desigualdades sociais, algo que enxergado apenas dentro de uma casa, ao ser visto de maneira mais ampla, refletia-se em toda a sociedade. E é essa a mesma lógica empregada pela ditadura do Estado Novo para frear a luta de classes. Isso porque, além da estrutura da Câmara Corporativa, essa questão também era empregada nos fundamentos do governo, como aponta Paschkes (1985, p. 22):

O corporativismo fundava-se nas "relações naturais" entre os homens: no parentesco (família), na residência (município) e na profissão (associação, corporação). A isto Salazar denominava de "o ideal da nação organizada", onde o Estado deveria se confundir com a nação. Na verdade, Salazar explicitava a noção do Estado integral, onde os interesses individuais se subordinavam aos interesses do coletivo, da "massa", havendo ainda a fusão de todos os níveis: do político, do econômico, do cultural, do social.

Dessa forma, as diferenças do senhor Francisco e de Germana eram enxergadas como algo individualizado, e não coletivo, uma visão que impedia a luta de classes. Por esse motivo, a história do senhor Francisco é relatada por ele apenas à tia de Benjamim e ouvido por este, e não de maneira coletiva, o que poderia ser encarado como uma ideia subversiva. Afinal, em um escopo mais amplo, a coletividade e a difusão de ideias consideradas contra o regime poderia causar demissões em uma situação que já era de pobreza:

Todavia, a degradação das condições de vida, nomeadamente no período correspondente à Segunda Guerra Mundial, levou à criação do Socorro Social, através do qual se prodigalizava, aos mais necessitados, a distribuição de cobertores e outros bens durante o Inverno.

Os baixos salários dos «chefes de família» vão ainda dar origem à proletarização dos demais elementos do agregado familiar. Além do operário, que, para além do trabalho normal e aos sábados e domingos, se ocupa de todo o género de biscates, a mulher lava roupa para fora e os filhos, ainda antes dos 10 anos, dão serventia nas oficinas e na construção civil.

Para além dos baixos salários, os operários eram confrontados com o desemprego, agravado pelos despedimentos arbitrários e sem justa causa, quando não era a participação às autoridades, mesmo infundada, de que professavam ideias subversivas. (Braz, 2008, p. 194).

E essa relação de distanciamento entre aqueles que representam a classe trabalhadora segue no discurso do senhor Francisco, no trecho que continua a falar do convalescente e de suas relações sexuais:

havia um canto do quarto que ficava sempre sujo, a velhice não lhe tirava a capacidade de projecção. era sempre a mesma coisa, ejaculava deitado sobre o lado esquerdo, a perna de baixo esticada como se pneumaticamente insuflada, a perna de cima flectida em nervos, e a rapariga, com as dela envolvendo a cara ao animal, mal segura na estrutura metálica da cabeceira da cama, a fitar-me de soslaio, fazendo figas para que aquilo significasse o orgasmo ou a morte. e ele molhava os lençóis, que eu depois levaria com as pontas dos dedos em protesto de repugnância. acertava também na parede, mesmo junto à mesinha-de-cabeceira. muito raramente ainda acertava no móvel, mas havia uma precisão quase milimétrica. Era ali, naquele bocado de papel de parede, amarelecido aos círculos, onde eu passava uma esponja ao de leve, com a cara para o lado, o braço esticado quase renegado do corpo. ele, eu acho, nunca reparou (Mãe, 2012, p. 83).

Nesse excerto, estabelecendo um paralelo entre a cena no quarto e a ditadura salazarista, é possível comparar até o velho importante, mas não impotente, com o próprio Salazar após o seu acidente doméstico, já que “a velhice não lhe tirava a capacidade de projecção”, uma vez que, após Salazar sofrer o acidente, continuou a pensar que era ele quem mandava (Braz, 2008). Entretanto, no trecho em questão, é sim ele e seu capital que mandam, tanto no senhor Francisco quanto nas mulheres que lhe prestam serviços. Ao trabalhador, resta limpar os dejetos e desejos. Além disso, chama a atenção no parágrafo o paralelo estabelecido entre o orgasmo e a morte, pois, mesmo que mal pudesse segurar-se na cama, o moribundo continuava a praticar atos sexuais em um local que, degradado, estava em sintonia com o seu próprio corpo, que atinge a dissolução, conforme definido por Bataille:

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio, um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução. Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (Bataille, 2023, p. 41).

No entanto, se para Bataille o objetivo do erotismo é atingir o mais íntimo do ser, na obra de Mãe, a personagem da mulher, que tem repulsa do homem que está sentindo prazer, atua fisicamente como alguém ativo, entretanto, é passiva ao se

submeter ao idoso e seu dinheiro. Além disso, a fusão não acontece, fazendo com que apenas ele experimente a finitude que mais tarde experimentaria por completo. E, embora o ato sexual acabe, ele deixa as suas marcas na parede, fazendo com que seja lembrado, não por quem o fez, mas sim pelo empregado. Adiciona-se a isso o fato de que a situação que causa repugnância no senhor Francisco, o êxtase, que aproxima da morte alguém que dela já está próximo, assemelha-se às cenas reproduzidas pelos surrealistas e, também, a obra de Mãe à de Bataille:

Se o corpo agonizante, convulsivo e retorcido, denuncia a morte, ele torna-se, paradoxalmente, a alteridade do corpo morto, imobilizado num vazio glacial. As imagens da agonia identificam-se ao êxtase e dela poderíamos dizer o mesmo que Bataille afirmou sobre o erotismo: "é confirmação da vida até na própria morte". Para este corpo febril, inquieto, tremendo violentamente diante do abismo em que está prestes a ser lançado, dificilmente poderíamos propor a imagem de uma mesa de dissecação. Não: o objeto emblemático da erótica de Bataille é antes uma mesa de sacrifícios (Moraes, 2017, p. 51).

Dessa maneira, o senhor Francisco lembra-se do sujeito por conta do seu falecimento concreto, na sua dissolução total, relatando o momento em que estava em êxtase, aproximando-se da morte e dissolvendo-se de maneira figurada. Essa dissolução, entretanto, acontece apenas por parte dele, e não da parceira sexual, submetida ao capital e à ordem hierárquica imposta por ele. Isso se materializa por meio do seu sêmen expelido e limpado pelo empregado da casa.

E, além do senhor Francisco, uma outra personagem que retrata a relação entre o Estado Novo português e o enredo é dona Darci. Vinda de Moçambique, ela é introduzida na obra logo após uma fala de Carlos, depois que ele regressa de Angola e conta aos meninos (Benjamim e Manuel) que lá perdera a virgindade e que "as pretas é que gostam de foder". Visto pelos meninos como tendo a alma suja, Carlos é acolhido por eles:

mas o manuel insistiu para que lhe déssemos uma oportunidade, haveríamos de salvar a sua alma também, e tinha razão, não que salvaríamos a sua alma, mas que para se ser santo havia de se estar com os pecadores, que os puros não precisavam de mais nada.

falou-nos, então, dos pretos e das pretas, e eu disse que havia uma senhora de moçambique a viver na vila. não me parecia gostar de nada que as outras senhoras não gostassem. de foder, dizia ele, com a boca cheia da palavra para nos impressionar. que raio havia de ser isso, foder. pensei num jogo muito secreto sem imaginar nenhuma regra. nunca ouviste falar do que fazem os teus pais à noite, não percebes como se beijam os homens e as mulheres, como ficam debaixo dos lençóis com as mãos no corpo uns dos outros. eu sabia do que estava a falar, sabia dos gemidos da dona ermelinda no quarto do avô, de como ficavam uns minutos ali trancados. na chave, por dentro, um

lenço pendurado para que não se vislumbrasse uma réstia do interior. mas eram as pretas diferentes, contava ele e isso queria eu entender. o que faziam, porque o faziam. eu juro que a dona darci me parecia uma senhora normal mas preta, como uma camisola normal, igual a uma camisola branca mas preta (Mãe, 2012, p. 43).

No trecho, podem ser reparadas diversas nuances, tanto com relação ao pensamento de Carlos quanto ao de Benjamim. Além disso, a visão de Manuel também é representativa ao demonstrar que, para se tornarem santos, era necessário estar ao lado dos pecadores. Com relação àquilo que Carlos fala, é reiterado o fato de que, de acordo com a sua visão, as mulheres das colônias gostavam de praticar sexo, demonstrando a visão colonialista do corpo negro feminino como hiperssexualizado. Além disso, ele sublinha que aquilo que as mulheres negras praticam é diferente do sexo praticado entre o pai e a mãe de Benjamim, bem como entre o seu avô e dona Ermelinda. Já com relação à perspectiva do garoto, ele demonstra uma visão infantil e ingênua ao dizer desconhecer o assunto sobre o qual o primo de Manuel tratava. Por outro lado, diz que o avô ficava com dona Ermelinda no quarto trancado por dentro e com um lenço no buraco da fechadura para que nenhuma réstia de dentro do quarto fosse vista. Ora, como Benjamim sabia disso? Podemos inferir que sabia por que havia tentado enxergar pela fechadura o que faziam, o que não foi possível devido ao lenço. Voltando à visão recatada que ele demonstra ter, a mesma se revela ao dizer que a dona Darci “parecia uma pessoa normal” (que, em sua visão, não fazia aquilo que as demais mulheres negras faziam). Outro ponto que merece atenção é que Benjamim faz a comparação de dona Darci com um objeto: uma camisola. Dessa maneira, mesmo que apresentem pontos de vista diferentes, o pensamento de Carlos e de Benjamim podem ser vistos como similares ao colocar o corpo negro como um objeto. Sob essa perspectiva, enquanto Carlos enxerga o corpo negro feminino como disponível para ser usado sexualmente, Benjamim faz a comparação com uma vestimenta, veste essa usada de maneira privada e em momentos de intimidade.

E essa comparação de pessoas negras a objetos pode ser associada à própria visão praticada por alguns portugueses com relação a pessoas vindas das colônias. Isso porque, embora a constituição do país e o ato colonial considerassem as colônias como parte do país, uma “unidade” nacional, os africanos só eram considerados como “civilizados” perante pré-requisitos, como ser um falante de português, dispor dos fundos necessários para manter a família, além de ter um caráter bom, ser maior de

18 anos e realizar o serviço militar (Paschkes, 1985). Além disso, o principal fato que faz com que possamos enxergar o regime como reservando às colônias é a imposição ao trabalho forçando, agindo em desacordo com a convenção 105 de 1957 da Organização Internacional do Trabalho e justificando isso como sendo de finalidade pública e corretiva. Mesmo que o país tivesse assinado o tratado, as denúncias dessa prática eram feitas e propagadas, especialmente pelo governo de Gana. Uma das respostas para as denúncias e os acontecimentos foi o apoio da Organização das Nações Unidas (ONU), em especial dos Estados Unidos da América e da Inglaterra, à cidade de Goa, reclamada pela Índia (Paschkes, 1985). Além disso, esse fato gerou a revolta e, posteriormente, a guerra colonial em Angola, de onde Carlos retornou. Sobre a violência praticada com as colônias, Paschkes (1985, p. 68) diz:

Assim como a emigração era o segredo do regime salazarista para a "paz social" no continente, a exploração colonial, que comportava diferentes matizes de violência, praticada principalmente contra os africanos, representou o alicerce de forma mais vil, degradante e por que não, hipócrita da ditadura. É a face mais corrupta, mais odiosa que o homenzinho de Santa Comba Dão pode levar a efeito para justificar a sua "herança peninsular", ou ainda, para praticar o extermínio africano em nome dos "esforços civilizadores das raças", como herança histórica desde os tempos das descobertas marítimas.

Esses esforços civilizatórios de raça mencionados por Pashckes (1985) podem ser vistos, ainda, com relação aos relatos do território angolano que Carlos apresenta. Neles, o país africano é visto de maneira bastante exótica e mística, com bocas que engoliam as pernas dos soldados, pedras que podiam se lamentar, pessoas que nasciam idosas em vez de jovens, leões que davam em árvores e crianças paridas pelos pais ou por animais, como o macaco. Sobre esse último ponto, vale destacar que se trata de uma visão não muito diferente daquela de Benjamim, que acreditava que os seres malignos nasciam no ânus do Homem Mais Triste do Mundo. Na visão do menino, a razão para que os acontecimentos fossem assim no país africano - e que reproduz o olhar do colonizador - é justificado por Carlos devido à ausência de Deus:

em angola tudo era possível por isso, porque deus não ordenava as coisas, porque as coisas eram dominadas por um caos que ninguém podia explicar e por isso pareciam magia. eu juro, havia mulheres que se aproximavam de nós para fugir ao preto, e falavam de como deixavam os filhos com os pés plantados no chão para que a terra os fizesse crescer como plantas, e falavam de casas no interior da terra onde se podia dormir em nuvens que ali

ficaram presas nos invernos mais densos, quando o céu parecia desabar e juntar-se à terra (Mãe, 2012, p. 44).

Nesse ponto, nota-se a desumanização com que as crianças são vistas pelo personagem, colocando-as como parte da paisagem, da mesma forma com que o Estado Novo via as colônias. Já sobre o fato de relatar que as mulheres iam aos soldados procurando proteção, os representantes portugueses são colocados como superiores e proporcionadores de segurança para as pessoas que estavam vulneráveis. Nesse sentido, Pashckes (1985, p. 86) mostra de que maneira a sociedade portuguesa adotava o discurso do Estado Novo salazarista:

Antes disso, a sociedade portuguesa foi contaminada pelo passado épico da nação com as grandes descobertas marítimas. O salazarismo difundiu a "grande missão histórica" que Portugal tinha a cumprir, sobretudo nas colônias africanas. Aliás, não foi a partir daí que estava assentada a ideia da "Comunidade Lusíada"? Ora, com isto Salazar suscitou nos espíritos portugueses o mito do sebastianismo: a salvação nacional passava pela "preservação" de todas as raças e credos (desviando novamente o conflito entre as classes sociais). E o Brasil passaria a ser o exemplo insistentemente lembrado do mais bem-sucedido colonialismo português. O regime justamente cai quando o mito é desvendado: na África havia o extermínio das diferentes raças e credos, não uma política de assimilação.

Quando o discurso salazarista, de que as colônias deveriam ser civilizadas, é colocado, ele é assimilado por Carlos de modo a colocar Angola como um local inóspito. E, a partir do discurso de Carlos, Benjamim também adota essa mesma visão, especialmente sobre o fato de que Angola era daquela maneira devido à ausência de Deus. Assim, enquanto Portugal era um lugar criado por Deus, Angola fora feita quase que por acidente:

as histórias de angola espantavam-me. imaginava os campos repletos de crianças plantadas com os cabelos a ondularem ao vento. crianças sem escola, sob o sol intenso, a escurecer mais e mais a pele, e eu senti pena delas, a pensar como seriam belas e vulneráveis, e como era cruel que deus não conhecesse toda a sua invenção. mas eu compreendia, fazemos coisas sem saber, e ao fazer a nossa vila deus pode ter feito angola sem saber, por isso a ignorava. talvez o que tínhamos de conseguir era mostrar-lha, mostrar-lha, e eu pensava que, se a dona darci fosse à igreja e falasse sobre moçambique, deus, que inventou a nossa vila, saberia que sem querer inventou áfrica, e poderia ir lá ver como as coisas eram e ordená-las, ajudá-las a seguir o melhor caminho, como se lhes ensinasse a viver (Mãe, 2012, p. 45).

Desse modo, as causas e consequências do que acontecia em Angola eram vistas pelo olhar de Benjamim como tendo uma causa divina. A solução para isso, na cabeça do menino, era levar dona Darci à igreja e, com a mulher contando para Deus

o que acontecia na África, ele iria lá para corrigir a sua rota. Ou seja, mais uma vez o olhar do colonizador é aqui aplicado colocando a intervenção externa como algo necessário. E, nesse caso, a Igreja Católica teve ação fundamental, conforme mostra Simpson (2014, posição 4629):

As missões lançaram-se com denodo à obra de «portugalização» dos «indígenas». Não existe nenhum indício memorialista ou em arquivo de algum prelado ou missionário português ter contestado a sua missão. Em linha com as disposições do Acordo Missionário e do Estatuto Missionário (1941), as missões substituíram-se ao Estado (dentro dos condicionalismos impostos pelas condições materiais) na educação «rudimentar» e «primária» dos «nativos», através da qual inculcavam, além do catolicismo, a cultura portuguesa (a língua e a história). Esta realidade estabeleceu-se, em parte, porque os missionários portugueses – maioritariamente oriundos do Norte de Portugal e educados no culto da liderança providencial de Salazar e do «nacionalismo de império» prevalecente em Portugal – aceitaram este quadro sem reservas.

Com a participação da Igreja Católica, o regime salazarista construiu uma série de normas sociais que incluíam as crianças, por meio do controle da educação nas escolas, o que passa, também, por uma moral que envolve percepções sobre gênero, sexualidade e identidade. Essas normas não estão restritas ao território português, também se estendem para as colônias e fizeram com que o ponto de vista dos portugueses sobre esses locais também se tornasse enviesado para os interesses do Estado Novo. Assim, a visão distorcida de Carlos está presente também no que concerne à sexualidade e ao ânus, quando diz, por exemplo: “sabias que no estrangeiro há homens que se dizem mulheres. nem querem saber de terem uma pila, dizem que é como se fosse falsa. e depois fazem amor pelo cu porque não têm racha. enfiam coisas no cu, percebes” (Mãe, 2012, p. 61). Portanto, tal qual como os “desvios” do padrão católico eram condenados pela Igreja, os demais países (especialmente os africanos) eram vistos por meio da perspectiva de mundo do regime e da Igreja.

Essa concepção é adicionada na obra também por meio de um ambiente repressivo, demonstrado por figuras como o padre, o pai de Benjamim e o Homem Mais Triste do Mundo (todas figuras masculinas), além do próprio ambiente, descrito desde as primeiras páginas como sendo uma vila tomada pelo temor. Esse receio vinha do mar, que deixava os automóveis revirados e os navios naufragados. Além disso, os cães uivavam à noite como se fossem pessoas aflitas. Já as pessoas, como a família de Benjamim, choravam no quarto à noite, enquanto os seus irmãos menores

eram guardados em cobertores, mesmo que não estivesse frio. Já o protagonista carrega em si diversos temores, como o temor à Deus, ao inferno, à fome, à morte, ao fim do mundo, à própria santidade e também aos olhares dos outros depois de ter sobrevivido ao suicídio, o que se demonstra, por exemplo, quando ele retorna para a escola. Nesse sentido, o pavor, que pode ser interpretado como sendo uma das consequências da ditadura salazarista, reflete-se por meio da presença do ânus, visto como um ponto de vulnerabilidade (tal qual o medo):

que haveríamos de ter feito, desejar que morresse, para dois santos não era coisa boa, já o sabíamos. foi noite toda a minha cabeça a ver coisas, delirando, fazendo-me falar, e a minha mãe sentada ao meu pé, passando panos na minha testa, segurando-me a mão, e eu implorava, deixem-me ficar sozinho. mas queria era a minha tia cândida, que medo se ela fosse uma perdida tão grande assim. o quanto eu gostava dela e ela se deitaria fora. por isso veio, acordada como a minha mãe a sentar-se à minha beira, e foi no momento em que se ergueu um pouco para escorrer as pernas que a vi de costas e se acendeu no lugar do seu cu um ponto vermelho, uma luz como a que se tinha acendido no cu do homem mais triste do mundo. sim, como a que imaginara no cu do senhor luís, o monstro. era ali, fiquei a saber, o ponto fétido e fraco do ser humano. enfiamos-lhe um pau no cu, dizia o manuel sobre o homem mais triste do mundo, e vencê-lo-íamos. e venceríamos todo e qualquer um por ali. fechei os olhos e suportei o sofrimento mais quieto. adormeci, uma vez mais, por exaustão (Mãe, 2012, p. 61).

Nesse ponto, o receio de Benjamim aparece com relação à sua tia Cândida e de que aquilo que Carlos falava (de que ela transaria com o senhor Francisco) fosse verdade. Além disso, há a menção do garoto ter desejado a própria morte. Aparece, ainda, o ponto luminoso que ele passa a enxergar no ânus das pessoas, sobre o qual será tratado mais à frente. E, por fim, a relação do ânus como o ponto fraco e fétido do ser humano. Esse caráter é o que faz com que os garotos encarem o ânus como o ponto por onde poderiam vencer o Homem Mais Triste do Mundo. O possível ataque por parte deles surge exclusivamente por conta do medo que sentiam do personagem. Essa reação violenta se assemelha à tortura praticada pelo Estado Novo aos inimigos do regime. Principal símbolo da repressão nesse momento, o campo de prisioneiros do Tarrafal, em Cabo Verde, era para onde eram levados os prisioneiros políticos e sociais. O local, inicialmente concebido para ser uma colônia penal, entretanto, passou longe disso, uma vez que os primeiros 150 prisioneiros, ao chegarem no local, descobriram que teriam que construir a própria prisão, uma vez que o que se encontrava no local em 1936 (ano em que se inicia a guerra na Espanha) eram tendas (Meneses, 2011). Dessa maneira, o intuito de “recuperação” dos detidos nunca foi

cumprido, bem como a própria sentença emitida pelos tribunais que de nada valiam, ficando ao cargo da polícia secreta. No local, eram praticadas torturas como a que ficou conhecida como “frigideira”, na qual os detidos eram colocados em uma cela distante do campo principal, sem ventilação e atingindo altas temperaturas em seu interior. Além disso, o trabalho forçado, a má alimentação e as baixas condições de higiene faziam com que os presos minguassem, enquanto os castigos físicos levavam à morte, como a do líder anarco-sindicalista Mário Castelhana (em 1940) e do veterano comunista Bento Gonçalves (em 1942). No Tarrafal, foram detidos, ao todo, cerca de 400 pessoas, sendo que 32 morreram. Na Guerra Colonial, o campo foi reaberto para receber os presos políticos africanos (Meneses, 2011).

E, além do campo do Tarrafal, até mesmo dentro do território português as condições eram repressivas. É o que aconteceu com o antigo candidato presidencial Arlindo Vicente, preso em 1961 em Lisboa e mantido em uma cela com 2 metros de comprimento e 75 centímetros de largura, cela esta conhecida como “curro”. Lá, adoeceu, teve um ataque cardíaco e não recebeu cuidados médicos. A situação deu visibilidade ao que ocorria em Portugal, fazendo com que ganhasse as páginas dos jornais, como o *Observer*, em que o advogado e fundador da Anistia Internacional declara que o que acontecia em Portugal era tão brutal e corrupto quanto a Alemanha Nazista. A descrição feita é a de que havia pelo menos mil presos políticos em Caxias e Ajube, onde eram feitas torturas como a da estátua e outra em que os presos eram colocados em uma cela totalmente escura e posteriormente transferidos para uma cela em que o teto era azul, fazendo com que corressem e saltassem contra o teto acreditando ser o céu (Meneses, 2011).

Dessa forma, a repressão política e social do Estado Novo salazarista, que era constituída por forças como a Igreja, o aparato judiciário e policial, instaurou uma cultura de medo transformando o corpo em um território de punição e controle por meio da tortura física e psicológica. Essa lógica do medo é mostrada em *o nosso reino* tanto pelo ambiente em que a narrativa se passa quanto pela subjetividade do narrador, que internaliza esse temor da atmosfera opressiva criada pelo Estado Novo, atmosfera que, na narrativa, demonstra sinais de ter sido diluída após a Revolução dos Cravos, quando os tios podem retornar da França ao país natal e a liberdade sexual é vista e, indiretamente, experimentada. Nesse contexto de fragilidade física e corporal, o ânus é apresentado como um símbolo dessa vulnerabilidade e da violabilidade do corpo. Sobre a relação entre o ânus e o medo, além de *o nosso reino*,

ele pode ser notado também em outra obra do autor, *o remorso de baltazar serapião*, que compõe a “trilogia das minúsculas”, os três primeiros romances de Mãe e que são escritos todos em letras minúsculas:

fomos para longe. a medo e mais medo, entreolhando-nos, e ali parámos onde nos foi dito. mal encarado o bartolomeu, pedimos perdão. é que o medo nos dava a volta às tripas e nos punha cu a fumar, e fumo de cu, já se via, tinha cheiro de pouco agrado. e aos dois aumentava o medo e o fumo e o cheiro e a tristeza tamanha de tudo aquilo ter começado (Mãe, 2010, p. 130).

No excerto em questão, o medo é o causador para que se perca o controle dos esfíncteres, fazendo com que o pavor se “materialize” e se torne um cheiro, um sentimento que, surgido de dentro, ganha o exterior, e mesmo que individualizado, torne-se algo coletivo. Já em *o nosso reino*, o que é subjetivo se torna objetivo, uma vez que, para se protegerem do medo que sentiam do Homem Mais Triste do Mundo, os meninos cogitavam agir com violência, mesmo que o personagem nada fizesse: “era o homem mais triste do mundo, diziam, incapaz de fazer mal a alguém, apenas metendo dó, com olhos de precipício como se vazios para onde as pessoas e as coisas caíam em desamparo” (Mãe, 2012, p. 11). Assim, diante do medo, a violência e a violação física impõem o seu domínio por meio da força, da mesma maneira que o Estado Novo se impunha sobre os seus opositores e a população de maneira geral por meio do mecanismo de controle repressivo, enquanto a escola e Igreja agiam por meio do controle ideológico, da mesma forma que Benjamim e Manuel cogitavam fazer para reagir ao medo que sentiam.

4.2 UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA EM *HISTÓRIA DO OLHO*

E se em *o nosso reino* o corpo, e especificamente o ânus, aparece como uma resposta à repressão e como uma maneira de agir com violência em resposta ao medo, em *História do Olho*, a presença do ânus está relacionada ao desejo e à violência, como parte da vivência de desesperança pela qual a Europa passava após a Primeira Guerra Mundial. Assim, o sexo aparece na obra sempre relacionado a uma inquietude, presente em cenas diferentes daquela em que tradicionalmente apareceria, como por exemplo reservado a momentos íntimos, praticado na cama e associado ao amor. Dessa maneira, as cenas eróticas têm como impulso o sentimento do narrador e de Simone e são conectadas a momentos marcados pela violência,

como a do padre na igreja, ou enquanto o toureiro morre, ou, ainda, quando atropelam uma menina por acidente. E, embora não haja nenhuma referência direta à guerra, que só aparece no capítulo intitulado “W.-C. – prefácio à História do Olho”, quando Bataille menciona a situação do seu pai, é possível relacionar a angústia presente na obra ao contexto histórico da Europa pós-guerra. Esse sentimento aparece, por exemplo, no seguinte trecho, em que o narrador conhece e identifica essa característica, também, em Simone:

Fui criado sozinho e, até onde me lembro, vivia angustiado pelas coisas do sexo. Tinha quase dezesseis anos quando conheci uma garota da minha idade, Simone, na praia de X. Nossas famílias descobriram um parentesco longínquo e nossas relações logo se precipitaram. Três dias depois do nosso primeiro encontro, Simone e eu estávamos a sós em sua casa de campo. Ela vestia um avental preto e usava uma gola engomada. Comecei a me dar conta de que ela partilhava minha angústia, bem mais forte naquele dia em que ela parecia estar nua sob o avental (Bataille, 2018, p. 9).

Esse é o primeiro parágrafo do livro. Nele, o narrador traz a afirmação de ter sido criado de maneira solitária e, na mesma frase, revela a sua inquietude com relação ao sexo. Isso permite uma interpretação sobre como essas questões estão conectadas. Assim, ter crescido sem acompanhamento fez com que o seu comportamento não tivesse freios, sem aqueles que seriam os responsáveis por dizer que “não pode” e por imputar os interditos. Da mesma forma, uma criação mais fraternal, também ela relacionada aos interditos, foi-lhe negada. Algo que pode ser resumido na frase “não faça isso porque você pode se machucar”. A soma das duas afirmações que abrem o livro pode proporcionar uma conclusão mediante a leitura da obra: o crescimento do narrador com a ausência de um responsável adicionado ao fato de ter uma ânsia relacionada à sexualidade, fará com que, ao longo da narrativa, ele busque sanar esse sentimento. A esses fatos, soma-se, ainda, um terceiro. Isso porque, se uma pessoa se desenvolve sem o cuidado parental e, é possível dizer, de maneira livre, ela está mais diretamente exposta àquilo que o meio pode fazer dele. E, nesse caso, o meio em questão é o de uma Europa em guerra. Afinal, se a narrativa se passa em 1922 (fato que pode ser concluído com base em um acontecimento específico e real que será tratado mais adiante) e o personagem tem quase 16 anos, logo, o seu nascimento se deu em torno de 1906. Assim sendo, quando a primeira guerra mundial se iniciou, o personagem tinha 8 anos, encerrando-se no momento em que ele contabilizava 12. Agregando esses fatos, conclui-se que a sua curta vida se

deu mediante o nascimento em um período marcado por tensões pré-guerra, os quatro anos (1/4 de sua existência) que correspondem ao período de conflito e, um pouco mais maduro, no período pós-guerra, que representa uma crise que se apresentava de diversas formas (econômica, social, territorial, política). Dessa maneira, esses traumas que influenciaram a Europa, a sua população e o autor podem ser enxergados também como constituintes do personagem, que atua por meio da sexualidade em seu caráter mais intenso, conforme aquilo que é colocado por Bataille ao definir o erotismo: “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (Bataille, 2023, p. 40).

Volvendo à narrativa, no excerto é anunciada a chegada de uma outra personagem, apresentada como tendo diversos pontos em comum com o narrador: a mesma idade, um parentesco distante e, principalmente, a mesma agonia. Depois de identificadas essas semelhanças, apresentadas nessa ordem, é observado o corpo de Simone. Esse corpo é visto sob a sua veste que, rapidamente, será desnudada na cena seguinte, em que ela se senta sobre o prato de leite. Assim, o seu corpo e a sua personalidade são desvendados de maneira abrupta, impulsiva, indo rapidamente do parentesco distante até a sua intimidade, representada pelo ânus.

Isso tudo ocorre em ambientes tranquilos, afastados e que, habitualmente, são usados para relaxar: uma praia e, posteriormente, uma casa de campo. E é dessa maneira, positiva e com ares de esperança, que a Europa se encontrava no início do século:

Ao ser inaugurada em Paris, em 1900, a grandiosa Exposição Universal pretendia exibir uma civilização florescente, que tinha em seu núcleo a Europa, e entoar um vibrante hino de louvor ao progresso. Alardeava-se uma era de novas tecnologias. Máquinas imensas impressionavam o público por sua capacidade e velocidade. O fulgor do “Palácio da Eletricidade”, iluminado por 5 mil lâmpadas elétricas, literalmente ofuscava seus visitantes. Vinte e quatro nações europeias e os Estados Unidos, além de países africanos, asiáticos e latino-americanos, fizeram-se representar com pavilhões requintados — visitados durante os seis meses seguintes, em geral com admiração extasiada, por nada menos que 50 milhões de pessoas. A Europa Oriental, com destaque para a Rússia, com seus nove pavilhões, teve uma forte presença. E a “missão civilizatória” europeia brilhou na exposição. Com o imperialismo em seu apogeu, as representações de possessões coloniais distantes, sempre de opulento exotismo, transmitiram uma impressão avassaladora de domínio europeu do mundo. O comércio, a prosperidade e a paz garantiriam um prosseguimento ilimitado dessa dominação. O futuro se anunciava fulgurante (Kershaw, 2016, p. 27).

No entanto, o futuro que se concretizou foi bastante diferente daquele que se almejava com o início do conflito armado que se deu 14 anos depois. Com relação às

motivações que levaram à Primeira Guerra Mundial, Hobsbawm (1988) enxerga serem não muito diferentes das perturbações atuais. Isso porque, observa ele, desde o fim da Segunda Guerra Mundial não há nenhuma dúvida que uma terceira terá os Estados Unidos e a Rússia como principais protagonistas. Da mesma maneira, com relação à primeira grande guerra era possível identificar, por exemplo, a França e a Alemanha de lados opostos, sendo a última aliada do império Austro-Húngaro. Além disso, outra obviedade era a oposição entre a Áustria e a Rússia devido à conquista da Bósnia-Herzegovina em 1878, enquanto a França se manteria ao lado da Rússia (mais uma vez oposta à Alemanha). Assim, as relações tensas se desenhavam na Europa entre dois grupos de nações no início da década de 1890, ainda que as questões de um país não interessassem diretamente a outro, como o fato de a França não ter interesse nem inimizades com a Áustria, da mesma maneira que a Rússia e a Alemanha também não tinham rugas, mesmo que estivessem de lados opostos. No entanto, Hobsbawm (1988) observa que foram três as questões que tornaram o conflito iminente: a inconstância do fluxo internacional, o aumento do planejamento militar e o posicionamento da Grã-Bretanha em oposição à Alemanha. O resultado do conflito é resumido da seguinte maneira por Kershaw (2016, p. 117):

A guerra causou perdas humanas descomunais, inimagináveis. O número de militares mortos chegou a quase 9 milhões, e o de civis (vitimados principalmente por deportação em massa, fome e doenças) totalizou cerca de 6 milhões. Considerando todos os envolvidos, nada menos de 7 milhões de combatentes tinham sido capturados pelo inimigo e, às vezes, passado anos em condições precárias em campos de prisioneiros de guerra (embora a maioria fosse repatriada com certa rapidez depois do Armistício). A vitória foi obtida, por fim, graças a uma combinação de maior poderio militar e recursos econômicos superiores. Mas a que fim servira tudo aquilo? A opinião das pessoas a respeito variava bastante, claro, principalmente de acordo com a experiência de cada um e com a sorte de seu país. Muitos, em todos os lados, tinham lutado por ideais — com frequência fora de lugar, mas, mesmo assim, ideais. Entre eles estavam a defesa da pátria, a honra e o prestígio nacionais, a liberdade e a civilização, o dever patriótico e, cada vez mais, a libertação nacional, assim como a esperança de um futuro melhor. Quando os quatro anos de mortandade chegaram ao fim, em 1918, o conhecido escritor austríaco Robert Musil fez um registro cínico em seu diário: “A guerra pode ser reduzida a uma fórmula: você morre por seus ideais, porque não vale a pena viver por eles”.

Esse ponto trazido por Musil no excerto de Kershaw quanto ao idealismo passa pelas consequências da guerra no espírito público conforme apontado por Remond (1993), que observa que esses efeitos são de ordem intelectual, moral, psicológica e, de acordo com o escritor austríaco, ideológica. Segundo o autor, eles poderiam ser profundos e sentidos até a véspera da segunda guerra. Por exemplo, o

autor constata o abalo a valores vistos como fundamentais, como a crença nas gerações futuras e uma sociedade melhor, oscilações estas representadas pela literatura:

Em segundo lugar, os sacrifícios suportados, a tensão imposta e o esforço de guerra provocam uma reação de compensação, o desejo de recuperar os anos perdidos, de tomar uma desforra contra tantos sofrimentos. É o apetite de gozo que os escritores concordam em descrever como característico da década de 1920.

[...]

No tocante à religião, a provação despertou com freqüência o sentimento religioso ou a inquietação metafísica sobre o sentido do destino humano; a guerra provocou inúmeros retornos à prática, foi causa de uma onda de conversões. Ao mesmo tempo, porém, pelo escândalo que representa, pelo desmentido permanente da fraternidade do Evangelho e por se haverem deixado as Igrejas, em todos os países, envolver no esforço da guerra, esta divorciou da fé um sem-número de espíritos (Remond, 1993, p. 42).

Sobre esse aspecto, uma abordagem tratada como biográfica por Bataille pode ser apontado em relação ao excerto de Remond. Isso porque no capítulo “W.-C. – prefácio à História do Olho”, o autor diz que sua mãe era indiferente ao assunto religioso, enquanto seu pai morreu recusando-se a ver um padre. A saber, “W.-C. – prefácio à História do Olho”, tal qual “Coincidências” (que depois ganhou o título de “Reminiscências”), são capítulos incluídos por Bataille em edições posteriores à primeira edição da obra. Neles, o autor fala em primeira pessoa e apresenta questões que seriam autobiográficas e fazem menção, também, a “W.-C.”, que se refere a um primeiro escrito de Bataille depois de começar suas sessões de terapia. O seu conteúdo fora queimado e nunca publicado. Voltando à questão religiosa no pós guerra, Bataille diz ter ido ver um padre em agosto de 1914 (ano de início do conflito mundial) e até 1920 dificilmente passou uma semana sem ter ido se confessar. A partir de 1920, deixou de acreditar em qualquer crença a não ser na sorte. Essa descrença e a desilusão são mencionadas quando o autor escreve que se vê abandonado como o seu próprio pai, sem a preocupação de ninguém, e encarando-se como um “cego” (Bataille, 2018). Essa descrença, apontada como sintomática na Europa e identificada em Bataille, parece estar representada na obra, com o erotismo se revelando como uma compensação traumática na qual a sofreguidão é contrabalanceada por meio do excesso, enquanto a religião é também envolvida nessa equação. Dessa maneira, a religião católica pode ser vista como a causadora do mal que levou a personagem Marcela ao suicídio. Descrita como tímida e candidamente devota, Marcela tem um comportamento na festa/orgia (já mencionada na presente dissertação) que se

encerrou com um escândalo, de quem não gostaria de estar ali. Entretanto, conforme as brincadeiras sexuais evoluem, ela age de maneira quase fantasmagórica e pede ao narrador que tire a sua roupa. Trajada apenas das meias e do cinto, Marcela entra em um armário normando e lá dentro se masturba e se urina. Em seguida, ela começa a chorar “cada vez mais forte naquele urinol improvisado que lhe servia agora de prisão” (Bataille, 2018, p. 18).

Em relação à presença da urina na obra, ela está associada ao prazer, assim como o próprio ato de defecar também nos proporciona essa sensação. Sobre esse aspecto, o ato de evacuar como forma de júbilo em uma contradição com o ódio ao anal, Saéz e Carrascosa (2016, p. 139) observam que isso revela os anseios escondidos: “estamos partindo de uma situação de autorrepressão, de uma atividade que é desejada por cada sujeito, de um processo doloroso e violento de renúncia de uma parte de nosso prazer e de nosso corpo”. E, além dessa lógica que associa o urinar e o dejetar ao prazer, no caso de Marcela, a urina é também acompanhada pelo orgasmo e comparada pelo narrador a questões relacionadas à natureza e ao estado em que a jovem se encontrava na casa de saúde:

A urina, para mim, está associada ao salitre, e o relâmpago, não sei por quê, a um penico antigo de terracota, abandonado num dia chuvoso de outono sobre o telhado de zinco de uma lavanderia de província. Desde a primeira noite, na casa de saúde, essas desoladoras representações se uniram, na zona escura de meu espírito, ao sexo úmido e ao rosto abatido de Marcela. Todavia, essa paisagem da minha imaginação era subitamente invadida por um fio de luz e sangue: com efeito, Marcela jamais gozava sem se inundar, não de sangue, mas de um jato de urina clara e, a meus olhos, até mesmo luminosa. Esse jato, de início violento, entrecortado como um soluço, e depois liberado livremente, coincidia com um gozo inumano. Não causa espanto que os aspectos mais áridos e mais lazarentos de um sonho sejam apenas uma solicitação a tal ato; eles correspondem ao obstinado desejo de uma fulguração semelhante, nesse aspecto, à visão do buraco iluminado da janela vazia, no momento em que Marcela, caída no chão, o inundava sem parar (Bataille, 2018, p. 33).

Dessa maneira, relacionando elementos cósmicos e sublimes, como o relâmpago e a luz, à urina, elemento abjeto, cria-se uma fusão entre o puro e o impuro que se mesclam no espírito do narrador. E, cabe sublinhar, o jato que Marcela expelia ao ter um orgasmo era claro, logo, sem impurezas. Nesse ponto Bataille faz uma aproximação direta com os sonhos que, de certa maneira, aproximam-se daquilo que pregava Breton e os representantes do surrealismo. Entretanto, mantendo o seu distanciamento com o caráter oficial do grupo, o sonho aqui não é aquele idealizado, elevado, mas sim o sonho em seus “aspectos mais áridos e mais lazarentos” (Bataille,

2018, p. 33). Assim, a presença da urina se assemelha àquela apontada por Bakhtin (1993) como um tradicional gesto de rebaixamento no realismo grotesco e na antiguidade, que remete ao túmulo, aqui representado pela instituição na qual Marcela estava confinada e, posteriormente, à sua morte física. Entretanto, Bakhtin diz que esse rebaixamento se apresenta de maneira ambivalente: “a zona dos órgãos genitais é o ‘baixo’ que fecunda e dá à luz. Por essa razão, as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com o nascimento, a fecundidade, a renovação, e o bem-estar” (Bakhtin, 1993, p. 127). Além desses elementos que relacionam a vida, a morte e o prazer, a urina está, também, relacionada a um dado biográfico com relação ao pai de Bataille, que, cego, demente e sífilítico, revirava de prazer os olhos até que eles fossem praticamente tomados pela esclera.

Voltando à cena de Marcela no armário normando, passada meia hora, o narrador busca ajudá-la a sair de dentro do móvel: “A infeliz estava desesperada, tremia e tiritava de febre” (Bataille, 2018, p. 18). Na sequência, a reação da personagem é aquela que deu origem à chegada dos pais, da polícia e dos vizinhos: “Marcela, que saltara do armário cambaleante e soltando grunhidos informes, ao olhar-me de novo, recuou como se deparasse a morte; tombou no chão e deixou escapar uma ladainha de gritos inumanos” (Bataille, 2018, p. 19). Recolhida a uma casa de saúde, em uma visita do narrador e de Simone, Marcela revela a associação que fez entre o narrador e um cardeal:

Simone e eu nos demos conta de que Marcela não entendia o que se passava. Ela sorria, imaginando a surpresa do diretor do "castelo mal-assombrado" quando a visse com seu marido. Mal reparava na existência de Simone, a quem, rindo, tomava às vezes por um lobo, por causa da cabeleira negra, do mutismo, e por ter encontrado a cabeça de minha amiga encostada à sua perna, como um cão. Porém, quando lhe falei do "castelo mal-assombrado", ela não teve dúvidas de que se tratava da casa onde estivera internada, e sempre que pensava nisso o pavor a afastava de mim, como se algum fantasma tivesse surgido na escuridão. Olhei-a inquieto, e como eu tinha uma expressão dura já naquela época, assustei-a. Pediu-me, quase no mesmo instante, que a protegesse quando o Cardeal voltasse.

Estávamos deitados, à luz do luar, na orla de um bosque, querendo descansar um pouco a meio caminho e, sobretudo, desejando olhar e beijar Marcela.

-Quem é o Cardeal? - perguntou Simone.

Aquele que me trancou no armário, Marcela respondeu.

-Por que o Cardeal? - exclamei.

Ela respondeu quase de imediato.

-Porque ele é o padre da guilhotina.

Lembrei-me do medo que ela tivera quando abri o armário; eu usava um barrete frígido na cabeça, feito com uma anágua vermelho-escura. Além disso, estava coberto de sangue dos ferimentos de uma moça com quem trepara.

Assim, o "Cardeal, padre da guilhotina" confundia-se, no pavor de Marcela, com o carrasco sujo de sangue que usava um barrete frígido; uma estranha coincidência de devoção e de horror aos padres explicava essa confusão que, para mim, permanece ligada tanto à minha inegável dureza de expressão quanto à angústia que me inspira continuamente a necessidade de meus atos (Bataille, 2018, p. 44).

No trecho em questão são encontrados alguns traços que podem ser relacionados ao período pós-primeira guerra. Isso porque, recolhida em uma casa de saúde, Marcela faz uma confusão entre o narrador, um cardeal, a guilhotina e o carrasco, ou seja, figuras que representam autoridade, punição e morte. Dessa maneira, o cardeal, que poderia exprimir um acolhimento espiritual, simboliza, em vez disso, uma autoridade religiosa associada à violência física e a morte, da mesma forma que em *o nosso reino* e que leva Benjamim e Manuel a cogitarem o suicídio (o que, no caso de Marcela, consuma-se). Além disso, o barrete frígido, símbolo da Revolução Francesa e da liberdade, ao estar coberto de sangue tem o seu significado associado ao medo e à submissão. Assim, a cena pode retratar a perda na confiança nas instituições religiosas e morais, associando os representantes da ordem como agentes da morte. Mesclado a isso está o fato de que Simone é associada a um lobo e um cão, ou seja, um ser animalizado e, conseqüentemente, incivilizado. Esse fato se junta a outras cenas na obra em que a figura de animais está presente (como a já descrita cena com o porco) e aproximam o livro da sexualidade enquanto instinto e da necessidade de transgressão diante dos interditos. O esfacelamento da razão se mostra ainda mais acentuado após o suicídio de Marcela:

Vou me limitar agora ao relato do enforcamento de Marcela: ela reconheceu o armário normando e bateu os dentes de pavor. Compreendeu então, ao olhar-me, que eu era o Cardeal. Tendo desatado a berrar, não houve meio de acalmá-la senão deixando-a sozinha. Quando voltamos ao quarto, ela se havia enforcado dentro do armário.

Cortei a corda, ela estava bem morta. Nós a colocamos em cima do tapete. Simone me viu de pau duro e me bateu uma punheta; deitamos no chão e eu a fodi ao lado do cadáver. Simone era virgem e aquilo nos machucou, mas estávamos contentes justamente por nos machucar. Quando Simone se levantou e olhou para o corpo, Marcela já era uma estranha, e até Simone o era para mim. Não amava Simone nem Marcela, e se me tivessem dito que eu mesmo acabara de morrer, não teria ficado surpreso. Aqueles acontecimentos me eram vedados. Olhei para Simone, e o que me agradou, lembro-me claramente, foi que ela começou a se comportar mal. O cadáver excitou-a. Não podia suportar que aquele ser, com forma igual à sua, já não a sentisse mais. Os olhos abertos, sobretudo, deixavam-na crispada. Ela inundou aquele rosto calmo, parecia surpreendente que os olhos não fechassem. Nós três estávamos calmos, era o mais angustiante. Toda representação do tédio está associada, para mim, a esse momento e ao cômico obstáculo que é a morte. Isso não me impede de pensar nela sem

revolta e até mesmo com um sentimento de cumplicidade. No fundo, a ausência de exaltação tornara as coisas absurdas; morta, Marcela estava menos afastada de mim do que viva, na medida em que, como creio, o ser absurdo possui todos os direitos.

Que Simone tenha mijado em cima dela por tédio, por excitação, mostra até que ponto estávamos fechados à compreensão da morte. Simone estava furiosa, angustiada, mas não demonstrava respeito por nada. Marcela pertencia-nos a tal ponto, em nosso isolamento, que não a víamos como uma morta qualquer. Os impulsos antagônicos que se apossaram de nós naquele dia se neutralizavam, deixando-nos cegos. Afastavam-nos para longe, para um mundo em que os gestos não têm alcance, como vozes num espaço que não é sonoro (Bataille, 2018, p. 47).

Essa cena pode ser encarada como simbólica na obra com relação à fusão da transgressão do erotismo e da morte, isso porque o cadáver de Marcela se torna uma extensão do prazer erótico, uma continuidade do desejo, afinal, a morte de Marcela não causa uma comoção imediata. Pelo contrário, causa excitação. Ela é incorporada ao desejo, sem o cumprimento de um rito fúnebre, mesmo que breve (diferentemente de *o nosso reino*, em que Benjamim, sujeito aos rituais da igreja, cumpre todos os seus requisitos quando o homem rico, patrão do senhor Francisco, morre). O cerimonial cumprido pela dupla é o de praticarem sexo diante do corpo, algo que se aproxima do mencionado por Bataille no capítulo “W.-C. – prefácio à História do Olho”, em que o autor diz já ter feito algo semelhante:

Eu me masturbei nu, durante a noite, diante do cadáver de minha mãe. (Algumas pessoas duvidaram, ao ler as "Coincidências": não teriam o caráter ficcional da narrativa? Como o "Prefácio", as "Coincidências" são de uma exatidão literal: muita gente do povoado de R. poderia confirmá-las na essência; além disso, alguns dos meus amigos realmente leram W.-C.) (Bataille, 2018, p. 82).

Com relação ao que é dito no excerto, o autor parece projetar nos personagens aquilo que ele diz ter vivido: diante da agonia de ver alguém próximo morto, a forma de conquistar um alívio físico, mental e emocional é atingindo no orgasmo, o que pode ser interpretado com base na frase do narrado de *História do Olho*, em que diz que “estávamos contentes justamente por nos machucar” (Bataille, 2018, p. 47). Uma possível relação com a guerra se dá pelo fato de que a morte foi banalizada, tornada habitual e, mesmo diante desse cenário, era possível sentir prazer. Além disso, os símbolos do baixo corporal abordados por Bakhtin (1993) não são aqui tidos como regeneradores ou cômicos, mas niilistas e trágicos, sendo perpassados por uma dessubjetivação no ponto em que o narrador declara que não amava Simone, nem Marcela e não se surpreenderia se ele mesmo tivesse morrido.

Sobre esse aspecto, o sentimento dos dois que permaneceram vivos são comparados àquela que faleceu: “Nós três estávamos calmos, era o mais angustiante”. O esvaziamento moral de qual trata Kershaw (2016) ao abordar o sentimento após a Primeira Guerra Mundial nos ajuda a entender a maneira com que a barbárie seja agregada ao cotidiano que, no caso dos personagens de *História do Olho*, é um cotidiano de experiências sexuais. Por outro lado, outro ponto que merece atenção é o de que, até então, Simone era virgem, o que pode ser encarado como a união entre dois opostos: a vida, representada pelo ato sexual, e a morte. Sobre esse assunto, Bataille faz a seguinte observação em *O Erotismo*:

[...] a vida não deixa de ser por isso uma negação da morte. Ela é sua condenação, sua exclusão. Essa reação é a mais forte na espécie humana, e o horror à morte está ligado não apenas ao aniquilamento do ser, mas também à podridão que devolve as carnes mortas à fermentação geral da vida. Na verdade, somente o profundo respeito ligado à representação solene da morte, que pertence à civilização idealista, desenvolveu uma oposição radical. O horror imediato mantinha - ao menos vagamente - a consciência de uma identidade entre o aspecto terrificante da morte, sua corrupção fétida, e essa condição elementar da vida, que revira o estômago. Para os povos arcaicos, o momento da extrema angústia permanece ligado à fase de decomposição: os ossos secos não têm mais o aspecto intolerável das carnes corrompidas de que os vermes se nutrem. Confusamente, os sobreviventes veem, na angústia ligada à corrupção, a expressão do cruel rancor e do ódio de que são objeto por parte do morto, e que os ritos de luto têm por fim apaziguar. (Bataille, 2023, p. 80).

Assim, a angústia sentida pelo narrador e por Simone se mostra distinta da sentida pelos povos arcaicos diante da morte. Ao contrário, os personagens se sentem alheios diante do fato, encarando o corpo (antes relacionado ao cosmos e às estrelas em cena mencionado no capítulo “Um olhar surrealista”) como matéria orgânica, da mesma forma que a urina.

Além dessas questões apontadas com relação ao trecho, outro ponto que merece ser sublinhado é o fato de que o narrador declara que “o ser absurdo possui todos os direitos”, ao dizer que Marcela estava menos distante dele do que quando estava viva. Sobre a questão do suicídio como absurdo, o autor parece colocar na obra aquilo que para Albert Camus (2019) é o único problema filosófico realmente sério, ao propor o colapso da esperança junto ao colapso moral representado pelo erotismo e sua transgressão. Assim, o suicídio, que representa a recusa utilitária da vida, somada à presença do ânus na obra, que representa a recusa utilitária do corpo (que excreta e produz prazer sem reproduzir), dão ao livro um caráter que foge daquilo

tido como a razão social e moral. Dessa maneira, a busca pelo desejo que tem o corpo como seu principal instrumento, que se inicia com o ânus sendo colocado em um pires de leite e se encerra com a prática sexual realizada com um padre, que é posteriormente assassinado, choca-se no meio do enredo com a finitude do desejo pela vida e pelo seu sentido. Isso devolve o corpo à sua materialidade bruta, fazendo com que as cenas sexuais protagonizadas por Simone e pelo narrador precisem ser cada vez mais intensas para a conquista do prazer. Utilizando o raciocínio empregado por Camus (2019) de que para existir um Sísifo feliz é necessário que o preenchimento do seu coração pela razão seja feito por meio do esforço para chegar ao cume carregando a pedra, com relação ao narrador e a Simone, é necessário que a busca por saciar o prazer seja sempre mantida mesmo após a queda representada pelo suicídio de Marcela. Em relação ao suicídio como absurdo, Camus (2019, posição 435) escreve:

Se eu acusar um inocente de um crime monstruoso, se eu afirmar que um homem virtuoso desejou sua própria irmã, ele me responderá que isso é absurdo. Tal indignação tem seu lado cômico. Mas também tem sua razão profunda. Com tal réplica o homem virtuoso ilustra a antinomia definitiva que existe entre o ato que lhe atribuo e os princípios de toda a sua vida. “É absurdo” significa: “é impossível”, mas também: “é contraditório”. Se eu presenciar um homem atacando um ninho de metralhadoras com uma arma branca, pensarei que seu ato é absurdo. Mas só é absurdo em virtude da desproporção entre sua intenção e a realidade que o espera, da contradição que posso perceber entre suas forças reais e o objetivo a que ele se propõe. Assim como acharemos absurdo um veredicto que se opõe ao veredicto que os fatos aparentemente exigiam. Como também uma demonstração pelo absurdo é feita comparando-se as consequências desse raciocínio com a realidade lógica que se quer instaurar. Em todos estes casos, do mais simples ao mais complexo, o absurdo será tanto maior quanto maior for a distância entre os termos da minha comparação. Há casamentos absurdos, desafios, rancores, silêncios, guerras, e também pazes. Em toda parte o absurdo nasce de uma comparação. Tenho fundamentos para dizer, então, que o sentimento do absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação.

Sobre essa reflexão, Camus coloca o absurdo como uma desproporção, que pode ser medida com base na comparação entre um estado de fato e uma certa realidade. Assim, comparando o suicídio presente em *o nosso reino* e *História do Olho*, ambos ocorrem como uma reação ao medo. Isso porque, enquanto Benjamim e Manuel decidem pelo suicídio após a tentativa frustrada de matar o padre e livrar o mundo da morte, Marcela também tem como gatilho para acabar com a sua vida o

medo do cardeal, o padre da guilhotina. Dessa maneira, atrelado à religião, o suicídio é causado pelo desespero, apresentado por Camus (2019), citando Kierkegaard, não como um fato, mas como um estado. Assim sendo, Camus (2019, posição 564) diz que “o absurdo é o pecado sem Deus”. E esse pecado sem Deus acontece, na comparação da realidade das obras, com base em um ambiente onírico. Em o *nosso reino*, é a partir da visão das crianças que o suicídio é considerado, logo, uma visão tradicionalmente fantasiosa. Afinal, pela lógica, matar o padre não iria livrar o mundo da morte, da mesma forma que a reação ao medo em colocar um pau no ânus do Homem Mais Triste do Mundo talvez pudesse matá-lo, mas não da maneira como eles imaginavam (ao entalá-lo com as criaturas que do seu ânus saíam). Já em *História do Olho*, como Moraes (2018) coloca, o universo também é onírico, uma vez que o ambiente que se apresenta é o de duas crianças se divertindo sem a supervisão de adultos, que aparecem na trama quase como fantasmas. Entretanto, a proximidade com a realidade e com as suas regras é um pouco maior na obra de Bataille. Por mais que elas sejam transgredidas, os personagens têm a noção dessa transgressão e dos interditos. Assim sendo, ambos os universos carregam ideias em que os absurdos se tornam habituais, tal qual a guerra, situação em que os interditos são permitidos, como coloca Bataille (2023, p. 88):

A proposição: "o interdito está aí para ser violado" deve tornar inteligível o fato de que o interdito do assassinato, embora universal, nunca se opôs à guerra. Estou mesmo seguro de que, sem o interdito, a guerra é impossível, inconcebível!

Os animais, que não conhecem o interdito, não conheceram, a partir de seus combates, a empresa organizada que é a guerra. A guerra, em certo sentido, se reduz à organização coletiva de movimentos de agressividade. E, como o trabalho, coletivamente organizada; como o trabalho, ela se atribui uma finalidade, corresponde ao projeto refletido daqueles que a conduzem. Isso não quer dizer que a guerra e a violência se oponham. Mas a guerra é uma violência organizada. A transgressão do interdito não é a violência animal. É ainda a violência, exercida por um ser capaz de razão (colocando no caso a sabedoria a serviço da violência). No mínimo, o interdito é o limiar somente para além do qual o assassinato é possível; e, coletivamente, a guerra é determinada pelo limiar transposto.

Se a transgressão propriamente dita, opondo-se à ignorância do interdito, não tivesse esse caráter limitado, ela seria retorno à violência à animalidade da violência. Mas não é nada disso o que ocorre de fato. A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência e a regularidade das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado como um movimento de diástole completa um de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede.

E é a partir dessa frase de Bataille (2023), de que os animais não conhecem os interditos e a guerra, que podemos, justamente, conectar *História do Olho* com o período entre guerras. Isso porque, além dos pontos já mencionados com relação ao contexto histórico e o surrealismo nos capítulos anteriores, a principal passagem que nos permite estabelecer o período em que a obra se passa é um fato real mencionado no livro e que os personagens presenciam. Ele acontece no dia 7 de maio de 1922, data em que o toureiro Manuel Granero i Valls (1902–1922) falece durante uma tourada em que o chifre de um touro penetra em seu olho e crânio. A ocasião se inicia com a ida da dupla (o narrador e Simone) para a Espanha, após a morte de Marcela, com o objetivo de evitar complicações com a polícia. Ao ultrapassar essa barreira, entretanto, eles atravessam, também, os limites da sexualidade, como coloca Sobral (2020):

Até mesmo a partida à Espanha, empreendida para escapar dos possíveis problemas decorrentes do suicídio de sua companheira de orgias, consiste muito menos em um imperativo do que em um pretexto para intensificar as aventuras sexuais, que alcançam seu ápice justamente além-Pireneus. Assim fazendo, Bataille vale-se da imagem de uma Espanha erótica e violenta, povoada por figuras exóticas, entre eles os toureiros e os bandidos tão estimados pela literatura romântica. História do olho não se distingue, portanto, dos demais textos literários dedicados à corrida de touros que foram produzidos na Paris entreguerras por outros escritores, entre eles Leiris e Hemingway. Tais escritores foram os primeiros fora da Espanha que não apenas procuraram entender seriamente a tourada, vista tradicionalmente pelos viajantes estrangeiros como uma atividade grotesca, como se esforçaram em elevá-la à categoria trágica. No entanto, a despeito de tal esforço, o interesse desses literatos era suscitado pelo contraste que a corrida, e a Espanha em geral, apresentavam diante das agruras da modernidade, sobretudo aquelas acarretadas pela guerra. Traçando assim uma fronteira sobre os Pireneus, atribuía-se um caráter inegavelmente exótico a toda a península ibérica.

E, além da mudança territorial, há também uma mudança anímica dos personagens, isso porque Simone é, então, descrita como tendo os olhos vazios, irritada e distante, com exceção dos orgasmos, que se tornaram atípicos e com maior violência do que anteriormente: “Entre estes e os gozos habituais havia uma diferença semelhante à que se encontra, por exemplo, entre o riso dos selvagens e dos civilizados (Bataille, 2018, p. 50).

Sobre essa menção, cabe citar o papel do riso na situação. Isso porque, após a morte de Marcela, Simone demonstrava estar vivendo em um luto, entretanto, o paralelo que o narrador faz entre o seu orgasmo e o riso pode também ser comparado à situação pós-guerra, que tenta recompor a civilização após a selvageria. Já em

relação ao riso, ele aparece novamente na Espanha, já acompanhados de Sir Edmond, um inglês milionário que passou a sustentar as extravagâncias da dupla na Espanha, no momento em que, diante do túmulo de Don Juan, Simone começa a rir de maneira descontrolada e chega a urinar em cima da placa. Sobre a risada nesse contexto, de maneira descontrolada e nervosa em meio a um luto, ela pode ser comparada àquela apontada por Minois como característica do pós-guerra, o que dialoga com a desforra após os sofrimentos causados pelo conflito conforme anteriormente mencionado por Remond (1993):

O riso do século XX é humanista. É um riso de humor, de compaixão e, ao mesmo tempo, “de desforra”, diante dos reveses acumulados pela humanidade ao longo do século e das batalhas perdidas contra a idiotia, contra a maldade e contra o destino. Em 1922, depois da derrota que foi a Primeira Guerra Mundial para o espírito humano, Tristan Derème colocava a questão:

Como posso, esta tarde, ainda sorrir
Quando ouço desabar o mundo à minha volta
E quando vejo a esperança suprema em que coloquei minha fé
Desfolhar-se como uma primavera?

Garçom, traga-me fel num copo bem gelado.

Fel e ternura. Cada um faz sua mistura, e as proporções variam segundo os humores. Como escreve Georges Bataille, “só o humor responde todas as vezes à questão suprema sobre a vida humana”, e sem ele os sofrimentos do século seriam ainda mais insuportáveis. Para exorcizar as angústias do homem moderno, o humor fez maravilhas; ele salvou muitos do desespero (Minois, 2003, p. 394).

Além do riso e do orgasmo, mas que também está relacionado a esses aspectos, o narrador descreve outro momento que fazia com que a angústia de Simone se esvaísse: as touradas. Com relação ao sentimento de Simone nessas ocasiões, ele diz que ela sentia um insuportável desejo de assisti-las e faz uma comparação entre a proximidade da morte, o jogo físico do amor e o gozo. Aqui, esses sentimentos são associados à presença de um animal que mata e estripa outros animais, os cavalos, e posteriormente é morto pela mão do homem, fazendo com que os sentimentos, comportamentos e instintos sejam despertados por uma forma de vida primitiva — “uma cachoeira de entranhas deixava-a extasiada” (Bataille, 2018, p. 56) — e relacionada ao grotesco:

As tripas, os intestinos são o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida. Ao mesmo tempo, são as entranhas que engolem e devoram. O realismo grotesco costumava jogar com essa dupla significação, por assim dizer, no alto e no baixo do termo. Já citamos uma passagem de Henri Estienne que explica que, na época de Rabelais, costumava-se pronunciar a fórmula do salmo do arrependimento quando se bebia um copo de vinho: “Cor mudium

crea in me, Deus, et, spiritum rectum innova in visceribus meis": assim, o vinho lavava as entranhas. No entanto, o problema é ainda mais complicado. As entranhas e os intestinos estão ligados aos excrementos. As entranhas não se contentam em comer e engolir, mas são elas mesmas comidas e engolidas sob a forma de tripas. Nos "ditos dos embriagados" (Livro Primeiro), uma das personagens que se prepara para esvaziar um copo de vinho, pergunta:

"Não quereis mandar nada ao rio? Este aqui [o copo] vai lavar as tripas" (costumava-se lavá-las no rio), aludindo às tripas que havia comido e às suas próprias entranhas. As entranhas estão ainda ligadas à morte, ao abate dos animais e ao assassinato (pôr as tripas ao sol). Enfim, estão também associadas ao nascimento; são as entranhas que dão à luz.

Assim, na idéia das "tripas", o grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel a vida, a morte, o nascimento, as necessidades, o alimento; é o centro da topografia corporal onde o alto e o baixo são permutáveis. Por essa razão, essa imagem constitui, no realismo grotesco, a expressão favorita do "baixo" material e corporal ambivalente que dá a morte e a vida, que devora e é devorado. O "balanço" do realismo grotesco, o jogo do alto e do baixo, é magnificamente posto em movimento; o alto e o baixo, o céu e a terra se fundem (Bakhtin, 1993, p. 140).

A brutalidade dos animais, que desperta o fascínio de Simone, contrasta com o despertar do mesmo sentimento diante da figura de Granero, descrito como um príncipe encantado. À ocasião, é adicionado, ainda, o clima, descrito como um dia bastante quente e com uma luz solar bastante forte. Na tourada, o primeiro touro matou três cavalos antes de ser morto por Granero e, ao fim da cena, Simone puxa o narrador para um banheiro:

Segurei minha mão sem dizer palavra e me conduziu para um pátio fora da arena onde imperava o cheiro de urina. Agarrei Simone pelo cu enquanto ela tirava meu pau para fora, com um tesão colérico. Entramos assim num banheiro fedido, onde moscas minúsculas maculavam um raio de sol. A jovem se despiu e enfiei meu cacete rosado em sua carne gosmenta e cor de sangue; ele penetrou naquela caverna do amor enquanto eu bolinava o ânus raivosamente: ao mesmo tempo, as revoltas de nossas bocas se misturavam. O orgasmo do touro não é mais violento do que aquele que nos rasgou mutuamente, quebrando nossos lombos, sem que o meu membro recuasse na vulva arrombada e afogada em porra (Bataille, 2018, p. 55).

Nesse ponto, o sexo praticado é diretamente comparado à violência instintiva dos animais, além de proporcionar uma similitude com aquilo que acontecia na arena: enquanto o touro rasgava os cavalos com o seu chifre, no banheiro um tesão colérico fazia com que o pênis do narrador se entranhasse na carne gosmenta e cor de sangue de Simone. A essa comparação soma-se o fato de que o ânus é visto como o órgão pelo qual Simone é agarrada. Assim, enquanto a vagina é descrita como a "caverna do amor", o ânus é o órgão a ser bolinado. Além disso, o próprio ambiente em que a cena ocorre contribui para que o sexo praticado se distancie da idealização do amor

romântico, com o calor do sol, o fedor de urina e a presença de moscas, que podem ser associadas ao público que, no exterior, assistia ao espetáculo com os touros. Dessa forma, a obra aproxima e compara a sexualidade humana a dos animais, algo que, para Bataille (2023, p. 282), são opostos:

Antes de tudo, o erotismo difere da sexualidade dos animais na medida em que a sexualidade humana é limitada por interditos em que o domínio do erotismo é o da transgressão desses interditos. O desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito. Ele supõe a oposição do homem a si mesmo. Os interditos que se opõem à sexualidade humana têm, em princípio, formas particulares; concernem, por exemplo, ao incesto, ou ao sangue menstrual, mas podemos ainda considera-los sob um aspecto geral, por exemplo, sob um aspecto que não era dado nos tempos mais antigos (na passagem do animal ao homem): sob o aspecto da nudez, que, aliás, está hoje em questão. Não há quem que não se dê conta da absurdidade relativa, do caráter gratuito, historicamente condicionado, do interdito da nudez, e, por outro lado, do fato de que o interdito da nudez e a transgressão do interdito da nudez fornecerem o tema geral do erotismo, quero dizer da sexualidade tornada erotismo (a sexualidade própria ao homem, a sexualidade de um ser dotado de linguagem). Nas complicações ditas doentias, nos vícios, esse tema tem sempre um sentido. O vício poderia ser definido como a arte de se propiciar, de uma maneira mais ou menos maníaca, o sentimento da transgressão.

O trecho teórico da obra de Bataille, além de trazer uma reflexão e uma oposição sobre a sexualidade dos animais e humana, colocando a nudez como a sua principal diferenciação, também serve para refletirmos sobre a cena que dá sequência ao capítulo, em que Simone revela o desejo de querer sentar-se nua sobre os testículos arrancados do primeiro touro que morreu. A ideia surgiu a partir do relato do Sir Edmond de que era um costume que os testículos do touro fossem servidos grelhados aos viris senhores que estivessem na primeira fileira. Interessada, Simone exigiu-os crus para sentar-se sobre eles como antes fazia com o leite. Seguido de uma discussão, ela executa o seguinte ato em sincronia com a morte de Granero:

Aquilo que se seguiu aconteceu sem transição e, aparentemente, sem qualquer conexão, o que não significa que as coisas não estivessem ligadas - mas eu as acompanhei como um ausente. Em poucos instantes, estarecido, vi Simone morder um dos colhões, Granero avançar e apresentar ao touro a capa vermelha; depois Simone, com o sangue subindo à cabeça, num momento de densa obscenidade, desnudar a vulva onde entrou o outro colhão; Granero foi derrubado e acudado contra a cerca, na qual os chifres do touro desfecharam três golpes: um dos chifres atravessou-lhe o olho direito e a cabeça. O clamor aterrorizado da arena coincidiu com o espasmo de Simone. Tendo-se erguido da laje de pedra, cambaleou e caiu, o sol a cegava, ela sangrava pelo nariz. Alguns homens se precipitaram e agarraram Granero.

A multidão que abarrotava a arena estava toda de pé. O olho direito do cadáver, dependurado (Bataille, 2018, p. 56).

Na cena, é demonstrada uma quebra abrupta de diversos interditos, como se a brutalidade e a animalidade vencessem a civilidade. Isso porque Granero, que antes tinha sido descrito como belo, alto e semelhante a um príncipe, diferente de um carniceiro, acaba morto pelo touro, fazendo com que a elegância do toureiro se desfizesse diante da brutalidade do animal. Paralelo a isso, Simone também vence o interdito da nudez, mesmo diante dos protestos do narrador para que não o fizesse. Isso causa em ambos um breve falecimento no qual apenas um deles, Simone, permanece viva, mesmo que tenha experimentado uma morte simbólica. Tanto a morte quanto a cena erótica acontecem em público, tornando-se um espetáculo diante da multidão que clama, fazendo com que a morte e o prazer se mesquem. Além disso, na cena há a presença de elementos na cor vermelha: a capa de Granero e o sangue que escorre do nariz de Simone fazem com que o episódio trágico ganhe mais dramaticidade. Ademais, no capítulo intitulado “olhos e colhões” há o evidente contraste entre os olhos e os testículos, anteriormente descritos como sendo “aquelas glândulas, do tamanho e da forma de um ovo, eram de uma brancura carminada, salpicada de sangue, análoga à do globo ocular” (Bataille, 2018, p. 55). Dessa maneira, Simone coloca o seu corpo em contato com a carne viva, o que representa a morte e um símbolo do sacrifício, enquanto o testículo do touro é mordido e, quase como uma consequência disso, como se o testículo mordido fosse do touro que está na arena, este perfura o olho de Granero como uma resposta a essa provocação.

Sobre o significado do olho, Bataille oferece uma possível interpretação no capítulo “Olho”, ao dizer que não há nada mais sedutor que o olho, bem como o fato de que a sedução extrema está no limite do horror. A essa definição se soma o fato de que, conforme apontado pelo autor, ele representa, também, o olho da consciência. Na cena em que tanto o toureiro quanto Simone perdem a visão, ela temporariamente e ele em definitivo, tanto o touro quanto ela são atraídos pela visão, sendo o animal pelo olhar de quem o provoca e que, nesse caso, também seduz a sua ira, e ela, atraída pelo testículo que se assemelha a um olho. Tudo isso, sob os olhares da multidão. Entretanto, todos esses olhares são perdidos. O do narrador, que tenta persuadir a personagem a não cometer tal ato e acompanha de maneira ausente a cena e, vale lembrar, tal qual a provocação do início do livro em que Simone desafia ela mesma a se sentar no prato, é o olhar dele que a instiga a fazer o que ela efetivamente quer fazer. Além disso, o olhar do toureiro é apagado para sempre,

enquanto Simone perde a visão temporariamente, causada pelo espasmo e pela luz do sol que, tanto nos possibilita enxergar as coisas, como também pode nos cegar. Assim, a cena pode ser vista como significativa quanto ao desejo, que atrai, mas também pode causar a síncope ou a morte. Além disso, o olhar que se perde na cena é, sobretudo, o da consciência e do interdito, que faz com que tanto a violência quanto a sexualidade sejam permitidos somente em partes. Dessa maneira, o que vemos é a confluência perfeita entre a sexualidade e a violência, representadas pelo olho e pelo colhão.

Já com relação ao fascínio de Bataille pelo olho, tanto na cena quanto na obra de maneira geral, uma possível chave interpretativa é fornecida por Bataille no capítulo “Reminiscências”:

Nasci de um pai sífilítico (tabético). Ficou cego (já o era ao me conceber), e, quando eu tinha uns dois ou três anos, a mesma doença o tornou paralítico. Em menino, adorava aquele pai. Ora, a paralisia e a cegueira tinham, entre outras, estas consequências: ele não podia, como nós, urinar no banheiro; urinava em sua poltrona, tinha um recipiente para esse fim. Mijava na minha frente, debaixo de um cobertor que ele, sendo cego, não conseguia arrumar. O mais constrangedor, aliás, era o modo como me olhava. Não vendo nada, sua pupila, na noite, perdia-se no alto, sob a pálpebra: esse movimento acontecia geralmente no momento de urinar. Ele tinha uns olhos grandes, muito abertos, num rosto magro, em forma de bico de águia. Normalmente, quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos; ganhavam então uma expressão fugidia; tinham por único objeto um mundo que só ele podia ver e cuja visão provocava um riso ausente. Assim, é a imagem desses olhos brancos que eu associo à dos ovos; quando, no decorrer da narrativa, falo do olho ou dos ovos, a urina geralmente aparece. Percebendo todas essas relações, creio ter descoberto um novo elo que liga o essencial da narrativa (considerada no seu conjunto) ao acontecimento mais grave da minha infância (Bataille, 2018, p. 75).

A esse capítulo, colocado como biográfico, a possível chave biográfica pode explicar a associação entre o olho, os ovos e o ânus a partir da experiência traumática com o pai do autor, que precisou ser abandonado pela mãe e por ele quando a guerra avançava. Assim, o olho, enquanto símbolo do desejo, ganha também o significado da repulsa na obra, sendo um símbolo de atração e, também, o objeto de um fetiche grotesco e de mutilação. E se o pai de Bataille é uma pessoa debilitada que faz as suas necessidades sem privacidade, essa imagem pode ser associada ao Deus pai, relação essa presente também na origem do pseudônimo adotado na publicação. Já o pai do narrador aparece na obra como sendo um “tipo perfeito do general caquético e católico” (Bataille, 2018, p. 21). Entretanto, conforme mencionado anteriormente, os adultos quase não aparecem na obra, e a presença do pai do personagem se dá da

mesma forma. Assim, não temos mais dados para saber se a colocação do personagem como um general se refere à sua forma literal, enquanto uma patente militar, ou figurada, que remeta ao seu comportamento. De qualquer maneira, o que podemos analisar a partir dessa frase é que o seu pai tinha uma postura rígida e tradicionalista, mas, ao mesmo tempo, distante, dada a já mencionada primeira frase da obra e o fato de que ele pouco aparece. Assim sendo, considerando a possibilidade de ele ser um general do alto escalão do exército, é possível que a sua situação no pós-guerra tenha sido degradante e sujeita aos muitos traumas após o conflito conforme apontado por Kershaw:

Em 1921, um número incontável de ex-soldados, muitos com deficiências físicas graves, vivia numa miséria desesperadora, esmolando nas ruas ou tentando ganhar o pão de cada dia vendendo fósforos e quinquilharias, comendo em algum sopão beneficente, às vezes obrigados a dormir sob marquises ou em bancos de praça. “Não éramos mais heróis, éramos ‘desempregados’, simplesmente”, foi o comentário amargo de um ex-oficial. “Ex-soldados não paravam de bater às portas, vendendo cadarços de botas e pedindo camisas e meias velhas”, recordou Robert Graves, poeta, escritor e ex-oficial da linha de frente. “Os patriotas, em especial os da variedade feminina, estavam tão desacreditados em 1919 quanto tinham sido festejados em 1914”, lembrava-se Vera Brittain, que abandonou um abastado ambiente de classe média alta para cuidar de feridos na frente de batalha. Ela viu “um mundo desnudado de perspectivas, tornado árido e sem sentido” (Kershaw, 2016, p. 121).

Nesse mundo sem perspectivas, o ânus na obra aparece como um ponto de fuga da racionalidade civilizatória, mesclando a violência ao desejo. É o que acontece, por exemplo, quando o narrador sai de casa e leva consigo a arma do pai e, dessa forma, carregando consigo o símbolo de poderio masculino (fálico) e o poderio militar daquele general que, assumindo aqui a possibilidade de ter estado no conflito, teria uma situação melhor do que os soldados descritos por Kershaw (2016), dada a sua posição elevada no corpo militar. Com o ato, é possível dizer que, em poder da arma, o narrador estava no controle. Entretanto, o que acontece é que o revólver dispara acidentalmente (logo, esse controle não se efetua e se volta contra o seu portador), sem acertar ninguém, mas provocando uma reação de susto no narrador e em Simone. Dessa vez, o narrador menciona que os dois nem pensaram em se masturbar. Ao contrário, a reação foi de se beijarem demoradamente, como nunca tinham feito antes.

Esse ato de afeto menos carnal, que é raro na obra, e mais fraternal proporciona a mistura elementos dispares tal qual o olho, o ovo e o ânus. Assim como

Bakhtin (1993) aponta que o baixo ventre se conecta tanto com a vida quanto com a morte, o fato de Simone inserir frequentemente os ovos em seu ânus também pode contribuir para essa relação, uma vez que eles representam um alimento, logo, vida. Além disso, têm a cor branca, que remete à pureza e, também, à fertilidade, uma vez que de dentro deles também nasce a vida. Essa brincadeira com ovos começou em um período em que Simone estava debilitada e, em sua casa, na presença do narrador, ela jogava ovos no vaso sanitário e dava a descarga. Eles se imaginavam, também, se divertindo com os ovos na presença de Marcela. Nesses momentos, há uma referência direta à lubricidade infantil:

Simone sentou-se na privada, cada um de nós comeu um ovo quente, acariciei o corpo da minha amiga, fazendo deslizar os outros ovos em cima dela, e sobretudo na rachadura das nádegas. Simone olhou-os por algum tempo, imersos, brancos e quentes, sem casca, como se estivessem nus sob sua bunda: ela prosseguiu a imersão com um barulho de queda semelhante ao dos ovos quentes.

Cumprir dizer aqui: nada desse gênero aconteceu entre nós desde então; com uma única exceção, não falamos mais de ovos. Se víamos algum, não conseguíamos nos olhar de frente sem corar, com uma interrogação turva nos olhos.

O final desta história mostrará que essa interrogação não ficaria sem resposta, e que tal resposta dava a medida do vazio aberto em nós pelas nossas brincadeiras com ovos (Bataille, 2018, p. 40).

Na associação entre os ovos (bem como o leite) como símbolos de pureza, é possível questionar se esses elementos em contato com o ânus trariam purificação ao órgão ou é o ânus que proporcionaria a contaminação para os alimentos? Uma possível resposta seria a primeira das opções. Isso porque, na obra, carregando uma visão distinta daquela habitualmente vista na sociedade, os personagens não enxergam o orifício com o pudor e com o interdito que lhe é habitualmente consagrado. Mesmo que a leitura da obra proporcione certo choque, em alguns dos atos das personagens (como o anteriormente citado) a naturalidade é tamanha que se assemelha mais a um ato pueril do que com alguém que está quebrando regras. Por outro lado, em outras ocasiões há a consciência clara do ultrapassar dos limites, pendendo a balança para a segunda alternativa. Entretanto, possivelmente a interpretação mais viável esteja nem em um extremo, nem em outro, encarando a combinação desses elementos como um olhar sobre o corpo, não a partir das suas ambiguidades, mas sim na sua totalidade, em que o ânus, o corpo, o ser humano, o ambiente funcionam em conjunto.

Nesse aspecto, à ideia dos ovos como símbolo de fertilidade e pureza, bem como a do baixo ventre como símbolo da vida e da morte, soma-se a ideia da morte como purificação, como notamos no seguinte trecho:

O selim de couro colava-se ao cu pelado de Simone, que, fatalmente, se masturbava ao girar as pernas. O pneu de trás desaparecia, aos meus olhos, diante da rachadura da bunda nua da ciclista. O movimento rápido de rotação da roda era, de resto, equivalente à minha ânsia, àquela ereção que já me arrastava ao abismo do cu colado ao selim. O vento tinha abrandado um pouco, parte do céu estava coberta de estrelas; pensei que, sendo a morte a única saída para minha ereção, uma vez mortos Simone e eu, o universo da nossa visão pessoal seria substituído por estrelas puras, realizando a frio o que me parecia ser o fim da minha devassidão, uma incandescência geométrica (coincidência, entre outras, da vida e da morte, do ser e do nada) e perfeitamente fulgurante (Bataille, 2018, p. 34).

Na ocasião, exaustos e distantes do “mundo real constituído das pessoas vestidas” (Bataille, 2018, p. 34), o narrador e Simone voltam de bicicleta da casa de saúde onde Marcela está internada e vê-se que, mesmo em fuga, tentando chegar em casa da maneira mais rápida possível, a excitação causada pela situação de debandada acontece em conjunto com a excitação corporal. Além disso, está presente a relação entre o cósmico e o corporal, o baixo ventre e a natureza e, na voz do narrador, essa conjunção se tornaria maior se ele morresse, tornando as visões de ambos em estrela (sublinhe-se) pura.

4.3 UM OLHAR COMPARATIVO SOBRE A HISTÓRIA

Sobre essa comparação da morte com elementos cândidos da natureza, cena semelhante aparece em *o nosso reino* e, também, trata-se de uma cena marcada pela fuga. Na passagem, ao considerar matar o padre, a mãe de Manuel o flagra afiando facas e, ao longo de duas semanas, a tensão entre as crianças e o padre cresce e se materializa, no ambiente da sacristia, por meio da umidade, do bolor e das ratazanas. Em meio a esse cenário e depois do enterro da avó é que ambos decidem pelo suicídio, que se daria em uma confluência com a natureza e é descrito como uma forma de purificação, algo que pode ser visto em uma oposição ao ambiente sujo da igreja. Assim, fugir à vida seria como se livrar do padre, se livrar da igreja, do Homem Mais Triste do Mundo e do ambiente monstruoso em que habitavam e, também, curiosamente, fugir da morte:

fugidos para o pé do rio, eu e o manuel a perdermos as esperanças. não mataríamos o padre, víamos como fora implacável a enterrar a minha avó, como se deitara todo orações vazias, fazendo a plateia rezar mas fitando-nos por sobre a bíblia. estava à procura do homem mais triste do mundo, que nos levasse, era isso o que queria, e não entendíamos porque não aparecera. ao pé do rio, mesmo junto ao rochedo que se levantava mais alto e de onde se contava que uma mulher se lançara para morrer, jurámos escapar, os dois, domingo, antes da missa, escaparíamos à vida. que ficassem os monstros à nossa espera, nós já teríamos partido, e estaríamos com deus antes que eles o suspeitassem. domingo, antes da missa, iríamos ao rochedo da louca suicida e saltaríamos para os braços de deus, corajosamente. e até o brilho da água se abriu a uma limpidez maior como a descortinar os seus conteúdos, como algo que se nos revelava enfim, algo que fomos capazes de conhecer, e ficámos seguros e subitamente felizes perante tamanha transparência. sim, eram os nossos conteúdos também revelados, num pacto com a natureza, serva e voz de deus. não sorrimos. a tristeza era profunda. mas apaziguámos os corações e respirámos mais capazes de esperar (Mãe, 2012, p. 27).

Foi justamente fugindo da punição do padre que Benjamim se tornou santo. Ou seja, em vez de se dobrar diante daquilo que fazia-lhe mal, ele agiu de uma maneira subversiva e se tornou o inimigo número um do sacerdote. No episódio, o próprio local escolhido para a morte seria em meio à natureza, onde não haveria monstros, diferentemente do lugar que habitavam e, também, de onde o padre iria caso tivesse sido assassinado. Na descrição de Benjamim, a água estaria mais brilhante e o seu fim seria, também, uma revelação. Dessa forma, a sua morte, tal qual em *História do olho*, se constituía como um pacto com a natureza. Afinal, da mesma maneira que a devassidão do narrador de Bataille, a perversão e o ânus também fazem parte da natureza e, na morte, essa fisicalidade retorna para a terra.

Além disso, outra semelhança no que se refere às duas obras está presente no fato de que, enquanto Simone insere no ânus elementos como leite, ovos, testículos e olhos, em *o nosso reino*, o narrador protagonista enxerga uma luz (outro símbolo de purificação) no ânus das pessoas. Essa luz é enxergada inicialmente no ânus do Homem Mais Triste do Mundo até ser multiplicada e ser vista em Manuel quando Benjamim se torna o Menino Mais Triste do Mundo. Dessa maneira, o significado dessa luz, que inicialmente seria de vulnerabilidade, pode ser o de uma diferenciação quanto à própria alma dos demais personagens, como uma abertura para o sagrado. Além disso, o fim do personagem também se aproxima da morte causada pela fome e de um estado tal qual ele enxergava no Homem Mais Triste do Mundo:

quem sabe vivíamos com ele e trepávamos às árvores na época de caça para afugentarmos as presas. quem sabe recolhíamos os mortos e voávamos em lamúrias pelos céus da tempestade. abri a porta do quintal e a terra estava

revolvida e fresca das chuvas, alguns buracos pareciam fundos, como se procurasse mais longe bichos subterrâneos e menos normais. o manuel mantinha um passo atrás de mim e via tudo como se de longe. sem participar ou, exatamente, sem pertencer. talvez saísse dali sem santidade para crescer indiferenciado como os outros, talvez estivesse ao ombro de uma varanda que eu não conhecia, a ver e entender coisas de que eu não suspeitasse, e dizia-me por despedida, não sei, benjamim, não sei entender nada, sei que dizem que és o rapaz mais triste do mundo, e era verdade que a fome tão grande me trazia coelhos selvagens à mesa, dentes caninos, e a destreza das mãos aumentava para tarefas tão duras, calos espessos e a pele secando de fealdade e terra. do que a morte come, terra e o silêncio intenso sobre toda a verdade (Mãe, 2012, p. 157).

Aqui, além da relação de Benjamim com o animal, próxima da narrativa de *História do Olho*, nota-se a presença do buraco na terra, que pode também remeter ao ânus, além de representar tanto a origem da vida quanto o destino dos mortos e, ainda, a confluência entre o ambiente e a situação na qual o menino se encontra. Além disso, partindo do pressuposto da santidade como sacrifício, é possível afirmar que nessa situação, ao cumprir o seu destino e tomar o lugar de seu pai, o Homem Mais Triste do Mundo, Benjamim esteja mais próximo da santificação do que anteriormente, ao passo que Manuel, distante, é visto também como longe dessa consagração.

Essa mescla de elementos de purificação e abjeção fazem com que o rebaixamento se torne ainda mais acentuado. Tal fato pode ser encontrado, por exemplo, na última cena do livro de Bataille, que tem início justamente por meio de uma confissão, que parece querer representar a purificação da alma. Esse fato se opõe diretamente ao corpo e àquilo que irá se desenrolar dentro da igreja, estabelecendo em *História do Olho* uma conexão entre a confissão, a repressão e a tortura (física e mental).

Presente, também, em *o nosso reino*, a confissão aparece na fala de Benjamim ao relatar o fato de que tudo deveria ser contado ao padre e, se isso não acontecesse, era despertada a ira do sacerdote.

desde há semanas que não me confessava ao padre, que estava absolutamente possesso pela falta. exigi-o, se me obrigarem a confessar-me ao padre salto do rochedo e morro. salto para o lado das pedras, bato com a cabeça e morro. estive dois dias a silêncio, pão e água, por pecar o pecado da desobediência. mas não estava a brincar, era a minha força toda, não falarei com o padre filipe, que me bate, é mau, precisa de ser salvo, não pode salvar (Mãe, 2012, p. 58).

No trecho, o narrador relata que preferia a morte a se confessar. Além disso, há uma inversão na figura de autoridade. O padre, na visão do narrador, não pode ser

o agente de salvação, é ele quem precisa disso. Assim, escapando da punição do padre, que lhe bate e é mau, ele se autoimpõe um sacrifício, viver só de pão e água. E, de fato, uma confissão exige uma penitência imposta, antes mesmo de ser determinada pela autoridade (nesse caso, o padre), ela é forçada pelo próprio confessor. Nesse sentido, Foucault (1988) observa que a origem da confissão, no sentido religioso, ganhou corpo na sociedade e se estendeu para outras áreas, como a medicina, a psiquiatria, a legal e a moral. Essa ampliação da importância da confissão parte da pastoral cristã e se torna acentuada com o Concílio de Trento, a Idade Média, o Concílio de Latrão e a Contrarreforma como um todo. Esses momentos-chave fizeram com que aquilo que remeta ao sexo seja tratado na confissão, não apenas com relação ao que aconteceu, mas também sobre as insinuações e os possíveis pensamentos que remetam ao sexo.

Dessa maneira, Foucault (1999, p. 59) observa que a sociedade ocidental se tornou altamente confessional:

A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se - ou se é forçado a confessar. Quando a confissão não é espontânea ou imposta por algum imperativo interior, é extorquida; desencavam-na na alma ou arrancam-na ao corpo. A partir da Idade Média, a tortura a acompanha como uma sombra, e a sustenta quando ela se esquiva: gêmeos sinistros. Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissões. O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente.

Essa questão da confissão, que, como aponta Foucault (1999), também teve reflexo na literatura, pode ter vestígios na obra de Bataille, uma vez que, dadas as semelhanças com aquilo que é colocado como biográfico pelo autor e aquilo que a obra traz, ela também se apresenta como uma forma de confissão, refletida em questões como a menção à masturbação ao lado do corpo de sua mãe em confluência com a cena de sexo entre Simone e o narrador ao lado do corpo de Marcela, bem como a relação entre o seu pai e a obra, que teria sido escrita após o autor visitar um psicólogo (uma outra forma de confissão). Além disso, o fato de se colocar como uma pessoa que teria sido religiosa no início da Primeira Guerra Mundial, que raras vezes passava uma semana sem se confessar, e posteriormente ter se tornado um boêmio,

também carrega possíveis traços da vida do autor refletidos na obra. Já na ficção, a confissão acontece no seguinte contexto:

Simone realmente se masturbava, colada contra as grades, o corpo tenso, as coxas afastadas, os dedos remexendo os pentelhos. Consegui tocá-la, minha mão alcançou o buraco entre as nádegas. Nesse momento, ouvi-a claramente pronunciar:

- Padre, ainda não disse o pior.

Seguiu-se um silêncio.

O pior, padre, é que estou me masturbando enquanto falo com o senhor.

Mais alguns segundos, agora de cochichos. Finalmente, quase em voz alta:

-Se não acredita, posso lhe mostrar.

E Simone se levantou, abrindo-se diante do olho da guarita, masturbando-se, em êxtase, com a mão segura e rápida.

-E então, padreco- berrou Simone golpeando violentamente o armário, o que é que você está fazendo no seu barraco? Batendo punheta também?

Mas o confessor permanecia mudo.

Então, eu vou abrir!

Lá dentro, o visionário sentado, de cabeça baixa, enxugava a testa encharcada de suor. A moça apalpou a batina: ele não reagiu. Ela arregaçou a imunda saia preta e tirou para fora um pau comprido, rosado e duro: ele se limitou a inclinar a cabeça para trás, com um trejeito e um zunido entre os dentes. Deixou Simone agir, e esta meteu a verga bestial na boca. (Bataille, 2018, p. 63).

No ato, o fato de o confessor ser chamado de armário aproxima a cena do armário normando onde Marcela, inicialmente, masturbou-se e posteriormente suicidou-se. Além disso, no relato, é curioso notar que a confissão de Simone recebe a privacidade até mesmo na obra. Não se sabe o que ela disse ao padre, isso porque ela fala baixo, cochichando, demonstrando certo arrependimento. Ademais, é descrito o fato de que isso tudo se deu na posição tradicional de alguém que está arrependido e lá está para ser julgado, nesse caso, pela justiça divina, ou seja, ajoelhada. Isso tudo é revertido, pois o ato de sujeição é transformado em uma profanação, com Simone se masturbando em êxtase, fazendo com que o êxtase místico se aproxime do êxtase erótico, misturando, assim, aquilo que é elevado daquilo que é rebaixado e aproximando, também, das imagens de êxtase explorada pelos surrealistas.

Essa proximidade entre o alto e o baixo também acontece com relação à posição de poder do padre, que se torna invertida, ou seja, a sua posição de poder diante da confissão, de representante de Deus, é rebaixada. Ele, responsável por punir, é rebaixado à condição do medo, com a cabeça abaixada, em silêncio e suando. Além disso, a situação coloca na prática o pronunciado por Foucault (1988) de que aquilo que é mais difícil de ser exposto ganha maior exatidão. Assim, o padre é convidado a ver aquilo que acontecia. A reversão também acontece com relação ao

seu corpo, tendo o seu pênis descrito como uma “verga bestial”. Excitado com a descrição de Simone, o próprio representante da Igreja entrou no jogo, de maneira semelhante à cena de *o nosso reino*, em que Benjamim se excita ao ver meninos e meninas se tocando. É o próprio corpo que se torna confessor. Quanto à linguagem, o pênis do padre é algo “bestial”, aproximando o sexo de algo animalesco e devasso. E, acercando o descrito por Foucault (1988), ao dizer que a confissão é retirada do corpo ou da alma, no desenrolar da cena esses elementos são agrupados por meio da tortura e morte do padre. Fatos semelhantes a esse aconteciam no Estado Novo português e na Primeira Guerra Mundial:

Sem dúvida, tanto a totalidade dos esforços de guerra quanto a determinação de ambos os lados de travá-la sem limites e a qualquer custo deixaram a sua marca. Sem isso, é difícil explicar a crescente brutalidade e desumanidade do século XX. Sobre essa curva ascendente de barbarismo após 1914 não há, infelizmente, dúvida séria. No início do século XX, a tortura fora oficialmente encerrada em toda a Europa Ocidental. Depois de 1945, voltamos a acostumar-nos, sem grande repulsa, a seu uso em pelo menos um terço dos Estados membros das Nações Unidas, incluindo alguns dos mais velhos e civilizados (Peters, 1985).

O aumento da brutalização deveu-se não tanto à liberação do potencial latente de crueldade e violência no ser humano, que a guerra naturalmente legítima, embora isso certamente surgisse após a Primeira Guerra Mundial entre um certo tipo de ex-soldados (veteranos), sobretudo nos esquadrões da morte ou arruaceiros e “Brigadas Livres” da ultradireita nacionalista. Por que homens que tinham matado e visto matar e estropiar seus amigos iriam hesitar em matar e brutalizar os inimigos de uma boa causa? (Hobsbawm, 1995, p. 56).

A tortura presente na cena que dá sequência ao acontecido após a confissão não se limita ao físico, ela é também religiosa e moral. Isso porque, após praticar sexo oral no padre, o corpo do religioso desmaiado é transferido para a sacristia, onde as hóstias são comparadas ao sêmen de Cristo e o vinho, à urina, aproximando, assim, Cristo de um ser humano comum. Esse mesmo ato de rebaixamento é aplicado ao padre, obrigado a beber a própria urina em um cálice (descrito como um penico sagrado) e que, segundo o narrador, dava urros de prazer quando Simone lhe pratica sexo oral novamente, e é obrigado a ejacular nas hóstias do cibório. Na sequência, aparecem símbolos que colocam em um mesmo plano a tortura, a morte, o sagrado e a sexualidade (assemelhando-se aos já tratados acontecimentos com Marcela):

Sir Edmond o empurrou com o pé: o monstro estremeceu e gritou de raiva. Era ridículo, e caímos na gargalhada.
- Levante-se! ordenou Sir Edmond. Você vai foder a *girl*.
- Miseráveis - ameaçava a voz estrangulada do padre -, a justiça espanhola... a prisão... o garrote...

- Ele esquece que a porra é dele mesmo - observou Sir Edmond.
 Um trejeito, um tremor animalesco, foram a resposta, e em seguida:
 - ... o garrote... para mim também... mas para vocês... primeiro...
 - Idiota! disse o inglês com escárnio. Primeiro! Você acha que terá tempo?
 O imbecil olhou para Sir Edmond; seu belo rosto expressava uma extrema estupidez. Uma alegria estranha abriu-lhe a boca; cruzou as mãos, lançou para o céu um olhar extasiado. Murmurou então, com a voz fraca, moribunda:
 -... o martírio....
 Uma esperança de salvação surgira no miserável: seus olhos pareciam iluminados.
 - Antes de mais nada vou lhe contar uma história disse Sir Edmond.- Você sabe que os condenados à forca ou ao garrote ficam com o pau tão duro, no momento do estrangulamento, que esporram. Portanto, você será martirizado, mas trepando. (Bataille, 2018, p. 67).

Sobre o aspecto já apontado acerca do símbolo de tortura (o garrote), ele é colocado em um mesmo plano daquilo que representa a justiça divina. Assim, o martírio, o sacrilégio e o que representariam a justiça divina estão alinhados com o que representa a justiça imposta pelos homens. Além disso, a observação de Sir Edmond, que diz que na morte há a excitação e o orgasmo, coloca, mais uma vez, o êxtase como principal elemento que articula o sagrado e o físico, bem como o erotismo e a morte.

Na sequência, o interdito da necrofilia é transgredido ao Simone transar com o corpo do padre, algo que, pelo narrador, é visto como um excesso de amor e de morte, levando ao limite o amor em sua forma física por meio da matéria daquele que seria o representante do amor fraternal de Cristo. A mosca, elemento mais uma vez presente, tal qual na cena em que o narrador e Simone transam no banheiro antes da morte do toureiro, aparece mais uma vez. Sobre esse aspecto, em ambas as cenas a presença da mosca pode ser comparada ao público assistindo à tourada. Isso porque o inseto é inicialmente espectador e, depois que a morte ocorre, ele se torna elemento participante. A mosca pousa no olho do padre, como que sugerindo o próximo passo. Simone diz que o olho era o ovo e, tal qual na cena de Grenero, pede para o Sir Edmond retirar o órgão (assim como o fez com o testículo do touro) e o insere, inicialmente no ânus e posteriormente na vagina. Lá dentro, sêmen e urina escorrem, sendo comparada ao choro, dando fim à história, colocando em um mesmo plano elementos díspares, mas que, em Bataille, são correspondentes.

Dessa maneira, em seu aspecto geral, *História do Olho* pode ser visto como uma narrativa que coloca o ânus em seu centro. A sexualidade se revela como uma pulsão de vida que alinha o desejo, a violência e a profanação que, de certa maneira, refletem o colapso civilizatório após a Primeira Guerra Mundial, colocando o erotismo

(afirmação da vida até na morte, de acordo com Bataille) como uma espécie de “salvação” mediante toda a devastação causada pela transgressão da guerra e a consequente perda de sentido da vida trazida por ela.

Assim, tanto *História do Olho* quanto *o nosso reino* constroem narrativas em que o ânus se torna um símbolo de transgressão perante os interditos sociais, políticos e históricos em seus respectivos contextos históricos. A semelhança entre as duas obras se dá, entre outros aspectos, ao trazer a figura do padre como representante da autoridade moral, do controle ideológico e da repressão sexual. Assim sendo, por se configurarem como obras transgressivas, ele é o principal alvo dos narradores que estão sob o contexto do Estado Novo português e no cenário pós-guerra europeu. Além disso, o suicídio, a animalização, a confissão, a subversão dos símbolos de pureza e a família apresentam em ambas as obras a conexão entre a história e o corpo e, mais especificamente, o ânus. Ademais, a morte se aproxima de um rito erótico e místico. Dessa maneira, em diferentes contextos, mas ambos marcados pela repressão, pela descrença e pela prostração, a sexualidade é apresentada como forma de libertação e um campo de disputa simbólica e política contra a normatividade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo o ânus como principal tema que conectou as obras *o nosso reino* e *História do Olho*, a presente dissertação mostrou como e porque o órgão se tornou marginalizado na literatura e na sociedade, utilizando os livros como ponto de partida para essa reflexão, abordando aspectos que envolvem a literatura, a história, a religião e a sexualidade, assuntos esses que, em um movimento de ida e volta, também retornaram para as narrativas estudadas, possibilitando uma análise como um reflexo da sociedade, tanto a atual, quando aquelas em que as publicações se passam.

Os objetos de estudo aqui abordados propõem (e são propostos) como elementos de transgressão e crítica ao trazer o ânus como uma forma de desestabilizar os discursos dominantes sobre o corpo, a sexualidade, a religião e, também, a política.

Ao estabelecer a análise comparativa entre as ficções, além da presença frequente do ânus, foram identificados pontos em comum como a oposição à moral cristã, a presença frequente da morte e, também, da morte autoimposta, os símbolos de purificação e a confissão. Por outro lado, a disparidades dizem respeito, por exemplo, a como esses pontos são abordados. Enquanto em *o nosso reino* há um lirismo com relação à narração feita por uma criança, em *História do Olho* a transgressão acontece de maneira mais abrupta. Tais diferenças permitem identificar distintas formas de contrariar os discursos dominantes sobre o corpo e a sexualidade.

A crítica à repressão é significativa ao refletir tanto a sociedade europeia, sem esperanças após a Primeira Guerra Mundial, bem como o Estado Novo Português enxergado em retrospectiva. Nesses contextos, o ânus aparece como parte de uma disputa entre o interdito e a transgressão, trazendo uma abordagem que reúne diversas características que se assemelham ao grotesco e colocam o órgão como um meio de troca entre o ser e a sociedade, troca essa que, ao adentrar no campo do erotismo, é caracterizada sobretudo pela violência, conforme abordado por Bataille.

E é por meio da violência que a transgressão ocorre para romper com o, ainda atual, conservadorismo e os diversos tabus presentes na sociedade. Assim sendo, ao colocar o tema do ânus em pauta, a relevância deste trabalho se dá justamente por debater a arquitetura política do corpo e a normatividade sexual, proporcionando um debate que coloca a literatura como um campo em disputa que, assim como abordado

por Compagnon e Eagleton, pode tanto reafirmar a ordem vigente como se estabelecer como uma força contrária. As obras aqui abordadas se colocam como opostos à ordem estabelecida, inclusive atualmente. Isso é demonstrado por meio da abordagem histórica aqui tratada, bem como com relação ao avanço do conservadorismo que pode ser identificado nas pautas atuais. Assim, tal qual a necessidade da publicação por meio de pseudônimo em Bataille, bem como a discussão gerada sobre a obra de Mãe nas escolas portuguesas são assuntos em pauta que se assemelham ao que se vive hoje no Brasil que, entre muitas outras questões, pode ser vista em exemplos como a retenção e o recolhimento de obras como *O avesso da pele*, *Laranja Mecânica*, *A Química entre Nós*, *It: A Coisa*, e *Vingadores: A Cruzada das Crianças*, em estados como Paraná, Santa Catarina e Rio de Janeiro (Além [...], 2024). A esse fato, que diz respeito diretamente ao campo literário, soma-se o avanço das pautas conservadoras em espaços culturais populares como o carnaval.

Essa dimensão transgressiva das obras está, também, presente na aproximação feita com o surrealismo, movimento que recusa a racionalidade instrumental da sociedade e com características presentes tanto em *História do Olho* quanto em *o nosso reino*. A partir da perspectiva proposta por Breton (2012) e explorada por Moraes (2017) e Löwy (2002), a forma e os temas abordados (incluindo aí o corpo e o ânus) nas narrativas reforçam o caráter libertário e os argumentos centrais da dissertação.

Assim, o debate sobre a literatura como um campo de tensões ideológicas está diretamente relacionado aos objetivos do trabalho, sendo o principal deles, promover o debate sobre o ânus na literatura por meio de uma análise comparativa entre *o nosso reino* e *História do Olho*. Tal investigação evidenciou como ambas obras questionam os valores normativos associados à sexualidade e ao cristianismo, o que se tornou possível por meio dos objetivos específicos de comparar como o ânus é abordado nos romances, analisar a relação entre os contextos históricos das obras e discutir a influência desses períodos na construção do medo. Assim, a análise demonstrou que a abordagem do ânus nas obras constitui um contraponto a estruturas de poder, sistemas de repressão e mecanismos de exclusão.

À vista disso, entre as diversas formas de disputa ideológica, a literatura e a linguagem também se configuram como um terreno de disputa, o que faz com que a hipótese levantada, de que em partes, a literatura se mantém alinhada e reforça os

valores da ideologia vigente, ela se confirma, colocando as obras aqui estudadas como rompimento desse pacto e opostas àquilo que se configura como norma, desafiando as regras por meio do corpo e da sexualidade. Entre as diversas formas de ruptura abordadas no trabalho, elas podem ser compreendidas, por exemplo, com base naquilo que Antonio Candido (2006) conceitua como as obras de segregação e de agregação. Nesse sentido, por um lado, *História do Olho* pode ser enxergada como uma obra que proporciona um maior rompimento, enquanto que *o nosso reino* pode ser visto como um livro que também contém aspectos de agregação. Por outro ponto de vista, justamente por carregar essas características de incorporação, o que leva a obra a um público mais amplo (como estudantes do ensino médio), *o nosso reino* pode, também, ser visto como um promotor da segregação ainda maior do que *História do olho*. Além disso, a discussão proposta por Norbert Elias e John L. Scotson (2000), sobre a tensão entre os estabelecidos e os outsiders, ajuda a compreender como esses livros e o tema dissidente do ânus fazem com que os autores estejam mais propensos a ocuparem o lado dos outsiders, que não partilham do carisma grupal necessário para serem pertencentes do grupo dos estabelecidos. Nesse sentido, o ânus se torna um símbolo dessa segregação ao direcionar o olhar para o baixo ventre e proporcionando a abertura do corpo grotesco para a sua relação com o cosmos.

Essa reversão responde ao problema da pesquisa, de como o órgão do qual todos somos dotados se tornou parte renegada do corpo e da literatura. A resposta presente em Mãe e Bataille consiste na responsabilidade das instituições de poder, especialmente, pela Igreja Católica, representação que se mostra como o polo oposto ao ânus e à sexualidade. Mas, além disso, contribuem para essa visão, como mostrado por Foucault (1988), a medicina e o direito, bem como a privatização dos órgãos como apontado por Deleuze e Guatarri (2011). Nas narrativas, a oposição a isso não se dá apenas com o ânus, mas sim por meio de uma relação análoga com símbolos de purificação, como a luz, os ovos e o olho, proporcionando uma fusão e uma reintegração do órgão como parte do corpo por meio do qual é possível se experimentar o mundo e a própria noção de humanidade, rompendo a barreira dos interditos.

Entretanto, como toda pesquisa, esta também teve suas limitações ao deixar de abordar autores e campos do conhecimento que seriam relevantes para o assunto, como por exemplo, a psicanálise e a contribuição de Freud para se pensar o anal, bem como, na literatura, o trabalho do Marquês de Sade, que estabelece um diálogo direto

com as obras aqui trabalhadas. Ainda, a possibilidade de análise com relação a outros movimentos artísticos que não o surrealismo, como o decadentismo, poderia ter sido um dos aspectos abordados.

Portanto, as restrições aqui impostas abrem espaço para investigações futuras que ampliem a discussão por meio dessas outras possibilidades, bem como englobar outras obras literárias, entre elas, a literatura Queer e outras manifestações artísticas.

Assim sendo, além de Sade, é possível analisar outras obras e autores da literatura portuguesa, como Lídia Jorge e António Lobo Antunes. Já com relação à prosa francesa, o próprio Bataille, com *O ânus solar* pode ser novamente explorado, bem como a obra de Hervé Guibert, Christine Angot, Antonin Artaud. Estendendo o corpus para a literatura brasileira, autores como André Sant'Anna, Capadócio Maluco, Hilda Hist, João Gilberto Noll, Marcelino Freire, Ricardo Lísias, Rubem Fonseca, Salomão Laredo e Veronica Stigger também podem ter os seus escritos analisados com relação ao ânus.

Além deles, a literatura em verso, como em representantes da comédia latina, das cantigas de maldizer, os satíricos barrocos e a literatura de cordel também são exemplos de movimentos nos quais o ânus pode ser encontrado. Entre poetas, podemos citar, por exemplo, Al Berto, Cuíca de Santo Amaro, Gregório de Matos, Herberto Helder, Henri Michaux, Luís Miguel Nava, Roberto Piva e Waldo Motta.

O tema abordado nesta dissertação pode ir além. Por ora, acreditamos que o presente trabalho tenha sido de grande contributo para a discussão em torno do ânus e que os limites que envolvem o ânus possam ter sido ampliados, constituindo-se como uma colaboração para o repertório crítico com relação ao corpo e o seu reflexo na literatura.

6 REFERÊNCIAS

- ALÉM de 'O avesso da pele': 5 livros censurados nos últimos anos no Brasil. **Bravo!**, 2024. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/literatura/alem-de-o-avesso-da-pele-5-livros-censurados-nos-ultimos-anos-no-brasil>. Acesso em: 1 jun. 2024.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença; Martins Fontes, 1980.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabeia**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2. ed. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOURBON, Maria João. Comissário do PNL: "O mais provável será o livro [com conteúdo sexual] passar para o ensino secundário". **Expresso**, Lisboa, 30 jan. 2017a. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/2017-01-30-Comissario-do-PNL-O-mais-provavel-sera-o-livro-com-conteudo-sexual-passar-para-o-ensino-secundario>. Acesso em: 1 jun. 2024.
- BOURBON, Maria João. Plano Nacional de Leitura: Livro de Valter Hugo Mãe "não tem carácter erótico ou pornográfico". **Expresso**, Lisboa, 30 jan. 2017b. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/2017-01-30-Plano-Nacional-de-Leitura-Livro-de-Valter-Hugo-Mae-nao-tem-caracter-erotico-ou-pornografico>. Acesso em: 1 jun. 2024.
- BRAZ, Manuel Poirier. **Salazar - A Cadeira do Poder**. Lisboa: Editorial Presença, 2008.
- BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. São Paulo: Amazon, 2012. eBook Kindle, 277 KB.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: n-1 edições: Crocodilo, 2019. eBook Kindle, 1.3 MB

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2019. eBook Kindle, 2.0 MB.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

CRUZEIRO Seixas & Valter Hugo Mãe: **Colaborativa.mente**. Curadoria: Carlos Cabral Nunes. 25 de abril a 16 de junho, 2018. Disponível em https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Casa_da_Liberdade/Expos_2018/VHM_CS/CT65.pdf. Acesso em: 3 jun. 2024.

DAUER, Letícia. Fé e folia: 1º bloco gospel de SP aposta em samba, zero álcool nem pegação para divulgar Evangelho. **G1**, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2025/noticia/2025/03/01/fe-e-folia-1-bloco-gospel-de-sp-aposta-em-samba-zero-alcool-nem-pegacao-para-divulgar-evangelho.ghtml>. Acesso em: 18 abr. 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEREVECKI, Raquel. Caso Claudia Leitte: Salvador pode ter lei contra cristofobia. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2025. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/claudia-leitte-lei-contra-cristofobia/>. Acesso em: 18 abr. 2025.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FILHO, Edison. Vitor Belfort dispara contra Carnaval: "Maior prática de pecado do mundo". **CNN Brasil**, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/esportes/lutas/vitor-belfort-dispara-contra-carnaval-maior-pratica-de-pecado-do-mundo>. Acesso em: 18 abr. 2025.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. 8. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Prefácio à Transgressão**. In: FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 28-46.

FURTADO, Elsa. Colaborativa.mente: a arte de Cruzeiro Seixas e Valter Hugo Mãe. **CH Magazine**, 2 maio 2018. Disponível em: <https://chmagazine.pt/exposicao-colaborativa-mente-reune-trabalhos-de-artur-do-cruzeiro-seixas-e-valter-hugo-mae/>. Acesso em: 3 jun. 2024.

GARCIA, Pedritta Marihá. Em Curitiba, projeto proíbe participação de crianças na Parada LGBTQIA+. **Câmara de Curitiba**, Curitiba, 2025. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.leg.br/informacao/noticias/em-curitiba-projeto-proibe-participacao-de-criancas-na-parada-lgbtqia>. Acesso em: 13 maio 2025.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOBSBAWM, Eric J. **A era dos impérios**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONNETH, Axel. **Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento**. Tradução de Rúrion Melo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

JOST, François. Uma filosofia das letras. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 334-348.

KERSHAW, Ian. **De volta do inferno: Europa, 1914-1949**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. eBook Kindle, 19.2 MB.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEBRE, Victor. Após polêmica, prefeitura veta PL que proibia participação de menores na Parada LGBTQ+ em Rio Branco. **G1**, Rio Branco, 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2024/12/05/apos-polemica-prefeitura-veta-pl-que-proibia-participacao-de-menores-na-parada-lgbt-em-rio-branco.ghtml>. Acesso em: 18 abr. 2025.

LEOPOLDO, Rafael; COLLING, Leandro. Prefácio. *In*: SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo Cu – Políticas Anais**. Belo Horizonte: Letramento, 2016. p. 9-18.

LIVRO de Valter Hugo Mãe fica no Plano Nacional de Leitura mas deixa de ser recomendado a alunos do 3.º ciclo. **Expresso**, Lisboa, 30 jan. 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/01/30/sociedade/noticia/livro-de-valter-hugo-mae-fica-no-plano-nacional-de-leitura- apenas-para-o-secundario-1760194>. Acesso em: 1 jun. 2024.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MÃE, Valter Hugo. **O remorso de baltazar serapião**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MÃE, Valter Hugo. **O nosso reino**. São Paulo: Editora 34, 2012.

MAFRA, Erich Thomas. Conheça o Sal da Terra, o bloco cristão que vai desfilar no carnaval de Salvador. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2025. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/brasil/bloco-cristao-carnaval-de-salvador-sal-da-terra/>. Acesso em: 18 abr. 2025.

MANGAS, Francisco. Tributo a Cruzeiro Seixas: na poesia está na rua. **Diário de Notícias**, Lisboa, 2005. Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2005/tributo-a-cruzeiro-seixas-na-poesia-esta-na-rua-613132.html/>. Acesso em: 3 jun. 2024.

MENESES, Filipe Ribeiro de. **Salazar: biografia definitiva**. Tradução de Teresa Casal. São Paulo: Leya, 2011.

MIGUÉIS, José Rodrigues. **Léah e outras histórias**. 9 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

MILHARES protestam na Hungria contra lei que proíbe parada do orgulho LGBTQIA+. **Brasil de Fato**, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2025/04/02/milhares-protestam-na-hungria-contra-lei-que-proibe-parada-do-orgulho-lgbtqia/>. Acesso em: 18 abr. 2025.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MINOIS, Georges. **História do inferno**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

MIRCEA, Eliade. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

MÓNICA, Maria Filomena. **Educação e Sociedade no Portugal de Salazar: a escola primária salazarista 1926 – 1939**. Porto: Editorial Presença, Gabinete de Investigações Sociais, 1978.

MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. Controle da leitura em edições e dicionários latinos escolares. **Via Litterae: Revista de Linguística e Teoria Literária**, [s. l.], v. 6, n. 2, p. 285-301, 2014. Disponível em: www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/3543. Acesso em: 20 abr. 2025.

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

MORAES, Eliane Robert. **Um olho sem rosto**. In: BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 89-102.

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. **A ditadura Salazarista**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POSNETT, Hutcheson Macaulay. O Método Comparativo e a Literatura. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 15-25.

PASTOR Sargento Isidório lança bloco evangélico no Carnaval. **A Tarde**, Salvador, 2025. Disponível em: <https://atarde.com.br/carnaval/pastor-sargento-isidorio-lanca-bloco-evangelico-no-carnaval-1309270>. Acesso em: 13 maio 2025.

REMOND, René. **O século XX**: de 1914 aos nossos dias. São Paulo: Cultrix, 1993.

RÚSSIA proíbe ‘movimento LGBT’ no país e o classifica como ‘extremista’. **Brasil de Fato**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/11/30/russia-proibe-movimento-lgbt-no-pais-e-o-classifica-como-extremista>. Acesso em: 18 abr. 2025.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo Cu – Políticas Anais**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SCHEIBE, Fernando. **Apresentação do tradutor**. In: BATAILLE, Georges. O erotismo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

SCINOCCA, Marcel. Projeto de lei quer proibir crianças na Parada do Orgulho LGBTQIA+ em Sorocaba; entidade questiona medida. **G1**, Sorocaba, 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2025/02/20/projeto-de-lei-quer-proibir-criancas-na-parada-do-orgulho-lgbtqia-em-sorocaba-entidade-questiona-medida.ghtml>. Acesso em: 18 abr. 2025.

SIMPSON, Duncan. **A Igreja Católica e o Estado Novo Salazarista**. Lisboa: Edições 70, 2014. eBook Kindle, 6,2 MB.

SOBRAL, Luís Felipe. Olhos e colhões: Da sexualidade à historicidade em História do olho. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 58, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202000580005>. Acesso em: 12 maio 2025.

SP: vereador quer mudar local da Parada LGBTQ+ e proibir participação de crianças e adolescentes. **UOL Notícias**, Agência Estado, São Paulo, 2025. Disponível em:

<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2025/01/30/sp-vereador-quer-mudar-local-da-parada-lgbt-e-proibir-participacao-de-criancas-e-adolescentes.htm>. Acesso em: 13 maio 2025.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALTER Hugo Mãe fala sobre o uso de letras minúsculas em suas obras. **Conversa com Bial**, GloboPlay, 25 jun. 2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6832415/>. Acesso em: 3 jun. 2024.