

John David Peliceri da Silva

Cronotopo em trucagem:
um estudo sobre o simbólico em "Concerto amazônico",
de Álvaro Cardoso Gomes

São José do Rio Preto
2023

John David Peliceri da Silva

Cronotopo em trucagem:
um estudo sobre o simbólico em “Concerto amazônico”,
de Álvaro Cardoso Gomes

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

São José do Rio Preto
2023

S586c

Silva, John David Peliceri da

Cronotopo em trucagem : um estudo sobre o simbólico em
"Concerto amazônico", de Álvaro Cardoso Gomes / John David
Peliceri da Silva. -- São José do Rio Preto, 2023
203 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do
Rio Preto

Orientador: Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

1. Cronotopo. 2. Trucagem. 3. Narrador edípico. 4. Imagens
femininas. 5. Estética. I. Título.

John David Peliceri da Silva

Cronotopo em trucagem:
um estudo sobre o simbólico em “Concerto amazônico”,
de Álvaro Cardoso Gomes

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
UNESP – Câmpus São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus São José do Rio Preto

Prof. Dr. João Adalberto Campato Júnior
Universidade Brasil

Prof^a. Dr^a. Kenia Maria de Almeida Pereira
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP – Câmpus São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
22 de agosto de 2023

AGRADECIMENTOS

Em princípio, a DEUS, pela saúde e força, durante todas as circunstâncias pelas quais passei, desde a graduação, mestrado, os anos de pandemia até a defesa desta tese.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Nelson Luís Ramos, por ter me dado liberdade acadêmica para pesquisar e elaborar este trabalho científico. Minha eterna gratidão! Agradeço, também, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP (IBILCE), uma vez que forneceu os requisitos necessários para a elaboração desta pesquisa.

Às Professoras Dra. Sylvia Jorge de Almeida Martins (Imes Catanduva) e Dra. Vera Lúcia Massoni Xavier da Silva (Imes Catanduva). Elas, durante minha graduação em Letras, em 2008, me incentivaram a produzir um projeto de pesquisa, voltado à área dos “Estudos do texto e do discurso”.

À Prof^a Me. Maria de Lourdes Telles, quem, no ano de 2001, na EE Prof. Vitorino Pereira, em Catanduva-SP, durante as aulas de Língua Portuguesa, na 7^a série, me despertou o interesse pela leitura. Ao Prof. José Luiz Eleno, na EE Prof. Vitorino Pereira, em Catanduva-SP, pelas aulas de História, nos anos de Ensino Médio (2003 a 2005). Estudando Língua Portuguesa e História, surgiu o interesse pelo magistério.

Aos meus pais, Pastor Dr. Antonio Souza da Silva (Pr. Salomão) e Pastora Dra Vera Lúcia Peliceri da Silva, pois sempre me deram muito incentivo aos estudos. No decorrer da jornada acadêmica, meus pais me a aconselhavam a não desistir diante das dificuldades da vida. Sou eternamente grato a DEUS, pela vida dos meus pais!

Aos meus irmãos, Pastor Dr. Jean Paul Peliceri da Silva e Pastor Dr. Antonio Souza da Silva Junior, que torceram pelo meu sucesso no mundo científico. Não poderia deixar de mencionar, também, a Léia Helena Peliceri da Silva, por sempre estar comigo, enquanto redigia esta tese e por dar uma atenção especial, em meio a momentos delicados da vida.

Portanto, estas linhas seriam poucas para expressar toda a minha gratidão. Por isso, confesso que, sem a participação das pessoas, aqui, mencionadas e, também, das circunstâncias proporcionadas, esta tese não teria sido efetuada. Minha eterna gratidão a todos e a tudo!

RESUMO

O objetivo desta tese é elucidar *cronotopos* em trucagem, enquanto superestrutura discursiva do plano simbólico, nas descrições citadinas do narrador-personagem, Pero Vaz de Caminha, no romance histórico “Concerto amazônico” (2008), de Álvaro Cardoso Gomes. Por meio de uma linguagem neobarroca, os *cronotopos* citadinos vêm à tona, fazendo com que o narrador-personagem percorra a essência simbólica no rito edípico. Durante o percurso do rito edípico, a estética é apresentada, porquanto realiza a ruptura cronotópica, a partir da fusão do belo com o grotesco que, em seguida, sofre cisão pela presença do sublime arrebatador. Com o objetivo de analisar a linguagem simbólica, esta tese examina as identidades femininas, que aparecem na construção das cidades ficcionais, visitadas pelo narrador-personagem Pero Vaz de Caminha. As imagens femininas são modos de expressão da memória coletiva, da história consagrada e da magia cindível, a fim de justificar a importância da trucagem nos processos narrativos do romance histórico. Assim, a narrativa neobarroca do romance histórico contribui para a compreensão da identidade feminina, nas passagens simbólicas das trucagens esfíngicas das cidades ficcionais.

Palavras-chave: Caminha. Cronotopo. Trucagem. Simbólico. Belo. Grotesco. Sublime. Feminino.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to elucidate chronotopes in trickery, as a discursive superstructure of the symbolic plane, in the city descriptions of the narrator-character, Pero Vaz de Caminha, in the historical novel "Concerto Amazônico" (2008), by Álvaro Cardoso Gomes. Through a neo-baroque language, city chronotopes come to the surface, making the narrator-character go through the symbolic essence in the oedipal rite. During the course of the oedipal rite, aesthetics is presented, as it performs the chronotopic rupture, based on the fusion of the beautiful with the grotesque, which then undergoes a split due to the presence of the overwhelming sublime. With the aim of analyzing symbolic language, this thesis examines female identities, which appear in the construction of fictional cities, visited by the narrator-character Pero Vaz de Caminha. Female images are modes of expression of collective memory, consecrated history and splitting magic, in order to justify the importance of trickery in the narrative processes of the historical novel. Thus, the neo-baroque narrative of the historical novel contributes to the understanding of female identity, in the symbolic passages of sphinx tricks in fictional cities.

Keywords: Caminha. Chronotope. Trucage. Symbolic. Beautiful. Grotesque. Sublime. Feminine.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A TRUCAGEM CRONOTÓPICA EM “CONCERTO AMAZÔNICO”.....	13
2.1 Trucagem narrativa, uma dimensão edípica.....	14
2.2 Trucagem cronotópica, uma característica neobarroca.....	16
2.3 Intersecção da trucagem no insólito narrativo.....	23
2.4 Caminha, um narrador da trucagem cronotópica.....	27
3 TRUCAGEM ESFÍNGECA: A DESCENDÊNCIA DA MULHER.....	29
3.1 Trucagem feminina: a reconfiguração edênica à formação cidadina.....	29
3.2 Trucagem cidadina: o látex masculino na subjugação feminina.....	35
3.3 Trucagem apocalíptica: a modernidade em Semíramis e Jezabel.....	40
3.4 Trucagem onírica: a eleição da nova cidade-mulher.....	46
3.5 Trucagem nas Ilhas Afortunadas: um Laio na viagem ao interior citadino..	49
3.6 Dom Sebastião, a reconfiguração de Laio.....	55
4 TRUCAGEM ESFÍNGECA: A MULHER E A FIGURA NATURAL.....	62
4.1 Trucagem em Sequana e Lutécia: o nascimento de um Édipo mirabolante	62
4.2 Trucagem aquática: Édipo e o nascimento nas imagens lúgubres.....	67
4.3 Trucagem lunática: a fugacidade feminina no corpo da cidade.....	71
4.4 Trucagem bailarina: as tragédias prognósticas.....	75
4.5 Trucagem satânica: o preparo do “parricida”.....	80
5 TRUCAGEM ESFÍNGECA: A MULHER E A ORIENTAÇÃO SEXUAL.....	93
5.1 O <i>cronotopo</i> simbólico na abstinência mórbida.....	93
5.2 O sacrifício no altar da castração.....	99
5.3 A caminho do coito imaginativo.....	108
5.4 Epifanias ao erotismo feminil.....	114
5.5 Os oráculos identitários da sexualidade.....	118
5.6 Entre o Céu e a Terra: masculino ou feminino?.....	124
5.7 <i>Angelus</i> cindido: as dualidades identitárias.....	129
6 TRUCAGEM ESFÍNGECA: A MULHER E A FICÇÃO.....	137
6.1 A colonização ficcional em identidades históricas.....	137
6.2 Predação cultural e identidades forjadas.....	143
6.3 Submundos catastróficos na “Cidade Maravilhosa”.....	146
6.4 As identidades históricas no Carnaval fúnebre.....	152

6.5 Das identidades políticas à canonização religiosa.....	158
7 TRUCAGEM ESFÍNGECA: O INCESTO MULTICULTURAL.....	166
7.1 O cesto multicultural – o conhecimento.....	166
7.2 O incesto ficcional e canônico em “Beverly”.....	173
7.3 O incesto milagroso na abstinência vocal.....	179
7.4 O incesto místico em Cabrália.....	183
7.5 Incesto vazio: a crise existencial no multiculturalismo.....	187
8 CONCLUSÕES.....	192
REFERÊNCIAS.....	197

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objeto de análise a trucagem edípica, no romance histórico “Concerto amazônico” (2008), de Álvaro Cardoso Gomes, cuja narrativa insólita agrega personagens históricos, separados no plano cartesiano, contudo reunidos no espaço do discurso, que é exposto pelo narrador-personagem, Pero Vaz de Caminha. O narrador intenta concretizar o sonho de Pedro Álvares Cabral – a construção da cidade de Cabrália, no coração da Amazônia, em plena confluência dos rios Negro e Solimões. A inauguração da nova cidade seria na virada do século XXI e, para tanto, deveria contar com a presença de alguns personagens históricos.

Os personagens históricos recebem o convite, por meio do encontro com Pero Vaz de Caminha. Eiffel, em Paris; Callas, em Atenas; Carlos Gomes, em Campinas; Bento Teixeira, na Bahia; o presidente Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro; Dom Sebastião, nas Ilhas Afortunadas; o místico Swedenborg, em Estocolmo, e os cinematográficos, em Los Angeles. Abre-se caminho às cidades ficcionais que destacam microespaços carregados de carga simbólica, quanto à exposição de imagens feminis. No intuito de analisar o percurso do personagem Pero Vaz de Caminha, descrevem-se as cidades ficcionais, produzindo trucagens históricas.

O termo trucagem se deve à circunstância de o romance histórico poder apresentar vestígios históricos e estéticos que mostram a efetividade da narrativa literária. Logo a trucagem, enquanto superestrutura discursiva, está atrelada à junção de diferentes *cronotopos* que, em seguida, projetam o plano simbólico. A recorrência da trucagem, junto ao modo simbólico e sua exposição do belo aliado ao grotesco, sugere a plena exposição da imagem feminina, no que diz respeito às figuras intertextuais. A intertextualidade é uma superestrutura operante da trucagem.

O funcionamento da trucagem permite uma visão simbólica, a respeito de algumas imagens femininas que aparecem, ao longo da narrativa histórica. Para que isso ocorra, as instâncias discursivas da história, memória e magia registram a composição do quadro narrativo. A história, enquanto contextos paradigmáticos, é evocada pelas viandas do protagonista Pero Vaz de Caminha, nas quais as passagens oferecem *cronotopos* distintos ao insólito na linguagem do romance. Logo as memórias individuais e coletivas são os canais discursivos, para o encontro dos discursos dissonantes, que afastam a lógica cartesiana da produção narrativa.

À luz da magia, é visível que a narrativa orbita no rito edípico, com nuance sintética. De acordo com a trajetória de Édipo, fica observado o trânsito nas cidades ficcionais e seus espaços fragmentados, uma vez que o mito grego utilizou a figura feminina ramificada das versões genitora, mãe e esposa. O trânsito do personagem constata que há vínculos femininos, junto às cidades ficcionais, porquanto o discurso é orientado à trucagem simbólica que, na intertextualidade, expõe características próprias da narrativa. A criação de cidades ficcionais surge como dispositivos do gênero fantástico, a fim de justificar o rito da (re)produção, que privilegia o feminino.

A tendência do aspecto feminino projeta a confluência do belo e grotesco, pois a junção estética e cronotópica é rompida pela interferência do sublime que inicia outro *cronotopo*. Dessa forma, a pesquisa analisa o périplo do personagem Pero Vaz de Caminha, por meio de fragmentos citadinos que constituem pontos de convergência à vertente neobarroca. Essa dicção neobarroca contém o discurso contraditório que torna o protagonista edípico, porque atua na jornada do contato com o feminino e perscruta o ato simbólico, a partir da fusão de *cronotopos* distintos.

No primeiro capítulo, objetivamos esclarecer a superestrutura discursiva da trucagem que, unindo diferentes eventos cronotópicos, intenciona a configuração do aspecto simbólico. Assim, a narrativa insólita agrega a incongruência dos espaços citadinos que são explicitados, à luz do discurso confidencial, a fim de correlacionar culturas contrapostas. As discussões do narrador-personagem esclarecem os modos de trucar os atos narrativos, a fim de elucidar as recorrências das metáforas neobarrocas da linguagem da narrativa, bem como possíveis trucagens existentes.

O segundo capítulo explora a conjugação simbólica das imagens femininas, que aparecem no quadro narrativo pelo narrador-personagem. A descendência da mulher implantada na origem das cidades que, do caráter escatológico, retorna à origem da produtividade, da busca e do encontro cultural. A trucagem esfíngica está na imagem feminil do *cronotopo* citadino – *Laio*, no rito edípico, se torna exemplo do belo junto ao grotesco que, após manifestar a personalidade feminina, interrompe o cronotopo, por meio do sublime enigmático, pois a Esfinge é a abertura ao simbólico.

No terceiro capítulo, ressalta-se como a figura animalesca abre temáticas para o estereótipo feminino. A cidade de Paris parte do luto vital nas descrições do imaginário neobarroco, tendo em vista a mulher (des)encarnada, na qual a natureza e religião se flexionam, com vistas à trajetória do narrador edípico. Trata-se de um *cronotopo* citadino, no qual o narrador-protagonista deseja compreender a realidade

histórica parisiense, logo os prismas lúgubres remontam o rito de *Laio* e *Jocasta*, ao tentar tirar a vida de Édipo. As imagens da cidade justificam o sublime dissonante.

O quarto capítulo apresenta as discussões a respeito da sexualidade simbólica na trucagem citadina. Orientados pelo rito edípico, o ato erótico destaca a fusão entre o sagrado (belo) e o profano (grotesco), na cidade de Atenas, a partir de algumas concepções religiosas. O intuito desse capítulo é demonstrar como a figura andrógina é trucagem angelical, uma vez que guia a narração permite a oscilação entre duas identidades corpóreas. Por isso os oráculos e as epifanias revelam que, pelo sublime arrebatador, podemos contemplar a importância das imagens feminis.

Já o quinto capítulo é dedicado às figuras ficcionais da mulher. Dessa forma, o carnaval, enquanto transitoriedade cultural, traveste a ótica dos perfis femininos, que partem de personagens masculinos, para os ornamentos estéticos do belo e do grotesco. A subversão discursiva representa a ficção um conjunto de tragédias, nas quais a colonização é a arte, em locomoção, com o objetivo de encenar as práticas ideológicas de grupos dominantes. Isso demonstra como, no rito edípico, as figuras femininas projetam o *cronotopo* citadino, durante as passagens históricas.

No sexto e último capítulo, teremos o incesto multicultural, com a inauguração da cidade de “Cabrália”. O conhecimento é trucado na prática publicitária, que se conjuga com as projeções ficcionais das imagens femininas. O incesto, assim, é paradoxal, porque o misticismo e a entoação do canto feminino projetam uma “Cabrália” à luz de um agrupamento histórico, (re)produzido por variadas formas de discursos. Por fim, a cidade de Cabrália se consagra pela canonização da pluralidade cronotópica e, também, pela veiculação de vozes dissonantes, no interior de sua historicidade.

2 A trucagem cronotópica em “Concerto amazônico”

O romance histórico “Concerto amazônico” (2008), do escritor Álvaro Cardoso Gomes, é calcado na cronotopia mirabolante, uma vez que o narrador-protagonista guia os discursos históricos às cidades ficcionais. Assim, a narrativa é delineada pelas seções musicais, intituladas como: “Primeiro Movimento” (*Allegro com Spirito*), “Segundo Movimento” (*Alegro Giocoso*) e “Terceiro Movimento” (*Allegro Energico e Passionato*). Na primeira seção, o personagem Pero Vaz de Caminha narra o périplo do redescobrimento, expondo ora o descobrimento de terras longínquas, ora a terra de Manaus. Essa oscilação socioespacial é inerente ao insólito citadino, que será o método ficcional do romance, porque discutirá as visões cronotópicas do narrador, à luz das passagens históricas, logo ficção e realidade serão vertentes de rediscussão do formato discursivo, no gênero fantástico.

Sobre a segunda seção, o narrador-protagonista, Pero Vaz de Caminha, intenciona colocar em prática o sonho fantástico de Pedro Álvares Cabral: na confluência do Rio Negro e Solimões, construir uma cidade nova, cujo nome será “Cabrália”. Esse espaço citadino será inaugurado no primeiro dia do século XXI e, para tal, serão convidados personagens, como: Eiffel, em Paris; Callas, em Atenas; Carlos Gomes, em Campinas; Bento Teixeira Pinto, em Salvador; Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro; Dom Sebastião, nas Ilhas Afortunadas; Swedenborg, em Estocolmo; e os cineastas, em Hollywood e Los Angeles. Então o protagonista Pero Vaz de Caminha inicia seu périplo em direção às cidades dos personagens, a pedido de Pedro Álvares Cabral.

Já a terceira e última seção é pautada na inauguração de “Cabrália” que recebe os personagens históricos, a fim de pôr em prática o sonho cabralino. Após a construção da cidade, a rediscussão cultural, pelo choque civilizatório, desenrola o *modus vivendi*, voltado para o “desconcerto” discursivo que aplica o simbolismo nas descrições do narrador-protagonista. Os personagens históricos dissonam o caráter identitário, tornando-se arquétipos contemporâneos e atualizados, pela passagem cronotópica. Assim, a cidade de Cabrália enaltece a ressignificação histórica, para que o leitor possa refletir sobre a identidade nacional brasileira, na perspectiva da contradição.

2.1 Trucagem narrativa: uma dimensão edípica

“Concerto amazônico” (2008), ainda, é pouco explorado pela crítica literária, a respeito da posição do narrador edípico, quando se recorre às paradas históricas, no espaço citadino. O autor Álvaro Cardoso Gomes explora a dimensão edípica, na narração ficcional, com o intuito de que haja a discussão acerca da rotatividade histórica, ou seja, sem progressão na viagem, realizada pelo narrador-protagonista. Logo a visão do escritor foi demonstrar uma faceta incongruente de nossa história, na qual as marcações espaciais e temporais não se aglutinam, de acordo com uma lógica cartesiana. Por isso se tem uma visão, aparentemente, caótica de nossa própria “História”, vista muito mais como trucagem de *cronotopos* reiterados.

- Não lhe pareceram maus? Estão horríveis! O homem fala por enigmas! O que quer dizer com “irmã de três nomes” e “portal de Dite”? Não vim aqui **para brincar de Édipo e Esfinge**.
- É o estilo do homem, (...) e, quando se trata de estilo, há que se respeitar o seu modo de ser (GOMES, 2008, p. 167 – grifo nosso).

A História burlada surge no plano simbólico da produtividade, porque esta se volta à imagem feminina como operante, em processos de significação. A narrativa é subvertida, na construção de um discurso onírico, que utiliza os contextos ligados à produção da trucagem. O estranhamento da trucagem está na discrepância das circunstâncias apresentadas na narrativa, como se sucedeu no rito do mito edípico: a composição do corpo esfíngico, os enigmas propostos e as figuras dos viajantes podem não ser concomitantes ao tempo discursivo, por ser um (re)nascimento.

Essa função propor um (re)nascimento do discurso histórico trabalha a memória coletiva e a recuperação afetiva do pretérito, cuja História é permeada pela razão, porque o narrador-protagonista percorre um espaço onírico, dentro da revisitação de “espaços-tempos”, no modo de resgatar possíveis identidades omitidas. Logo o narrador-protagonista é um *flâneur* que faz uso da Memória, História e Magia, sob o rito vicioso de *Édipo*, ao traçar seu périplo, no objetivo de descumprir a essência profética do oráculo.

Um dos motivos dessa perspectiva edípica se encontra no discurso autobiográfico do narrador-protagonista, que apresenta uma máquina “foto-verbal”: o olho e os olhares às pessoas e às circunstâncias urbanas. Nesse sentido, o filósofo

francês Deleuze (1995) afirmou que o discurso verbal traz a unicidade omitida pela multiplicidade de *cronotopos* na narrativa. A demonstração de que as paisagens, os personagens e os objetos apresentados demonstram a imagem feminina, no sentido edípico, uma vez que é repleto de identidades.

A narrativa de “Concerto amazônico” aponta à multiplicidade dos olhares e demonstra a função do *cronotopo*, suas ênfases históricas, os contrastes identitários e as dificuldades do personagem Caminha que, como escrivão, descreve o máximo de particularidades do mundo citadino. Sendo viajante, era um (des)pertencido, e com o empenho de relatar todo o périplo. Durante o périplo, as relações imagéticas e citadinas – paisagens e cidadãos – servem para a demarcação cronotópica: momento I (M I – concreto) é a presentidade, e o momento II (M II – abstrato) é o passadismo.

Trata-se, portanto, de um romance histórico e neobarroco, utilizando o gênero fantástico, para brincar com o leitor e fornecer a este um mosaico de *cronotopos*, que deverá ser desvendado pelos discursos citadinos. Assim, a presença do insólito traz características da vanguarda surrealista, como o sonho, a visão profética, o devaneio etc, a fim de projetar como a trucagem opera dentro do *cronotopo*.

Era um jovem cheio de pose [Fernando Pessoa], elegantemente vestido, corpulento, lembrando **uma esfinge gorda** e que nem bem se assentou, pôs-se loquazmente a criticar a sordidez, a mediocridade do meio lisboeta, louvando, em contraste, como se fosse um provinciano deslumbrado, as belezas de Paris (GOMES, 2008, p. 53 – grifo nosso).

Por se tratar de um poeta, Fernando Pessoa aparece como personagem, na essência edípica, visto que a poética, outra forma de superestrutura discursiva, tem relação com a criatividade. A esfinge, nesse aspecto, apresenta a figura feminina, cuja gordura é memorialística, a fim de colocar em funcionamento a crítica, o louvor e a efervescência do discurso poético, em Lisboa. Assim, o poeta português é um protótipo de narrador edípico, já que atua no momento da presentidade (seleção de acontecimentos visualizados) junto ao passadismo (circunstâncias relacionadas).

Partindo da ideia da dimensão edípica, a linguagem contrastante é inerente ao discurso memorialístico, pois intenta enaltecer, na disparidade, o ponto crucial de convergência, de conformidade com os estudos bakhtinianos. A ideia central de que os discursos são retomados celebra a trucagem cronotópica.

2.2 Trucagem cronotópica, uma característica neobarroca

O desenvolvimento do Neobarroco Brasileiro predispõe o valor da trucagem cronotópica, para a produção de narrativas históricas, uma vez que une dois planos (ou cronotopos) separados, na denotação, porém unidos, a fim de criar o simbólico, na conotação. Dessa forma, a superestrutura da trucagem se tornou fundamental ao entendimento cultural, bem como a ocorrência dos processos identitários. Por isso a identidade acarreta a união de *cronotopos*, que são respostas às performances humanas, no decorrer da narratividade do romance histórico, fazendo com que este supere a junção dos contrastes e promova a análise da trucagem não como um método fotográfico, mas uma organização cronotópica, na qual os nexos discursivos estejam sendo direcionados à produtividade simbólica.

Essa produtividade tende a ser mais complexa, de conformidade com a teoria barthesiana (1980), sobre a análise fotográfica, pelo desdobramento dos planos discursivos que tendem a revestir as superestruturas da memória, história e magia. O símbolo dedicado a cada superestrutura discursiva é a forma do “olho humano” que aparece intercalado, de acordo com as imagens que são descritas pelo narrador histórico. Assim, a teoria barthesiana (1980) aponta à trucagem uma arte em dois planos significativos: no primeiro *cronotopo*, há a incongruência de personagens, para, em seguida, instaurar o simbólico que servirá como segundo plano narrativo.

O interesse metódico da trucagem é que ela intervém no próprio interior do plano de denotação sem avisar; ela utiliza a credibilidade particular (...) que não é, conforme se viu, mas que seu poder excepcional de denotação, para fazer passar como simplesmente denotada uma mensagem que na verdade é fortemente conotada; em nenhum outro tratamento a conotação toma tão completamente a máscara “objetiva” da denotação (BARTHES, 1990, p. 6-7).

Esse plano conotativo (ou simbólico) refuta a lógica cartesiana, mas utiliza um pastiche, que possa ser a aglutinação, ou paródia, por meio de uma visão caótica, a respeito do contexto analisado. Assim, a trucagem não está estritamente ligada à análise fotográfica, mas à produção do ato simbólico, em diferentes esferas do discurso, a fim de que o sentido seja justificado e confira imagens próprias do contexto exposto. Fulcrando o contexto do Neobarroco Brasileiro, a exposição da história deixa de ter a unilateralidade, com o objetivo de abarcar, na incongruência, o

ato paradoxal, que consiste em construir o dado contexto na refutação deste, pela exegese histórica.

Essa exegese histórica quebra a “fronteira nítida entre luz e sombra” (WÖLFFLIN, 2010, p. 45) e propõe a identidade fachada, uma reflexão da cultura própria, e expressa a volta ao contexto de origem. Na verdade, a identidade necessita da união de contextos narrativos, distintos no plano denotativo, todavia acoplados no plano conotativo. Esse mecanismo expressa a crítica literária, seja na narração do narrador-personagem, seja pela própria união de cronotopos diferentes que promovem a abstração, cujo estímulo apela à revisitação de nossa cultura. Será nessa revisitação que a memória involuntária virá à baila, porquanto aparecerão as atuações ocultas dos personagens históricos separados pelo cronotopo atuante.

A despeito desse *cronotopo* atuante, as circunstâncias de pretérito, presente e futuro, também, estão calcadas na expressividade numérica. Sabendo-se que o número “2” divide o pretérito e o presente, para instaurar o futuro, então os sinais de adição (futuro) e o de subtração (pretérito), no mesmo cálculo, traçam a trucagem matemática. Extraído da orientação da “Fórmula de Bhaskara” (XII, d.C.), o resultado do cálculo, sempre, será a volta à origem numérica. Passemos à análise do cálculo:

$$\frac{6 \pm 4 \pm 10 \pm 22 \pm 46 \pm 102}{2} = +95 - 89 = 6$$

O processo matemático demonstra a atuação do movimento cronotópico que orbita na divisão: a ida ao futuro é a volta ao passado, a recíproca, também, se torna verdadeira. O número “2” dividirá a soma de toda a materialidade positiva (futuro) e negativa (pretérito), uma vez que o futuro é concebido pela somatória da história e do tempo presente; já o passado, pela subtração do futuro e do ato vigente e histórico. Por isso o resultado “6” demonstra o futuro, ou seja, um pretérito, porque as atuações podem ser distintas, porém o fim é o retorno ao começo da evolução histórica. Assim, o futuro é apenas uma reiteração simbólica do pretérito explorado.

Aliás, a trucagem matemática funciona como forma paradoxal e irônica, já que os sinais + (vida) e – (morte) registram a acentuação histórica e cultural dos sujeitos operantes e objetiva, no apagamento da realidade, a construção de uma identidade, porquanto “o barroco perverte a cronologia localizável” (D’ORS, s.d, p. 86). No romance histórico “Concerto amazônico” (2008), de Álvaro Cardoso Gomes, a trucagem matemática é consciente, durante o estado de letargia do personagem

Caminha: “o qual é 3, da Grande Trindade, Lúcifer, Baal'Zevuth, Satã, vezes 666, meu Sacro Número, mais 3, da Inveja, Soberba e Derisão, que atributos meus são” (GOMES, 2008, p. 65). O cálculo $3 \times 666 + 3 = 2001$ (ano da virada ao século XXI).

Por possuir evolução, a chegada do século XXI compõe, primeiramente, o pretérito das bases (corpo, alma e espírito / trindade), costurando o corpo humano, na perspectiva formativa da contemplação, ou da novidade terrena que, nas análises genesíacas, o homem racional foi o último animal a ser formado. A multiplicação é entregue à figura feminina cujo número “666” apela à imagem apocalíptica da Besta. Assim, o número “6” converge ao sexto dia, à imagem ofídica, à gestação e ao falo – a união carnal das três bases soma-se “6”, novamente, a reiteração da existência do dia sexto; a imagem ofídica entrega a existência feminina, que se enrola, na vertente da dilatação do útero, pela presença do falo viril.

A trucagem, então, perpassa por várias linguagens e gêneros textuais, a fim de proporcionar o sentido simbólico, utilizando imagens discursivas que operam o caráter paradoxal do neobarroco. Por isso a análise cronotópica será efetuada, uma vez que projeta os estudos sobre os processos das condições de produção. Trata-se de investigar os contextos da história, o funcionamento memorialístico do narrador-protagonista e, em seguida, compreender o fim de cronotopo, um entendimento a respeito da arte narrativa. Por isso a efetividade cronotópica determina o simbólico.

É precisamente um apelo à efetividade do cronotopo que, de acordo com Bakhtin (1988), determina a imagem do sujeito em qualquer narrativa histórica. Logo a trucagem auxilia a narrativa histórica, visto que sugere formas imagéticas no ato de mergulho do narrador, na perspectiva simbólica, cujos sentidos são paradoxais. A ocorrência simbólica é ativada pelo caráter do luto temporário, porque a função do neobarroco é a mesclagem de signos e contextos que poderão ser reencontrados no plano simbólico da trucagem. As especificidades da trucagem, também, demonstram a composição de letras musicais, que trazem a repetição, de modo intercalado:

Pra que a vida seja mais alegre do que era antes. Têm algumas coisas que acontecem que é você quem tem que resolver. Acho graça quando, às vezes, louca, você perde a pose e diz ‘foi sem querer’ (...) você busca o meu olhar, e me fala, sem palavras, que me ama, tudo bem, tá tudo certo (PENINHA, 1997).

Diante do excerto, a disposição das palavras, na música “Alma gêmea” (1997), de Peninha, ressalta a reiteração da primeira letra de cada palavra. Têm-se

a junção de três letras, sendo duas iguais, que são separadas por uma distinta: “antes têm algumas” (ata), “que acontecem que” (qaq), “quem tem que” (qtq), “vezes louca você perde apose” (vlv / pap), “omeu olhar” (omo) e “tudo bem, ta” (tbt). A harmonia musical, repleta de duas assonâncias /a/ e /o/, e cinco aliterações /q/, /q/, /v/, /p/ e /t/, aludem ao compasso, em processo de ruptura momentânea que, em seguida, volta à mesma letra, no caso, diante das tensões causadas pela presença do diferente.

A proliferação da intersecção, em primeiro momento discursivo, parece propor a novidade, pela manifestação da nova palavra no eixo sintagmático. A figura da assonância vem de “(res)soar”, dizendo respeito ao som (re)produzido; a relação da aliteração vai além, pois está ligada à noção da “letra” – a fonação memorialística é demarcada pela escrituração histórica, na qual o rompimento constante e demolidor tem vínculos com as ocorrências da magia. A melodia deixa omitida a ocorrência da trucagem, no interior da composição literária, uma vez que o fenômeno do discurso acarreta o enaltecimento da efervescência agradável aos ouvidos do receptor.

O foco da trucagem é sempre histórico, embora apareça, sem motivação no plano do discurso embutido. Logo as composições musicais realizam a lombada do *Logus*, na qual a diferença das letras iniciais está na cisão da igualdade, ou ao meio da construção simbólica. Ora, as canções justificam a operação trucagética, quando intercalam “estrofe – refrão – estrofe”, formando, assim, um caráter trino ambulante. Esse caráter que, em pela primeira letra é semelhante, pode ser desigual na escrita completa da palavra. Assim, são imagens dissonantes que formam o simbólico.

As imagens dissonantes produzem o ato trucagético que subverte o plano racional, por excelência, nas narrativas bíblicas. No livro dos “Juízes”, há uma recorrência à figura feminina, cujo anonimato acentua o discurso contraditório:

Abimelec se aproximou da torre, procurando assaltá-la. Quando chegou perto da porta, para atear fogo, uma mulher jogou uma mó de moinho sobre a cabeça dele [Abimelec] e lhe fraturou o crânio. Abimelec chamou logo o escudeiro e disse: “Pegue a espada e mate-me, para não dizerem que uma mulher me matou”. O escudeiro o atravessou com a espada, e ele morreu (BÍBLIA, 1990, p. 282).

A edificação da torre guia a trucagem bíblica no anonimato da torre, da mulher e do escudeiro. No plano superior, na sacada da torre, está a mulher e a mó de moinho, em contraposição ao plano inferior da imagem masculina que está no

terraço. O ensejo só será compreendido se houver a trucagem da orientação terrena e sideral, já que remontam as imagens sexuais e anatômicas: as sexuais implantam o formato ereto da torre, como um obelisco imperativo, onde a instância do falo é reduzida ao viço da mó de moinho que, além de propor a glande, é o encontro de ossos fraturados. No entanto, o encontro ósseo ocorre, quando Abimelec chega à porta da torre forte.

O objetivo da porta da torre forte é expressar a genitália feminina que não se encontra acessível. Assim, a mó de moinho resgata o modelo genesíaco que só será efetivado, por meio da morte, destruição e apagamento histórico. Se, da costela de Adão, saiu a imagem feminina, será, por meio dela, a fratura óssea da composição masculina. Abortada a ocorrência histórica de uma mulher exterminar a figura do homem, tem-se o personagem “escudeiro” ressignificando a espada, como padrão do ato sexual latente. A torre, assim, troca o heroísmo machista pela batalha feminista, uma vez que o espaço terreno reverte o posicionamento social e humano.

Com efeito, a órbita do espaço redimensiona o papel da mulher como terra superior e produtiva, diante do falo autossuficiente. A pedra da mó simboliza todo o processo decadente da raça e cultura humanas que serão exterminadas, pela teoria da gravidade (ou ato de morte – queda do homem). Conforme no Éden, o pecado original produziu cidades – “Caim construiu uma cidade, e deu à cidade o nome de seu filho Henoc” (BÍBLIA, 1990. p. 18). Agora, a morte de Abimelec mantém a cidade de Tebes viva e pacífica, e Caim solidifica uma cidade, após a morte do irmão Abel. A trucagem bíblica apresenta a união dos opostos, para, em seguida, cindi-los.

A trucagem reflete a união de duas imagens opostas que será uma terceira imagem simbólica, conforme a teoria barthesiana. Dessa forma, acontecerá com o mito edípico, no qual a imagem feminina é a abertura para cidades, tendo em vista que o símbolo mortífero é a produção de cidades: o sono adâmico e a retira de uma costela produziram a Eva; Caim mata o irmão Abel e funda a cidade de Henoc; o traumatismo craniano, em Abimelec, salva a cidade de Tebes; e o ferimento nos pés de Édipo intenta salvar Tebas de um parricídio. A origem das cidades preserva o teor barroco impresso à porta dos alicerces históricos, pois mostram a construção, “sequência de algo que ainda não foi produzido, parecido com algo que ainda não existe” (SARDUY, 1999, p. 1197).

A criação trucagética, na mitologia grega, possui manifestações peculiares ao projeto simbólico, visto que as narrativas mitológicas desempenham o culto efetivo à

imagem feminina, sendo um destaque, mediante a propositura decadente, porquanto é responsável pela identidade trágica, envolta de tragédias e terríveis circunstâncias. Para que o aspecto horrendo se presentifique, o personagem masculino contempla o perdido que, na consciência racional, está separado em formas distintas no discurso. O mito edípico é um caso particular de análise, posto que a cidade de Tebas, outrora, já fora palco da luta contra o dragão cujos dentes produziram o povoado grego.

Mais tarde, o nascimento de Édipo opera a trucagem da localização espacial, dominada pelos personagens Laio e Jocasta. A profecia maldita da pitonisa de Delfos impôs a necessidade da caveira exposta – o lançamento da pedra fundamental de Tebas foi as dentárias, agora a abertura campesina se dá pelos pés feridos – enquanto ato de colonização tanto cidadão quanto bucólico. Para tanto, o bebê Édipo é ferido pelos pés e abandonado no monte Citerão, como expressividade de uma árvore do saber, do conhecimento e da vida e da morte. Logo o sangue exposto (ou perdido) retrata a perda óssea, lembrando-nos do sacrifício de Odin, na mitologia nórdica, que ficou nove dias e nove noites em uma árvore, símbolo genesíaco e messiânico.

A trucagem edípica, agora, Sísifo, com os castigos na terra dos mortos, expôs a cidade de Corinto um local de intensa mortandade. Com a chegada de Édipo a Corinto, Mérope, cujo nome é “extermínio”, já põe em cena a morte que será efetuada pelo jovem tebano. Corinto, então, será lugar memorialístico, tanto profeticamente quanto historicamente: a profecia maldita será reeditada por causa da deformidade dos pés de Édipo, e a história só será resgatada, no contato com a Esfinge, à porta da cidade de Tebas, diante das ossadas de sujeitos que não decifraram os enigmas propostos pelo hibridismo corpóreo do monstro.

Além disso, a recorrência ao hibridismo é, de fato, característica da trucagem, porquanto o formato triangular reproduz o “olho humano”, pelas ondas circulares, “se funda sobre a possibilidade da presença antes de um olhar” (AGAMBEN, 2007, p. 125). A expressividade neobarroca está na união de significantes refratários:

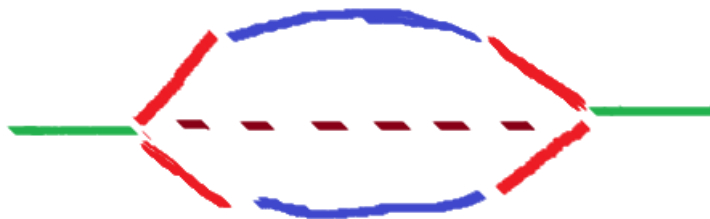


Figura 1 – Trucagem óptica

A expressão literária está na trucagem óptica que, posteriormente, será exercida pelo narrador histórico, porque o entendimento da história involuntária estará na inversão da memória individual, ou seja, o embate entre consenso e ato subjetivo. A união da história coletiva e da atitude própria do sujeito poderá sofrer ruptura, quando as intervenções da magia, do sobrenatural ou do inexplicável vierem ao discurso proliferado. O surgimento do mundo, bem como seu fim, é um exemplo eficaz da visão coletiva que precisará ser penetrada na individual. Assim, a magia sempre fraturará a memória e a história e transportará o indivíduo à origem de tudo, pois “a presença não é um estado, mas um vir a ser da presença” (DERRIDA, 2004, p. 200). Assim, a trucagem carrega o sentido simbólico no caráter antitético.

A linha reta de início, no lado esquerdo da imagem, traduz a memória coletiva e a individual que, na linha reta do fim (cor verde), no lado direito da imagem, proporá a atitude simbólica, enquanto essência da arte. Assim, teremos figuras opostas em transe: a formação do mundo é exemplificativa pela separação entre terra e água (ao mesmo tempo, junção – cor azul), a chegada do novo em detrimento do pretérito. A sobreposição das linhas circulares (cor azul) retrata a vida espiritual, habitada pelo convívio social e/ou terreno. A criação trucagética opera, também, a gestação feminil que não focará o sentido literal, mas a forma triangular (cor vermelho), retratado nos cantos esquerdos e direitos do olho.

Posteriormente, o formato triangular (cor vermelho), nos cantos oculares, dispõe a imagem do órgão genital masculino, relegado ao órgão genital feminino que ganha corpo, junto ao paralelismo das linhas tortuosas superiores e inferiores (traçados – cor bordô). São imagens do simbolismo da trucagem óptica, pois sugere contextos narrativos, como a presença da androgenia, tendo em vista o simbolismo do falo na corporificação. Se houvesse um traçado na verticalidade, retrataria o símbolo da cruz, presente nas armas de fogo, trará a exposição dos sacrifícios intencionados por assassinos. Na mesma esteira, um tiro no peito adotará cenas

narrativas do alvo atingido e, por fim, poderá conotar uma bola de futebol em campo, ou até mesmo o formato de uma boca, em pleno beijo dos sujeitos.

2.3 Intersecção da trucagem no insólito narrativo

A trucagem está presente no insólito narrativo do romance histórico “Concerto amazônico” (2008), de Álvaro Cardoso Gomes, em algumas passagens históricas. As incongruências cronotópicas fazem um verdadeiro comparativismo, de acordo com a configuração histórica, que, de imediato, parece dissonar, em termos de contextos, nos quais cada personagem esteja inserido. As ocorrências subvertem o plano cartesiano e exploram a junção dos distanciamentos, para a proliferação do caráter simbólico que traz os eventos históricos ascendentes de uma figura feminina, porquanto as cidades da obra simbolizam uma “mulher”, pelo viés do fantástico.

Ceserani (2006) discorreu sobre a importância do fantástico, na proposição do simbolismo, pela dissimulação, já que o gênero promove um fingimento discursivo, quanto à disposição dos códigos narrativos. O compartilhamento histórico moveu superestruturas discursivas, como o pastiche e a paródia que servirão de análise para o entendimento do insólito no corpus. Quanto ao pastiche, ele acompanha a imitação do quadro distintivo demarcado por formas de ativação da história dissonante – “Era um jovem [Fernando Pessoa] cheio de pose (...) lembrando uma esfinge gorda” (GOMES, 2008, p. 53). A performance do poeta português se inclina à posição esfíngica no ato de velar a circulação citadina.

Destacando-se a presença dos referentes rua, trânsito, paisagem, movimento, animais e personagens, a trucagem se manifesta pela necessidade de entendimento voraz, tendo em vista que a arte do conhecimento é estratégia da diluição do que é literal, bem como o método bakhtiniano de retomada do discurso. A produção da trucagem gera o distanciamento entre os referentes do cronotopo: a fantasia feminina se une ao diferencial masculino, isto é, a *hybris* esfíngica produz o caos acrônico, pela alegoria oriunda da trucagem discursiva. Assim, o insólito, estando implícito no cronotopo histórico, se refere ao caráter do luto, enquanto ativação do início.

Sabe-se que o caos é repleto de materialidade da história viva. Um exemplo eficaz é a criação do papel branco, por meio das propriedades alvejantes dos ossos,

cujo pó de tutano refaria a folha escriturária. Assim, a consagração da história se perfaz, ora pelos escritos de uma historicidade recontada, ora pelos transeuntes que desfilam seus ideais em manifestação discursiva. Logo a Esfinge é um arquétipo de caráter citadino e, também, feminino, não por causa da presença da realidade literal, porém almejando a identidade sob o plano simbólico, que só será efetivado, por meio das decifrações das mortandades dos movimentos do périplo.

A mortandade circunstancial sugere um insólito fora do método enigmático, proferido pelas esfinges. Na verdade, a imagem feminina se alegoriza, à medida que o narrador-protagonista descreve os espaços citadinos, produzindo alegorias citadinas, por meio do silêncio da contemplação. A peregrinação, assim, parte da potência da visão que, de dada eventualidade efêmera, apreende a historicidade perene, já que se trata de um jogo discurso, no qual a história termina sua novidade, mas mantém o método reiterativo. Por isso a necessidade do tratamento do luto histórico ser uma vertente temporária, já que a “visão dos cadáveres (...) o desejo de desmembrá-los” (FROMM, 1987, p. 435) atuam no modo de se referir à imagem feminil da história. As figuras femininas, assim, são construídas no plano simbólico, de acordo com os elementos surgidos no espaço citadino, pela descrição narrativa.

A mistura de cadáveres, junto aos pés da Esfinge grega, demonstra os contextos históricos devorados pela revolução humana, que é fruto da figura feminina, aludindo à gestação e/ou reprodução. Dessa premissa, “Concerto amazônico” (2008) lida com as trucagens insólitas, a saber: a metáfora barroca, os desconcertos cronotópicos e a imagem feminina implícita que orbitam dentro das superestruturas discursivas da memória, história e magia. A metáfora barroca articula a exploração do cânone que, outrora, realizaria o vínculo religioso, ou cultural; porém, o culto ao vazio existencial rompeu com os indícios do materialismo, sugerindo vazão aos desfazimentos, ainda que latentes na memória coletiva. Trata-se de desconstrução simbólica, na qual a imagem feminina se tornou pluriforme.

A desconstrução simbólica ocorre pela refutação metafórica, suscitada por outra metáfora eleita, já que a “teologia procura construir uma relação de harmonia (...), mas o indivíduo (...) encara como desarmonia” (HOCKE, 1974, p. 98). Portanto, algumas imagens simbólicas e femininas, no interior das cidades ficcionais, foram relegadas ao vazio humano, mas serão ressurretos, se a presença da trucagem for estabelecida. Exemplificando a harmonia da trucagem, o encontro transeunte é oriundo da memória socioespacial: “Por quem és, Pedro?! Dívidas são dívidas e

precisam ser pagas!” (GOMES, 2008, p. 21). Anacrônico ao contexto do narrador-personagem, o protagonista Caminha entrega a pedra que fará o (des)concerto de gênero.

O (des)concerto de gênero visa o desmembramento do cronotopo cristão, já que a correspondência simbólica é a pedra, antagônica ao corpo feminino. A cena do apóstolo Pedro promove um insólito, revertendo o conceito da imagem masculina, no qual a referência bíblica opera o pastiche desarmônico, porque o discurso deixou implícita a simbologia feminina na pedra significativa do nome do discípulo. Como dito, a visão decadente é associada ao apagamento da individualidade (homem) e surgimento da coletividade (Igreja – pessoas), logo as duas imagens de gênero se desarmonizam, visto que a instauração da feminilidade exacerba o sentido da pedra.

A pedra, então, é símbolo da Igreja, a coluna ideal para a formação religiosa. Dito isso, o insólito é associado ao esqueleto humano, no qual a função eclesiástica esteja delineada pelo fluxo de adeptos que, posteriormente, sofrerá flexão, a partir da pluriformidade de canonizações de fiéis sagrados. “Decidindo sepultar o crânio, (...) erigindo sobre a sepultura um respeitável monumento de pedras” (KELLER, 197[?], p. 80). A instância ortopédica venera os cronotopos sucessivos que farão a futura igreja, porque o crânio é coberto pelas lãs das ovelhas simbólicas, trucadas pelas pedras discursivas. Logo imagens de santos, histórias parodiadas e relatos descritivos são formas de explicitar as pedras discursivas do rito cristão.

O rito cristão volve os olhos à cultura grega, porquanto a Esfinge é aquela que extermina, pondo o esqueleto à baila, ou seja, “orientou em grande parte a exegese e a interpretação dos símbolos” (FOUCAULT, 1966, p. 34). Dessa forma, a exegese é mórbida, já que o método analógico é calcado nos mistérios dos símbolos, tendo em vista a proliferação de sentidos, enquanto produção oriunda da figura feminina. O surgimento da esterilidade se dá pelo fato de o discurso ineficaz produzir um grande vazio simbólico, por exemplo, a imagem dupla, em funcionamento, que truca a nota da identidade, pois personagens de diferentes cronotopos demonstram o puro vazio.

Essa nota identitária do vazio vislumbra a necessidade de o discurso recorrer à novidade, com as imagens descartadas. Assim, o símbolo tem a finalidade de “pôr a nu as mais secretas modalidades do ser” (ELIADE, 1979, p. 13), que são expostas pelo útero discursivo, então os cronotopos nus são provenientes da narratividade em decomposição, sob o viés da ineficácia, já que a identidade vigente parece omitir a carga de sentido a florada. As modalidades do ser estarão, assim, exploradas, diante

dos abismos esfíngicos, pois produz identidade “que jamais se espanta” (SARTRE, 2005, p. 136). A manifestação identitária elucida a nostalgia, enquanto historicidade.

A historicidade do programa cristão, no romance “Concerto amazônico”, traz a essência feminina. Ao contemplar Getúlio Vargas, no Inferno, o protagonista expõe a cena messiânica – “Mimando a pose de Cristo numa litografia de coração de Jesus” (GOMES, 2008, p. 103). Essa cena insólita remonta o caráter duplo do insólito: o chavão “Pai dos pobres e mãe dos ricos” configura o sentido artístico do quadro “Pietà” (1499), de Michelangelo, no qual o corpo falecido é, ao mesmo tempo, o que lamenta a corrupção preestabelecida. Assim, a trucagem utiliza a mimesis, a fim de unir as imagens controversas, as quais, em seguida, fornecerão o sentido simbólico.

Nessa passagem de Getúlio Vargas, o sentido simbólico deixa mais nítido a pose cristã, haja vista que a cidade de Jerusalém e o mundo inteiro estavam implícitos, junto ao monte Gólgota. A representação óssea, sem dúvida, é a cidade que, sendo mãe (origem), recebe a morte pela função salvífica, ou seja, a ideia de consagração do incidente torna *Pietà* pedra (Jerusalém – mãe) e caveira (Jerusalém – assassina). Nesse sentido, a cidade deixa de ser literal, para receber as imagens trucadas, uma vez que “o homem-dado, homem-natureza, o homem-sociedade” (SARTRE, 2005, p. 138) passam a ser simbolizados pela figura feminina, ali, omitida.

Esse princípio feminino entrega a vida à morte dada, pelo ideal de eternidade, bem como a exploração da memória coletiva, na perpetuação dos valores históricos. Além disso, a natureza se torna exemplificativa, a partir de elementos da fauna e da flora, capazes de conotar o caráter feminil na densidade do cronotopo e estabelecer o objeto necessário para a produção do simbólico. Por último, a sociedade, levando em consideração a composição cidadina, revela a atuação da mulher, por meio de extratos sociais que serão citados no insólito no interior do romance “Concerto amazônico” (2008). Assim, a sociedade é a presença do discurso citadino em vigor.

Como se pode analisar, o discurso citadino, na essência neobarroca, procura desconstruir os sentidos unos empreendidos pelos capitalistas. Daí, o insólito servir por ser uma superestrutura discursiva, com o objetivo de implantar a irregularidade contestada – “barroco (...) nasce, portanto, como qualificação pejorativa” (PRAZ, 1994, p. 32). A irregularidade tende a mitigar a imagem solidificada, já que a figura feminil foi contornada pela desfiguração, à medida que o programa cristão relegou à mulher a subjugação masculina. Ao se relatar os discursos citadinos, é como se a cidade fosse uma entidade feminina, em constante reprodução coletiva.

É assim que a reprodução coletiva assume personagens históricos iluminando contextos inerentes ao discurso propagado. O insólito, assim, fará sentido, mediante o contato com os arquétipos unificados, que Jung (1977) chamaria de “inconsciente coletivo”, a fim de haver a retomada aos símbolos pretéritos, como, por exemplo, a figura materna, a arte da criação – a mulher que conhece o bem e o mal, a figura da mulher na deidade, a mulher-cidade e a mulher idealizada. A trucagem, aí, parte do contexto pejorativo: mulher conhecedora (queda do homem), mulher deusa (o contato entre a corrupção e a graça), a mulher-cidade (reprodução geográfica) e a mulher idealizada (a dominação machista).

2.4 Caminha, um narrador da trucagem cronotópica

Como método de trugar os cronotopos do romance “Concerto amazônico” (2008), Álvaro Cardoso Gomes recorreu à paródia, com o objetivo de implantar o olhar descritivo das cidades revisitadas pelo protagonista “Pero Vaz de Caminha”. O narrador-protagonista utiliza a *archée* apresenta um conjunto de rituais iniciáticos. Partindo das imagens do Brasil Colônia, abre-se caminho para o personagem Caminha desvendar os *cronotopos* pós-modernos. Salvador colonial sai de cena, para a Zona Franca de Manaus surgir, na presentidade.

O narrador, assim, aparece no método trucado, apresentando um conteúdo programático, a fim de realizar a descrição de cidades, como ângulo feminino, no qual a voz manifesta os enigmas *cronotópicos* da evolução cultural. Desse modo, a viagem cronotópica é uma superestrutura edípica, porquanto a tentativa de olhar é necessária àquele que almeja decifrar os enigmas. O narrador Caminha descreve, simbolicamente, as reminiscências femininas, por meio dos contextos históricos, pois são estereótipos *cronotópicos*.

O narrador-protagonista expõe a materialidade simbólica “na medida exata em que não é observável” (RICOEUR, 1997, p. 274), logo a caracterização de um “narrador edípico” aponta à complexidade do cenário denotativo insuficiente, para o entendimento da narrativa. A função do narrador-protagonista seria explorar esse universo humanístico, contendo a vida religiosa, cidadina, sexual e ficcional. Por isso o modo expressivo das cidades ficcionais que irá para o plano simbólico, inerente ao processo de trucagem. O narrador trucagético faz o uso do “truque do passar além

da superfície” (BOOTH, 1980, p. 21), no intuito de apresentar as identidades dos demais personagens da narrativa.

As construções identitárias, elucidadas pela paródia e pastiche, não bastam à operação simbólica da narrativa, visto que centram nos referentes (significantes) a essência do significado discursivo. Afinal, a glosa cronotópica sugere a hibridização identitária que, na junção dos dois planos denotativos, formará uma nova identidade simbólica: “O El Dorado, para ele, mais do que a terra do ouro e das esmeraldas, era um supermercado” (GOMES, 2008, p. 19). A terra colonial (denotativo) se une ao supermercado (denotativo) cujo ato simbólico é a “boa dona de casa” (GOMES, 2008, p. 19). A figura feminina corresponde à conjugação trucagética, moldando uma identidade simbólica, já que a “dona de casa” esteja presente tanto na área colonial quanto na pós-modernidade.

Caminha, assim, assume a postura de narrador mirabolante, porque descreve referentes, aludindo à imagem feminil, bem como a características apropriadas ao discurso feminista. Para tanto, o narrador trucagético expõe a estética do belo e do grotesco: o referente “terra colonial” carrega a essência da beleza bucólica, unindo o referente “supermercado” como ato grotesco, que desfaz a imagem campestre da natureza, a fim de propor o quadro capitalista do extrativismo. Tem-se, então, a “dona de casa”, enquanto recurso estético do sublime que põe fim à trucagem, em questão. Daí, a necessidade de o narrador sempre explorar novos cronotopos, para elucidar identidades celebradas em dado viés discursivo, produzindo a consagração.

A consagração é atrelada à queda do cronotopo, pois “implica uma ruptura do tempo ou do espaço” (PAZ, 1982, p. 168). Logo as dimensões da narrativa estarão apresentando formas, objetos, personagens naturais e sobrenaturais, com vistas à aplicação da exposição discursiva do narrador-protagonista. A trucagem demonstra a possibilidade de a narração exprimir as imagens femininas, seja pela recorrência surrealista, seja pela metáfora barroca. A primeira contém um narrador trabalhando com as impossibilidades cronotópicas; em contrapartida, a segunda que planeja a junção dos contrários. Portanto, o surrealismo foca o sublime, enquanto método de ruptura, e a metáfora barroca ressalta a junção do belo e grotesco entre referentes.

3 Trucagem esfíngica: a descendência da mulher

Se delineararmos a origem citadina e a representação feminina, seu símbolo é conceituado pela proliferação de enigmas (cronotópicos). A releitura do mito grego, bíblico e egípcio traz a rediscussão sobre a fundação de povoados, que surge como símbolo da mulher, encantadora e complexa, cujos enigmas são dotados de contextos históricos, nos quais podemos analisar a construção de cidades ficcionais. Assim, o personagem Caminha é mirabolante, pois guia seu olhar descritivo tal qual Cadmo e, depois, como Adão, a fim de se relacionar com os tropos feminis.

Efetivamente, o corpo feminino e seus enigmas oferecem nexos entre contexto histórico e identidade de uma mulher que se transfigura, de acordo com a cidade apresentada na narrativa. Possivelmente, cada mulher, que se alterna na face da cidade, apresenta um “concerto”, por meio de uma cultura organizada pela fusão do belo com o grotesco, cuja visão discursiva, em meio a distintos prismas, sugere *cronotopos* díspares. Da fusão belo e grotesco sai a ocorrência do sublime, de modo a pôr fim às identidades. Analisemos o percurso do personagem Caminha.

3.1 Trucagem feminina: a reconfiguração edênica à formação citadina

O narrador-protagonista enfeixa as marcas cronotópicas que, implicitamente, estão no discurso hídrico. Nele, o personagem delineia a voz ausente ao movimento: “E lá ia eu, que seduzido pela voz das musas, (...) a bordo da nau capitânia da esquadra enviada por El-Rei D. Manuel (...) – O futuro não está aqui, mas acolá. Embarquemos” (GOMES, 2008, p. 15). O vínculo com o descobrimento de novas terras reveste a navegação divina, na personificação do eco marítimo, isto é, contrapondo-se à criação: a união das águas com a areia (nas profundezas do oceano) marca o paisagismo de gênero, no qual as ondas, na esfera masculina, vão em direção à areia feminina. O som das águas induz ao conhecimento de mundo.

Parodiando o trajeto português e trucando o mito de Cadmo, o personagem Caminha traz a audição como canal cronotópico para (re)organizar o discurso da criação entre o abstrato (voz) e o concreto (musa), logo o descobrimento de

Pindorama registra a imagem feminina, como aquela que aguarda pela chegada de um homem impostor. A trucagem genesíaca é um movimento ao “conhecimento”.

A trucagem criativa advém de movimentos hídricos e imagens circulares. A narração demonstra as imagens das águas marítimas representando a digressão ideológica e vocal, consoante aos intentos baixos (grotesco) e altos (belo). Assim, “a bordo” é o modo de desbravamento citadino, visto que, por se tratar de memórias, as teorias capitalistas, a respeito da civilização portuguesa, procuram fecundar novos mundos. Ritual iniciático traz os cronotopos a rodar: “Pouco me aprecia o futuro, eu que era mais apegado ao *hic et nunc*, ao sossego, como um caramujo em sua casca” (GOMES, 2008, p. 16). A imagem do molusco, hermafrodita, remonta o passado e futuro aproximados, gerando continuidade do movimento cíclico. Caminha, o narrador-personagem, já não está diante da grandeza do globo terrestre, mas na redução da esfera local. A partida e seu direcionamento aos novos mundos, no movimento aquático, desejam a idealização feminil.

O narrador-personagem passa pelo truque do “caramujo”, símbolo do mundo projetado. O molusco ganha formato *mundi*: a ponta do casco converge à imagem masculina, ao passo que os anéis do casco se referem à reprodução feminina. Por isso a imagem do caramujo simboliza a descendência, ou seja, “um manifesto do conceito de beleza” (PRAZ, 1994, p. 43) que engrandece a expansão terrena sob a ótica da exploração do espaço, à procura da exaltação da criação cultural. A beleza parte da natureza, para, em seguida, incorporar à figura humana o caráter superior. Assim, o apagamento da natureza ocorrerá, quando houver a atuação humana fora dos movimentos aquáticos, término da inspiração criativa.

Ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história (BAKHTIN, 2014, p. 211).

Movimento aquático desloca o cronotopo genesíaco, já que a casca do caramujo traz a imagem do planeta Terra e sua cronologia. Guiado pelo discurso de origem, o personagem Caminha deixa de seguir a consciência, para projetar a concretização do onírico. Em contrapartida, o molusco¹ é tipificado na mutação do

¹Se analisarmos o casco do caramujo, lembraremos as conchas do mar, já que nestas há a crença da audição das águas. Trata-se de uma possibilidade de trucagem genesíaca, à procura da mulher ideal, uma vez que a figura feminil sempre esteve atrelada ao fenômeno paradisíaco ofertado.

arquétipo da deusa Hator, pelo símbolo da serpente maldita que trouxe a corrupção ao Jardim do Éden. Então a representação da vaca de Cadmus não serve só para trucar a imagem de Eva, enquanto inocente e condecorada com as performances do belo reprodutivo, mas, também, vê-la como aquela que será pervertida pelos ideais dos colonizadores (portugueses). Eva, então, é o símbolo da formação cidadina.

Abre-se o cronotopo de queda: “sobre meu espírito e vacilante” (GOMES, 2008, p. 16). A vacilação, enquanto oscilação, suscita a presença feminina em contato com os homens, a fim de que haja a destruição. A voz do narrador sugere a retomada do estereótipo de Eva, a mulher cronotópica da queda e do vacilo, sendo a imagem da contemplação fútil, como ponto de divergência do ideal proferido. Dessa forma, a trucagem atua como conflito temporário entre o começo e do fim do caráter contextual, visto que a imagem masculina se viu decaída, diante do poder feminino. Daí, o modo de a trucagem ser a expressividade simbólica em *cronotopos* distintos.

Desse modo, a trucagem narrativa, guiada pelo discurso genesíaco, expõe a consagração da destruição, da queda original. Na trucagem do contexto mitológico de Cadmo, por exemplo, aparecem as musas colonas, que simbolizam as vacas do oráculo e a personificação da deusa egípcia Hator. Em “Concerto amazônico” (2008), o insólito destaca o embarque do personagem Caminha, que sugere distintos caminhos genesíacos, para a concepção do povoamento, enquanto feminilidade. O *cronotopo* genesíaco, nos novos mundos, se atrela à presença das divindades: o espírito vacilante é a depreensão contínua de perspectivas, pois o contato com a divindade criadora é desafiador, ou seja, é a primeira incitação ao desejo de entender a cosmologia. Se na esfera bíblica, o Divino ordena; no âmbito mercantilista, a deidade está no entendimento sobre a concepção da origem das coisas e, quando não há a compreensão, o indivíduo se volta à vida animal, ao materialismo e à natureza, para analisar o ato divinal, como os povos indígenas.

Esse retorno à natureza é fonte de mutação, porquanto é flexão, a “beleza está associada de forma durável ao efêmero e portanto ao luto?” (KRISTEVA, 1989, p. 95). O belo, como categoria estética, proporciona a trucagem paradoxal, visto que a efemeridade é necessária à identidade, pois o contato entre gêneros flexiona o ato de organização do belo, que se une à plasmação grotesca. No contexto indígena, a chegada dos portugueses, os índios se tornaram a serpente do “Mundo Novo” (e a recíproca, também, é verdadeira), o que sugeriu o luto religioso para a localidade.

Daí, a necessidade de o *cronotopo* não ser estanque, mas ensejar nas divindades a busca pela eternidade, com o intuito de alcançar a perpetuação do sistema cultural.

A trucagem divinal é direcionada ao sistema cultural, no quesito genesíaco, passível de análise, posto que perpassa por vários caminhos errantes: a imagem vaqueira, tanto em Cadmo quanto em Hator, contribui para a alteração cronotópica, já que o animal persegue diferentes pastos verdejantes. Entretanto, a figura de Hator ressalta a feminilidade, na flexão imagética de serpente e árvore de plátano, o que truca o quadro discursivo da queda original. A vaca de Cadmo, cansada, é sinal da mulher enganada que, em seguida, se transforma em serpente, exprimindo o cansaço insolente. A destruição, agora, se centraliza no desempenho masculino.

A destruição está entre elevação e precipício, o personagem Caminha, na essência do Adão mítico², já revela inclinação para o grotesco, porquanto o espírito está associado à ideia de agitação, que movimenta as circunstâncias históricas. Simbolizado como serpente, agora, revela o satanismo, em modo persuasivo, pois traz a linguagem astuta do desfazimento cultural da Pindorama encontrada. “Vomitei durante a viagem, vítima de febres (...), o escorbuto me levou uns dentes” (GOMES, 2008, p. 16). Os dentes perdidos, novamente, são a esperança da construção, remetendo à morte do dragão (filho de Ares), realizada, assim, a desproteção do jardim encantado que, na visão cristã, é o espaço edênico, porquanto a serpente paradisíaca é o dragão superior.

A chegada da figura masculina em terras longínquas reconfigura o quadro edênico, porque a materialização anula a possibilidade de crença. Mostra-se, então, a imagem de uma musa moderna, aquela que pretende juntar o belo e o grotesco:

A musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é apenas humanamente belo, que o feio existe ao lado do *belo*, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 1988, p. 25).

Dessa forma, a musa edênica é utilizada com a perspectiva citadina, a partir do choque ideológico nas retinas do personagem Caminha, o que revela a febre antagônica. O contexto do Descobrimento do Brasil produz a mudança citadina, na

² A atuação adâmica truca o contexto mitológico, tendo em vista a gradação da “queda”. O *cronotopo* genesíaco expõe a figura do dragão na vocalidade da serpente. Eva, chegando ao Éden, atrai Adão ao plano maléfico; o homem, então, se torna dragão. Do belo feminino se tem a catástrofe paradisíaca. De igual modo acontecerá com o descobrimento de novos mundos, já que a mulher é a formação de espaços citadinos.

qual o espaço edênico cede espaço à Pindorama paisagística, a palmeira que será uma árvore de plátano, em sapiência. Entre a palmeira e plátano, estão trucadas as imagens masculinas e femininas, em um processo de criação botânica: a palmeira tende a expor a verticalidade machista, que se oporá à árvore de plátano, no intuito de adquirir a horizontalidade socioespacial. A febre é elevação, é a imagem da proximidade homem-mulher, na qual belo e grotesco se unem, pelo ato reprodutivo.

Efetivamente, a febre antagônica, enquanto aumento de cultura, faz analogia à condensação de *cronotopos*, em particular, que remontam a historicidade: o delírio na contemplação de um ambiente edênico (masculino) *versus* erótico (feminino). A febre é o caos, para que haja o rito da proliferação do engano e, assim, o ato de vomitar, grotesco, por excelência, dissemina o veneno, que é o mau catártico do ser, no desejo de domínio territorial. Consequentemente, o escorbuto é sinal da bravura, da roupagem maligna, ou seja, a castração pela qual a perda de sangue é o rompimento do *cronotopo* edênico. O escorbuto expõe a aparência da terra rubra, da localidade de Pindorama, isto é, o modo de trucagem, para a coloração das terras.

Chegando à terra rubra, “as beldades, de cabelos negros pelas espáduas, as vergonhas nuas, que, esparecendo na alva areia, junto à orla dourada, pareciam ainda viver a inocência do Paraíso” (GOMES, 2008, p. 16). Viagem, no objetivo de fundir duas realidades, duas estéticas e, em seguida, o nascimento de identidades que chegarão ao fim, por intermédio da manifestação do sublime, enquanto ruptura. Assim, as “beldades” demonstram o primeiro prisma dos *wasfs*³, contemplado por Salomão, durante a escrita do “Cântico dos cânticos”, para expressar o belo feminino, em atuação.

Recorrência ao belo feminino está na trucagem cronotópica entre as espáduas (ombro) e a orla (superfície). Os ombros apontam à performance do corpo feminino, que é visto por duas óticas: cima para baixo ou de baixo para cima – a primeira aponta à diacronia, pois traz a totalidade, de acordo com a organização do olhar. O rosto é visto, para que o resto do corpo possa ser complementado. Já a segunda revela o grotesco, pois as partes superiores são as últimas a serem analisadas, logo os ombros oferecem o término da visão. Este contato metaforiza o encontro de Adão com Eva, bem como o contato dos nativos com os portugueses.

³O termo “wasf”, em árabe, se refere ao aspecto descritivo explorado pelo recurso metafórico. Assim, Cavalcanti (2005), analisando o “Cântico dos Cânticos”, ressalta que a descrição é importante para a análise das passagens, que envolvam personagens femininos. O wasf, assim, é uma superestrutura discursiva, aliado ao insólito, com o objetivo de explorar o corpo feminino, em diferentes *cronotopos*.

Contato metafórico que se desdobra na imagem dos cabelos, símbolo dos anos passados. Nesse sentido, a expressão “vergonhas nuas” esclarece a humilhação estrangeira, por meio da ótica do caminho tortuoso. Por isso, a nudez aparece edênica, como sinal de honra da terra e de anos de preservação campestre, porquanto a “alva areia” representa a tribo indígena. O quadro de índios é matizado pelos grãos de areia, isto é, com uma coloração “alva” – vertente cândida, serena e inocente. Na “orla dourada”, o fenômeno natural revela o sublime, demonstrando a perda da inocência, pois o personagem Caminha é “apenas bicho da terra, de curtos horizontes” (GOMES, 2008, p. 16).

Após a morte do dragão, no contexto mitológico de Cadmo, recai sobre o herói a forma bestialógica do ser. Imperam-se a demonologia, ou ideias decadentes que se propuseram à luta pela verticalidade (masculina) e horizontalidade (feminina). A imagem do dragão, novamente, é recorrente, uma vez que o bicho da terra tem o objetivo de despovoar a verticalidade local. Miranda (2004) destaca que as forças humanas mitigam o dragão natural – isso remete ao sistema colonial que propunha o extermínio da cultura local. As imagens simbólicas continuam surgindo na narrativa trucada: as ocas indígenas lembram as árvores, que trancam as duas dimensões geográficas, pois a questão de gênero concorda com o envolvimento circunstancial – índios e índias participam da mesma verticalidade e horizontalidade. A oca tem a perspectiva de uma arte harmônica (coletividade) e adversa (gênero).

Como elementos harmônicos e adversos, a trucagem edênica se refaz, na medida em que o narrador-personagem Caminha filtra os discursos decadentes, isto é, a arte dos desfazimentos. As metamorfoses edênicas visam ao sublime demolidor, pelos *cronotopos* apresentados, no decorrer da narrativa: a vaca mitológica de Cadmo corresponde à nau dos portugueses, o dragão é a arte do estranhamento, e a imagem feminil são os dentes da besta fera. O rateio do percurso edênico está nas identidades do personagem Caminha que, na figura de Cadmo, contempla a queda vaqueira e vê a morte do dragão. Já na figura de Adão, tem-se, primeiramente, a destruição feminil, e, depois, a animalesca.

Northop Frye (1973), em sua crítica, acrescenta que, diante dos arquétipos, o mito pode estar relacionado ao onírico. “Deus fez cair um torpor sobre o homem (...) Tomou então uma costela do homem (...) Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem” (BÍBLIA, Gênesis, 1990, p. 16). A inexistência cronotópica dos seres vivos está atrelada ao estado onírico, uma vez que as criaturas preexistentes

participam de *cronotopos* de seus ancestrais. Tanto o homem como os animais surgem no ato onírico do narrador, porém de modo antagônico – o início projetado já revela o fim pretendido, por intermédio do *cronotopo* trespessado. Desse mesmo modo, funciona com o contexto mitológico: a morte (sono) do dragão funda a cidade de Tebas.

Fundação de cidade e ajuntamento de povoado é latente em textos sagrados, porquanto estão repletos de trucagem cronotópica e fazem o uso de passagens, envolvendo o sonho, de tal modo que as circunstâncias reais enaltecem o caráter onírico da existência. Um exemplo desse tipo de trucagem é esta citação bíblica: “Levi ainda se encontrava no corpo do seu antepassado, quando aconteceu o encontro com Melquisedec” (BÍBLIA, Hebreus, 1990, p. 1551). Os atos humanos, na dimensão do belo estético, ganham corpo na figura masculina que, ainda, perseguem o sono, como forma de pôr em funcionamento o *cronotopo* onírico.

Essas figuras masculinas, diante do onírico, só enaltecem a masculinidade, quando as imagens do belo feminino provocam a queda desfigurativa, praticamente reverenciada no símbolo de vaca, Eva e Hator. A vaca tomba, por causa da fraqueza cronotópica, ou pela forma de limitação das potencialidades, já que o espaço verdejante necessita de revolução e será, no ato passivo de receber, o potencial masculino. Em Eva, a fragilidade está no desejo de sabedoria que, fracassado, acaba sendo manipulada por verbalidades machistas, ou seja, o desejo feminino será do marido. Por fim, Hator desempenha a continuidade do rito genesíasco, porquanto atualiza os símbolos identitários da árvore, serpente e vaca. A árvore buscando a horizontalidade, ou igualdade, entre os seres vivos; a serpente persistindo na busca pela sapiência difusora, e a vaca na busca pela fertilidade, ou reprodução ideológica, que enaltece a convivência social.

3.2 Trucagem citadina: o látex masculino na subjugação feminina

É interessante ressaltar que a evolução feminina se tornou rastejante. Os homens lutam, com o objetivo de reduzir horizontes, por meio do discurso de negação. O personagem Caminha, um Cadmo mirabolante, contempla, no horizonte encontrado, um sinal do oráculo, a imagem no contexto flexivo da cidade de Manaus que, ora parece Salvador, ora desfigura o Éden. “Como mouros trabalhamos”

(GOMES, 2008, p. 16). A exigência ao trabalho truca a expulsão do Paraíso, que, posteriormente, será o resultado do conflito intercultural. Agora, o personagem Caminha e a comitiva de Cabral exploram o aspecto paradisíaco que restou, em Manaus, mãe dos deuses.

A truçagem interfere no espaço citadino, quando a natureza não se desfaz, totalmente, para a solidificação do concreto. Borges Filho (2007) mostra o espaço como formas de experiência, posto que o começo participe o fim (ou destino), logo as atitudes dos personagens estarão em sintonia com o caráter espiritual. Será a mulher o ponto de partida ao vínculo com as deidades, já que as experiências frustradas necessitam de justificativas dos deuses, com o intuito de redimensionar o percurso histórico. A exploração, assim, pretende legitimar o divino fiador do sujeito mercantilista que está disposto a ser superior, no processo de miscigenação cultural.

Essa artimanha do grotesco de explorar a multiplicidade das divindades traz a miscigenação cultural, não apenas no sentido de demonstrar os diferentes povos em uma mesma localidade, porém as manifestações femininas, após a destruição do espaço edênico. A chave para a morte, enquanto expressão da conquista terrena, está no papel feminino, que não apenas reproduz o rito mitológico, mas, também, aborta o *cronotopo* uno do espaço natural, produzindo o humano em processo contínuo de exploração, extração e exportação. Essas ações mostram a construção simbólica da pedra cadmiana, pois o espaço, enquanto ser feminino, é utilizado, na tentativa de chegar aos lucros mais simples.

Um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico, que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa (...), os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias (DURAND, 1997, p. 62-63).

Os símbolos estão ligados às passagens da narrativa, enfeixada por truçagens mitológicas, bíblicas e femininas. Na mitológica, os homens remontam a função cadmiana, que é a povoação dos prazeres. Essa povoação intenciona crescimento capitalista, por isso os contextos históricos não se restringem às circunstâncias de exploração cultural, mas ao lucro deliberativo. Na verdade, o lucro é abrupto, uma vez que está na arte de extração da existência alheia: no símbolo da vaca, o leite é extraído à sustentação do corpo vivo; a serpente injeta seu próprio

veneno à morte, um alimento vivo à subsistência; e Eva extrai o néctar⁴, no intuito de ser uma divindade bem superior. Tais percursos, agora, envolvem as atitudes masculinas, visto que os homens receberam do mundo animalesco e feminino a busca pelo delírio e prazer, nas instâncias suscetíveis.

Uma instância suscetível é o contexto histórico *Hevea brasiliensis* que expressa o delírio e o prazer. Recorrendo-se, novamente, à exploração botânica, as seringueiras simbolizam a fertilidade pelo látex, exercitando a materialidade local. Para tanto, as hastes de seringueiras revelam *cronotopos* financeiros, prosperidade e crença de que os deuses estão satisfeitos com os trabalhos humanos. “Ouro começou a chover sobre Manaus” (GOMES, 2008, p. 16), pois a mãe dos deuses enviou as chuvas como sinal profético de prosperidade. Chuvas temporãs antecipam as circunstâncias, como a engenharia civil que ganhará corpo pelas chuvas serôdias, cujo resultado é o aspecto primaveril. Nas estações, há o capitalismo desenfreado.

Manaus florescia, pois, “de acanhada vila, ganhava o estatuto de metrópole” (GOMES, 2008, p. 16). A jovialidade da vila destaca a frágil presença edênica na comunidade indígena que, mesmo escravizada pelos portugueses, mantém hábitos naturais, de acordo com a vegetação local. Essa trucagem histórica entre portugueses e indígenas é um extrato do símbolo feminino em atividade. A atividade do látex, os tempos idos fizeram de Manaus, uma senhora metrópole, posto que as areias alvas dessem à luz mulheres de pedra, cujos órgãos são “teatro de ópera, novos templos, palacetes, ruas calcetadas de paralelepípedos” (GOMES, 2008, p. 16).

Esse tratamento da cidade, enquanto imagem feminil, calca a narrativa em trucagem fantástica. O caráter fantástico está relacionado com “tudo quanto seja fantasioso, fantasmagórico, mero produto da imaginação” (PAES, 2013, p. 7). A fantasia, assim, está questionando a reprodução feminina que, pelo concreto, cresce vertiginosamente e, em seguida, se torna obsoleto, renascendo em fantasmagorias. A junção de contextos díspares, acoplados pelo insólito citadino, trazem a “senhora metrópole”, dialogada com os desígnios capitalistas, com vistas à elevação dos atos masculinos. Por isso os próprios homens modificam a engenharia citadina.

⁴As deusas gregas julgavam que as frutas e sementes possuíam a essência da longevidade. No caso de Eva, a trucagem ofídica – ingestão frutífera, aliada à árvore vertical, é a tentativa de alcançar a superioridade animalesca, humana, vegetal e, em seguida, igualar à Divindade operante no Éden.

A categoria da engenharia tem a função de calcar a conotação às aparências femininas. A trucagem construtiva estabelece uma Manaus que não se preocupa com deidades, mas com a beleza feminina – o teatro alcança a realeza das cores que embelezam as roupagens citadinas. Cores, imagens e formatos de construções são sinais de que o poderio masculino é capaz de produzir novidades. Os templos, como edificações gloriosas, mostram os assassinatos, em meio a sacrifícios produzidos pelas próprias mulheres da cidade, já que o trabalho de parto é descuido da morte. Morte traçada por paralelepípedos que enaltecem os palacetes da masculinidade.

O teatro de ópera nivelará o contato entre homens e mulheres, porquanto traz as ocorrências dicotômicas (voz e ato) que veiculam, durante as encenações de conflitos múltiplos entre o governante (esposo) e a governada (esposa), nos quais leis e execuções guarnecem as muralhas da opressão. Daí a necessidade de novos templos que anunciem inúmeros conclaves, a fim de trabalhar na abstração humana, por meio de imagens canonizadas. A imagem feminina, em canonização, trabalhará a inserção da mulher na concepção religiosa, por isso a religiosidade, por muitos anos, foi mais praticada pelo público feminino do que pelo masculino.

O público masculino procurava ter mais relação direta com a edificação de palacetes, para aprisionar e manter o coração supremo da mulher pomposa que, possivelmente, se suicida, em possíveis desilusões do machismo preponderante, fazendo com que a mulher se despenque de precipícios. Restam-se as ruas calcetadas, um símbolo das barbáries, para tipificar possíveis mulheres abusadas que morreram vítimas de estupros sociais dos homens nobres.

A modificação socioespacial continua e projeta o simbólico:

A burra de Cabral, de que eu era curador, encheu-se, a venda cresceu, transformou-se num armazém e, anos mais tarde, num empório, a “Casa Lusitana”, já agora não mais às margens do Negro, mas ao lado do Teatro Amazonas, cuja imponência já se adivinhava em meio aos andaimes e à azáfama dos pedreiros (GOMES, 2008, p. 16).

Uma visão de ascendência aborda a decifração de enigmas, a evolução socioeconômica que recobra o programa cristão (vida, morte e ressurreição). A burra de Cabral metaforiza o período fértil e o caráter juvenil das transações capitalistas. Evoluindo, a venda expõe a virgindade da vegetação e das primícias manauenses, a ponto de o armazém ser o depósito dos casamentos onerosos. O empório opera a

cópula comercial, na qual a genética cultural é suscetível à fecundação de novos estabelecimentos, para pôr fim àqueles que não sobreviveram às mazelas sociais.

Tem-se uma analogia à Casa Lusitana, que se desdobra em recordações dos relatos históricos dos manauenses, é o claustro de centros comerciais que perderam a vitalidade feminil e precisaram deixar os desfiles empresariais. Por isso, a proximidade com o teatro é a possibilidade de reprisar os autos nas gerações de Manaus. A Casa Lusitana expõe uma tentativa de ressurreição do comércio, enquanto filha que é desposada. Daí a mudança de espacialidade: das margens do Negro (Eva inocente / vaca cansada) para o Teatro Amazonas (a deusa Manaus e suas atuações, em favor dos homens). O espaço reflete a potência masculina.

Imponência mercantil, graças aos hormônios que almejam condecorar as ruas calçadas, deixar a cidade com brilho capitalista e sombrear as desigualdades dos subúrbios. Dessa forma, Manaus se encheu de pedreiros, para projetarem enigmas estéticos e mascarar as tireoides, que impedem a qualidade de vida dos manauenses. São cirurgias estéticas, no intuito de dignificar uma cidade que só dá primazia às transações econômicas. Assim, o belo e o grotesco ganham fusão, uma vez que as fachadas das cidades atraem turistas, mas os enganam pelos problemas sociais. A estética do grotesco está ligada aos variados “meios de representação” (KAYSER, 2003, p. 137), então a representatividade procura unificar a política e a religião, uma vez que são esferas intrínsecas: homem e espírito atuantes na cidade.

“Nessa época, Cabral foi agraciado com as chaves da cidade e o título de Comendador, e eu, com a opa de irmão do Santíssimo” (GOMES, 2008, p. 16). Enquanto Cabral aparece como patriarca, Caminha é o profeta – Estado e Religião são os dois olhos de Manaus que estão sobre o povo. A colisão entre as duas forças solidifica a permanência cultural, a partir de um ritmo acelerado. Porém, a intervenção do sublime ocasiona uma disritmia, “libertando-se da força gravitacional e despenhando-se nos espaços siderais” (GOMES, 2008, p. 17).

As forças gravitacionais começam a mostrar uma Manaus capitalista que orbita na representação da cultura preponderante. Cabral reaparece como um rei, ou seja, uma liderança moderna que solidifica as cidades atuais e o crescimento vital da população citadina. Ladeado à figura política, a imagem de líder religioso é suscitada pelo simbolismo feminino, aludindo, também, aos espaços siderais. Sendo assim, a força gravitacional projeta o crescimento da cidade e, ao mesmo tempo, as crises econômicas. Já as imagens siderais mostram o mistério e a sapiência da religião.

3.3 Trucagem apocalíptica: a modernidade em Semíramis e Jezabel

Sendo assim, Caminha se torna mirabolante, por meio das pedras quentes das novas ideias de Manaus. O personagem sai pelas ruas:

Enquanto atravessava a cidade, procurando me safar da morosidade do tráfego, refleti um pouco sobre minha rotina, abalada pelas mudanças de Manaus. Antifráscicamente a meu desejo de inquietação, a cidade era uma Babel em ebulição (GOMES, 2008, p. 16).

Nova idiossincrasia no olhar de Caminha. Agora está diante da face de Semíramis. A arte de elevação aponta a tentativa de refúgio e apoio contra invasões e pestes, o que contribuiu para que o corpo se tornasse um cânone espiritual entre os habitantes de Babel. Moradores, que estão morosos, diante dos monumentos de edificação, isto é, os indícios do sublime incitam o homem a refutar os contextos existentes, em busca da satisfação egocêntrica. Será nas edificações que os impérios estabelecerão suas injustiças e modismos nas culturas.

“[Manaus] Em todos os cantos, erguiam-se mansões, templos, fortes, rasgavam-se avenidas” (GOMES, 2008, p. 17-18). Do uno ao múltiplo, as construções, cujas faces possuem marcas e nomes, destilam o veneno do extermínio capitalista. Permanecer na elevação é dominar as leis da oferta-demanda e edificar filiais mercantilistas. A narrativa mirabolante mostra uma Manaus-Babilônia. Tem-se a imagem de Semíramis, que se inscreve, na história da cidade, por meio de edificações: as mansões, com sua opulência, é o local privilegiado de permanência do *cronotopo* elevado, pois incita o sujeito à superioridade.

Ladeados, os templos ascendem altares, confirmando a concepção de elevação, já que os deuses são canonizados, de acordo com os destaques sociais e feitos heroicos. Surgem-se os “fortes”, como canonização gentílica, no espaço aberto da Manaus, uma vez que procuram a contemplação reverente dos visualizadores. O *cronotopo* de veneração é projetado nas avenidas, pelo fluxo de cidadãos na localidade. Os cidadãos inferiores participam do *cronotopo* da veneração, no anverso: a idealização de um tempo-espaço que permita a ascensão social. Esse processo de ascensão cidadina traz a noção de que “todas as formas ideológicas-institucionais tornavam-se hipócritas e falsas” (BAKHTIN, 1988, p. 278).

Essas formas de instituições citadinas retomam o estímulo da Babel de Semíramis, com projeções incestuosas, porquanto os cidadãos estão unidos, no mesmo espaço socioideológico, produzindo, assim, a matéria-prima da cidade. Da imagem concreta, que organiza o lugar, emergem as representações de grandeza, glória e egoísmo. Na verdade, são redutos de que é possível operar a glória humana, nas abstrações ocultas das relações sociais. Por isso, a glória social cria semirreinos que são (ou não) desfeitos, no decorrer das confusões politicoeconômicas, e reorganizam a paz na cultura comercial dos povos.

“Respirava-se um ar (...) europeu nos frontões, nas estátuas de Vênus, nos tritões e nereidas das fontes e um ar e metrópole americana nos outdoors, nos arcos de triunfo do McDonalds, e nos anúncios a néon da Marlboro, da Sony, da Philips” (GOMES, 2008, p. 18). Sob a dimensão do ar, a expressão demonstra a potência das alterações cronotópicas, por causa das gerações que revolucionam as concepções. Logo o ar paira sobre o espaço, sendo, portanto, um modo de sublime. Esse sublime é marcado pela sensação de “origem do significante” (LACAN, 1992, p. 48), porque a perda do reconhecimento social busca a recuperação do prestígio, que será fundamentado na perspectiva de usar as instituições, enquanto mulheres.

Como o trecho, que intui a plenitude dos frontões, tem-se o triunfo no modelo triangular, fundindo a imagem das três mulheres mitológicas – “Manaus, Semíramis e Vênus”. Manaus pertence à selva, à reivindicação do Paraíso perdido e à nudez refratada, pois é inerente ao belo o caráter venerável nas imagens alegóricas. Semíramis já traça a consciência do governo humano que, paradoxalmente, abre caminho ao grotesco citadino, no qual o incesto dos cidadãos é ato hodierno, já que se trata de uma tentativa de sublime, fazendo com que os sujeitos ajam, por meio da deposição, usurpação e de assassinato, com vistas à assunção de hierarquias. Por isso “o sublime é o eco da grandeza da alma” (LONGINO, 1981, p. 54), um modo de superioridade entre os habitantes de cidades, pois eles produzem hierarquias.

As hierarquias sociais sendo substituídas, nova figuração feminina aparece – Vênus, que entrega uma visão oblíqua e será marcada pelo novo e desfazimento da cidade. O frontão triangular, alegorizado com a imagem do órgão genital feminino, ressalta o portal, como vista para as habitações citadinas. Portal, cuja paisagem é ambígua, ora pelo ato de cópula, ora pela ascensão apocalíptica. A Vênus, que evoca o belo, apela à trucagem do arquétipo da Jezabel babilônica, por ser oriunda dos mares e representar a arte e a sociedade citadinas. Na relação expressão e

cidade, surge o sublime, elucidando o teor apocalíptico, que volve ao discurso genesíaco.

É notável como o apocalipse marítimo, face da reverência feminina, seduz os habitantes pelo belo monumental, uma aura inerente à presença do ausente. As águas concentradas reativam o farol das gerações, porquanto são símbolos de povos, tribos e nações que desejaram plenitude, pois são águas tempestuosas e pacíficas, aquelas que emanam do próprio homem. Assim, “tudo que seja capaz de incitar as ideias de dor ou perigo (...) constitui uma forma de sublime” (BURKE, 1996, p. 48). O sublime organiza o mistério apocalíptico, entendimento da existência.

O teor apocalíptico não sugere o vazio existencial, mas a projeção do início da existência. Por isso o ar movimenta as águas, pois são circunstâncias mirabolantes, que dominam os *cronotopos* existenciais. O nascimento de Jezabel ocorre pelas águas marinhas e influenciam (como ondas de ventos) as ideias dos habitantes da cidade ficcional. A preexistência é a já-existência de Jezabel atuante. Assim, a figura de Jezabel está próxima à da fêmea que deu à luz cidadãos, por meio da prostituição cultural. Tal lascividade destaca a teoria da publicidade citadina.

Ventos, que trouxeram a metrópole, mostram a falha do caráter feminino, na via da publicidade. Tal trucagem demonstra a divulgação publicitária das cidades, no contexto histórico das prostitutas⁵, que bordavam seus nomes em uma faixa para colocar na frente e ser atraídas pelos homens nobres. Trata-se de uma cidade dividida entre construções e anúncios: os *outdoors* (do inglês, *door*) engrandecem os nomes de fantasia de empresas e marcas. Além de as construções evocarem grandezas, destaca-se o culto às organizações comerciais que orientam os cidadãos a barganhar os prazeres humanos. A trucagem publicitária, assim, traz a abstração e concretude, que serão fragilizadas pelos fenômenos catastróficos advindos.

O arco do triunfo, por exemplo, ressignificado em “*McDonald's*”, demonstra o poderio da ascensão comercial – do solo dos investimentos às alturas lucrativas –, porque os conflitos socioeconômicos aludem aos bordéis citadinos. Com efeito, as transações financeiras povoam os tentáculos do “*Marlboro*”, da “*Sony*” e “*Philips*”, no aspecto individual e coletivo. O tabaco, remetendo à destruição da selva e do Paraíso, é exalado nos espaços, porquanto redimensiona o paisagismo pela

⁵A prostituição citadina demanda muitas operações, no *cronotopo* publicitário, em trucagem. Assim, a nomenclatura “profissionais (do sexo)” ressignifica a atuação identitária não como forma de registro, mas de atuação. De igual modo, as instituições e empresas divulgam seus produtos, trucando as formas de obtenção dos lucros, porque as imagens femininas são exploradas, em prazer e beleza.

essência da fumaça, que é artifício do dragão apocalíptico, visto por João, sobre o qual está a Jezabel. A figura mitológica do dragão reaparece, fantasmagoricamente.

Essa fantasmagoria do dragão exerce sobre os cidadãos a tentativa de ser o absoluto, a partir da flexão na natureza humana nas artes. A trucagem artística que, dos desenhos nas cavernas e estatuetas, ganham corpo no cruzamento de raios dos televisores que fazem a imagem estática se flexionar em sentidos dinâmicos. Do inanimado para o *cronotopo* ambulante, no qual as circunstâncias semióticas recebem aceleração, na transmissão. Comercialização de anúncios e propagandas reativa a deidade empresarial, pois permite o financiamento da imagem real ou da fictícia, podendo romper a dicotomia ficção *versus* realidade. Sistemas sociais são criados para a propagação do ideal consagrado, em determinado contexto.

A selva, pouco a pouco, cedia terreno à taipa, à alvenaria, ao mármore, ao concreto aparente e ao vidro fumê. Negras cobertas de suor, carregando cestos de peixe à cabeça, cruzavam com turistas que vinham da Zona Franca, com máquinas fotográficas e sacolas de plástico a tiracolo. Hondas e Toyotas ultrapassavam cabriolés e tálburis, e as elegantes desfilavam no Passeio Público a beleza protegida do sol pelas sombrinhas, ou faziam compras de Natal nos shoppings centers (GOMES, 2008, p. 18).

Com a evolução apocalíptica, evidencia-se a mistura do belo com o grotesco. O belo indígena não permanece no Paraíso selvagem, sequer sua engenharia campestre, sobra somente o barro/betume, material do belo, junto à madeira desproporcional do grotesco. De forma quadriculada, a taipa faz correspondência à pele humana, que denuncia as linhas da história, na moldura de uma índia manauense. Índia que se perfaz na harmonia da colonização, porquanto preenche as molduras capitalistas. O barro indígena se integra aos bambus dos portugueses.

O consequente pensamento da padronização produz contornos grotescos; por um lado, a falta de permeabilidade do barro, com suas formas híbridas, desterra passagens históricas, que são retomadas nas edificações. Por outro lado, nos contextos históricos, verifica-se o desejo de iniciar uma vertente contraditória. Assim, a arquitetura almeja superar a essência, por meio da aparência local. O belo argiloso tende a enrijecer as lacunas dos símbolos grotescos, que tornam obsoletos os valores artísticos. Demolições culturais interrompem, sendo a ocorrência do sublime.

Eis a presença da alvenaria, no que diz respeito aos tijolos coloniais, que prefiguram guerras e mortes, no alicerce da colônia. A produção de tijolos traz os procedimentos memorialísticos – o barro seco explorando a escassez, o solo

danificado e a população desterrada. Assim, a argamassa possui ingredientes que solidificam o governo humano, pois são signos estéticos: argila, areia, estrume e sangue. São itens de construção que pretendem espalhar reminiscências culturais e concatenar as obras de personagens históricos, nos *cronotopos* apresentados.

A modelagem orienta a selvageria edênica e indígena que cultua a terra e seus frutos. Manaus se sobrepõe à imagem de Eva, a primeira mãe das divindades, que são invocadas nas intempéries dos nativos; ao passo que a segunda produz os seres vivos errantes, órfãos dos deuses e enganados pelo rastro da serpente capitalista. O solo árido mantém as areias da evolução, que divisam as águas e a porção seca, logo os deuses provêm das ondas marítimas e os homens do pó da Terra. No encontro das águas com as areias, tem-se o programa apocalíptico, que põe fim ao *cronotopo* e truca a memória do “Brasil Colônia” (século XVI – XIX).

Explicitamente o estrume e o sangue chafurdam, na argamassa, e sustentam os tijolos coloniais. O estrume (dejetos) com o adubo (fertilizante) empresta as falhas históricas, uma rerepresentação socioideológica que demonstra a putrefação. Daí, a presença dos sacrifícios de animais cujo sangue revela sofrimentos e guerras da colônia brasileira. Argila, areia, estrume e sangue são vaticínios que, da putrefação, organizam a história da vida colonial, por meio de catástrofes e dissoluções. Mais tarde, os tijolos deram espaço ao mármore e embelezaram as novas edificações, pois “o teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol” (BACHELARD, 1989, p. 36).

O teto arquitetônico evidencia o sol e a chuva, enquanto adversidade nos fenômenos da natureza. Daí, a necessidade de os cidadãos utilizarem a natureza para poetizar as circunstâncias adversas, bem como elucidar a engenharia cidadina. No desenvolvimento espacial, a alvenaria trouxe uma estrutura das paredes, a necessidade de segurança que sintonizou a pressão social. Assim, a simbologia prossegue: as pedras produzidas resistem ao sistema citadino, traçam a imagem da aristocracia rural e retratam a temperatura mortífera, já que a mármore assinala as vitórias dos nobres e pontua o luxo das mansões e edifícios. Extração e exploração de rochas demonstram a luta pela sobrevivência de temperaturas sociais. Diante das barbáries, a sensação de frio, contida no mármore, expõe a morte que pôs fim a indígenas e escravos, durante os combates pelo chão.

Como camadas imagéticas, o concreto aparente atesta uma tentativa de exorbitar matizes performáticos que remontam o *cronotopo*, pelos elementos do

concreto. Água, areia, pedra e cimento são as ressonâncias do caos colonial – a água evoca a imagem bestialógica que penetra as areias do Paraíso. Avançando a solidificação, as pedras e o cimento manifestam as firmezas dos propósitos e a ambição da deidade humana. A revelação é proferida pelo discurso artificioso do deslumbramento, posto que a beleza aparente moldure o grotesco omitido.

Diante do deslumbramento artificial, apresenta-se o vidro fumê como provedor de enigmas sociais. A fumê barra a penetração dos raios solares, logo impede a contemplação humana e a percepção dos discursos cronotópicos. O vidro representa a sociedade, as decisões das autoridades e os casos secretos que deixam perecer a moralidade do local habitado. Assim, temos as abstrações: lisonjeios, falsos discursos e atitudes camufladas que se desdobram, para transitar a linguagem persuasiva da malícia e dominar os habitantes do lugar. Ainda que o sol não penetre, há a claridade que perpassa o vidro fumê, logo haverá a transparência.

A trucagem visual de Manaus é ascendente, devido ao materialismo processado pelo trânsito feminino, já que prefigura o simbolismo da “mulher Amélia”, pela evolução dos meios de locomoção. Logo o problema se tornou identitário, pois as “identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (HALL, 1997, p. 108). Essa mudança é vista pela passividade da substantivação: “negras”, “*Hondas*”, “*Toyotas*”, “cabriolés”, “tílburis” e as “elegantes”, um mosaico de *cronotopos* revela as tarefas automotivas. As negras estabelecem a fragmentação corporal, porquanto o suor, além de denunciar o trabalho braçal, alude às águas frutíferas das quais os peixes são retirados. Nesse aspecto, a imagem trucada une água e rua: os homens se tornam peixes, lutam e reproduzem-se contra as águas das desigualdades.

O objetivo de domar o trânsito triunfa o sublime na essência da ultrapassagem. Cabriolés surgem em um modo metafórico de expor a união matrimonial. Extrai-se da figura do “cavalo” a pessoalidade feminina, sendo direcionada por um cocheiro que procura dominar a circularidade das rodas da vida. Por sua vez, a carruagem agrega os bens materiais, que são angariados, a partir de casamentos arranjados. Mais tarde, o tílburis enfeixa as relações extraconjugais, posto que o condutor ficasse junto ao passageiro e registra as transações sociais nos encontros e desencontros citadinos.

A transitoriedade converte a estrutura matrimonial, por meio dos motores à combustão. *Hondas* e *Toyotas* impõem a maquinaria, passível de marchas

intencionais do capitalismo vão. Assim, o combustível oneroso polui as relações sociais e moldura casamentos por aparência, porque são pautados por modelos automobilísticos. Objeto de contemplação são as mulheres, que passeiam ao lado da nobreza, por isso “as elegantes” desfilam no ar público, utilizando a coisificação. Nascem os “shoppings centers”, exigindo a moda feminina e seus utensílios.

3.4 Trucagem onírica: a eleição da nova cidade-mulher

Os registros citadinos, tendo por cerne a figura feminina, molduraram a arte do belo e grotesco, nas cidades de Manaus e Babilônia. O personagem Caminha foi convidado por Cabral, para que ouvisse a narrativa de um sonho inusitado:

– Nada que o Engenho humano concebeu até aqui. Exalçar-me-ás a Glória, mas contando a história do Futuro, quando a Besta despertar do leito de Olvido e atormentar o Orbe com a baba de chamas e enxofre. Com esse monumento, exorcizarás o que o Orgulho dos homens tentou erguer acima da cabeça de Deus (GOMES, 2008, p. 21-22).

Efetivamente, o oráculo onírico contrasta as performances femininas do belo e o grotesco, em meio às construções citadinas. O sublime profético está na própria mentalidade machista, conforme a materialidade discursiva do sonho do visionário Pedro Álvares Cabral, que está no mesmo patamar histórico do rei Salomão, contendo suas mil (musas) mulheres. A manifestação do sublime é delimitada pelo ancionismo vigente, preenchendo a lacuna das frágeis abstrações. A voz suprema é o espelho de o próprio ser desenganado, que contempla Babilônia, uma fonte jorrante de modelos e construções, a fim de pôr em funcionamento a produção histórica.

Essa produção histórica é baseada no princípio de novidade, que tanto parte da divindade quanto da consciência humana, porquanto “algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas” (FREUD, 1996, s/p). A tentativa de criação templária já estava na razão dos homens, uma vez que exalam a própria glória, ante as construções no interior das cidades. O questionamento não é eficaz, porque a epifania da entidade divina está na dimensão humana – o caminho eleva o homem às alturas, não pelo fato de utilizar o templo, para a conexão divinal, mas a

possibilidade de se autoglorificar, já que foi capaz de produzir intentos para uma deidade. Essas deidades conotam a figura anciã, por intermédio da substantivação.

A produção histórica é clara na substantivação da fala anciã: o Engenho mimético já não retrata a imitação verídica, apenas remete ao vazio, pela forma de desvalorização semiótica. Produto do pó e do barro, o homem não se estabelece na composição de ornamentos do belo sagrado, visto que o antropocentrismo descreve formas de refutação, agora, do próprio indivíduo perdedor da deidade significativa. Os costumes do instante reduziram o desejo humano de ser adorado, pois a noção do engenho é circunstancial, de sorte que o vazio é mais intenso do que a própria construção. No Éden, a queda era a tentativa de superar o Divino; agora, é a do próprio homem que, descrente, vê o vazio, diante de todos os orifícios existentes.

Orifícios, que rompem com os ornamentos eleitos pela cultura moderna. “Ordem e caos são gêmeos modernos. Foram concebidos em meio à ruptura e colapso do mundo ordenado de modo divino” (BAUMAN, 1999, p. 12). Logo a monstrosidade é um exemplo vivo da revitalidade da fé genuína, isto é, a ruptura do ideal sustenta a possibilidade de voltar à cristandade. Atentando-se à questão da Glória, expõe a coroação da identidade sublimática, tendo em vista o depósito da arte evasiva ao modelo preponderante. A gloriiosidade advém de atitudes bélicas.

Um exemplo da questão bélica e sublimática é a passagem bíblica do rei Salomão, na justificativa do fato de Davi não ter construído o templo judeu, “por causa das guerras” (BÍBLIA, I Reis, 1990, p. 371). O caos cronotópico foi cunhado com o fim de delinear a ordem do sucesso citadino, visto que as guerras, objetivando a emancipação cidadina, solidificavam, implicitamente, a consagração da religiosidade. Podemos contemplar a glória bélica contida em derramamento de sangue – reavaliável *cronotopo* que, para propor a glória, necessita de tragédias.

As tragédias são o hiato entre a fé e a razão, bem como a presença do mundo natural na vida do casal humano. Durante o sonho de Cabral, o método mirabolante desvenda a função crítica do sujeito errante: “Numa voz que parecia um trovão, severamente, o velho me ordenou” (GOMES, 2008, p. 20). A confissão divina parece impor um sublime que está mais na consequência do que na causa das infrações ocasionadas pelo personagem Cabral. O trovão, exercido pelo deus *Thor*, alude às batalhas sangrentas dos gregos antigos, uma vez que a consequência (barulho) é a sensibilização sonora da fratura vista. A luz dos raios proeminentes mostra o sangue derramado em meio às rivalidades.

Derramando-se o sangue, termina-se a perspectiva bélica. A problematização se estabelece dentro das causas provocativas, pois elas promovem o Futuro, uma tentativa de alteração identitária que questiona o passado como interventor. Anulada essa perspectiva, tem-se um modo propício de assinalar o vaticínio – profetizar não a novidade, mas o pretérito falido. Assim, a clonagem cronotópica omite a esperança malograda do futuro, numa tricotomia: *gênese* – *escato* – *gênese*. Desenvolve-se a reiteração do Orbe, mesmo que a divindade anuncie a revolução futurística, porque não cabe aos humanos a possibilidade de possuir a totalidade das lembranças.

Nesse prisma de a divindade ser responsável por expor a vontade superior denuncia a retroatividade – “Javé, e este fez a sombra recuar dez degraus para trás” (BÍBLIA, Isaías, 1990, p. 424). O destaque rompe com os modos tradicionais e cumpre-se a tricotomia “*gênese* – *escato* – *gênese*”, na narrativa histórica do personagem bíblico, Ezequias. A primeira *gênese* não se sustenta no ato de nascimento do rei de Judá, todavia no pretexto de nascimento, a partir da notícia de morte, repetição do rito. A chegada “*escato*” efetua as cinzas temporais e rompe com a continuidade memorial. O comprometimento discursivo não está no fim vitalício, mas no pretérito contínuo.

Tomando a última *gênese*, após *escato*, a retroatividade eterniza os episódios vividos pelo personagem, não no “pós-óbito”, mas as revelações de fatos já narrados, ou vividos pelo personagem. A ação de mudança de horário só legitima a expressão restrita ao arcaísmo disjuntivo que, em dado momento, parece ser novidade, porém exprime a biografia do personagem. Esse panorama fantástico promove uma visão alegórica do rei Salomão que, para construir o templo judaico, tem mil mulheres em seu harém. A projeção futurística está conotada na reprodução sexuada do rei, ou seja, um derramamento de sangue pueril que perpassou por aparências pretéritas.

As revelações celestiais, ainda que tardias, parecem impressionar, apenas, pela aparição, ou quebra das estruturas narrativas. O diálogo da entidade espiritual, as ações angelicais e os efeitos sobrenaturais projetam alternativas terrenas, a fim de que haja a perpetuação da espécie humana. Por isso, o personagem Cabral se tornou visionário, pois o descobrimento das terras brasileiras são as mulheres que restaram do processo colonizador. Além do mais, os oráculos gregos reafirmam a abrangência da conquista territorial que, modernamente, intenta o espírito curioso de entendimento. O espaço pluriforme sendo complexo de ser mensurado.

O personagem Cabral, após contar seu sonho a Caminha, pediu ao escriba que fosse ao encontro de personagens históricos, a fim de reuni-los, no grande dia da inauguração da cidade de Cabrália:

Havia de entrar em contato com oito pessoas (...) Eiffel em Paris, a Callas em Atenas, Carlos Gomes em Campinas, Bento Teixeira Pinto na Bahia, o Presidente Getúlio Vargas na Capital Federal, El-Rei D. Sebastião nas Ilhas Afortunadas, Swedenborg na Suécia e o dono do estúdio de cinema em Hollywood, Los Angeles (GOMES, 2008, p. 42-43).

Experiências e circunstâncias com personagens históricos sugerem, então, os oráculos, sem qualquer compromisso com deidade, porque a memória coletiva, sendo o dirigível, explora a epifania humana, que possui autonomia no discurso histórico, para reforçar a importância dos estudos cronotópicos. Assim, a presença do testemunho não está na epifania divina, mas na efervescência do costume e comportamento humanos. Santo Agostinho (354) já dizia que Deus estava entre nós, como se fosse adepto à teoria da humanização, então a preocupação em conhecer o próximo assumiria a possibilidade de o sobrenatural ser o próprio corpo físico, não transfigurado, mas ser aquele possuidor de traço distintivo e traçar caminhos até errantes. O caminho pode não ser o progressivo, mas o que propõe a retroatividade.

3.5 Trucagem nas Ilhas Afortunadas: um *Laio* na viagem ao interior citadino

O olhar do personagem Pero Vaz de Caminha é primordial nas descrições das cidades do romance *Concerto amazônico* (2008). De forma geral, o personagem, aqui, é ressignificado em “Laio” e os mistérios da “trucagem desregrada”, pois procura questionar o mundo urbano e seus mistérios no *modus vivendi* das classes sociais. No entanto, o caráter simbólico das Ilhas Afortunadas está na trucagem das cidades modernas, mitigando a ideia pacífica e paradisíaca, ou lugar de descanso aos falecidos. A trucagem fantástica está na concepção de que “as cidades modernas podem parecer uma espécie de purgatório ou inferno” (GUBERMAN, 2009, p. 234).

O personagem Caminha confessa que, na cidade, precisa decifrar um criptograma. A trucagem orbita em torno da alternância de vida, já que as entidades divinas aparecem, novamente, em sonho, a fim de penalizar os homens citadinos.

Assim, todo o mistério parece estar em toda a vianda do narrador Caminha e, para compreender cada aspecto do mundo citadino, procura guardar as reminiscências do que viveu durante o dia. Tudo o que é ocorrido é guardado e questionado pelas memórias de Caminha.

Dormi grande parte da viagem no Jumbo da KLM (...) um sono provocado pelo álcool, (...). E foi que vi uma figura disforme e grandíssima estatura, de olhos encovados, a boca negra, os dentes amarelos que disse:

– Ó homem ousado, que ousas atravessar meus longos mares, decifrando os signos de um Grande Sonho, querendo ajudar a erguer a Terra o que foi prometido no reino dos Céus por uma cega, mentirosa Divindade. Pois vens conclamar estranhas gentes a prestar menagem ao que o Sonho louco, traindo as veras Potestades, erigirá em selváticas terras? Não sabes os danos que te esperam? Pois eu farei de improviso tal castigo, que seja mor o dano que o perigo! (GOMES, 2008, p. 43)

Nessa citação, percebemos a insegurança do personagem, diante de todo o périplo em direção às Ilhas Afortunadas. Caminha, agora, se torna um protagonista mirabolante (do quinhentismo ao milenismo), pois já não utiliza, como locomoção, as “naus/caravelas”, mas “avião/carros”. Dentro do Jumbo KLM, Caminha, dormindo, tem uma visão profética que, naquela altura, une *cronos* do presente e do futuro incerto – este último tempo, temido pelo homem moderno. A visão profética é elucubrada na diluição onírica, sendo projeção de uma fé alicerçada dentro do materialismo europeu.

As “naus/caravelas” matizaram poderio do homem mercantilista que fora limitado aos *topos* terreno e marítimo. Os homens se encontravam, lado a lado/frente a frente, por meio de navegações e relações colonizadoras. Em 1500, eram temidos as alturas e o espaço sideral, pois eram compreendidos, pelos intérpretes religiosos, que delimitavam as respostas a certos questionamentos, como a questão do formato do Planeta Terra. A intenção de perscrutar o mundo persiste.

Em contrapartida, um novo *cronotopo* é apresentado, o moderno, pelo “avião/helicóptero” que redimensionam o homem capitalista, pelo viés do sublime aéreo e sideral. Assim, surge um novo Pero Vaz de Caminha (o pós-moderno), cuja superioridade é demarcada, como a dos deuses: acima dos homens, quando o personagem está dentro do avião. Tem-se uma deidade mecânica dos ares.

Da terra ao mar, do mar a terra; agora, da terra às alturas, das alturas a terra. *Topos* que remetem às incertezas do homem, diante do espaço e, por isso, o personagem Caminha, em suas abstrações, possui questionamentos sobre o “devir”, pois almeja saber o que virá, após os feitos e realizações. Esse “devir” é, para o

homem, um enigma, que poderá ser decifrado, por meio de visões ou sonhos em um mundo sobrenatural. Mas a matéria para o entendimento será a intertextualidade.

Surge, então, na narrativa, a imagem sobrenatural de “*Adamastor*”, remasterizada de “*Os Lusíadas*” (1572). Sendo metade Deus e metade Natureza, Adamastor reaparece, no sonho profético do personagem Caminha, dentro do avião, em um novo “Cabo das Tormentas”, ou seja, a consciência humana, permeada de incertezas sobre suas atitudes e pensamentos. Caminha, então, procura sequenciar os acontecimentos que poderão lhe sobrevir. Faz, também, o uso da racionalidade.

A bordo do avião, a narrativa guia Caminha, no *cronotopo* pós-moderno, à escuta da voz do personagem *Adamastor*, cuja profecia é sobre o castigo: “pois eu farei de improviso tal castigo, que seja mor o dano que o perigo!” (GOMES, 2008, p. 43). Caminha agora se questiona: por causa de que ação teria esse dano? Seria nas viagens o tal prejuízo? Agora, o protagonista é atormentado pela consciência sobre suas atitudes capitalistas, já que elas têm danificado o mundo. A mente se torna o globo fervente, uma vez que “o rebelde, anjo caído ou titã em desgraça, é o eterno inconformado” (PAZ, 1982, p. 265). A espera pelo pouso do avião truca a queda angelical, como se o personagem vivenciasse não o ingresso ao mundo pacífico, mas ao inferno vivo.

Não dialogando ou questionando *Adamastor*, Caminha desperta do sono. “Quando o avião começou a descer em direção das ilhas Afortunadas (...) onde corpos seminus bronzeavam-se em meio ao arco-íris dos guarda-sóis” (GOMES, 2008, p. 43). A natureza, agora, cedeu espaço à transformação do *cronotopo* citadino – “A ilha voltou à posição normal, e arranhas-céus de concreto e vidro fumê, os templos, as igrejas, os casarões, as fortalezas, brotaram do chão e, subindo, formaram muralhas entre o mar e o oásis de vegetação” (GOMES, 2008, p. 44).

Caminha descreve o paradoxo nas Ilhas Afortunadas: do paraíso grego à selva de pedra. Assim sendo, o *cronotopo* pós-moderno daquele arquipélago contém quatro elementos da natureza: a terra, agora, é um *topo* do móvel (carros e aviões) ao imóvel (templos e moradias); a água é a multidão de pessoas que, por ali, passam; o fogo é a destruição do paraíso edênico e construção citadina; e o ar seria a ausência das consciências, ou seja, a falta de percepção humana aos danos sociais.

Assim, temos um paraíso simbólico e um citadino, que ganham corpo nas Ilhas Afortunadas:

Na praia, entre os coqueiros, folgavam ninfas, perseguidas pela cupidez dos turistas japoneses que, de Nikon em punho, lhes filmavam a nudez. Nos quiosques à beira-mar, americanos, vestidos de floridas camisas, bebiam *dry martinis*, negociavam milhões de dólares nos bocais de celulares (...).

Nas calçadas, deslocavam-se mulheres e *drags* sensualmente, abordados por senhores de cravo à lapela, monóculo e cartola, ou valentinos de cabelos gomalinados, mocassins e blusa de lã ao ombro (...), negras vendiam postas de peixe (...) e garrafinhas de Gatorade aos rapagões bronzeados, artistas globais que, de tatuagens de serpentes, estrelas, corações no peito e nos braços, carregavam pranchas de surf (GOMES, 2008, p. 44).

Um verdadeiro caleidoscópio cronotópico o personagem Caminha traz, ao descrever seu pouso nas Ilhas Afortunadas. Na praia, temos cupidos humanizados – trocaram/transformaram o arco em uma câmera fotográfica, que começara a congelar *cronotopos*, porém um congelamento com projeção de fotos e filmes. Essa projeção imagética, trucada, gerou a possibilidade de criar estereótipos e tramar novos *cronotopos* românticos, pelo viés esportivo, culinário etc. A trucagem, na ideia de “tudo que é ideológico é um signo” (BAKHTIN, 2009, p. 31), justifica a vastidão dos espaços citadinos e engrandece o potencial humano, tornando-o um *cronotopo* ambíguo.

Nos quiosques, a vida se torna ambígua: o lazer não é indissociável das relações trabalhistas, porquanto os celulares transcendem o homem. “Nos bocais de celulares”, onde encontramos um *cronotopo*? Ao falar, o homem não se encontra com quem se fala; não participa do lugar de onde se fala; e também não se encontra dentro do aparelho celular. Diferente dos sonhos, os celulares e os computadores ainda estabelecem enigmas, no que diz respeito ao estudo sobre os *cronotopos*. McLuhan (1989) acrescentava o termo “aldeia global” sendo um rito de teoria de comunicação, já que as formas de contato proporcionariam um círculo vicioso.

Na câmera discursiva do personagem Caminha, há uma revisitação dos *cronos*, por meio das imagens masculinas nas calçadas da cidade: “cravo à lapela”, símbolo da fidelidade ou de um amor que sobreviveu aos *cronos* patriarcais. As calçadas e ruas (caminhos do coração) tipificam os relacionamentos amorosos, seja pela dureza de coração ou por estar firmado em rochas (certezas), que conduzam à fidelidade.

Esses relacionamentos amorosos foram rochas em formas de paralelepípedos, ou seja, pedras colocadas, lado a lado (mas sobrepostas), que notificaram o sistema patriarcal, por meio do poderio do homem sobre a mulher. Os

paralelepípedos, logo, foram substituídos pelo asfalto moderno (onde há nivelção), que rediscutiu a hierarquia entre homens e mulheres e, além disso, a fusão entre o amor perfeito e uma possível aventura, fora dele.

Essa fusão entre continuidade e descontinuidade, nas relações amorosas, nos volve ao símbolo de “monóculo e cartola”, onde o monóculo revela a visão masculina, imperante, sobre a feminina. Traz, também, um novo *Laio*, o subversivo, que tem outro olhar aquém da unicidade matrimonial, para as imagens eróticas, envoltas de inúmeras formas nos *cronotopos* amorosos. É consenso que *Laio* representa a queda do tradicionalismo, buscando sempre o aspecto dissonante.

Nele, as *drags* realizam a mimesis midiática, que se infiltra na realidade pós-moderna e presentifica ao passeante, nas calçadas, as figuras mitológicas e lendárias as quais, agora, são da mídia. As expressões das *drags* são formas vivas de trucagem, pois unem o mundo midiático (ficcional) ao mundo noturno e afortunado (real): performances de personagens dos seriados, filmes e novelas se materializam nos corpos das *drags* e denotam uma nova estética – um culto à *mimesis*, pelo travestimento, uma ação “destinada a captar a força vital que escapa de um ser humano (...) no momento de sua morte” (CHEVALIER, 2009, p. 597).

O travestimento, então, é uma modalidade de morte, pois intenciona romper o *cronotopo* do personagem. Tem-se uma nova conceituação sobre a estética do belo, na construção do *cronotopo* midiático, discutem-se a ficção e a realidade, nas telas de cinemas e televisão. O belo seria a ficção, incorporando na realidade, ou a recíproca também é verdadeira? Essas possibilidades enrijecem a postura de *Laio*, enquanto máscara da *drag* moderna, uma vez que desenvolve a teoria da malandragem e o destaque ao corpo masculino, relativizando, também, a testosterona na performance feminina, difundida pela imprensa capitalista.

Na verdade, a trucagem de imprensa e publicidade está com a seriedade e a malandragem de ruptura, além de consagração de um novo *modus vivendi*. Uma característica desses *modus vivendi* é o nascimento do *cronotopo* fisiculturista: nas calçadas desfilam *corpus* de homens e mulheres, preocupando-se com o físico “em forma”. Esse modo adverbial “em forma” exprime o culto ao corpo: os exercícios físicos estão atrelados à rotina capitalista do homem moderno que, aos poucos, se torna um robô. Na verdade, a “história do homem é a da relação com seu corpo” (FERREIRA, 1990, p. 27) e essa relação é cronotópica, pois produz estereótipos de demarcação discursiva, que truca a realidade social em natureza paisagística.

Nesse trânsito contínuo, as bebidas isotônicas (Gatorade) e suplementos alimentares colaboram com o exercício físico, visto que o fisiculturismo (in)corpora mensagens capitalistas – “*no pain no gain*”. A operação lucrativa, e também midiática, idealiza “modelos(as)”, para engendrar o capital e pôr fim à moda monárquica que, por muitos séculos, imprimiu um fisiculturismo ócio, com imagens de reis gigantes e obesos. As gorduras monárquicas expunham a saciedade ativa.

Crescendo a estética corporal, Caminha, agora, vê as tatuagens, marcando o neossimbolismo que, ausente o apelo à escrita prosaica, enaltece as imagens e frases curtas. As imagens de “serpentes” remetem à revolta cultural contra a “ordem capitalista” e contra o protestantismo que condicionaram os cidadãos da Ilha à cultura patriarcal. A cultura patriarcal é desconstruída pelo anarquismo imagético: pressionado pelo sistema burguês, os cidadãos das Ilhas Afortunadas desejam utilizar figuras grotescas, como de animais ferozes, para propor dissonâncias ao sistema capitalista.

Por isso, “estrelas” e “corações” são representações (re)inventadas: as primeiras remontam o desejo de mudança ou cumprimento de objetivos; e as segundas, o amor em vários ângulos (*Eros*, *Philia*, *Storge* e *Ágape*). São neossimbolismos pós-modernos, que podem até sinalizar labirintos de truques, cambalachos e malandragens.

Nenhuma de criaturas tem lugar fixo, um contorno fixo e pronto, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição (...) e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada (BENJAMIN, 1994, p. 142).

Esse trajeto exemplifica a trucagem insular que fora exposta pelo narrador-personagem. Os ângulos amorosos perdem a fixidez, de acordo com as intenções do espaço elucidado: o labirinto socioemocional tem os personagens dissonantes à prática sentimental. No plano erótico, a trucagem transcende o corpo masculino em feminino, a exemplo das *drags*, de sorte que se anula a presença da identidade (machista) em relação à outra (feminista), embora o aspecto corpóreo possa confluir as duas orientações. A repercussão do plano erótico é a tentativa de buscar não só o prazer efetivado, todavia a caracterização da proximidade das expressividades.

No expressionismo *filéo*, a ligação está na trucagem da socioafetividade que intercambia, na inimizade, o sentido expresso da amizade, ou seja, a recepção da

contestação social é, antes de tudo, o conhecimento prévio de possível ligação com o que fora reprovável – o sujeito repudia o objeto, expondo contato preestabelecido com aquele, logo revelará alguns vestígios discursivos de consciência. Os vínculos fraternos remetem à noção do símbolo animalesco, cujo comportamento é conflito aparente, contudo o percurso no mesmo grupo. Por isso estar na mesma jornada. O narrador-personagem Caminha sugere essa perspectiva, no objetivo de encontrar a figura lendária de “Dom Sebastião”.

O encontro com a figura lendária exporia a familiaridade identitária, à medida que o amor *storge* provoca a identidade proximal, tendo em vista a semelhança com as curvas históricas ou percalços ocorridos, anteriormente ao contato entre os seres. A figuração do rei seria a identidade perdida não somente pelo desaparecimento, mas pelas circunstâncias do mistério latente, isto é, pela perda eterna, a história do monarca abre caminhos para a identidade demarcada – o rei estará na elucubração da visão dos signos artísticos explorados pelo *cronotopo* moderno. Essa exploração discursiva é transcendente, apela ao mundo espiritual, livre da fixidez de referentes.

A fixidez de referentes sofre rupturas, visto que o amor *ágape* foca o Divino. A adesão ao sagrado desprende o sujeito do sistema corpóreo significativo, porque a corporificação é insuficiente para o estabelecimento identitário. Isso quer dizer que Dom Sebastião está enfeixado ao modo artístico do discurso histórico e participa dos *cronotopos* modernos, desde que o sujeito analise a presença do sublime figurativo. Tal figuração não se restringe à imagem consagrada, mas ao auge artístico: o cantor em sucesso e seu desaparecimento da mídia, que se verá na próxima seção.

3.6 Dom Sebastião, a reconfiguração de Laio:

O personagem Caminha, desafortunado com as trucagens cronotópicas das Ilhas Afortunadas, intencionou alterar o roteiro do périplo e enviou um *fax* a Pedro Álvares Cabral, para dizer ao amigo as dificuldades para encontrar Dom Sebastião. Nisso, Cabral responde ao *fax* de Caminha:

Então, Caminha, você foi procurar El-Rei num castelo? Esqueceu-se de que se trata de um rei exilado, do Encoberto, que povoa um imaginário? D. Sebastião, sem perder a realeza, é hoje um rei às avessas e deverá exercer o reinado das sombras. Há que procurá-lo no espaço do faz-de-conta, nos castelos por construir (GOMES, 2008, p. 45).

A fala de Cabral fornece a quebra da razão humana remonta a possibilidade de o narrador-personagem recorrer aos quatro tipos de amor (*Eros*, *Philia*, *Storge* e *Ágape*), a fim de orientar-se ao encontro de Dom Sebastião. O referido encontro se dá pelo fato de a trucagem socioemocional pertencer à transcendência da fixidez, isto é, “(não humana, não natural) e não tem explicação racional” (CHIAMPI, 2008, p. 48). O enigmático Dom Sebastião poderá ser uma trucagem ambulante, posto que esteja no funcionamento cronotópico da fantasia, da canonização ou da fútil presença identitária? Assim, o trajeto do narrador-personagem tende ao roteiro.

Caminha, agora, percebeu que o achamento do El-Rei seria em uma abstração cronotópica. Seria necessário arquitetar um método para decifrar o sumiço criptogramático do rei exilado, pois o exílio pontua dois hiatos ocorridos – em Portugal e a saga de um rei messiânico. Messiânico, pela nova ascensão de Dom Sebastião, que sugeriria uma ruptura cronotópica (dissolver o império português) e religar o passado (instaurar um passado-presente). Porém, o interstício (entre o passado e o futuro) elimina a presentidade, pois não se tem o presente (ele é inaceitável, e não vivido).

Tem-se, então, um *cronotopo* defectivo, entregue às conjugações de sentidos do imaginário humano. O *cronotopo* defectivo sugere as lacunas do “Encoberto” que serão preenchidas pelo “que povoa um imaginário”. Símbolos, referências e outras linguagens serão reavivadas na memória de Caminha, a fim de que ele consiga notar a *persona* sebastianista. A concepção da *persona* incorre nos processos de nascimento, morte e ressurreição (método cristão), concebendo um *cronotopo* que, a todo instante, está em (re)significação.

Essa ressignificação é fruto do provérbio popular “*Quem foi rei nunca perde a majestade*”, na qual a imagem do rei pode sofrer mutação, mas não perder a sublimidade. *Cronotopo*, em narrativas monárquicas, já abordou a temática de reis se travestindo de plebeus, a fim de conhecer o caráter de seus súditos. Esse travestimento ganhou corpo nos estudos bakhtinianos – o carnaval – sobre a troca de papéis, na festa popular, cuja estética grotesca procurou pôr às avessas as figuras sociais.

As figuras sociais, como a do rei Dom Sebastião, (des)aparecem no “reinado das sombras”. São sombras pós-modernas de um eclipse discursivo: o *cronotopo* neofuturista atravessa o *cronotopo* mitológico, e a escuridão é o desaparecimento do

mito e do rito que procura plasmar ícones maquinários e midiáticos nas cidades. Por isso, o personagem Caminha intenta resgatar o mito sebastianista, “no espaço do faz-de-conta” e os “nos castelos por construir”. A imagem deverá ser (re)criada.

É necessário recriar a imagem de Dom Sebastião. O “faz de conta” (tempo) é uma espécie de jardim do Éden, pois Caminha efetua a *mimesis* e encontra as máscaras de sentidos. Um rei que foi perdido na própria consciência humana. “Nossa psique faz parte da natureza e o seu enigma é, igualmente, sem limites. Assim, não podemos definir nem a psique nem a natureza” (JUNG, 1977, p. 24).

A consciência do personagem Caminha sobre o sebastianismo opera três tipos de *cronotopos*:

- a) *Crono* passado. Nele, há a recriação da assunção do rei, restritamente como fora em Portugal, ou seja, trata-se de um começo, fixo, sem alterações cronotópicas.
- b) *Crono* presente. Nesse, o mito sebastianista é projetado, a partir do passado, e sequenciado, intempestivamente. Logo, incerto.
- c) *Crono* futuro. Esse remete ao término ou a finalidade, sempre com o sentido apocalíptico, então é o resultado de todas as circunstâncias.

No lugar do *cronotopo* futurista das Ilhas Afortunadas, Caminha deseja outro *crono* – o presente – e desejava, para a consciência comum da Ilha, um novo castelo. Esse castelo com fossos que dificultem o abalo, na crença sebastianista, além de muralhas memorialísticas, que eternizem o mito, contendo, na torre dos sonhos, a figura de um reinado próspero e contínuo. O calabouço serviria para refugiar incertezas e ideias contraditórias à emoção, já que a ponte do castelo estaria entre a emoção (mito) e a razão (povo). Assim, “El-Rei D. Sebastião era rei de um império do imaginário, só podia mesmo habitar o império de ilusão” (GOMES, 2008, p. 45).

Tendo assim refletido (...). Muito caminhei pela noite das Ilhas Afortunadas, iluminada a néon e perfumada pelo olor das vênus de olhos e cabelos à Marlene Dietrich, dos belos bruméis, vestidos de branco, cravo vermelho à lapela, fumando, encostados ao batente de portas dos bordéis, dos andróginos de olhares oblíquos, deslizando nas sombras como serpentes (...) D. Sebastião não passava de uma miragem, de um plenipotenciário do reino de espuma de Preste João (GOMES, 2008, p. 45).

Ainda, à procura de Dom Sebastião, Caminha sai pela noite das Ilhas Afortunadas, mas é interrompido pelo *cronotopo* notívago da cidade, cujas imagens arrebatam o personagem para outros *cronotopos*, possíveis, que são instaurados,

sempre que ele as olha. A luz néon destaca movimentos e passos de sujeitos noctâmbulos, mas também instaura o *cronotopo* lascivo – a imagem das luzes transporta o personagem para além da realidade, um convite às vertigens e aos desejos libidinosos. A teoria junguiana (1977) acrescenta a personificação onírica.

No olor das *Vênus*, Caminha descreve os *cronotopos* da personificação, pois o plural “das vênus” abarca as deusas publicitárias que, mesmo não pertencendo à mídia, nas ruas da cidade, realizam sua própria propaganda, por meio de estética da nudez e gestos sensuais. Gestos românticos, masculinos – como no filme “Belo Brummel” (1954) – plasmam as formas de amar, porque o desejo é a energia que aquece os corpos noturnos. Os corpos femininos, à moda de *Marlene Dietrich*, acendem o brilho da pele, como uma luz na penumbra. As cores vivas, como o vermelho, sinalizam a presença de homens, casados, desfrutando de *cronotopo* aventureiro, com cravo vermelho à lapela.

Caminha, à luz da noite, relata os seres parecidos cujas aparências se alternam, pois possuem aparências, olhares oblíquos e representações múltiplas. Essa obliquidade discursiva, à visão do protagonista, gera a (des)personificação e, com ela, um *cronotopo* indefinido. Em que medida haverá um *cronotopo* personificado? Transportando o olhar, Caminha vê os passos dos seres parecidos que deslizam, nas sombras, como serpentes. São passos cujos movimentos são curvas, em busca de forjar possíveis *cronotopos* amorosos.

Serão nos *cronotopos* amorosos que teremos as *Vênus* personificadas:

- a) Mulheres, à moda de *Marlene Dietrich* – A *Vênus* artística que se reinventa, no mundo das sombras noturnas, e renasce com diferentes performances: ora femininas, ora masculinas que personificam os papéis/fantasias sensuais que terão os moradores da Ilha.
- b) Homens, à moda de *Beau Brummel* – A *Vênus* que se corporifica nos trajes masculinos, com o cravo vermelho que pulsa o motor da sensualidade. A sensualidade da *Vênus* masculina é pelo glamour do ato de fumar que espalha a disposição sexual, diante dos olhares e gestos eretos dos corpos noturnos da Ilha.
- c) Aparências, à moda oblíqua – A revelação de *Vênus* que orbita entre os corpos masculinos e femininos. A divisão sem cessar de *Vênus* traduz os diferentes modos de relacionamentos amorosos e, além disso, dificultam a tradução de olhares e aparências que decifram o papel sexual dos habitantes da Ilha, unificando o *eros* com a magia. O (re)nascimento de *Vênus* ocorre nas orientações sexuais.

Depois de muito analisar o *cronotopo* noturno da Ilha, o percurso mais fácil já estava esboçado. Dom Sebastião só podia ser encontrado na miragem de Caminha, no efeito ótico da fantasia. O El-Rei estaria em um “reino de espuma”, essas espumas são as memórias dos homens que, mesmo em meio às circunstâncias hodiernas, não se esquecem dos eventos passados.

Assim, os eventos passados enaltecem a identidade de D. Sebastião. A memória mirabolante de Caminha faz o personagem se recordar do *cronotopo* prestiano: o rei Preste João, também, foi uma figura lendária. Este rei discordava de alguns preceitos católicos, todavia lutava em prol da Igreja. D. Sebastião, mesmo perseguido, guerreou em prol de Portugal e tornou-se um mito português. Esse tipo de sociocomportamento do monarca já dá vestígios da arte ficcional, porque “o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário” (BRANDÃO, 2013, p. 34). As imagens são exteriores, na coletividade social, a partir das lembranças.

À procura do Dom Sebastião, ainda nas Ilhas Afortunadas, Caminha “estava para desistir quando, por acaso, (...), num dos nightclubs, um anúncio de turnê de um cantor chamado Sebastian” (GOMES, 2008, p. 46). O rei lendário aparece tipificado como cantor/artista que, podendo ser, novamente, perseguido pela fama. A trucagem musical embala o simbolismo da escuridão iluminada, ou seja, o bem-estar noturno, bem como os festejos sonoros, traça a identidade do rei misterioso, porque “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (HALL, 1998, p. 71).

O *topo* muda de cor: do palácio suntuoso aos palcos de shows – do *cronos* da monarquia ao artístico. No sistema monárquico, o rei cede o cetro a seu sucessor (filho), mas na contemporaneidade o artista é estanque, pois não transfere sua fama, torna-se uma lenda, um mito, que se eterniza nas catacumbas do pretérito. Têm-se reinados temporários no *cronotopo* artístico, porém os mitos de alguns ainda permanecem nas memórias humanas? Jung (1977) mostra os mitos como parte do inconsciente coletivo, logo a necessidade de decifrar os ritos mitológicos.

Os mitos adentram a consciência histórica. Dom Sebastião é uma fênix que dissolve as cinzas da concretude discursiva e obtém penas artísticas. Assim, incumbe ao personagem Caminha identificar as penas artísticas, mas, para isso, será necessário cindir o *cronotopo* do El-Rei e aceitar o *cronotopo* pós-moderno, artístico. A consciência artística se revela no próprio ato humano.

Ao adentrar o antro, já à primeira vista, este me pareceu mais um alcove de invertidos do que o alcácer de um rei. Efebos, travestis, transformistas e *drags* dançavam ao som do *rap*, cobiçados por *aschembachs* com a face pintada de alvaiade e carmin, ou por querelles de braços tatuados e bonés insolentemente postos de lado. Latagões com blusões do “Hell’s Angels” mimavam poses de Marlon Brando. Punks, cabelos à moicano, decoravam narizes, orelhas e o bico dos seios com alfinetes e correntes de prata. Na penumbra dos abajures rosa, casais barbados beijavam-se (GOMES, 2008, p. 46).

Agora, o personagem Caminha está no antro e escreve o espaço como um lugar barulhento, movimentado, molhado, ardente e discrepante. O som do *rap* coloca os corpos em cena e questiona as desigualdades nas convenções sociais, pois os movimentos corporais estão molhados de suor, pelo desejo de liberdade, igualdade e fraternidade. Gerando o movimento de classes sociais, o rito dos transformistas e travestis contribui com o ritmo, por meio da alteração das performances, a busca pelo diferente, como ocorriam com os seres mitológicos que, também, se transformavam em outros animais.

Essa transformação é o progressivo método neossimbolista, pós-moderno, das Ilhas Afortunadas: a decoração do *corpus* continua a celebração de mito e rito novos. O rito é a prática-pulsão antropocêntrica, logo o mito é a idealização. Por isso, a vontade dos moradores da Ilha serem como *Aschenbach* e *Querelle*. Essa vontade acentua curiosidade/desejo por parte de quem esteja fora do antro, pois já dizia Sartre: o inferno seria a outridade. Nesse aspecto, o lado paradoxal é ativo no olhar do narrador-personagem, “eis aqui seu maior paradoxo” (TODOROV, 2012, p. 91).

O antro, ardente e discrepante, abarca os “Hell’s Angels”. Assim, os anjos do inferno são prefigurados como aqueles que fazem uso de toxinas, para se evadir do *cronotopo* atual, em busca de um abstrato, com ideologias dissonantes a determinadas consagrações sociais e, por isso, há a tentativa de reivindicação do anarquismo e/ou liberdade social. Porém, a essa altura, um novo pensamento arde o espírito dos jovens no antro: o punk. A não aceitação da estética capitalista trouxe a pedagogia anarquista que almeja, como reação, o expressionismo. Os “cabelos à moicano” resgatam aspectos da cultura indígena: moicanos que não se entregavam aos ideais do homem branco. A diluição noturna é mais nítida que um dia de verão.

A trucagem noturna cede orientação à paisagem infernal, pois o “personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse (...) com códigos diversos” (CESERANI, 2006, p. 72). Um código arquetípico é o ato de arrancar os

cabelos ou raspar a cabeça (como em Jó) que toma uma proporção de contestação contra as circunstâncias adversas – são sinônimos de perda, força e honra – em um sentimento de revolta que procura se manifestar nas partes do corpo, como nariz, orelha e seios. Marcas de perfuração ou marcas da opressão? O ciclo gira em torno da revolta e melancolia.

Sem que nada pedisse, o *barman* serviu-me, num cálice de pé altíssimo, uma bebida rosa enfeitada com uma flor de lótus (...) Ele convidou-me a sentar a uma mesa num dos cantos da nightclub e, entre baforadas da piteira, terminou por dizer, para meu desconsolo, que Sebastian não se encontrava nas Ilhas Afortunadas (...) – Intriga, ora. Acusaram-no de seduzir garotos. Inveja dessa gente mesquinha (GOMES, 2008, p. 46-47).

Dentro do antro, Caminha procura se isolar nos “cantos da nightclub”. Nota-se que a casa de espetáculos e as fantasias, coadunadas com as “baforadas”, simbolizam as formas discursivas do mistério que tomam conta do antro. O antro, agora, torna Caminha um verdadeiro cavaleiro de outra tábua redonda: à procura do El-Rei. O que era conhecido por muitos como apenas um artista “Sebastian” é uma figura lendária, que precisa ser presentificada. Era preciso recolher todas as vicissitudes do artista *Sebastian*, para plasmar a imagem do mito.

Ciente de que a imagem do mito nas Ilhas Afortunadas estava fragilizada, o personagem Caminha partiu para Lisboa, a bordo do San Gabriel, à procura do *Sebastian*, o exilado das Ilhas Afortunadas. Agora, Sebastian pertence a outro *cronotopo*, o português, mas a percepção lisboeta procura negar a presença de Sebastian e não aceitar o mito sebastianista na contemporaneidade. Mas a tentativa de decifrar o enigma, entre as trucagens verbais, é necessária para Caminha.

4 Trucagem esfíngica: a mulher e a figura natural

O narrador-protagonista Caminha traz a identidade de um Édipo mirabolante, pois, no decorrer da narrativa histórica, deseja dialogar com o personagem Eiffel. As viandas parisienses traçam o caráter simbólico edípico, por conter significantes que se referem a arquétipos femininos. A cidade de Paris se apresenta como uma rede de sentidos históricos, nos quais a interação do narrador é a exposição do transitório feminino, atrelado à passagem do luto cronotópico que cai ao abismo religioso:

Buscando, a princípio, a serenidade, revés da desordem cronotópica, Caminha venera as paisagens belas da morosidade citadina, na margem esquerda do rio Sena. Como abertura para as sensações visuais, a deusa “Sequana” está associada ao fluido e a curas milagrosas. A deusa está erigida em um barco cuja proa possui a cabeça de um pato, anátideo alegórico que, na poética de Baudelaire, surge com um cisne, tornando símbolo de Paris. Assim, o fluido emana do encanto das belezas naturais e dirige o encanto pela racionalidade, no brilho das águas correntes. O simbólico está conectado à proposição de “os significados passam, os significantes ficam” (BARTHES, 2002, p. 443).

4.1 Trucagem em Sequana e Lutécia: o nascimento de um Édipo mirabolante

Vendo os significantes citadinos, Caminha descreve “os espelhos d’água” (GOMES, 2008, p. 54) para tonalizar o belo fluvial que reconfigura o encantamento pela reversão das paisagens refletidas nas águas. É latente que os estímulos encantadores regem “bulevares” (GOMES, 2008, p. 54), pela transcendência paisagística, isto é, a sensação do Sena pacífico é recriada por uma abertura de avenidas, cuja arborização resgataria a beleza da deusa Sequana. A imagem do rio (líquido/fluido) faz correspondência à da avenida (concreto/sensação) e faz a substituição de barcos por automóveis.

É nessa substituição que o formato histórico de *Lutétia* é trucado, porquanto turva as águas do rio Sena, por meio das enchentes das ações humanas. Desse modo, forma-se um pântano, ou lamaçal, sugerindo as criaturas do barro. Com efeito, o personagem Caminha, junto ao rio Sena, se deslumbra “trens, flanavam os

ociosos” (GOMES, 2008, p. 54). Os influxos do ferro e do barro experimentam as sensações do espírito e do corpo, logo os trens ganham energia com a possibilidade de acelerar *cronotopos*, e os ociosos perambulam contra a velocidade das circunstâncias.

Todavia, quando deslumbrei, por entre as brumas, a torre construída por Eiffel, senti um aperto no coração. Meu senso estético, sempre amante do equilíbrio, da ordem, reagiu ofendido ante a insolência daquele esqueleto de ferro, que recusava o bom senso da horizontalidade e alteava-se orgulhosa e autoritariamente em direção dos céus. Ambição prometeica! (GOMES, 2008, p. 54).

A nebulosidade refrata o perpetuamento cronotópico da deusa Sequana, porque são indagações sobre os fluidos do Sena. Evidenciam-se as brumas que agem como nexos entre vida e morte: as gotículas de água suspensas caracterizam elevação espiritual pelo arrebatamento do rio, para as alturas da cidade. Logo o personagem Caminha, em equilíbrio fluvial, vê a formação dos pântanos, enquanto os cidadãos desfilam em meio a charcos de lodo das ideologias humanas. Diante da putrefação, erige-se a construção de uma torre que resista o conceito de morte.

Para além da utopia citadina, a arte de edificação é um ato de “desordenação que a desvirtua e perverte é de uma natureza diferente da mera persistência em vida” (CAEIRO, 2002, p. 31). O âmbito religioso se desprende da prática do culto às divindades, com o intuito de perverter o homem a desregrar a cultura já consagrada. Nesse sentido, a concretização das construções citadinas enaltece a demolição dos objetos cultuados, ao longo do programa cristão. A funcionalidade dos novos objetos edificadas só terá eficiência, se os cidadãos elegerem a natureza disforme, pondo fim ao sistema artístico imperante, como ocorreu com o intento de Eiffel.

A construção da Torre de Eiffel provoca insolência estética e a necessidade de decifração simbólica, tendo em vista que desafia a concepção histórica⁶. Transfiguração híbrida aparece nos esqueletos de ferro, há o encontro imagético entre Sequana e Lutécia que fundem o belo e o grotesco. Nesse aspecto, os ossos refletem os *cronotopos* históricos e suas barbáries que, insuficientes para testemunhar as circunstâncias, apelam à manifestação epifânica. Tal ocorrência articula a horizontalidade com uma ótica metálica, que dá à luz cemitério férreo.

⁶Esse desafio histórico remete ao mito edípico, porquanto o esquecimento da Deusa Sequana está na mesma dimensão da ausência de Jocasta, quando Édipo é abandonado, às margens de um rio. A identidade de mãe de Édipo, também, morre, restando, apenas, a imagem do bebê pendurado no alto de uma árvore. No simbólico, aqui, Lutécia passa, então, a figurar como Mérope, a mãe postiça.

Cemitério férreo redefine o ato prometeico, já que a Torre de Eiffel figura o espectro feminino que, concreto ósseo, oferece à história as catacumbas elevadas. Assim, água e lama, ferro e osso, história e ficção e corpo e espírito atribuem superestrutura à torre. Porém “uma aura de mistério” (GOMES, 2008, p. 54) paira sobre as construções parisienses, que atordoam os passeantes na cidade. Assim, o mistério está presente nas edificações por “confrontar o traçado racional de Haussmann⁷ com a energia em ferro de Eiffel” (GOMES, 2008, p. 54). Razão e emoção estão na concretude.

Articular energia e abstração é exumar as “fachadas em estilo greco-romano” (GOMES, 2008, p. 55) que trazem a composição do barro e dos ornamentos férreos. Os simulacros greco-romanos orbitam os epitáfios da magia, visto que o barro impõe auspícios na prosperidade estrutural das sociedades. Colunas e formatos triangulares declaram a sepultura da estética grega que está na mesma quadra do ferro romano, pelo contorno das isonomias aristocráticas. Símbolos embotados transferem o estilo belo para os mausoléus do grotesco e revela o solo esquelético do fracasso, pois “é sob a imagem da cidade que aparecem as poucas utopias gregas” (RODRIGUES, 1988, p. 73).

Já no âmbito do decadentismo, o personagem Caminha observa o “Arco do Triunfo transformado em mandala-coração da cidade” (GOMES, 2008, p. 55). Sob o objetivo de posse, o Arco do Triunfo forma um ataúde dos demiurgos políticos que tatuaram, no corpo feminino de Paris, o machismo bélico. Constata-se que a mandala é, na narrativa, fonte de energia da magia, porquanto é a bússola das passagens históricas de vida de uma cidade-espectro. O esqueleto de ferro, geograficamente, está posicionado em frente à antiga Praça Carrossel, cujo cisne foi retirado. Esse imaginário se torna eficaz para a alusão a Charles Baudelaire.

Com efeito, a imagem do cisne, matéria-prima do poema de Baudelaire, religa o esqueleto de ferro, espectro da deusa Sequana, ao pato, por ambos os animais serem anatídeos. O pato do Sena, agora, reaparece como cisne na Praça Carrossel, com o objetivo de reacender o belo animalesco que, no rio, representa a continuidade do Paraíso edênico; porém, na cidade decadente, flutua nas águas artificiais. Redimensionamento perceptível pela “mandala-coração”, porque traz a

⁷Haussmann alude à identidade de “mãe de família” e Eiffel faz referência, na linguagem celta, a um vampiro. Esses personagens masculinos trancam o simbólico edípico, pela efusão sanguínea. Édipo tem seu sangue exposto por uma mãe assassina que o oferece às aves sanguinárias. O vampiro, assim, tipifica a intencionalidade do infanticídio, bem como a decadência da cidade de Tebas.

vida e a morte, em curvas geométricas, que fazem alusão às linhas do ferro forjado da Torre Eiffel. A função da torre é trucar o incidente do cisne, em Baudelaire.

Reside, aí, na mandala, a agressão contra a sensibilidade. “Senti vertigens só de fitar o emaranhado de ferro que ganhava insolente as alturas” (GOMES, 2008, p.55). No entanto, as vertigens atestam a tortuosidade das eventualidades cronotópicas que carregam o caos citadino. Paradoxalmente, alto e baixo confluem o físico parisiense: no superior, há a profanação contra o poderio dos deuses cuja deidade foi distribuída aos homens. No inferior, as alturas são almeçadas pelos cidadãos, já que as posses e o domínio revolucionam o *cronotopo* das cidades.

A razão da revolução se dá pela dissolução espacial. Por isso, o personagem Caminha “entrava no paraíso das sensações metálicas” (GOMES, 2008, p. 56). Na verdade, a torre insossa, que expõe o luto parisiense, anula as paisagens multicoloridas dos bairros. Portanto, “o contraste entre a harmonia de Haussmann e o desvario de Eiffel” (GOMES, 2008, p. 56). Daí o prazer pelo lúgubre pretende alterar o comportamento rotineiro e desaparecer a condecoração dos relacionamentos sociais. Assim, o desvario produz os desregramentos pela infinitude de produções.

Uma das formas cronotópicas da mandala está no diálogo com Eiffel:

– Ao contrário do que pensa o senso comum, o homem não ama o novo, do qual, aliás, sente horror. O homem ama o conforto da mediocridade, do bom senso, as comodidades. Nada mais perturba o burguês do que falar do novo. Ora, o conforto, a comodidade, o bom senso, o senso comum, como deve saber, constituem índices do anquilosado (GOMES, 2008, p. 56).

Nessa perspectiva, a torre, com sua potência, desrealiza o *cronotopo* burguês. O compartilhamento das ideias sociais é interrompido pelas fraturas expostas da construção de Eiffel. A desarmonia provoca a dilatação térmica do ferro, o que sugere receio, quanto ao êxtase futurístico. Logo a sensação de horror enquadra o burguês, pelo fenecimento cronotópico, provocado pela torre cujo símbolo é a mulher disforme. Em suma, as sensações metálicas descortinam a mediocridade burguesa, que não está preocupada com a noção do belo ou grotesco, mas com a estaticidade do espaço.

Dessa forma, a irretroatividade e o devir estabelecem o caráter imóvel dos *cronotopos* que parecem exaltar a estrutura esquemática e levar o cidadão burguês à transcendência das comodidades, pois elas trazem conveniências. Portanto, a

sensação tétrica é a que define as etapas arquitetônicas, tendo em vista a impossibilidade da criação, sem emanar das eventualidades históricas. A criação é um fenômeno que produz o anquilosado e gera o natimorto, na genética do fracasso. Nesse contexto, História e Magia se intrincam para discutir as concepções humanas.

Eiffel afirma que Haussmann foi um “reacionário, isto porque buscou minimizar a beleza do diferente em prol da beleza do único” (GOMES, 2008, p. 56). O método de minimização é reduzir a pó o dinamismo e eleger uma estética reacionária. O cataclismo é operado pela mortificação dos membros citadinos que, em seguida, reutilizam o pó como produção para o novo estilo promulgado. Tem-se a mulher-Paris como aquela que utiliza o pó, enquanto maquiagem de uma mortalha civilizatória. Por isso os governantes intentam imacular as paragens, a partir da idealização feminina.

Aqui, Eiffel identifica Haussmann um governante que “destruiu bairros inteiros, relíquias romanas e medievais, para instaurar um gosto envilecido” (GOMES, 2008, p. 56), porquanto usa o *cronotopo* diluidor e enfraquece a vitalidade do catálogo das projeções. Tal procedimento aplica a exumação dos discursos consagrados, no desempenho das gerações, que contornam a História, traduzindo-a uma ocorrência da Magia. Assim, a cultura romana e a medieval trazem os últimos quartéis de vida, pois não proliferam os mistérios nas vicissitudes francesas e exalam o apodrecimento.

Paraísos soturnos são cultivados em processo de degeneração. “O que resultou disso? Uma Paris monótona, o paraíso terrenal, medíocre, como todos os paraísos” (GOMES, 2008, p. 56). A propositura de Eiffel remonta a subversão acentuada pela presença da morte inerente ao ideal prazeroso. A monotonia traz a infertilidade na produção da modernidade, ainda que esta seja uma esfera promissora, será mortífera por cobrir a morte e a existência. A permanência no paraíso é ofertada pela passagem corrupta dos corpos físico e abstrato que excedem as limitações.

Em “paraíso terrenal”, as delícias profusas são revestidas pela efemeridade dos incidentes. O *cronotopo* produz a distorção das aparências e símbolos, a fim de que o sujeito perceba o belo nas sensações metálicas. A forma terrenal reinventa o plano paradisíaco no sinestésico e dimensiona a lógica humana para os sentimentos prazerosos. Assim, a concretude dos ossos metálicos conjura a imagem feminina

que penetra na memória coletiva e condensa as paisagens pictóricas da utopia. Dentro do âmbito terrenal, os ossos são as costelas que ligam o transitório ao futuro.

4.2 Trucagem aquática: Édipo e o nascimento nas imagens lúgubres

Ora, Eiffel menciona o belo. “– A Natureza só produz monstros, meu caro” (GOMES, 2008, p. 58). Inspiração dorsal que identifica o elo entre a criação e demolição, então as anomalias ou deformidades compõem o *cronotopo* formativo e deformador no ventre histórico. Verificam-se as expressividades femininas pela inclinação dos relacionamentos com as bestialidades, quando as mulheres se relacionam com os animais. Nesse sentido, Paris lida com a cópula de governantes e sofre com as monstruosidades que aterrorizam as entradas da cidade.

Ao ficar seduzido pelas palavras de Eiffel, o personagem Caminha reflete sobre a exumação dos enigmas de Paris e conscientiza-se de que estava livre do “sono causado pela mosca tsé-tsé do conformismo” (GOMES, 2008, p. 58). Nesse caso, o conteúdo grotesco fertiliza o belo na figura do inseto que é transmissor de *cronotopos*. A transgênese estética é patenteada, de acordo com os incidentes históricos, elucidados pela memória coletiva, e desperta Caminha do conformismo participante. Há, então, o adormecimento ideológico, enquanto a mosca enigmática sobrevoa o imaginário, produzindo dupla figuração, “é encontrar-se em ambiente que promete (...) transformação das coisas em redor” (BERMAN, 1998, p. 15).

Dupla figuração se mostra pela característica díptera que se refere à união do belo com o grotesco. Por um lado, a Natureza que tenciona as perfeições imagéticas consagradas; de outro, a veneração pelo apodrecimento do cânone desempenhado. Assim, a mosca é metonímia dos odores, nas sensações metálicas, sentidas pelo personagem Caminha, uma vez que o estado de inércia é primordial para o processo de ruptura do ideal. Da inércia ao movimento, mundo físico e espiritual se tornam categorias discursivas que denotam indícios cronotópicos, para a evolução histórica.

Quando o personagem Caminha percebe a evolução histórica, convida Eiffel para edificar uma torre na futura cidade brasileira, “por um esforço mediúnico” (GOMES, 2008, p. 59). O esforço subjetivo, que rediscute os fatos históricos, nas instâncias discursivas da magia, e desvenda os formatos cronotópicos, na

organização da linguagem literária. Desse modo, as palavras metafóricas acoplam o belo e o grotesco no *cronotopo* da necrópole e são impressões fracionadas pela interferência do sublime cujas atividades trazem o mistério das visões e miragens do sentido.

Manifestação do mistério pela absorção da energia do esqueleto de ferro, “dei uma parada na torre (...) subi até o topo e contemplei Paris” (GOMES, 2008, p. 59). Fenômeno de transitoriedade organiza os movimentos na inércia da torre e solidifica o transe entre o físico e o espiritual. Por isso a posição do personagem no topo da torre emerge a visão cronotópica, para o devir que, retrógrada, se remonta na perspectiva do perecível e traz a meditação sobre o passado e o futuro. Pode-se afirmar que a torre, símbolo da Esfinge, opera as bases do físico e do metafísico.

A procura pela visão totalitária ressalta a consciência do personagem que mergulha no fluxo das circunstâncias passadas, porquanto os esqueletos são transportados como evidências de uma história falida, cujo belo e o grotesco foram aniquilados pela interferência do sublime. Entregue na posição alta, o personagem controla o progresso dos *cronotopos*, já que, pelas alturas, há a mediação das divindades. No âmbito baixo, o sujeito se dilui nas peripécias terrenas e obstrui a fluência cronotópica, por unir-se ao pretérito vicioso, na realidade do personagem.

Confirma-se uma “vertigem que sentira” (GOMES, 2008, p. 60) pelo ritmo das sensações metálicas que, oriundas da magia, agregam o gosto pelo belo erudito, diluído no grotesco deforme. Revela-se, assim, a tentativa de fundir a intimidade divina com as relações sociais, à procura de projeções imagéticas, pois a vertigem deturpa a regularidade do belo e instaura as nuances grotescas. Sendo sensação repentina, a manifestação vertiginosa é o sublime efusivo, já que, anuviando, o sujeito é arrebatado pela embreagem cronotópica e examina as imagens discursivas.

Na verdade, a torre, “como se fosse um talismã” (GOMES, 2008, p. 60), é uma microestrutura difusora de *cronotopos*. Partindo do movimento perpendicular, Caminha, no aclave, há o desligamento do *cronotopo* terreno e a localização na altitude das ideias. Permanecer entre o Céu e a Terra é conferir o mistério, uma vez que o grotesco gravitacional exerce força reacional contra o belo e condensa as metáforas contrastantes. Do encantamento saem as visões relacionadas ao mundo físico e espiritual, porquanto o talismã citadino realiza a proximidade das ideias contrárias.

Na verdade, a loucura singular do personagem gera grandeza a objetos e pessoas do mundo citadino, por meio de imagens deslocadas que aparecem na transitoriedade. Caminha contempla “às margens do Sena, caminhando contra a multidão, ia um homem passeando uma tartaruga” (GOMES, 2008, p. 60). Essa imagem é expressiva, porquanto envolve o incongruente que procura destacar o fluxo fluvial, animalesco e humano. Em outras palavras, imagens heterogêneas causam integração de identidades parisienses, guiadas pelo viés feminino, na transitoriedade.

A transitoriedade é flexionada pela esfera aquática, evocando a figura da deusa Quelone, a indomada. A ninfa fluvial exalta a serenidade e a prática do fluxo contínuo que carregam os ideais de comemoração e festejos, como o rito do casamento de Júpiter. Na esfera simbólica, a feminilidade traz as analogias cronotópicas, por meio de rituais místicos: o alisamento dos cabelos, ao lançar sobre as águas fios capilares; o desabafo de sonhos de terror, para que as águas efetuem o quebranto. Abre-se margem à beleza citadina que, pela memória, correlaciona aos fatos históricos.

Era magro, macilento, vestia-se como um dândi, de fraque e gravata *plastron*, e o que era peculiar nele, além de andar com a tartaruga, era que regulava o passo com o do cágado. Por causa disso mesmo, provocava zombaria e a ira dos passantes, incomodados não só com o desusado espetáculo, que parecia ferir o bom senso, como também com sua morosidade que atrapalhava o movimento da multidão (GOMES, 2008, p. 60).

Tem-se, logo, a ninfa animalesca que unifica rio e cidade, quando Caminha contempla Baudelaire, na esteira da irreverência divina e capitalista. Sob a cultura transgressora, a tartaruga, como ninfa amaldiçoada, dita os passos para Baudelaire, exaltando o mundo maldito, em um paralelismo entre vida aquática e urbana. Paralelismo que realiza a trucagem apocalíptica – a besta aparece carregando uma prostituta – Baudelaire caminha com uma tartaruga, símbolo da mulher corruptível. Tem-se a marca 666 que, na trucagem, é a velocidade dos passos do cágado.

A trucagem baudelairiana destaca a continuidade cronotópica de resistência, pois “a invocação do passado constitui uma das estratégias (...) nas interpretações do presente” (SAID, 2011, p. 34). Por isso o objetivo de transportar a contestação à imagem animalesca, uma vez que o papel feminino estará atrelado à prisão do corpo

irracional. Tal prisão revela a superioridade entregando a identidade capitalista, logo o pretérito cultural hibridiza a imagem do animal (consequência do protesto) que omite a figura feminina (ser rebelde e desorientador). A trucagem baudelairiana está na performance da “tartaruga” e sua velocidade, em meio ao trânsito parisiense.

A velocidade dos passos carrega a trucagem circuncisa, pela insurreição cronotópica: a tartaruga (perda do corpo feminil) e Baudelaire (perda do prestígio social). As margens do rio Sena trazem descrições físicas do homem e do animal, demarcando *cronotopos*, por meio da polissemia da palavra “margem” – início e fim. Para o cágado, o hibridismo mulher (ninfa)/animal (aquático) carrega o corte e o ligamento discursivos, porquanto realça o passeio encarcerado, isto é, um ser vivo limitado à poluição das águas parisienses e recluso perpetuamente às memórias.

Metáfora, que aglomera belo e grotesco, considera o casco do cágado como memória coletiva, intercambiando imagens monstruosas, a saber: a serpente perspicaz. Animais rastejantes perambulam por abjetos e trancam a expressão do paralelismo – a cabeça do cágado é similar à da serpente – da perda e, em seguida, da semelhança. A ninfa recebe a circuncisão do corpo feminil à prisão animalesca; ao passo que a serpente, o corte das patas, no Éden. No entanto, são animais que carregam a memória cultural, por excelência, no que diz respeito à Paris feminil.

No mais, a figura de Baudelaire introduz a trucagem circuncisa para condecorar os aspectos físicos da margem. A adjetivação “magro/macilento” do personagem expressa a simbiose entre o distanciamento do sistema capitalista e a desencarnação corpórea. Ladeado ao rio Sena, o corpo de Baudelaire sugere integração às águas parisienses em uma atmosfera asquerosa que demonstra a materialidade sórdida, na correspondência com o cágado. A conjugação rítmica, na morosidade, acentua a dissolução terrena e projeta o lúgubre, pela imagem, ainda física, de Baudelaire. Trata-se de “um ato de recuperação do ‘eu’” (LUCENA, 1999, p. 79), na possibilidade de expor a contramão dos sistemas socioeconômicos.

O fato de Baudelaire caminhar contra o curso do rio Sena volve os passos ao pretérito desarmonioso, mergulhado no figurino dândi. A exploração do vestuário baudelairiano dota os moldes do belo e do grotesco que, no corpo físico, apresentam a magia tumultuada. As impressões dandianas sustentam o acúmulo de *cronotopos*. A gravata, em formato *plastron*, acentua a imobilidade do futurismo e o peso memorialístico dos acontecimentos históricos. Com efeito, traz no peito o

excesso de passadismo, que procura imperar, nos *cronotopos* elucidados pelo discurso literário.

4.3 Trucagem lunática: a fugacidade feminina no corpo da cidade

Baudelaire “assentou-se num bar e pediu uma taça de absinto” (GOMES, 2008, p. 60). O procedimento discursivo tangencia o casco da tartaruga, trucado com a presença do bar, lugar cômodo que concentra produtos alimentícios para o ócio humano. Desta vez, a taça, enquanto requinte, cristaliza o belo da modernidade e dilui o grotesco que registra as apreensões citadinas pelo movimento identitário dos passantes. Casco, olho e taça molduram a autodiegese da visão edípica, porquanto necessita de representação imagética que, esgotada, recorre ao sublime terrível. “Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles os narrem” (FOUCAULT, 2009, p. 47). A bebida, em Baudelaire, lembra o produto de *Ártemis*.

Exemplo vicioso alude à rotina, em meio a movimentos repetitivos, constrói o tecido verbal, no patamar antropofágico: o absinto consubstancia a deusa *Ártemis*, fabricando uma bebida alucinógena, por meio das correspondências discursivas. A taça simboliza o arco da deusa grega, bem como a lua venenosa cujo brilho norteia a excentricidade de Baudelaire. Os olhos do poeta são a flecha de *Ártemis* que, aqui, aparece escancarando os *cronotopos* parisienses. O método *Artemisia absinthium* desestabiliza a fixidez cronotópica, já que reduz elementos dos espaços siderais e citadinos.

Escorre o absinto discursivo, tal como um festim monárquico, onde a confraternização traz a diversidade cultural. Podemos afirmar que a taça lunática reúne as gotículas do diferente em uma mesma bebida. Por isso Baudelaire “nervosamente sorvia os movimentos da multidão” (GOMES, 2008, p. 60). No entanto, a trucagem está na taça de absinto que, metonimicamente, é a Lua, enquanto espelho de Paris.

Assim, homens gordos que caminhavam em grupos, o ar arrogante, vestidos de fraque, usando cartolas, fazendo balançar grossas correntes de ouro e sem cerimônia empurrando com a barriga os demais transeuntes, me pareceram ser banqueiros; homens de porte atlético, as vestes alinhadas, o queixo erguido, o ar marcial, caminhando com passos medidos, talvez fossem militares; mulheres de bocas túmidas, cobertas de batom, que

lançavam sorrisos impudentes aos passantes, eram, com certeza, cortesãs... (GOMES, 2008, p. 60).

A acepção dos grupos sociais de Paris se dá pelo formato da Lua, no método *Artemisia absinthium*. Os banqueiros evidenciam a Lua crescente, no transcurso do funcionamento do sistema social, na coexistência do grotesco com o belo performativos. Explicitamente físico, o adjetivo “gordos” desproporcionaliza Paris, tendo-a como licitatória, pois a hasta pública intenciona arrolar bens materiais dos cidadãos. Enquanto mulher, a cidade oferecia um bom dote aos estrangeiros que viessem desposá-la, diante de festejos, nos quais a glotonaria é celebrada na cidade.

A glotonaria reúne os incidentes comerciais nas transações econômicas que tornam atraente a cidade de Paris. Se, por um lado, fragmenta a população parisiense, por outro, emerge as variadas imagens da metrópole. Pela glotonaria, destacam-se os sintomas da modernidade, uma vez que a entrada de investimentos e recursos modifica a infraestrutura dos espaços públicos. Dessa modificação socioespacial, tem-se o aspecto sinestésico da personalidade lancinante dos banqueiros, pois o “ar arrogante” imprime a tríade corpo, vestimenta e trânsito.

O “vestido de fraque” estampa os rotos nas atitudes do poderio financeiro. Sob o efeito *Artemisia absinthium*, a nudez está por cima do travestimento utilizado pelos banqueiros. No fraque, a sobrecasaca supõe orifícios que sinalizam abertura e fechamento do conjunto guarnecido, na veiculação do papel-moeda, uma alusão ao ânus e suas eliminações. Nessa perspectiva, Baudelaire mergulha nesses dejetos discursivos para criticar a modernidade parisiense, já que inerente ao cágado viver em meio às águas poluídas do Sena. São dejetos capitalistas, na cidade e nas águas, porque a rebeldia “ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2003, p. 17).

Ainda na vestimenta dos banqueiros, as “cartolas” são símbolos da rejeição ao vulgar, de encontro às práticas vãs. É ponto predominante do retilíneo imponente na curva da irreverência, na ilustração dos genitais que proclamam a ideia de multiplicação. As cartolas metaforizam o ato sexual, ou ponto de convergência para a continuidade das relações socioeconômicas da cidade que são condecoradas pelas “correntes de ouro” cujo balançar acompanha as transações comerciais ou representação dos lucros obtidos nos cofres públicos. Retorna à circularidade.

Circularidade da corrente de ouro, no viés da glotonaria, aponta à barriga insaciável dos banqueiros e aos objetos valiosos da sociedade. Na dimensão pantagruélica, o “empurrão” dos banqueiros ativa a sede pelo capitalismo desenfreado, a partir da convergência barriga/corrente. Essa relação explora a identidade parisiense, no contraste entre as vestimentas e o sistema digestório humano. Tal irregularidade assinala a trucagem entre a lua e o trânsito citadino, promovendo imagens em torno do consumismo e das aparências perversas.

Agora se evidencia a Lua minguante no trânsito repressório e prescritivo dos “homens de porte atlético” pela contradição no corpo físico. O porte atlético põe fim ao padrão pantagruélico dos banqueiros, uma vez que a musculatura definida possui o acúmulo de riquezas e desenha a força mitigadora das invasões contra as normas citadinas. O exercício físico intenciona banir o anarquismo, uma obesidade que pode abrandar os poderes da cidade, ou seja, é uma atividade corporal capaz de eliminar as catástrofes ideológicas e regula os indícios pantagruélicos no âmbito orgânico.

Organicidade enfeita os tecidos dos militares, já que “as vestes alinhadas” modelam as costuras dos corpos parisienses. O alinhamento enaltece o sucesso das empreitadas cívicas, além de demonstrar a força bélica da cidade. Os tecidos escondem os vitupérios por representar as estratégias e experimentos em situações anônimas, já que as vestes não são especificadas, ao longo da narrativa, e revelam os “segredos de Estado”. Na marcha, o “ar marcial” acentua a exaltação da defesa nacional que valida a necessidade de conotar o espaço em direção ao norte.

Em relação ao ar marcial, o queixo e o bíceps impressionam pela rigidez concreta do espaço anatômico. O queixo é análogo à fixação dos músculos da face, um modo de focalizar os sustentáculos citadinos dos poderes organizacionais. Assim como os bíceps se expandem pelo volume acrescido, o queixo revela a necessidade de recorrer às grandezas, na face humana, a busca pelo sublime. O queixo erguido penetra o ar marcial e, aparentemente, parece estar dissonante aos passos regulados, já que o olhar busca a superioridade, em contrapartida aos efeitos da gravidade.

É inegável que o queixo abarca a visão concreta e abstrata da cidade de Paris, por valer dos músculos faciais: as gengivas submetem o sangue parisiense, são dores e sofrimentos de inúmeros conflitos. É por esse desenho anatômico que os dentes figuram os construtos sociais (casas, prédios e poderes), as obras humanas entram em evidência ou destaque, à medida que o queixo é erguido; e a

arcada maxilar, pela abertura e fechamento da boca, bem como encontro e desencontro dentais, representam as dissonâncias – liberdade e repressão, dor e prazer, morte e vida...

É nessa anatomia facial que a Lua cheia justifica o âmago parisiense. Os núcleos da cidade atenuam a imagem feminina que é suscitada pela decodificação bucal e com a vascularização entre o norte e o sul. A decodificação põe limites cronotópicos, uma espécie de corpo logístico corporificando as fronteiras citadinas e desenha a arquitetura do espaço urbano. De princípio, a abertura bilabial corresponde ao curso do rio Sena que fica intumescido, coberto pelas navegações fluviais e trazem as variedades devassas. A atenuação das casualidades atribui o mistério romântico.

Os elementos frontais buscam o concílio entre o batom e o sorriso impudente. Ambos, pintura e humor, levantam comportamentos que sintetizam a carga estética citadina, uma vez que as cores conferem organicidade à luz dos lábios. São luzes que despertam os habitantes parisienses à criação do não-comum, isto é, um *cronotopo* projetado e relativo – *húmus* e *animus*. Revelam-se os *húmus* pelos traços bilabiais que são compostos por um modo escultórico, ao manter a boca posicionada; em contrapartida, o *animus* dilata os lábios e produz o sorriso pelo entretenimento e rugas.

Repentinamente, o homem da tartaruga aprumou-se. Segui-lhe o olhar e deparei, em meio à confusão ensurdecadora da rua, uma mulher alta, magra, vestida de luto, que, ao suspender com a mão o festão e o debrum do vestido, mostrava a perna da estátua (GOMES, 2008, p. 60).

Ao intentar arrevesar a circunstância, o personagem Caminha insiste no caminho contemplativo, porquanto a visão é muito extensa e projeta as aparições. Acentua-se, aqui, o *pneuma* (mulher enlutada ou Sequana) que é proclamado pela cisão entre o *húmus* (Lutece) e o *animus* (Quelone). Pela tríade “barriga, queixo e boca”, nasce a justaposição imagética, recurso da trucagem, pois o “nariz”, implícito na narrativa, perfaz o formato triangular da Torre Eiffel. Essa influência corporal justifica o feminino e suas naturezas: fluvial (belo), fluvial/terreno (grotesco) e sobrenatural (sublime).

A natureza sobrenatural reveste o *pneuma* parisiense, já que o personagem realiza o ato de aprumar-se e exerce a órbita do ponto cartesiano. Essa inclinação

corporal do personagem Baudelaire, sob o epíteto “homem da tartaruga”, anarquiza o espaço urbano e desmancha os signos fluviais e terrenos. É certo que a regulação de Baudelaire aos passos do cágado enaltece a velhice parisiense, com a qual o poeta se identifica, porque busca fixar no arcaico e, ao mesmo tempo, se cega para a modernidade. Desta cegueira, a surdez, recurso do sublime, modifica os *cronotopos*.

Tem-se uma mulher anônima, delineada pela rua de Paris e parodiada pelo poema de Baudelaire. A rua, como desvínculo das construções citadinas, o caminho para o imaterial, exige uma tarefa de hibridizar a aparência feminil entre o material e o espiritual, porquanto os adereços são antropomorfismos, isto é, sinais de um belo artificial que confere forma ao abstrato. Forma correspondente é constatada no cálculo da tartaruga, posto que ele é utilizado para as edificações parisienses e, assim, Baudelaire se reduz à imagem do cágado: este é preso ao casco; aquele, à cidade – “o mundo do feitiço e dos mitos esteve sempre ligado ao comportamento sócio-cultural” (ROSÁRIO, 2010, p. 131). O mundo espiritual aprisiona o sujeito.

Tal prisão guia o narrador-protagonista à dimensão do sublime, a começar pela imagem da mulher magra cuja altura terrenal e, em seguida, a metafísica demonstram a alegoria dos signos sociais. A altura terrenal se desdobra pela impotência dos indivíduos e como via de libertação do sistema citadino, o que evidencia os passos da tartaruga: revela impotência, quando o animal se encolhe e declina o casco (descida); porém, ao incliná-lo, intenta uma frustrada evasão (subida). De modo evasivo, a magreza da mulher traz subsídios rotativos entre história perdida e memória eterna.

4.4 Trucagem bailarina: as tragédias prognósticas

Por lidar com a perda momentânea da cidade, o luto irreverente confunde o âmbito dicotômico, pois a morte da antiga Paris celebra as nuances, apenas, das vertentes capitalistas. Tais nuances convidam o personagem Caminha a uma dança, por meio do ballet “O lago dos cisnes” que as ruas parisienses trazem os ventos da confusão. Como lida com os atos hostis do capitalismo, a rua é revestida pelo belo organizado dos passos rítmicos dos passantes, tornando-se palco de recorrências discursivas. Como forma de obter as dicotomias, a visão é além da simetria

burguesa, visto que “as tradições mudam e nesse processo de mudança tornam-se modernidade” (HONWANA, 2002, p. 26).

Essa mudança cronotópica truca o ballet e ativa o fluxo da imaginação nas águas parisienses, uma vez que o lago recebe as lágrimas da deusa Lutece, enquanto mãe da cidade, e produz um manancial de vertentes. Águas figurativas que compõem o drama dialético entre vida e morte, pois o personagem Caminha se aproxima do ato da desmaterialização, sugerido pelo encontro com a mulher. Contato que estabelece a oferta à metafísica, pela continuidade discursiva do ballet: “em dehors” (para fora) e “em dedans” (para dentro) recriam a pirâmide capitalista pelo sistema rotativo.

Na rotação discursiva da perna da estátua, contemplada pelo personagem, revela-se o “em dehors” pela imagem anatômica da articulação coxo femural que fornece sustentáculo para a continuidade da historicidade submetida aos ditames capitalistas. Quanto à anatomia, o quadril humano versa a pirâmide invertida cujas pontas mostram a consequência (lucro), e não a causa (meios) propriamente dita. É certo que a revivificação dos ossos parisienses é intentada pelo personagem Caminha e ele traz os índices edipianos, porquanto transita, na cidade, como um ser vacilante que conduz “uma alegorização da realidade” (COELHO, 2005, p. 86).

Os índices edipianos estão na dimensão reversa da imagem do vestido, à medida que a imagem da mulher volve a atenção para o lado inferior da contemplação. Feito isso, o vestido feminino remete à toga, na fusão memória e história parisienses, e alude à Revolução Industrial que circuncidou as imagens paradisíacas luteceanas em busca das dos anônimos capitalistas. No caso do anonimato, Caminha reflete sua condição apátrida, uma vez que a toga sinaliza o calcanhar ferido, ou seja, a qualidade anátema. Logo a revivificação dos ossos parisienses é frustrada e persiste o velório.

A duração do velório demarca “em dedans” pelo luto ideológico que hibridizou corpo/estátua. O símbolo da estátua traz a figura imóvel e o estado de repouso, o que faz a necessidade de transcendência, a tentativa de chegada ao estado de espírito. A chave evasiva são os entorpecentes que arrebatam o personagem Caminha – “pedi outro *balon de rouge*” (GOMES, 2008. p. 61). A expressão “rouge” representa o verme, um anelídeo que faz o rompimento negativo do *cronotopo*, isto é, das ascendentes construções capitalistas para as dimensões subterrâneas, pela ingestão sintética.

Já cansado de dobrar inutilmente ora à direita, ora à esquerda, cheguei à praça *Dauphine*, onde se encontrava uma grande multidão. (...) Parecendo anestesiado, o povo urrava: – Ide cear com o diabo, Jacques de Molay! Do alto de uma janela, acompanhando deliciado o espetáculo, Felipe, o Belo, acenava e era ovacionado: –Longa vida ao Rei, morte aos Templários! (GOMES, 2008, p. 61)

Para se compreender a entrada à dimensão subterrânea, é necessário analisar a trucagem cronotópica da praça parisiense. O nome “Dauphine” evoca a imagem de um golfinho, em um símbolo aos saltos vetoriais, alia-se à suscitação de discursos polêmicos na praça, no processo de demolição das questões ideológicas dos grupos sociais. Assim, a figura do golfinho retoma “um banho de multidão” (GOMES, 2008, p. 61), banho que traz as águas da historicidade, já que promove a evaporação da memória coletiva. Sendo águas pretéritas, o declive histórico se instaura na praça.

No relato específico da manifestação na praça, o povo ganha corpo felino. Daí sua imagem leonina cuja fêmea realiza o extermínio da caça – a praça admite ideias, porém são censuradas pelas decisões dos líderes governamentais. Uma vez que o povo recebe anestesia, recurso da trucagem passiva, está em um estado de espírito no vazio da sensibilidade, porque está conduzido pelo intenso desejo de repugnância à figura histórica de Jacques Molay. Essa figura implica a ideia edipiana, pois a praça reúne o povo (Laio), que procura interromper calcanhares contrários ao senso comum.

Existe uma relação simbólica entre os nomes “Jacques” e “Édipo”, pois trazem, na etimologia, o “calcanhar”, membro inferior, e recebem a expiação maldita. Assim, o método de substituição da trucagem ilustra o diabo um agente contrário aos modelos do verticalismo monárquico, posto que objetiva cindir a paz mundial dos povos. Logo a praça expressa o nascimento e morte de Jacques, pois permite o cumprimento da democracia “Do povo [Laio], para o povo [Laio] e pelo povo [Laio]”. Entretanto, a morte, instigada pela multidão, canoniza a figura histórica, já que imita o programa cristão.

Vale analisar que a trucagem histórica confere passagem enigmática, por meio do personagem Felipe, o Belo. A dissimulação monárquica, novamente, salta os olhos do personagem Caminha às alturas parisienses; agora, a uma janela superior. A forma de a visão estar voltada ao alto encobre a moldura de um

penhasco, explicitando o símbolo da Esfinge, enquanto ser assassino. Acontece, então, uma inversão discursiva no enigma filipino: “Qual é o ser que tem de morrer para se eternizar?”. O enigma é desvendado, e Jacques Molay se eterniza, por excelência, na Praça Dauphine.

O personagem Caminha, atento àquele devaneio, ouve Jacques Molay:

– Por tua traição, Felipe, eu te maldigo! Antes que se passe um ano, estarás a caminho do Inferno! E tu, Nogaret, por tua perfídia, irás para o mesmo lugar! E tu, Clemente, falso papa, agente do Anticristo, também antes de um ano estarás queimando eternamente nas chamas do Inferno! (GOMES, 2008, p. 62)

A voz ensandecida de Jacques Molay indica as dimensões cronotópicas para delinear a morte dos templários. A trucagem do submundo explora as animálias, para, em seguida, articular as fantasmagorias e desarticular as estruturas citadinas. Assim, Felipe/Esfinge realizam os mistérios da profanação dos templários; em contrapartida, Jacques/Édipo proferem a desmistificação, apresentando os atos corruptos da igreja. Por outro lado, as animálias referem-se às identidades das figuras históricas de Felipe, Nogaret e Clemente. Indiretamente, fazem a progressão do corpo da Esfinge.

A linha identitária de Felipe, o Belo, compreende o “cavalo” e sua característica quadrúpede que envolve a velocidade, caça e guerra. Sob o signo de maldição, o ato veloz em busca da presa ideal põe fim à vivacidade do cânone heroico do monarca. A caça é díspar, porquanto devasta a natureza que, posteriormente, se torna hostil. Por isso unem homem e cidade, o que provoca conflitos, sendo um modo enigmático. Os enigmas felipeanos acentuam o caos em estratégias cabais para o extermínio dos homens e, nesse sentido, são pouco perceptíveis nas relações monárquicas.

O radicalismo do chanceler, Guilherme Nogaret, propõe o símbolo da “águia” cujas asas orientam o voo monárquico. Assim, o direcionamento do voar faz a vastidão e protege, intrepidamente, os intentos do reinado felipeano. A distribuição das penas das asas discute os pecados capitais cometidos pelos templários e truca a imagem da fogueira: as bárbulas das penas representam a prisão, ou paralisação das atitudes. Expondo a imagem aguda da praça, o cálamo da pena aponta à localização da vítima, que fica suspensa do solo francês, provisoriamente, antes de receber o fogo maldito.

Volta-se à questão religiosa, na qual a designação de *Bertrand de Gouth* (Papa Clemente V) sugere as caudas da serpente. Elas subvertem a personalidade papal e determinam a ampliação cronotópica, uma vez que a disposição da cauda registra as identidades – *bothrops* projeta lisura, ou seja, bifurcação entre polidez e aspereza dos atos religiosos que intentam sulcar a vida individual; *crotalus* normatiza o discurso erudito, emitido por cânticos e sermões, para fins intencionais; e *lachesis* demonstra as barbáries e outras tragédias, pois as escamas buscam a imaculidade dos povos.

O movimento infernal estigmatiza a decadência infinita em sua expressão, já que são conceitos adversos aos personagens históricos. A decodificação infernal, a Felipe, Nogaret e Clemente, é a ascensão de figuras marginais que desmistifiquem os signos emblemáticos da monarquia e da igreja. Na contramão, para Jacques, o inferno desce das reuniões monárquicas e dos concílios religiosos. Tal polarização identifica as chamadas mortais e imortais da consciência humana, em plena Praça Dauphine, pois o enigma é decifrado e a morte gera o cânone histórico: Jacques, o profeta, “exprimindo a nutrição espiritual através da arte” (CÂNDIDO, 1993, p. 58).

Vale demonstrar que a premissa religiosa determina o percurso de Caminha aos espaços da cidade de Paris. No objetivo de decifrar os *cronotopos*, o método criativo denuncia os artifícios religiosos. A perna de estátua é uma trucagem oculta, pois se refere às hagiografias e, posteriormente, ao cânone histórico da cidade, por meio da atuação monárquica e jurídica. Essas passagens expositivas trazem os atos miméticos atualizados, posto que o personagem Caminha se encontra “nauseado com a cena de brutalidade e com o odor de carne assada” (GOMES, 2008, p. 62).

Nessa circunstância, a disjunção cronotópica preserva o cânone cristão, visto que a figura de Jacques Molay se assemelha à de Cristo e denuncia a atuação dos impérios francês e romano. Torna-se metonímica a expressão “carne assada” pelo ato de atualização da prática de incineração em forma de celebração, conforme se dá no programa cristão. A carne dilacerada transmuda a posição cronotópica da cidade, pois evoca a figura da mulher que sacrifica o filho em prol de uma causa inexorável. Tal sacrifício, pela junção entre inocência e barbárie, desconstrói os espaços religiosos, mas “atinge um grau máximo: sacrifício do filho” (EL FAHL, 2012, p. 130). O infanticídio é a trucagem histórica e ingresso à zona espiritual da religião.

Na circunstância específica, o personagem Caminha perfaz o submundo, no rastro de uma serpente. “Ao me dirigir para o velho edifício, ouvi uma espécie de

cantochão monocórdio” (GOMES, 2008, p. 62). O fusionismo aplicado entre a religião e monarquia instaurou enfeixou a identidade satânica, já que *crotalus* incutiu melodias para a comemoração de um nascimento. São fenômenos ritualísticos para o natalício, porquanto a morte cultuada é o nascimento canonizado, conforme ocorreu com Molay. Daí a forma de conceber o espaço eclesiástico por meio da antítese “morte e vida”.

4.5 Trucagem satânica: o preparo do “parricida”

Retomando a voz verbal, que opera o nascimento, o monótono cantochão emite “– Filius Luciferi, filius Luciferi, Lucifer tuus Pater est. Princeps tenebrarum Inferorum, sub signo Luciferi es” (GOMES, 2008, p. 62). A imagem luciferiana faz alusão à luz, ou à estrela da manhã; essa forma reiterada apostrofa de enunciar a identidade para Caminha parece conotar Paris em um submundo desconhecido (das luzes às trevas). A escuridão, sinônima do caos, dinamiza uma luz inerente às próprias trevas, ou seja, o signo de Lúifer expressa uma visão particular ao personagem Caminha.

Quanto à visão, turva-se por motivo de diluição discursiva. “Das sombras saiu uma figura vestida com uma túnica negra, dotada de um capuz que lhe ocultava totalmente a face” (GOMES, 2008, p. 63). O recorte não é apenas um extrato da visão infernal, mas uma expressão da realidade cotidiana de Paris e interliga memória e realidade. Gera-se a visão espiritual, novamente, posto que trucagem identitária une passante da cidade à imagem de um demônio, em meio à escuridão. Esses equívocos imagéticos produzem um inferno histórico que é imperceptível aos olhos humanos.

Não fosse essa produção imagética, os relatos históricos estariam no mais profundo mar das memórias literárias. A expansão da identidade está na performance daquele estranho que, logo, “apanhou uma túnica semelhante à dele (...), ordenando que a vestisse” (GOMES, 2008, p. 63). A estranheza da figura anônima reflete o plano do esquecimento cronotópico, porque a magia ativa os processos memorialísticos, e a túnica negra retrata as triplas referências (memória, história e magia) que são corpo, roupa e cor. Assim, o ato de vestir atualiza a história, por meio das reiteraões.

O que vale analisar é a confirmação ideológica que enxergará *cronotopos* e revelará identidades obscuras. Caminha afirma: “passei a enxergar melhor nas trevas” (GOMES, 2008, p. 63). A cegueira é a composição do plano da realidade atual que ofusca os cones dos olhos ideológicos do personagem; por isso a escuridão clareia *cronotopos* e suas identidades. Nota-se que a cegueira produz a visão angular de personagens históricos, suscitados entre o grotesco terrenal e o belo infernal. É interessante pontuar que o clero reverberou os cronicões, dando identidades a eles.

– Irmão Caminha, com meu poder instituído por Lucifocaz, eu, o presbítero Boullan, rebatizado *Doutor Johannes*, vos apresento ao Irmão Stanislas de Guaita, rebatizado Preclaro Mago e ao Irmão Gilles de Rais, rebatizado *Supremo Deão*. – Sede bem-vindo à Irmandade, Irmão Caminha. A partir de agora, sereis reconhecido como *Noviço Escriba* (GOMES, 2008, p. 63).

Dentro desta citação, as figuras religiosas correspondem ao espírito das ideias cujo patrono é Lucifocaz. A escuridão da dimensão infernal compõe o inferno truçado pelos contornos históricos apresentados pelos *cronotopos* eclesiásticos, pois o ato batismal inscreve o sujeito crente à prática religiosa, produzindo identidades. Como forma de imersão, o batismo considera a identidade terrenal/parisiense, no extrato da “Sociedade para reparação das almas” (1859); Boullan, por via direta, representa o sacrilégio como centro de purificação e, conseqüentemente, produção de ideologias.

Ideologias coexistentes para depurificar o *cronotopo* cristão que, no processo analógico, traz o aspecto feminino mais propício. A imagem boullana exorciza os atos católicos apregoados em Paris, recorrendo às lendas parisienses, nas quais os atos sexuais com uma freira fecundariam um novo sacramento da Igreja. Assim, os traços desse batismo, por imersão, sinalizam uma gama de *cronotopos*: a relação de fuga (desconstrução do comum), a morte e o nascimento (reprodução ideológica) e o caos e a organização (construção cidadina). Pode-se dizer que a narrativa é um desalinho.

A questão espiritual ganha destaque com a presença histórica de Stanislas de Guaita, ao analisarmos os artifícios mágicos para a propagação dos ritos religiosos, já que o ato batismal suscita as profundezas e obscuridades parisienses, unificando-se a cidade das luzes às escuridões históricas. Guaita preserva o mistério mágico e

produz divergências (caos nas águas) na ordem religiosa, tipificando o pavor à submersão. Está certo de que as águas revoltosas arrebatam a imaginação do sujeito para um desempenho vacilante/errante – Paris é conduzida às práticas hereges.

A heresia é refratada na linha clerical, onde a reprodução ideológica confisca a tomada de decisão entre as máscaras identitárias. Nessa esteira, Gilles de Rais altera a simbologia do batismo por imersão, já que o ocultismo gera o *cronotopo* situado no movimento da queda corporal. A necessidade de renascimento recai sobre a imagem infantil, logo a morte não se encontra na queda corporal, mas no nascimento pueril. Essa mobilidade indivisível realiza a morte do nascimento, uma prática de feitiçaria que tem, por âncora, o sacrifício de crianças do qual Gilles de Rais foi acusado. Aqui, tem-se a união da história com o relato do narrador, como afirmou Genette (1972), a fim de impor a trucagem personalíssima (a criação).

Além disso, o ato batismal, na forma de aspersão, sugere nova identidade, a infernal/parisiense. Todavia, a formação identitária se dá por meio de uma trucagem personalíssima, porquanto os personagens históricos são rebatizados com a menção de outros. Essa trucagem monta a continuidade da automatização identitária, embora terrenal, uma vez que o inferno é apenas o clichê da maledicência social e dribla a noção de tormento humanístico. Desse modo, o batismo terrenal/parisiense tem por figura o clero, e no infernal/parisiense, Lúcifer; a relação vida-morte / morte-vida.

As relações de canonização alteram as identidades no ato rebastimal cuja aspersão ritualiza a ambivalência cronotópica: as águas unem personagens diferentes e iguais; ao mesmo tempo, promovem as transições “futuro ao pretérito” e “pretérito ao presente”. Nesse aspecto temporal, os personagens estabelecem uma simbólica relação “predador/predado” que demarca a fusão identitária. Se analisarmos a ideia de predação, a morte ganha sentido circunciso, de acordo com os atos praticados pelos personagens históricos, e demarca o *cronotopo*, na divisão corpo e espírito.

De forma mais precisa, a concepção genesíaca “corpo/espírito” retoma a figura feminina no símbolo citadino. É evidente que a função parturiente apenas introduz a fisionomia, porquanto o espírito ideológico é desenvolvido à luz das práticas sociais. A implicação desse rito se dá pelo extrativismo comportamental em meio a modos temporais e espaciais. Nesse âmbito, Joseph-Antoine Boullan, ao

ferira imagem casta da freira Adèle Chevalier, profana o *cronotopo* cristão-católico e consagra o ocultismo. O caminho circunciso é a profanação às doutrinas do clero pela imagem da freira.

Por essa disposição imagética, Boullan e Chevalier (1860) mataram o próprio bebê. Tal infanticídio ocorre no período puerpério de Chevalier, o que remete à noção indutiva de revolução religiosa em Paris; contudo, a freira puérpera consiste em uma projeção às práticas de feitiçarias que são desempenhas pelos parisienses contra a liturgia católica. Sobre as práticas pagãs, o sangue menstrual (submersão – morte) e puerperal (aspersão – vida) exaltam o ciclo da renúncia e o apego à evolução, uma vez que o casal assassinou as correntes do catolicismo romano e pregou a inovação.

Na esteira da inovação, Boullan foi rebatizado, recebendo o nome de “Doutor Johannes”. A nova identidade prossegue a dissimulação contra a igreja católica, posto que a imagem feminina (religiosidade) é alcançada pela ascensão da figura pueril. As atitudes pedófilas, das quais Johannes foi acusado, se voltam à origem materna e a tentativa de usurpação cronotópica, no viés do simbólico. Sem o sangue menstrual, é indiscutível a vitalidade do cristianismo tradicional; assim, os pecados de pedofilia subvertem a noção puerperal, para, em seguida, prevalecer a fluência menstrual.

No seguimento da fluência, o objetivo é aniquilar o caráter corpóreo e trazer os movimentos espirituais. Dentre essas práticas sanguinárias, destaca-se a figura de Stanislas de Guaita, rebatizado com o nome de “Preclaro Mago”, que camufla a defesa do sangue puerperal, ou seja, a preservação da vitalidade religiosa do catolicismo. A suspensão da camuflagem revela as impurezas do ocultismo na dilaceração dos ritos cristãos. A apologética se evidencia na junção das hemácias puérperas da liturgia, visto que Guaita, agora Mago, produz feitiços para pôr fim à vida de Boullan.

Posteriormente, a transferência sanguinária envolve a figura histórica de Gilles de Rais, rebatizado como “Supremo Deão”. A tendência infanticida é bélica no campo feminino, já que fere a imagem da mulher-mãe, tipificando a religião parisiense. Assim, Rais foi suspeito de promover o desaparecimento de crianças em 1440, em Nantes. Sendo o protótipo de “bode expiatório”, o clero lhe atribuiu as hemorragias (tragédias) que, mais tarde, recebeu o mito machista, por Perrault, em

1697. Por isso Gilles, no molde sanguinário, tem o signo de exterminador da animosidade em feminicídios.

Voltando à narrativa parisiense, ladeado por Johannes, Guaita e Rais, Caminha é reconhecido como “Noviço Escriba” (GOMES, 2008, p. 63). Encerrado o rebatismo, a função clerical guiou o personagem a *cronotopos* religiosos contundentes, em modo misterioso. A ordenação demonstra a peregrinação e apontamentos, a partir da visão solidificada em cada repartição eclesiástica. Agora, Caminha foi descendo por “uma escadaria, mergulhando nas trevas” (GOMES, 2008, p. 63). A descida pela escadaria concerne os passos gradativos da história falida que é coberta pelo sangue negro.

Da mesma forma, Caminha chega “diante de outro portal” (GOMES, 2008, p. 63) desconhecido e cogita a possibilidade de revelação do Absoluto, mesmo que seja pela transcendência negativa. Então a ausência de clareza interrompe os *cronotopos* consagrados pela memória individual e coletiva, posto que o entendimento é frustrado. A oferta imagética não transporta o personagem para a obtenção da totalidade; pelo contrário, desgasta a materialidade produzida pelos passos da história humana. Isso não só pelo fato de o personagem estar limitado, mas por causa da história burlada.

Analogicamente, a história burlada recebe contornos, pois a igreja tinha “ogivas e vitrais, cujos vidros eram atravessados por uma luminosidade sombria” (GOMES, 2008, p. 64). A relação ogiva/vidro instaura o processamento distinguível entre transcendência e fato histórico, porque a ogiva convida à necessidade de olhar às alturas. Em contraste, os vitrais não inscrevem a bela historicidade de personagens do cânone; por isso há a demarcação da sombria luminosidade que não se perfaz. Trata-se de uma equivalência negativa, diante de historicidades que são ineficazes.

À procura de fundamentação, Caminha anda por “escadarias que não levavam a lugar algum” (GOMES, 2008, p. 64) e incorre às sensações niilistas que colocam fim aos *cronotopos* existidos, pois a memória coletiva expôs as contravenções das figuras religiosas. Tem-se, então, a violação da fé, já que as hagiografias servem, apenas, como biografias suplementares ou incidentes históricos destrutíveis da religiosidade. Dessa forma, o lado maquiavélico do ser é acentuado, por causa da dissolução da fé divina. Eis a busca pela disposição imagética produzida pela equivalência negativa.

A peregrinação intensa oferta ao personagem Caminha “portas que abriam e davam para o vazio” (GOMES, 2008, p. 64). A dimensão das profundezas negativas é calcada pela ausência de extensão futurística, porquanto Caminha está localizado entre o perdido e a utopia negativa. O fracasso social e religioso entrega as chaves de *cronotopos* inexistentes e a aceitação da impossibilidade revolucionária comprime o personagem Caminha. A visão de portas é reducionista, quanto às perspectivas vindouras, posto que os métodos religiosos se baseiem na repetição das experiências.

Reiteraões imprecisas são “colunas que se erguiam aéreas sem ter apoio no chão” (GOMES, 2008, p. 64). Deslocamentos e desapegos eclesiásticos instigaram Caminha a experimentar sensações surrealistas, por meio de sustentáculos aéreos. O adjetivo “aéreo” demonstra a fragilidade humana, diante velocidade gravitacional, e fere a possibilidade de decodificação dos signos religiosos. São colunas suspensas, sem representatividades oníricas, já que a solidez crítica desfez o concreto religioso. As colunas, agora, são transportadas como ideias frágeis e longínquas da realidade.

Interrompendo a narrativa, Doutor Johannes fez uma impreciação:

Imperador Lucífer, Mestre de todos os espíritos rebeldes, imploro-Vos que me sejais favorável na apelação que dirijo a Vosso grande Ministro Lucifocaz Rofoal, com o desejo de fazer um pacto com ele; imploro-te também, Príncipe Belzebu, que me protejas nesta empresa. Ó conde Astaroth! Sê-me propício e faze que, nesta noite, o grande Lucifocaz me apareça sob forma humana (GOMES, 2008, p. 63).

Na linha intercessória, a invocação satânica explora o direcionamento espiritual e humano, porque o ritual do pacto demoníaco requer a união espiritual e corpórea. Para esclarecer a transversalidade, a imagem satânica se sobressai na reminiscência religiosa, tendo em vista os valores eclesiásticos, insuficientes à transcendência. E é baseado no âmbito monárquico que Lúifer ressurge na proliferação das ideologias, isto é, desvia a essência cronotópica da liturgia cristã e esclarece a obscuridade tensa da magia transcendente. Por isso a necessidade de produzir uma voz imprecatória.

É óbvio que a voz imprecatória segue a ordem ritualística em oscilação entre a veneração identitária e a petição vaidosa. Além disso, apóstrofe veneratório necessita de adjetivação (imperador/mestre) atribuída a Lucífer, ativa a memória

para desfigurar impérios ocultos cuja arte oculta, característica do grotesco, está intrincada no belo. A predominância da exaltação alude à vida dos líderes religiosos, ao pontuar o aposto adjetivado “mestre dos espíritos rebeldes”, pois rompe o discurso espiritual, enaltece as circunstâncias facciosas da cidade de Paris e confere sapiência a líderes católicos.

Entretanto, existe a interrupção na sequência intercessória de Johannes, posto que a petição é presentificada no desejo de um pacto realizável. A apreensão do pacto consagra a duração superior sobre a brevidade das passagens históricas e, mais do que isso, nega o pretérito infrutífero, à procura de vicissitudes precatórias ao homem. Consciente da condição humanística, Johannes retoma as honras verbais à trindade satânica, no processo sintético – invocação espiritual àqueles que tiveram corpo físico. A inclinação ao ocultismo e ao espiritual, agora, parece necessitar do corpo humano. “O cristianismo separa profundamente o espírito da matéria (...) põe um abismo entre a alma e o corpo” (HUGO, 1988, p. 22).

Em relação à corporificação humana, os deuses demoníacos fazem referência a elementos do mundo físico, por meio da especificação da deidade fracionada entre o animal e o espiritual. O próprio fato de a trindade satânica adotar signos terrestres representa a performance da Esfinge grega e suas divisões históricas, já que o corpo é flexionado a métodos memorialísticos das passagens históricas da Grécia Antiga. Nesse sentido, o personagem Johannes constrói uma sequência litúrgica calcada em estímulo subliminar, porquanto perscruta seres, fantasmagorias e insetos grotescos.

Daí a deidade luciferiana se fracionar no dinamismo da alvorada, executando a essência do enigma esfíngico. A anunciação matutina surge o belo paisagístico, uma vez que a inferência dada a Lúcifer deva ser a presença de luz. O enfoque luciferiano contém cenas cronotópicas de um mundo perfeito entre pedras preciosas, no âmbito do belo profuso. Após a perda desse belo, o querubim perdeu sua luz e foi relegado à escuridão miserável, produzindo antagonismos – agora a luz é proveniente das trevas. A queda celestial é, também, um parto angelical, à semelhança de uma criança alada.

Tendo a percepção luciferiana, a queda persiste nos Aparelhos Ideológicos do Estado que reproduzem circunstâncias inerentes ao grotesco das relações humanas. A relação cidade-igreja, interpretada como luzes concreta e abstrata, aponta à obra secreta e revelada: a secreta pelas ordenações eclesiásticas que

acolhem os sujeitos sociais, na formação uterina-religiosa, ou seja, dentro dos espaços subterrâneos da igreja, aludindo à forma feminina da deusa *Eos*, a profetisa da aurora. Por fim, a obra revelada remonta o deus *Vênus*, cuja tocha emite a escuridão e esta ilumina o mundo.

A luz derramada da jarra luciferiana envolve a prática parturiente “dar à luz” na clareza dos postulados “nascituro” e “natimorto” que versam sobre o ventre materno. A demarcação cronotópica do nascituro ocupa a beatificação como método rotativo de formação/deformação, graças à cultura crescente. Esse método propõe retirar da morte física a vida eternal, porque são estratégias de venerar a historicidade humana. A luz nascitura introduz a beatitude, a partir do óbito, reconsidera o satanismo atuante, cujo processo criativo se perfaz por meio de características deformativas na religião.

No sistema religioso, o postulado natimorto define a trucagem do óbito fetal. O indivíduo, que já possui o fôlego de vida, recai para a dimensão mortífera e satânica. Tem-se, então, a deformação em vigor que procura retomar a figura da serpente, na correspondência com o cordão umbilical do feto. A leitura ofídica nutre a inserção do bem e do mal no caráter humano e dissemina, entre religião e cidade, especificidades da morte, enquanto vida beata, em dois cronotopos significativos: morte frutífera que é associada aos extermínios físicos, e morte ofídica, aquela dissonante a ideais.

A partir disso, a trindade, invocada por Johannes, apresenta Belzebu. Com esta divindade, a predominância das causas abortivas e das pestilências na excomunhão religiosa-social. A decodificação da excomunhão se encontra na imagem da “mosca”, porquanto transmite pestilências para os alimentos humanos, isto é, conter bactérias oriundas de fezes e corpos necrosados. Na esteira de pousar sobre refeições, alude à imagem do cordão umbilical, enquanto serpente, pois incute a essência da necrose. Além disso, o inseto põe ovos camuflados, simbolizando o recomeço da putrefação.

No tocante à putrefação, Belzebu focaliza a criação híbrida animal/pessoa. Os fundamentos corpóreos sequenciam o rito genesíaco, posto que os animais irracionais fossem concebidos antes do homem – a projeção crescente gera a personificação. Em se tratando de crânio suíno, o verme *Taenia solium* prossegue em direção à cabeça do homem, ou seja, as concepções científicas produzem analogia às larvas e estas a corpos alongados, como a serpente convincente-

genesíaca. Conduzidos pelas ideias de fertilidade, enquanto Lúcifer parte da morte para a vida, Belzebu faz a inversão.

São aberturas intempestivas que perseguem o rito da descendência da mulher. Enquanto animal selvagem, Belzebu devora a figura humana, ao receber oferendas, por meio de sacrifícios de crianças recém-nascidas. Evidentemente, eram corpos do sexo feminino que, apresentando a fontanela, retomam a fonte da fragilidade óssea. Nesse aspecto, a cidade de Paris recebe a imagem sedimentada da religiosidade, pelo formato triangular da mosca e do frontal fontanel, uma referência ao mapa geográfico. A movimentação óssea do crânio se torna símbolo da flexibilidade cultural-parisiense.

A flexibilidade cultural converge características sociais, religiosas e políticas de Paris. O processo parturiente, denominado “cavalgada”, truca as vertentes culturais: a figura equina é análoga aos ideais das Cruzadas, pois a organização social e suas regras intencionam a projeção do belo cidadão-religioso. O remonte equídeo autentica o turfe cronotópico, direcionando o nível simbólico para as instâncias grotescas, uma vez que o entrecruzo “religião/cidade” resgata a desordem dos templários, por meio dos percursos dos cavaleiros que almejam a redenção e as conquistas comerciais.

Tal percurso equídeo acopla as dicotomias que ladeiam o belo e o grotesco, na essência sutil do discurso histórico. Assim, a invocação de Johannes delineia os atos das Cruzadas, porquanto assim como as investidas bélicas foram intermediadas pela Igreja Católica, o ocultismo coopera com o rito eclesiástico. Logo o templo reaparece sobre o cavalo, correlacionado ao “puro-sangue”, no redirecionamento à cavalgada pueril, ou seja, o protótipo feminino em atividade parturiente. A marcha equídea truca a imagem feminil, em correspondência simbólica “mulher/cavalo”.

A correspondência simbólica conjuga a atribuição discursiva. Sendo mulher, com suas ramificações históricas, aponta ao belo equino pela beleza das melenas, cujas pelagens reafirmam a condecoração feminina para as funções sociais da cidade. As pelagens carregam circunstâncias atroz, porquanto a expressividade grotesca espelha o belo machista. É importante detectar que as melenas projetam a fixidez da evolução histórica e, ao mesmo tempo, mutável pela modificação circunstancial, pois os cabelos sinalizam o poderio da mulher. Deformados, remetem à Medusa grega.

Tal acontecimento é vetor machista na violação de virgindade, em clareza à força masculina. São limites desproporcionados, compondo o belo capilar, que são movimentados por ventos tempestuosos (interferência exterior). Por isso os cabelos da Medusa personificaram a mulher pecadora, logo a força masculina está associada aos movimentos contextuais de Paris. A velocidade dos cavalos organiza *cronotopos* que sustentam a base dos tempos citadinos nas características culturais dos povos. Acentua-se a relação governante/governado e a interferência na cultura parisiense.

Essa imagem equídea da cultura parisiense direciona a imagem satânica de “Astaroth”, enquanto entidade personificada “conde/Astarte”. O conde fundamenta a organicidade militar, porque a essência da entidade é um pressuposto ao sublime que põe fim aos conflitos sociais. A imagem do conde evoca o “companheirismo”, aquele que promove a cavalgada, isto é, a expressão da memória coletiva na mente dos cidadãos parisienses, bem como sujeitos do discurso propagado nas praças e ruas. Então o conde e Astarte são figuras do retrato cultural em progressão e retrocesso, nos quais “o símbolo e o monstro têm de passar pela formalização verbal” (KAPPLER, 1993, p. 266). A figura do conde monstruoso entrega a religião.

A figura do conde expande o percurso cultural, uma vez que o uso da trucagem espiritualista apenas demonstra o avanço histórico de realizações humanas. Percebe-se o prosseguimento dos acontecimentos sociais, já que a entidade ocultista se perfaz na própria conduta condiana e concebe a hierarquia monárquica. Daí a categorização surgir como sistema identitário que, por ser regrado e tradicional, dissemina as ideias do belo, em credibilidade aos valores sociorreligiosos em perpetuação na essência da cidade. Por isso, a progressão parisiense é orientada pelos rituais discursivos.

Ouviu-se um estrondo, e um fedor indescritível empestou o ar (...), deparei sentada ao trono-latrina uma figura peluda, de pés caprinos e provida de cornos (...), já defecava, fazendo força e gemendo. E as fezes que expelia tinham a forma de frades, com suas opas, báculos, casulas (GOMES, 2008, p. 64-65).

A expressão parturiente, agora, justifica a figura híbrida de Astarote, enquanto mulher/demônio. A vida massificadora de Paris provém da gravidez histórica da deusa Astarte, uma vez que o estrondo tipifica os conflitos sociais, isto é, são dores de parto na perspectiva do nascimento pleno dos próximos séculos citadinos. A

fertilidade atua na esfera religiosa, já que o (re)ligare é o ato essencial para a produção dos cidadãos. A adesão ideológica de parisienses e estrangeiros, em atuação pelas Cruzadas, alude à identidade divina de “Tammuz”, pois os Templários efetuaram função pastorícia.

Ainda assim, a trucagem parturiente cede espaço à performance masculina da entidade Astarote, posto que o ritual religioso simboliza o natalício das figuras sociais. A predominância do fedor, no espaço eclesiástico, reaparece como incenso queimado durante as missas celebradas, são gases ou eructações necessárias à geração do feto. Astarote relega a imagem feminina à inferioridade, tendo em vista a orientação machista imperante. O “trono-latrina” não tolera cultos à identidade de “mãe” feminina, porém faz a oblação ao poderio masculino, pois o homem prossegue com a perfeição.

A perfeição, inerente ao belo parturiente, está entronizada com *flashbacks* das naturezas humanas. A visão sagrada que, ora volve o discurso para a imagem cristã da sagrada família (Jesus e Maria), elege a arte construtora, na qual filho e mãe estão no mesmo patamar puérpero. Jesus – sendo filho – organiza novo reino e anestesia o convívio judaico das mãos do Império Romano; em consonância, a Virgem Maria – no caráter de mãe – atua como provedora da essência da história messiânica. Com a modificação cronotópica, Maria ressurge como filha-mãe; e Jesus, o Deus Ressurreto.

Destacamos, nos dois patamares, a inversão imagética e, ao mesmo tempo, identitária, posto que adota a necrose sanguínea como via oblíqua para a alteração figurativa da vida (do divino ao bebê / do bebê ao divino). Na atuação grotesca, o parto asteroteano expressa a formação do episcopado, por meio das impurezas intestinais, haja vista a fisionomia da grandeza entronizada (do divino ao animal / do animal ao divino). Paralelo à figura de Pantagruel (da pequenez à grandiosidade), o grotesco parturiente justifica o ato da cultura francesa com tradições e costumes corruptos.

Nesse percurso grotesco, o episcopado é resultado das digestões de contextos organizacionais. O sólido social e o líquido ideológico produzem densidade estomacal, confundindo-se com a imagem uterina, na linha do chiste parisiense. Ainda assim, a defecação, com suas cólicas, produz a vida celibatária e suas nuances sacerdotais:

Numerosas parteiras chegaram de todos os lados, e apalpando-a, **por baixo**, encontraram um **pedaço de pele** de muito mau gosto. Pensaram que fosse a criança, mas era o reto que lhe escapara, por se ter afrouxado o **ânus**, que vós chamais de olho-do-cu (RABELAIS, 1957, p. 53 – grifo nosso).

Expressando o nascimento de Pantagruel unifica o grotesco citadino com o belo religioso, por meio da espiritualidade divina e a carnalidade humana. Manifesta-se a produção da trucagem, fulcrada na paródia rabelaisiana, na qual as “opas” autenticam as excreções, porquanto compõem a marcha para a guerra e seus desdobramentos. Assim, as “opas” se relacionam com o “ânus”, enquanto purgação da metáfora bélica, pois os movimentos da guerra são explorados no recorte discursivo da peregrinação. Pode-se dizer que a peregrinação é um plano de movimentos de muitos cronotopos.

Esses movimentos orbitam no fétido (aparelho digestório) a organização das Cruzadas que, pela circulação das fezes, elucida as impressões clericais: o “báculo”, ou “cajado” dos pastores, corresponde ao “reto humano” e produz as sentenças da Igreja, durante o período bélico. Cajado, trucado ao formato do reto humano, ativa o *cronotopo* marginal que manifesta a Igreja Católica em uma extensa proliferação fétida e desencadeia atos insolentes, como amputação, enforcamentos, fogueiras e mortes. A disseminação fétida omite atitudes profanas, pois o cajado é o forte sustentáculo.

O sustentáculo articula a imagem masculina na outorga das funções religiosas. Essa dessacralização remete à personagem bíblica “Tamar” que, dissimulando-se como prostituta, exigiu o cajado de Judá em troca de uma gestação. Forma de corda, fogueira, árvore e até de órgão sexual, o cajado financia as corrupções eclesiásticas, são símbolos que evidenciam poderio da vida e da morte para a expressão expansiva da cidade bélica. Essa prospecção citadina busca na imagem tamariana a ascensão territorial, uma vez que a prostituição se alia à frutificação, mesmo de modo corrupto.

A recorrência ao nome de “Tamar” manifesta as feitorias das expedições das Cruzadas, porquanto a figura tamariana é associada à “*arecaceae*”, árvores típicas de desertos. O deserto é delineado pelo tecido do reto humano, cujas linhas perfazem a imagem das dunas de areia como símbolo das tramitações religiosas, principalmente, na correlação entre densidade desértica e atividade bélica, uma vez

que a figura de Tamar representa a lutada religião em espaços áridos. No trajeto das empreitadas, há a renúncia aos ideais cristãos, pela procura dos deleites humanos.

Com efeito, a jornada abarca outras trucagens dentro do simbólico tamariano no louvor à proposta cristã do catolicismo. O *cronotopo* delineia múltiplas imagens no discurso religioso – os símbolos sagrados em profanação dentro do reto humano. O cajado (báculo) que, no belo, orienta o estado racional da ovelha perdida, reaparece, no grotesco, como extermínio da maldição, na imagem da morte nas fogueiras. O selo pendurado em um cordão, utilizado pelos grandes patriarcas, erige o barro e a argila que eram usados para a identificação. Dessa forma, são fezes produtoras de frades.

5 Trucagem esfíngica: a mulher e a orientação sexual

O narrador-personagem Caminha ingressa na trucagem sexual, porquanto a “literatura pornográfica atua na fronteira do espaço social” (MAINGUENEAU, 2010, p. 23). A cidade de Atenas abre margem ao rito religioso que, entre a honra e o fetiche, prova a luta pela satisfação dos desejos carnis. Curiosamente, a trucagem sexual salienta a reflexão histórica e atesta as performances femininas, que serão ressaltadas pela imagem da cantora “Callas”.

Em seguida, a orientação sexual é rediscutida por conjugação discursiva no corpo angelical, já que a atuação física (trans)parece a dimensão espiritual acoplada na essência do *cronotopo* histórico. Surgem, então, as epifanias angelicais, com o intuito de (re)orientar o sociocomportamento dos personagens da narrativa. Dessa forma, a configuração de Atenas aludirá às performances femininas, por meio de imagens efêmeras que reunirão a dualidade de gênero, nas passagens descritivas.

5.1 O *cronotopo* simbólico na abstinência mórbida

O personagem Caminha está diante dos “portais da pátria da luz e do prazer” (GOMES, 2008, p. 66). Essa sexual visão ateniense já traz o loiro Febo iluminando os portais prazerosos, uma vez que estes encontram na cidade a expressão da libertinagem. Assim, o viço mostra as impressões sexuais que o Sol é capaz de penetrar na Terra. As trucagens pornográficas ganham existência, nos discursos apontados, já que são tendenciosos à satisfação carnal, enquanto *cronotopo* de gala. O abismo libidinoso se edifica, à medida que o personagem Caminha volve aos fatos históricos da cidade.

Ao procurar pelo paradeiro de Maria Callas, tive o dissabor de saber que, há coisa de alguns meses, depois de cancelar todos os compromissos, ela se recolhera à casa de veraneio na ilha de Kitnos (...). Contudo, ouvi também que sua retirada se devia a um caso amoroso (GOMES, 2008, p. 66).

Callas, nome grego, traz o símbolo da beleza inefável que, agora, se mostra estanque, devido à abstinência vocal. As pregas vocais trucam a potência do órgão genital feminino: abertas (emissão do som) e fechadas (sem emissão sonora). Essa

classificação sugere o intervalo entre período de fecundidade (os fatos históricos) e início da menopausa (a memória). É por meio da figura de Callas e Atenas que o turno grego se desenrola, porquanto evidencia a incongruência cronotópica cujo movimento é retrógrado. Logo o personagem Caminha prova esse dualismo discursivo, já que o “erotismo é, na consciência do homem, o que leva por o seu ser em questão” (BATAILE, 1998, p. 25). A questão se torna o paradeiro de Callas.

O paradeiro de Callas induz Caminha à salacidade, porquanto a ilha de Quitnos amplia o isolacionismo da cantora grega. Diz respeito ao choro feminino, marcado por perdas e derrotas, produzindo dissabores, no simbólico da esfera geográfica, uma vez que muitas das ilhas gregas são inacessíveis pelas estradas. Esse viés hídrico justifica o arquipélago como flor da abstinência, são lágrimas que expõem as intempéries da vida. Antes, a emissão vocal trucava a prática sexual; agora, a resistência comprova a clausura. Situações intrínsecas implicam analisar a água – pranto ou líquido seminal.

Relacionar Quitnos à clausura, ao veraneio e a caso amoroso, por meio de algumas estações, é sintetizar o simbólico na geografia grega. Atrelado ao inverno, Callas eleva a rouquidão, ou seja, o culto ao silêncio, à reflexão dos tempos remotos. O frio hibernal é a essenciada abstinência, porque promove o esquecimento, tentativa de apagamento sonoro e fechamento do discurso. Represado o corpo, limita-se a voz espontânea, mas o fã intenta a revisitação biográfica de Callas, ativando os vestígios memorialísticos. É com esse método que Caminha ascende a figura da cantora grega.

De outra forma, o veraneio em Callas está vinculado aos estímulos corpóreos. Agregam-se contextos distintos e *cronotopos* excludentes: a cantora está concentrada em um veraneio que é a temporada insensível, pois Callas não participa do calor dos acontecimentos, mas está pelo ar aquecendo momentos circunstanciais de fãs que lembram o lirismo entoadado. Caminha reconhece que o verão é inacessível para Callas, porquanto está impossibilitada de perpetuar musicalmente, restando-lhe a memória. Não há modificação, apenas um substrato de uma voz congelada que deseja o calor.

Na tentativa de justificar o congelamento/silêncio, murmurações são formas de *cronotopo*, visto que arrebatam a imagem de Callas para pô-la em evidência. Por um lado, a cantora é fria, sob o esquecimento dos homens no périplo das interpretações; de outro lado, necessita da ativação da memória fálica, aquela que

faz a inferência de Callas, nos contextos atuais. Na dimensão da inferência, reata-se o caso amoroso que põs a intérprete musical em um isolacionismo perene, pois o desejo propaga os fios das relações humanas e entrelaça as circunstâncias das historicidades, porquanto “está viva a intenção de algo diverso na natureza, o amor não limitado ao sexo” (ADORNO, 1985, p. 103) e justificado pelos atos históricos.

Entre esses atos históricos, o desejo expõe imagens históricas. “No porto, grande era a azáfama: marinheiros cruzavam com guerreiros armados com elmos” (GOMES, 2008, p. 67). A trucagem da “Guerra de Troia” estabelece atos libidinosos, a partir da disposição bélica – o porto aponta ao “vai-e-vem” dos corpos, à luz das paixões. Caminha, enquanto narrador-personagem, na objetividade, relata os intentos gregos, cujo resultado é o resgate de Helena; mas, na subjetividade, Caminha retrata o desejo de ter o contato com Callas. O entrecruzo fálico pretende romper com os empecilhos.

O corpo fálico é trucado pela subversão das imagens históricas. O “porto” situa os genitais em função de embarque (excitação) e desembarque (ereção) na qual a conjuntura evidencia a conversão de signos eróticos. Conforme é exposto, o outono está associado às relações paradoxais introduzidas na sexualidade entre Helena e o rei Menelau. A recriação erótica parte da memória coletiva para a individual, na meta de produzir fetiches que registram *cronotopos* sutis na densidade discursiva. Assim, a guerra é colocada no patamar das práticas sexuais, em coletividade e individualidade – “imagem e imaginação se encontram, inaugurando no humano um primeiro modo de relação” (SOBRAL, 2014, p. 63).

A “azáfama”, referências pornográficas do imaginário de Caminha, concentra os elementos sonoros que ganharão ritmos durante o sexo, no remonte da contração entre os corpos. A abordagem da relação Menelau-Helena representa o ápice de uma paixão pervertida que se manifesta entre o mascaramento do grotesco à luz do belo. Nesse contexto histórico, as armaduras e seus ritos colocam em evidência o caminho à cópula, cabendo a Caminha expor os *cronotopos* bélicos para o quadro da prática sexual. A trucagem discursiva atualiza o contexto da guerra e destaca a atualidade.

A materialização das armas representaria um sistema patriarcal, na construção de relacionamentos. Curiosamente, Callas e Helena não participavam da azáfama, no porto das paixões, porquanto romperam com a linearidade cronotópica da união. Esse expediente transmite as ocorrências grotescas (ou horrendas), que

contornam a distância entre o namoro e o casamento, bem como preparação e cópula. Parte-se de rituais antimatrimoniais, como as “despedidas de solteiro”, ou seja, os desequilíbrios da castidade e da moral. Assim, o vínculo com a solteirice se dá pelo caminho errante.

Em virtude desse caminho, o arsenal é delineado na esfera do coito: o “elmo” dá destaque à predominância machista, porque suscita os deleites e a necessidade da satisfação libidinosa. O potencial masculino é projetado, explicitamente, no campo das abstrações e venera o adultério, cuja inclinação é a participação coletiva dos atos. Tal acepção eleva o grotesco à cidade Atenas e realiza as flagrantes orgias do povo, pois o ideal matrimonial é compartilhado pela cultura popular e da religiosidade grega. É o que se vê, na trucagem bélica, os homens, em seus movimentos perversos e fálicos, porque “seu gozo sexual está todo inscrito no plano simbólico, articulado pela linguagem” (SOBRAL, 2014, p. 17).

Esses movimentos fálicos do simbolismo depravado trazem a falange grega à trucagem sexual inexprimível por meio da infantaria. Ao se analisar a “lança” bélica, a tipificação genital já transita o intercâmbio entre os corpos em combate, são instâncias obscenas do imaginário íntimo e operam a imbricação de duas imagens “pênis” e a “glande”. Como a lança grega era composta de grandes árvores, têm-se os indícios do funcionamento das genitálias que se contraem em oposição (gregos e troianos). A guerra e seus conflitos de interesse vão para a atmosfera da cópula grupal atuante.

Nessa atmosfera grupal e atuante, a “lança” é o esforço dos arremessos em diversas distâncias, o que necessita de fundição de aço afiado. A ponta dessa lança possui o formato da “glande” e ilustra o conhecimento carnal realizado pelos sujeitos. Alguns historiadores chamam atenção ao fato de as lanças conterem uma aeróbica e velocidade intensa para penetrar o corpo inimigo. Parece estetizar a configuração das posições sexuais, porquanto a prática aeróbica sugere muitos movimentos corporais. O exemplo demanda habilidade e locomoção e caracterizam o prazer incontrollável, durante todo o “período entre guerras, um forte caráter literário se manifesta e a permissividade sexual se torna uma das características mais marcantes” (BENFATT, 2010, p. 5).

É válido salientar que o prazer é bélico na atmosfera sexual na figuração do ato libidinoso, porquanto mescla lança e escudo. O escudo é (ambi)valente em analogia a diferentes genitálias: sob as mãos do inimigo, o escudo é símbolo do

clitóris, já que a lança está prestes a perfurá-lo. Na sequência, em posse de qualquer soldado, alude ao ânus, sendo, portanto, estimulação das zonas erógenas. É notório, no escudo, o símbolo $\wedge$ que atesta a imagem da glândula e, conseqüentemente, a do clitóris. A consciência da guerra é uma manifestação entre gestos e orgasmos múltiplos.

O flagrante acontece quando Caminha contempla a ida dos soldados a Troia, “o louro Menelau, o membrudo Agamemnon, o forte Aquiles e o engenhoso Odisseus” (GOMES, 2008, p. 67). A apologia helenística reúne bravos soldados gregos, posto que a essência passional homogênea uma personagens heterogêneos e aponta para a confluência afrodisíaca – a busca por mulher. As características dos soldados estão na inserção cronotópica e constituem formas do desejo em relação à figura feminina. Apoiando a luta contra os troianos, os homens gregos possuem aspectos específicos.

Esses aspectos específicos estão na identidade hodierna de Caminha, já que há a atualização do rito mitológico. Comparando os quatro guerreiros, Menelau possui a estética capilar – “louro” – e acentua as potencialidades sexuais na aproximação de companheiros. Menelau traduz a riqueza e a paciência dos gregos, porém subversão, já que financia a guerra entre o conflito e o prazer, a caminho da reprodução sexuada. Além do mais, a paciência do personagem está em sintonia com as “preliminares”, que são interrompidas por uma visita inesperada (Páris) e, posteriormente, uma orgia.

A orgia cronotópica é transitiva, à medida que a posse do corpo da bela Helena aflora dois contatos sexuais – espartano e troiano. O trajeto desses contatos aponta o “ego” e o “eros” que estão na figura masculina, para condecorar a Helena grega. A imagem de Menelau elenca a orgia simbólica que fragmenta o “ego” do “eros”, porque o rapto da esposa leva o rei de Esparta à função de espectador, isto é, a contemplação do “swing”. Menelau, distante do casal Helena e Páris, enaltece o “ego”, se sente femeeiro (garanhão), uma vez que a possuída está em caráter de empréstimo.

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda (PAZ, 1994, p. 100).

Na experiência erótica, a identidade femeeira, em Menelau, recorre ao *cronotopo* concúbito: distante de Troia, contempla Helena e Páris, no coito adúltero. A contemplação imagética unifica “ego” e “eros”, por meio de uma simbiose abstração (↓) reflexivo (↑), porque descreve os pensamentos libidinosos vividos com a esposa, o que provoca o orgasmo intenso. Eis a gala egocêntrica: a masturbação. Oriunda de abstrações, a masturbação tem por cerne o pensamento (abstração) e a ação (reflexiva) e revela o *cronotopo* inerente, porque a gala egocêntrica se restringe, apenas, ao próprio corpo do sujeito excitante.

De fato, o sujeito excitante encontra prazer no *cronotopo* ficcional, calcado nas imaginações. A memória individual inclina o foco narrativo ao pretérito e ao futuro, já que configura o prisma das emoções e do prazer (vividos ou a viver). Menelau e sua relação com o genital envolvem os pensamentos à Helena espartana, com suas núpcias e condecorações passadistas. Agora, o rei espartano direciona a mente a outras mulheres que, no percurso bélico, apareceram pela vida do guerreiro. Assim, a masturbação constitui a ausência de um real *cronotopo* erótico e sua bela degustação.

É válido acrescentar que a flexão do genital masculino, durante o ato sexual, surge de modo cronotópico, pois a cena explícita reflete os ritos religiosos pela tríade: perda > contemplação > restituição. São episódios que apontam à ausência da figura feminina, o culto à meditação e a luta pela devolução. Visando ao desempenho do rito sexual, a ótica mitológica traz contornos sensíveis à união do belo e grotesco, uma vez que o objeto de prazer é venerado e, posteriormente, obsoleto. Menelau, Agamemnon, Aquiles e Odisseus incorrem na tríade subjetiva do simbólico bélico.

A tríade sexual, em Agamemnon, se desenrola com sua esposa Climnestra cuja relação sexual com Egisto ambicionava o poder monárquico. Com isso, Agamemnon e sua estética corporal “membrudo” desenham o trono masculino que é simbolizado pelos “braços” e “pernas”. Esse simbolismo corporal traça a forma do entronizado que, na contemplação, recorre aos sacrifícios hediondos, pois “imolava um cordeiro (...) pedindo a proteção de Mavorte” (GOMES, 2008, p. 67). O ponto sacrificial se ajusta à masturbação, na exibição do rito cristão, complementando a admiração/veneração.

Depreender a fase da contemplação é buscar entender o *cronotopo* unificador entre Climnestra e Egisto, enquanto Agamemnon estava na peleia contra os

troianos. A sensibilidade da ausência do guerreiro faz com que ele lute, na perspectiva de poder voltar e utilizar o trono com Clímenes. Assim, a participação bélica é a entrega da esposa (em forma de cordeiro) a Egisto, logo os músculos de Agamemnon tendem a enrijecer-se em duas vias: positiva (idealização femineira) e negativa (recusa). Em via positiva, o guerreiro consente a contemplação; na negativa, quer atos hediondos.

Já em Aquiles, a tríade sexual está na orgia hedionda, posto que Agamemnon e Aquiles disputem Briseida, conforme o início da Ilíada. O destaque cronotópico está no conflito interno entre dois guerreiros aqueus, ritual iniciático da queda de Troia, pois a presença troiana influi sobre as disputas gregas em relacionamentos amorosos. A fase da contemplação dá atenção à fortaleza hedionda, porque os crimes passionais expõem o sangue latente em referência às fissuras sexuais. Por ter sido realizado um acordo entre Agamemnon e Aquiles, as fendas corporais se fazem ao exército inimigo.

O estilo “engenhoso” de Odisseus perfaz as linhas da tríade sexual, sob a figura de Penélope. A orientação feminina concebe a guerra um ciclo menstrual e, por se dedicarem aos trabalhos domésticos, são galanteadas pelos mancebos que procuram adentrar ao lar. Instaura-se a fase da contemplação no período pré-ovulatório, à luz da ausência de Ulisses, que só ganha satisfação sob os referentes da identidade do guerreiro. Ao lutar contra os troianos, Ulisses contempla o sudário-absorvente sendo expostos novos aqueus, uma forma de metonímia da viuvez e solidão de Penélope.

5.2 O sacrifício no altar da castração

A associação com os guerreiros gregos trouxe o *cronotopo* do pertencimento ao protagonista Caminha, uma vez que prosseguiu no ritmo da tríade sexual grega:

Mas como não estava ali para simplesmente gozar do espetáculo das coisas (...). Tentei outra ligação, e a mesma voz que me atendera anteriormente, disse, já impaciente, que estava perdendo meu tempo e bateu-me o telefone na cara. (...) Era que me esquecera dos deuses (...), fui a um templo e lá imolei sagradas hecatombes em honra à deusa Atena (GOMES, 2008, p. 67).

A trucagem erótica, em nível de linguagem verbal, atualiza o verbo “gozar”, à medida que o foco está na fase da contemplação. Caminha celebra a performance de Callas ofertada aos fãs passadistas, então a libido desperta a necessidade de reavivar a cantora. No transe passado-presente, a ligação opera o contato íntimo entre o casal na esfera do simbólico, e o diálogo existente deixa evidente o período de abstinência. O fato de o “telefone” ser propício ao cronotopo moderno não exime o figurativo, logo as funções da comunicação abrangem sentidos múltiplos neste espetáculo de gala.

Seu espetáculo de gala contorna cenas violentas: a ligação descreve a busca pelo leite que é frustrada, porquanto a discagem induz ao atendimento. Tem-se o som representando a cena de violência, já que “bater o telefone” põe fim ao vínculo. Deduz-se que a recusa orbite o discurso no âmbito religioso (adoração e sacrifício), tendo em vista os acontecimentos trágicos que são concebidos como “hecatombes”. Para confirmar o ato violento, a adoração só é efetiva, quando houver sacrifício. Entre a adoração (fetiche) e o sacrifício (hóstia) está o imaginário monstruoso da relação.

O fetiche, categoria do belo, descentraliza o cristianismo e exerce relação com a abstração erótica, ao mencionar o “templo”, posto que alude à ideia de habitação. Zona hermética elenca a ausência, o desaparecimento, a perda e a falta de clareza. Assim, a habitação de Callas se perfaz no distanciamento entre a cantora e Caminha, o que prolifera os desentendimentos e desprazeres do contato humano no erotismo. Esse imaginário erótico parte do masoquismo não cultuado, mas ressignificado, já que o templo constata a dimensão horripilante – torturas, degola, imolação e morte.

É possível que o *cronotopo* ofertório apresente dois panoramas em relação ao ofertante/reverenciado. O ofertante, identidade do personagem Caminha, direciona a oferta à Atenas, por meio de prazer e dor. A vítima (ou hóstia) é elogiada pelo seu imolador, recebe as torturas dos rituais e culmina no derramamento de sangue. Já no lado inverso, o reverenciado acata a oferta como forma de alteração cronotópica, uma vez que a oferta contém o término do presente e a antecipação do futuro. Pelo rito sacrificial, a vítima morre, as vergonhas do ofertante surgem e iniciam-se a oferendas, pois “o erotismo é a sexualidade reintegrada em uma ampla variedade de propósitos emocionais, (...) o mais importante é a comunicação” (GIDDENS, 1993, p. 220).

A comunicação é o modo de herança cultural, no rito sacrificial que é trucado, no método erótico, porque coloca em relevo as faces gregas das orgias diante das divindades. A exploração do coito frente aos altares corresponde a atração, exposição das vergonhas e o orgasmo efetivo. Com efeito, a oferenda se dá pela ejaculação compartilhada e sua função de vida e morte (presente) e, posteriormente, o sacrifício de bebês (futuro) aos deuses. Pode-se dizer que a graça almejada é a satisfação carnal, voltando-se às origens que põem o caráter cronotópico em evidência, em meio a fragilidades e a impotências.

As impotências humanas causam hecatombes (ou tragédias) à outridade – “a serviçal que atendeu disse-me que a Callas não me receberia. Inúteis rogos. Cheguei mesmo a tentar suborná-la: a mulher permaneceu inflexível” (GOMES, 2008, p. 68). A intimidade sacrificial é latente, à medida que a mulher-serviçal surge no discurso, pela obsequiosidade. O contato social entre Caminha e a serviçal truca o sacrifício no suborno, ou barganha, sempre tendo em vista o grau hierárquico dos personagens. Porém, na trucagem, o percurso pode não obedecer aos ritos tributários do suborno.

Dado o conceito ornamental do suborno que, por sua vez, são altares abstratos, ou seja, *cronotopo* póstumo, no qual o ofertante deposita a oferenda para obter um futuro gracioso. Destacando a reverência ao feminino, Caminha ornamenta a serviçal, e a serviçal, Callas – desencadeia-se a intercessão passa pelos momentos direto, indireto ou inflexão. Ao contatar com a serviçal, Caminha experencia a oferta direta, porque a doméstica transita pelos cômodos da habitação. O trânsito ofertório indireto, que mascara a oferenda, por meio de terceiros. Resta, então, a inflexão frustrante.

Ao utilizar a semântica religiosa, Caminha e seus “inúteis rogos” em três tipos de cronotopos que se instauram no suborno com a serviçal de Callas. O suborno direto no qual o subornante e o subornado estabelecem contato face a face, cuja perspectiva é pôr fim ao tempo presente e, em seguida, demarcar o início do futuro promissor, ou revolucionário. No suborno indireto, subornante e subornado são direcionados a um interstício entre o presente e o futuro, pois as instâncias temporais são incertas. Por último, o suborno inflexivo traz a recusa e sem mudança temporal do presente.

Desse modo, Caminha persiste no suborno inflexivo, pela recusa da oferta.

Dei uma volta toda na casa, inspecionando os muros, a entradas, que eram duas. Está claro que não pensava em entrar na mansão às ocultas: além de provavelmente existirem cães de guarda, não ficaria nada bem a um homem da minha condição agir como um intruso (GOMES, 2008, p. 68).

Como deixa evidente, a descrição da casa projeta dois vetores: feminilidade e extrativismo. A feminilidade, gradativamente, é delineada pelos adornos da mansão: os muros surgem como barreira introdutória de novos *cronotopos* – virgindade não interrompida ou abstinência cultuada. Em referência aos muros, estão a pele sensível, que protege a região íntima do corpo feminino, e as ondulações de músculos das pernas. O discurso descritivo menciona as duas entradas da moradia no flagrante do sujeito em direção à satisfação do orgasmo. Callas remete à figura de Galateia e a depilação.

Na depilação, nota-se que o relevo na formação da genitália feminina imprime o extrativismo trucado. A configuração da trucagem extrativista se volta ao masculino, por meio da presença dos “cães de guarda” que, no programa do belo paisagístico, é conceituado “o melhor amigo do homem”. A amizade apregoada nivela homem-animal e comprova a vida canina, trucada à identidade humana – eunuco. A proteção da casa se vincula ao harém egocêntrico onde o cachorro carrega o foco da castração e suas perdas professam quadros cronotópicos exuberantes na estética do feminismo atual.

O simbolismo feminino possui elementos exuberantes na figura do cachorro, pois o cronotopo animalesco catalisa o nivelamento identitário entre homem e mulher, ao unificar sujeitos corpóreos tão distintos. Com isso, as abstrações caninas se tornam expressivas: a pelagem envolve a estética e seus adornos, a face dos costumes dos reinados ou da sociedade vigente; o latido e seus disparates evocam a ferocidade e, ao mesmo tempo, a singularidade do som agudo; e a raça confirma as habilidades às funções determinadas. No harém, o simbolismo canino intenta a feminilidade espacial.

A feminilidade espacial não é estanque, porém dinâmico na temática do harém. Um divisor de águas entre o masculino e o feminino são as trucagens hodiernas. Os homens recebem a identidade de eunuco, à medida que são entregues ao silêncio diante da mulher desejada, porque internalizam os sentimentos e desejos camuflados. Em contrapartida, os eunucos atuais referenciam os cachorros que, além de substituir os humanos, é a presença constante do animal,

em segurança ao local habitado. Essa habitação atesta a perda da normalidade (ou liberdade) sob os intentos superiores.

Os intentos superiores corroboram o mistério das impressões femininas, pois acentuam a mudança cronotópica do narrador. Dada a situação de eunuco, Caminha se atormenta entre a abstinência e o desejo sexual, na tentativa de contatar com a cantora grega. Preso à abstinência, Caminha metomiza a desorientação sexual, por meio de imagens da impossibilidade “pelos fundos”, “vulto todo de negro”, “semi-oculto pelo véu” e “um rítus de dor” (GOMES, 2008, p. 68). Na ocasião, a imagem de Callas ressurgue das catacumbas memorialísticas, tanto da individual quanto da coletiva.

A memória predominante edifica uma Callas diluída nas memórias do eunuco Caminha, já que este, impregnado pelos rastros da cantora, expõe a impossibilidade do deleite. O trajeto ao espectro de Callas é oriundo da ótica antissocial, associando a artista ao cômodo inferior da mansão – os fundos –, o que permite visão singular de desvalorização artística. O modo expressivo fornece a proibição de receber visitas, por motivo de saúde e, ao mesmo tempo, a abstinência sexual de Caminha que se atém ao anonimato, ou seja, na função de eunuco, contemplador da beleza feminina, porque “a mulher é, antes de tudo, uma imagem (...) a mulher é feita de aparências” (PERROT, 2007, p. 49).

A beleza feminina segue com marcas de impossibilidade, posto que Callas faz o elo entre vida (sexo) e morte (abstinência). Irmanado ao sobrenatural, o cronotopo epifânico se afirma diante da vida da cantora que é desenfreada pela desencarnação e encarnação. Eis a desestabilidade discursiva adequada ao ser da contemplação. A diferenciação se dá no movimento captado: vulto (transitório) e negro (imaneente). Ao se precipitar, Caminha deseja sair da dimensão eunuca e penetrar a vida presente no vulto da cantora. Porém, o protagonista persiste na abstinência e suas cores negras.

Com efeito, as cores negras, inerentes ao macabro, atordoam Caminha, visto que o vulto é a desencarnação e sua cor, a encarnação. Pelos fundos da mansão, o personagem continuará com a esperança de que as imagens negras sejam dissipadas pela luz da contemplação. Portanto Callas ressurgue semioculta pelo véu, um simulacro do casamento fictício, típico de eunucos que imaginam a possibilidade de matrimônio. Daí, o semiocultismo funcionar como outridade em construção e

desconstrução das identidades apregoadas. As variantes ópticas do discurso descritivo esclarecem.

As variantes do discurso descritivo trazem o semiocultismo no véu de Callas. O símbolo do véu se perfaz na contemplação de Caminha, ao ver o vulto da artista. A exploração semântica do véu imprime a virgindade feminina em movimento inverso, uma vez que o verniz representa as genitálias. Na sequência, a beleza oculta oscila duas performances – a formidável (descoberta) e a antipática (coberta). A formidável é apenas um fragmento do rosto da cantora que desperta os desejos sexuais. Já a antipática sugere cores turvas do luto e da perda da disposição sexual da artista.

Levando-se em conta o véu de Callas, há a substituição dos cabelos longos. A disposição capilar que, na cultura grega, permitiam a fala das mulheres, agora, destoa com o silêncio da cantora. Sensível ao silêncio, Callas internaliza a veluda voz, que entoa o lirismo feminino, relegando a sonoridade ao rito de dor. O rito é concebível na obscuridade aparente que, também, é cronotópica, porque altera a dicção efusiva para os gemidos inexprimíveis da clausura. Em certos momentos, a artista é confundida com outras mulheres da região, já que os vultos são os meios para a sua aparição.

Na perspectiva dessa aparição, outra se sucede. “Tive a atenção chamada por um ruído num portão. Era uma mulher, também vestida de negro” (GOMES, 2008, p. 68). A carga emocional tem relevo ao ruído que se apresentou em um dos portões da mansão, tendo em vista o posicionamento de Caminha, enquanto expectador-eunuco. Som e cor parecem, agora, convergir alma e corpo, mesmo em aspecto lúgubre. Parece que Caminha não alcança a liberdade do estado de eunuco, pois as mulheres lhe aparecem sob a projeção do luto imperante. As vestes negras celebram a abstinência.

Nesse sentido, a materialização das vestimentas brota o crepúsculo que inicia o fim da abstinência sexual. “Excitado, afirmei-me” (GOMES, 2008, p. 68). Assim, a excitação matiza as potencialidades da aparição que, do macabro, unem o medo e o desejo. Formas espontâneas da pulsão interior geram comportamentos inesperados, posto que aquelas sejam motivadas por imagens ou atitudes exteriores ao sujeito. Esse aspecto sociopsicológico ativa a fissura do homem, à procura da fêmea pretendida, que é Melina. Trata-se, agora, do *cronotopo* erótico, com vistas à lubrificação latente.

A emissão da lubrificação latente, na zona erótica, remete ao intervalo amoroso entre Caminha e Callas, bem como Jacó e Raquel. Por isso a excitação, sem a cópula, é direcionada à imagem feminina não possuída, pois é um desajuste cronotópico, que permeia o desejo e a satisfação. É certo que a reação vasocongestiva se projeta pelas recorrências imagéticas entre os sujeitos da relação, isto é, aquelas que congelam a historicidade erótica. Assim, não há progressão imagética do real, apenas algumas cenas vividas (no momento dado que é interrompido), em continuidade ficcional.

Traçando a recorrência cronotópica, a reação vasocongestiva atesta o caminho de desembarços e, também, de eliminação de barreiras. Parte-se da historicidade pausada: Caminha reteve a imagem de Callas no vulto lúgubre; Jacó, a contemplação, na casa paterna. Aí, a memória individual ganha espaço, porque o cronotopo erótico está no pretérito imperfeito, cujo futuro do presente está nas lembranças dos sujeitos. Mesmo que não haja coerência entre o desejo e a satisfação, a imaginação daquele momento erótico dá continuidade ao prazer impossibilitado pelas ações humanas.

A impossibilidade sexual impõe o trabalho vigente, e as cenas nas lembranças latentes produzem a ficção recorrente. A busca resulta na aquisição de um corpo estranho, a fim de que a satisfação seja compensada – Jacó ficou com Lia; Caminha, com a criada Melinda:

Como ela tomara o caminho da vila, segui-a, com esperanças de que através dela pudesse conseguir qualquer tipo de informação (...). É sabido que o que distingue as mulheres não são somente os dons de beleza ou de espírito, mas efetivamente a posse de um segredo. As sibilas que o digam... (GOMES, 2008, p. 68-69).

Certamente, o caminho trilhado por Caminha envolve o futuro-pretérito. O futuro coloca o personagem diante da usurpação feminina. Melinda move a historicidade de Callas, por causa da materialidade feminina que substitui a performance da cantora. O traço íntimo em direção à vila opera a trucagem existencialista, em duas vias: físico e sentimental. A via física provoca o cruzamento cultural de vilas e povoados, também contato sexual, uma vez que o substantivo “in(forma)ção” revela a formação citadina. Para isso, o caminho à vila é sentimental, porquanto favorece as intencionalidades.

É válido pontuar que o caminho à vila intenciona o fim da abstinência sexual, pois o *cronotopo* erótico perpassa pela atividade onerosa, na dicotomia “avanço e retrocesso”. O avanço já seria a perda efetiva, pois, para ter o objeto de prazer, faz-se necessário o prejuízo instantâneo ao sujeito contemplador. Então o caminho surge como círculo vicioso, no qual o avanço é sempre um retrocesso – o futuro é pretérito (e a recíproca também é verdadeira). No percurso, a atividade penosa ou vexatória é a perda mascarada de sucesso alcançado: o sangue perdido é o êxito sucedido.

Essa perspectiva é, por excelência, a expressão da reação vasocongestiva. Nela, a emissão do líquido (lubrificante) é sinal do avanço que é retrocesso, já que a satisfação (o contato sexual) não é concretizada, pelo contrário, fica retida no corpo do sujeito senciante. O detalhe predominante é a busca pelo desejo consumado, isto é, o corpo feminino que unifica mistério e prazer: o deleite pretendido necessita passar primeiro pelo estágio do mistério (ou engano). Nessa ótica discursiva, a mulher retoma o símbolo da serpente que oprime a razão masculina e descentraliza o machismo.

A descentralização machista traz a face sórdida do engano, referenciada no mito edênico que sugere a castidade e a união entre duas carnes opostas. Outra razão mais expressiva é a crença da ausência da cópula, antes do pecado original, criando um *cronotopo* elencado na abstinência sexual pela qual o Adão mítico passa sozinho, ao lado das animálias campestres. O fenômeno do pecado original é futurístico, já que a amizade entre a serpente e a mulher reorienta o corpo feminino à semelhança ofídica. Assim, a terra, o sexo, o útero e o parto figuram *cronotopos* distintos, fora do jardim.

As figuras orbitantes do corpo feminino, a partir da amizade serpentina, fragmentam o símbolo profético. A terra enfatiza a criação grotesca e as agruras da vida natural (o passado se torna futuro, e o presente é destruído pelo futuro), o sexo fornece as ações e movimentos dos sujeitos envolvidos (o presente idealizado vira passado satisfeito), o útero remete aos vaticínios desenfreados pelos nomes proferidos (o passado intui o futuro revolucionante) e o parto alcança o futuro aproximado, nas novas vestes pueris (o futuro que volve ao passado). Destaca-se a mulher, a sibila, a profetisa ascendente.

Nesse sentido, a sibila flexiona mulher e serpente, aludindo, também, à imagem do “Ouroboros” que promete alteração cronotópica da realidade existente. A

serpente edênica inicia seu périplo: o contato com a entidade maligna (futuro – engano), o juízo divino (futuro – perda) e a morte ofídica (futuro – veneno). Agora, o símbolo ofídico recai sobre o corpo feminino e suas funções nas relações sexuais, pois a mentira traz o caos que inicia a cópula. Em seguida, a emissão dos líquidos ejaculatórios sintetiza a perda carnal, para a projeção de novo ser que morrerá, a fim de continuar a vida.

Conforme o rito do pecado original, o estereótipo feminino se vinculou com a figura da serpente perversa. A mutação do réptil, agora, se aplica à menstruação e à lubrificação sexual, porquanto são líquidos que se perdem durante o desejo. Assim, a ausência da cópula relega o corpo às perdas interiores da consciência e da castidade, pois o desejo será o guia às impressões cronotópicas do erotismo. Essa concepção nos leva ao comportamento de Medeia que, atordoada pelo desejo incontrolável, pôs fim à sua árvore genealógica, ao assassinar seus filhos, e serpentear em fugacidade.

Nessa ocasião, a magia de Medeia dá mostra da ideia sobre o “futuro”. Trata-se do período fértil, do cio feminino que, ofertados, são rejeitados por igualdade entre os desejos, porquanto a atração passional, no mesmo nível, pode afastar os sujeitos da relação sexual. A personalidade de Medeia, ao veicular pela carruagem ofídica, pousa sobre as memórias individuais dos homens e despertá-los ao erotismo eficaz que opera na ficção mental e/ou literária. Parece criar cenários para que o desejo seja expulso do corpo em ereção e produzir um teatro trágico de conflitos e egoísmos.

A autenticidade desses teatros eróticos aponta o personagem Caminha “dado à misoginia, era uma nulidade nas artes do amor” (GOMES, 2008, p. 69). A confissão da misoginia reside na aversão ao vaticínio, ao profético que solidifica a contemplação diante da mulher atraente. Na verdade, a contemplação negativa põe fim à atração na heterossexualidade, já que o quadro misógino está na igualdade entre os seres, como se sucedeu com o Adão mítico, ao contemplar a mulher, após ele ser despertado pelo sono. O fim da contemplação da beleza e do espírito será após o pecado original.

Um fato expositivo da misoginia, também expressão do estado de eunuco, é a castração das genitálias, posto que determine a ausência dos hormônios masculinos. Dado o caráter simbólico, o personagem Caminha não procura a satisfação para seus desejos, mas reorienta a contemplação erótica às cenas

ficcionais das literaturas. Os moldes de nulidade do real remetem às situações sutis de violência, masoquismo e sadismo. A violência sacrifica o corpo feminino e provoca hemorragias e torturas. Já o masoquismo é a aceitação feminina ao sacrifício, e o sadismo, a desvalorização.

Dentre todas as nulidades do real, na zona erótica, o *cronotopo* onírico abrange os mistérios do sono. “E à noite, como não poderia deixar de ser, tive um sonho que, para vergonha minha, terminou em poluição” (GOMES, 2008, p. 69). A singularidade onírica é povoada pela memória coletiva, tendo em vista que os sonhos trazem cenas da vida cotidiana do sujeito sonâmbulo e, por não ter contato concreto, envolve o coito com os espíritos e sujeitos abstratos. Dessa forma, o tempo noturno reorganiza atos memorialísticos, que foram diluídos, ao longo dos dias e favorece as epifanias malditas.

5.3 A caminho do coito imaginativo

Fadado à abstinência, à misoginia e ao sono, o personagem Caminha penetra sua satisfação nas cenas apreendidas no inconsciente. Inicia-se o coito ficcional cujas obscenidades exprimem o *cronotopo* transato, porque o orgasmo espontâneo põe em circulação cenas incongruentes, nas quais o pretérito real é convergido ao presente imaginário. Logo a emissão seminal, impureza humana, necessita dos pensamentos eróticos, uma vez que suas incongruências são oriundas dos ventos sobrenaturais. Enquanto os humanos faziam orgias diante dos deuses, na poluição ocorre a inversão.

Entre as razões que explicam o *cronotopo* transato está o modo como funciona o aparelho reprodutor masculino – os testículos recebem o formato invertido dos rins. Nestes, a passagem urinária realiza o tempo (ingestão do líquido) e o espaço (descida do líquido) em um movimento de cima para baixo. Nos testículos, a emissão seminal projeta o espaço (subida do esperma) e o tempo (descida do esperma) na circulação de baixo para cima, pois “cada expressão do corpo tem sentido diferente dependendo do lugar e do tempo” (FERREIRA, 2010, p. 30). Tomar os testículos como exterior ao corpo humano é simbolizar a emissão seminal (no caso de poluição) uma incorporação em determinada situação.

É precisamente nessa incorporação que a poluição noturna sintetiza os sonhos molhados, enquanto manifestação dos espíritos na mente do ser humano. Contornos sexuais surgem oniricamente, por meio de possessão de demônios súcubos que são entidades híbridas mulher/animal (mulher bela com rabo de cobra). No âmbito onírico, o rito ejaculatório coaduna com subida e descida dos corpos de bebês mortos como oferenda aos deuses. No caso da poluição, a porção viva morre, ao ser expelido, em transe, na mente que funciona como receptáculo (ou templo), para as cenas súcubas.

É evidente que a produção onírica, na poluição, intenta o sacrifício da vida, uma vez que o orgasmo instigado é apenas a oportunidade de ofertar aos espíritos. Onã, personagem bíblico do Velho Testamento, ao praticar o ato sexual, “derramava o sêmen por terra” (BÍBLIA, Gênesis, 1990, p. 53). Esses atos precoces, bem como o assassinato de bebês, diante dos deuses, vetam o futuro e o passado, pois a vida é a promessa do vindouro. Sobre o sêmen derramado, a mobilidade carrega a carga genética do sujeito que formará caracteres específicos daquele corpo, mas sem historicidade delineada. “Toda especificidade é histórica” (BAKHTIN, 1988, p. 422).

Uma das marcas históricas está o desfazimento do *cronotopo* pueril, porquanto o pretérito consciente do bebê, oferecido aos deuses, é opaco. Assim, a vida infantil deixa de ser cultuada pelo casal, para que a historicidade seja a manifestação futura dos deuses, na aquisição de graças vindouras. Pode-se dizer que o bebê sacrificado evita o funcionamento da vida individual e coletiva, porque a família iconoclasta requer o fim da reverência humana quanto ao nascimento do novo ser, no intuito de deixar os deuses (ou espíritos) traçarem a historicidade epifânica sob e sobre a vida ofertada.

Malgrado o conceito de historicidade, a poluição abarca contrassensos à luz do ideal sobre “poluição”. O ato involuntário traz o estigma impuro que explorará os atos anômalos diante dos demais, como se o sujeito se tornasse alienado da sociedade:

Quando um homem tiver emissão seminal, deverá banhar em água todo o corpo e ficará impuro até a tarde.
Se em teu meio houver homem que ficou impuro devido à poluição noturna, ele deverá sair para fora do acampamento e não voltará (BÍBLIA, Levítico, 1990, p. 132 e 222).

A orientação judaica marcava impuro o homem que passava pela poluição, pois tratava os sonhos como esfera sexual do desregramento e concebia as impressões oníricas uma manifestação profética, visão e até epifanias. A ordem temporal sinaliza a sequência da poluição: noite (sonho) – dia (impureza) – entardecer (pureza). Período obscuro, relativo ao inconsciente, a noite bifurca as imagens eróticas e a presença da entidade maléfica que conduz o sujeito ao orgasmo, sem a presença da razão e de corpo feminino. Assim, a noite é o tempo resgatador da historicidade erótica perdida.

A exploração do erotismo perdido é o ponto de partida para a compreensão da impureza masculina, uma vez que a luz do dia é o flagrante dos desejos subversivos da consciência, ao despertar-se do sono. A razão, no amanhecer, suscita a culpa pelo desejo involuntário, posto que não fosse motivado pelo sujeito, contudo liberado pelo acúmulo de cenas da memória individual. Faz referência ao ideal mortífero, já que, oblatado, o ser masculino lembra o mito de Medeia e sua carruagem lúgubre, onde as serpentes lembram a cauda dos espermatozoides e seus movimentos funestos.

Sob o prisma do crepúsculo, o entardecer é o esquecimento fruído e expiação pela culpa ocasionada. Na cultura judaica, o homem deveria ser posto fora do arraial, e, na solidão, deixar com que as águas sepultem as células reprodutoras, fruto dos sonhos molhados. A menção da “água” parece simbolizar o espírito, porque justifica a dependência da vida em relação ao líquido necessário. Então o banho e o exorcismo são intrínsecos, tendo em vista a renovação cronotópica: a expulsão dos súcubos e a pureza plasmada pelas águas da libertação – representação da escuridão e claridade.

Essa representação temporal confronta o sonho (ficcional) e a vida (realidade). A perturbação persistirá, porquanto a tríade “noite, dia e entardecer” é a premissa da poluição. Assim, o personagem Caminha revive os ideais da ficção, amontoando todas as impressões eróticas apreendidas durante o trajeto, na intenção de contatar com a Melinda. Uma constatação cronotópica irrefutável é a aprovação ou a desaprovação da satisfação sentida por meio das cenas eróticas difundidas na mente humana. Em aprovação, o inconsciente revela a orientação do prazer, situações e preferências.

A desaprovação dos sonhos eróticos conduz ao desprazer e à recrutação da assexualidade. A aversão ao sêmen é o molde do eunuco, por excelência, visto que

os desejos são reprimidos, mas a cumplicidade é a amizade salutar entre os seres. Nesse caso, a impureza é sem a culpa do desejo, ou seja, apenas a limpeza do corpo que prossegue ausente das práticas sexuais celebradas pelos homens da atualidade. Entretanto, o personagem Caminha demonstra a aprovação onírica, pois o desejo foi compensado pela ficção sexual, oriunda das literaturas estudadas, durante o périplo.

Estendida sobre o leito, Dóris, a de róseas nádegas,
me fez mortal na sua carne em flor.
Tendo-me preso entre as pernas magníficas, completou
com firmeza o longo percurso de Chipre (...)
até que, vertida a branca seiva de nós dois, os membros
de Dóris por sua vez enlanguesceram (GOMES, 2008, p. 69).

Os mecanismos discursivos do sonho sexual de Caminha trazem a essência do mito de Dóris. A dualidade cronotópica imprime a trucagem bela e grotesca, entre Dóris e súcubos – performance feminina (humana) e demoníaca (espiritual). A poluição de Caminha é delimitada pela mitologia grega e abre margens às interpretações do sexo ficcional. O leito é o espaço sutil para a cisão temporal, uma vez que os corpos, em transe, fazem movimentos representativos da noção de morte – vida e estão na correspondência “rosa” e “nádega” e traçam a intimidade, sem a exposição dos atos.

As impressões dos atos, confessados por Caminha, expõem o leito como o inconsciente e suas operações no cenário ficcional do deleite. Além de suscitar a ideia das imagens mentais, o leito faz referência ao sêmen concentrado, em processo de ejaculação, visto que a figura de Dóris alude à divindade aquática. O *cronotopo* pornográfico une “imagem” e “grafia” em confissão: a rosa, e sua relação com a flora, destaca a compressão dos corpos que, às vezes, provoca alguns hematomas cor-de-rosa. Desabrochada, simboliza a vagina; porém murcha, especifica o formato do ânus.

O mote jovial de Dóris viceja os sexos vaginal e anal e suas especificidades, porque são práticas que aludem a cronotopos determinados. A flor vaginal prossegue em penetração, mediante ao rito da desfolhagem – *effeuiller la marguerite* (Bem me quer... mal me quer), já que “o erotismo se apresenta sob o signo da diferença dramática, violenta, exagerada e misteriosa” (ALBERONI, 1988, p. 11). Nesse jogo francês, a crença preexistente é a sintonia entre imaginação e realidade,

posto que, na ficção, todas as circunstâncias são possíveis. Assim, o percurso da penetração incide prazer (bem) e a dor (mal), durante o coito. O prazer e a dor, bem como a brevidade ficcional e a intensidade, provocam orgasmos.

A flor anal engendra a imagem murcha e passiva das relações conflituosas e de formas negativas da vida individual. A exaustão do “bem me quer... mal me quer” demonstra os desgastes e a rotina apregoadas nas relações sexuais, o que favorece a tentativa de modificação do rito erótico, porém estetiza a morte, pela impossibilidade de fecundação. Sob a visão anal, o estado de eunuco, novamente, se aflora, uma vez que o ânus suscita a ideia de prazer na dissociação na repartição das nádegas, logo a prática enseja a ausência facial dos sujeitos envolvidos – tem-se o prazer omissivo.

É inevitável que o prazer omissivo não venha latejar. O sonho alógico da poluição conduz os movimentos sexuais ao percurso do caminho de Chipre, redimensionando o *cronotopo* erótico à abstinência e ao acúmulo seminal. Assim, a fruição onírica está delineando o prazer na ejaculação involuntária, porquanto Chipre se refere aos poços de água cujas drenagens são efetuadas por meio da movimentação das pernas. Então a confrontação dos corpos promove a justaposição cronotópica, ou seja, a presença do pretérito armazenado (possibilidades), que é desfrutado no presente (imaginação).

O efeito erótico faz a conversão das cenas oníricas, em realidade sexual, produz a instância real na ficção, isto é, permite que o corpo sinta a realidade, que é projetada pela luz ficcional, as memórias eróticas. A associação sangue – sêmen distingue as cores vermelho e branco e seus contornos simbólicos: o vermelho potencializa a vida real, já que o sangue é a energia dissipada em torno do empenho, da perda e da morte. No erotismo, o sangue é visual, fruto da flexão ocasionada pelos corpos sexuados. Já o branco seminal é a satisfação ficcional, que só é preenchida pelos prazeres mentais.

O fenômeno da poluição não exime o personagem Caminha de seu estado de eunuco. Trata-se de um “preâmbulo mais que necessário para atingir a musa da torre cinerária” (GOMES, 2008, p. 69). O vínculo necrófilo e a torre inacessível expressam o presente ausente, posto que o desejo erótico parte do luto, ou do ser eunuco, porque o futuro é anulado, mas o passado, intacto pelas emoções sentidas na perfeição. Logo as visões do corpo da cantora Callas imprimem o sexo temporal, entre o pretérito atual presente morto, que será justificado pelos lábios da artista,

durante suas aparições, ou “desejo incoercível dos sentidos” (BRANDÃO, 2014, p. 212-213).

Essas aparições parecem pôr Callas na posição de um fantasma consciente. A diferença se dá na concepção dos movimentos femininos, porquanto “os gestos é que lhe supriam a mudez” (GOMES, 2008, p. 69). A voz ausente interrompe a historicidade da cantora e veicula a imitação dos tempos remotos, logo a mudez é a exposição dos silêncios futuros, visto que não há novas projeções (ou criações) no corpo sexuado. A justificativa parte da ausência de sussurros, de gemidos e vozes que são orifícios do rito sensual elencados na perspectiva bucólica. A natureza se ocupa com os sons.

A natureza específica marca a beleza de Callas, pelas grandezas campestres. Assim, a cantora vislumbra a paisagem viva, enquanto Caminha vê a torre cinerária. Fica evidente que a natureza corresponde à mudez, porque confere lirismo ao defeito e faz a confluência na decifração dos sons naturais: “as forças do ar e do mar (...) as cordas vocais” (GOMES, 2008, p. 70). A laringe simbólica explora a trucagem sonora que equilibra movimento e vibração, a partir dos gestos desempenhados pela cantora. A ausência da emissão vocal provoca suspiro e ruído diante daquela beleza bucólica.

Os nexos da beleza bucólica rebaixam o orgasmo humano, visto que entrega à natureza a função sinestésica. As traqueias e suas peles onduladas, diante das cordas vocais, tonificam o mar e sua grandeza, referência às maresias, cujos movimentos são as emoções humanas e os ares refletem a vibração, as intempéries que interferem na identidade dos personagens. As ondas e a rebentação, bem como a performance das escadarias, cifram a ondulação – o vínculo entre passado (início), presente (mudança) e futuro (reinício). Esse *cronos* busca o elevado e o baixo e sua construção imagética.

A imagem de Callas orienta a união mar – ar pela posição corporal “debruçada sobre o terraço” (GOMES, 2008, p. 70). O sexo ficcional inverte o cronotopo: o terraço guarda a beleza omitida que poderá culminar em satisfação carnal, quando ocorrer o ponto máximo do belo inefável. Gradativamente, os membros do corpo humano são explorados na união do belo e grotesco, diante das alturas terrenais. Ocorre, assim, com Callas, já que o debruçamento da cantora desenha a linha do horizonte, e, por meio das “narinas”, a aspiração e a respiração conotam impossibilidades românticas.

Na verdade, o terraço é o bloqueio da união romântica, por isso os desenhos “mar” e “ar” se mostram inacessíveis, uma vez que simbolizam o desejo impossível. Seguindo a ideia discursiva, a altura do terraço distancia os sujeitos, provocando o sexo emocional que antecede *cronotopos* não visualizados e/ou não efetuados. Já se sabe que o terraço é aberto à luz solar, ou seja, conota os pensamentos eróticos, a partir do que é visto e segue o rito: ver o concreto / imaginar o concreto / realizar no concreto. A visão e a imaginação compõem o sexo emocional, oposto à realização.

Esses expedientes transportam o sexo emocional a outras narrativas, como nas crônicas bíblicas, o personagem Davi no terraço do palácio real, visando o banho de Bate-Seba. A cena se estrutura na ordem “levantar-se” do leito vazio e “olhar” o corpo latente que regem a ereção peniana – Davi se levanta e o terraço segue firme. Alusão, também, ao método bélico, porquanto o banho de Bate-Seba impregna na visão davídica o sacrifício para o coito planejado. Assim, o terraço masculino promove o acesso ao corpo feminino, bem como o caminho para as barbáries contra a mulher.

Mantida em castelos e palácios, a figura de Rapunzel permeia o feminismo nas narrativas simbólicas. A posição superior da moça das tranças põe a figura masculina na impotência sexual, já que o coito é efetuado por via indireta – os cabelos da jovem. Nos contos de fada, os fios capilares possuem duas impressões: ao homem, mostram o caminho, o horizonte e a visão erótica, uma vez que promovem o ritmo preliminar do coito pretendido. Já para mulher, os cabelos conotam força e resistência diante dos obstáculos que sobrevierem ao caminho do romantismo feminino.

5.4 Epifanias ao erotismo feminino

É justamente nas alturas que o sexo emocional evolui. Caminha, ao ouvir a voz de Callas; Davi, a nudez de Bate-Seba; e o príncipe, o penteado de Rapunzel. Desse modo, as impressões criadas, nos casos expostos, apontam um sexo emocional e suas performances, na mistura do belo com o grotesco. A beleza de Callas e sua voz com ruídos, típicos da mudez; a nudez de Bate-Seba cujo banho é a retirada de todas as impurezas; e o penteado de Rapunzel se aproxima da

anomalia, pois os cabelos sugerem uma imagem destoante da estética agradável. Das emoções às concretudes.

Numa curva vi uma pastorinha pastoreando suas ovelhas (...), a deusa a quem imolara o cordeiro (...). Estendeu-me um espelho. E o que vi ali não foi um velho Caminha, de ralos cabelos na cabeça e a face vincada de rugas, mas um jovial mancebo, de loiras melenas (...). A pastorinha voltou-me as costas e desapareceu com as ovelhas num bosque (GOMES, 2008, p. 70-71).

Uma epifania libertina, que rompe com o sexo emocional, provoca alternâncias cronotópicas. A curva justifica as linhas tortas da contemplação do personagem em relação ao terraço avistado, pois a natureza explorada é aquecida pelo belo cristão. A memória religiosa cede simulações apregoadas pelo cristianismo bucólico: o rebanho, com a predominância de brancas ovelhas, truca a concentração do sêmen, isto é, a predisposição para a fecundação e reprodução de vidas. Suscita-se a ação verbal de gerúndio (pastoreando), no sentido de condução e introdução a ambientes rurais.

Essa cena demonstra o sobrenatural e sua interferência no ato erótico entre Caminha e Melinda, uma vez que as ovelhas sacrificadas tipificam a emissão seminal. Assim, as preliminares da cópula unificam o belo cristão com o grotesco pornográfico, na abstinência sexual, em aproximação do futuro ao presente, de conformidade com as circunstâncias ocorridas com outros personagens do cânone literário. Na família de Abrão, a disputa pelo ambiente rural fez com que tio e sobrinho se separassem, logo Sarai era estéril, aludindo às tentativas sexuais, sem gravidez, e à abstinência.

Por meio desse quadro, a representação dos rebanhos (o branco latente), que percorre, demonstra a ineficácia da produtividade. A quebra desse imaginário se dará com a epifania fecunda. “No próximo ano eu voltarei a você. Então sua mulher já terá um filho” (BÍBLIA, Gênesis, 1990, p. 30). O futuro, já antecipado, põe a necessidade da eficácia sexual e rompe com a celebração da esterilidade, para alterar o *cronotopo* pastoril e implantar o vindouro: um Abraão, pai de cidades e nações. A epifania, realizada pelo hóspede, aponta a um sexo profícuo, já que fez com que Sara recebesse seu marido.

Oriundo da cultura hebraica, a epifania se perfaz para antecipar futuros e pôr fim ao *cronotopo* que se tornara passadista. Assim se sucedeu com o personagem

Moisés “que não sabia que seu rosto estava resplandecente, por ter falado com Javé” (BÍBLIA, Êxodo, 1990, p. 109). O contato epifânico forma a modificação na fronte mosaica, para a inserção dos novos códigos, uma forma de conduzir o povo pastoril ao convívio social. Trata-se de promulgação constitucional, cisão e revolução que trarão novas vidas para o arraial hebreu e, conseqüentemente, a reprodução cultural no deserto.

Sobre as conseqüências epifânicas, a deusa Atena faz a mudança identitária, porquanto Caminha rejuvenesce. Tal rejuvenescimento reproduz identidades gregas, pela forma de trazer o futuro imagético concatenado pelas figuras do pretérito. Logo a epifania se reduz à vontade humana que opta pelas performances visuais e, por isso, faz da cópula o intercâmbio entre ancionismo e jovialidade. O ancionismo se desdobra pela “calvície” e “rugos” – a queda capilar figura a ausência de aptidão sexual e a falta de êxito no caminho à cópula forjada. As rugas enaltecem os desencontros sexuais.

Curiosamente, os desencontros sexuais abarcam linhas tortuosas que denotam o sêmen perdido (sem fecundação), porque são caminhos sem destinos, elencados à margem da frutificação. No anverso imagético, têm-se destinos sem caminhos, pela reprodução sexual, já que a identidade contemplada é fruto da semente de outrora. Nota-se que as discrepâncias identitárias (de idoso a jovem) são desenvolvidas pelo comportamento de Caminha, na presença da jovem Melinda, uma vez que ali refletem as consciências da experiência fracassada (passado) e o reaprendizado (futuro).

Observando a jovialidade de Caminha, o espelho de Atena acentua o implante capilar e a fronte pura. Surgem, então, “loiras melenas” na dimensão das ovelhas que eram pastoreadas pela deusa, por meio da lã aquecida. O conteúdo erótico promete uma (re)produção, na qual as intervenções epifânicas atuam na implantação vindoura. Os aspectos joviais perfazem caminhos para à cópula, uma vez que o brilho no rosto de Caminha vincula o calor da juventude e o aquecimento do leito, ainda, imaginado. Assim, a aparição de Atena, agora, toma forma de Melinda, como participação efetiva.

O triunfo jovial persiste no imaginário individual de Caminha, pois este incorre no ato sexual com Melinda, dando, assim, início à cópula:

Pela primeira vez, depois de muitos anos de forçado e triste celibato, voltava a experimentar o prazer do amor (...) ao anoitecer, Melina franqueou-me o portãozinho. Delícia das delícias! Em seu leito, gozando dos beijos dela, entremeados com goles de um vinho cor de ouro (GOMES, 2008, p. 72-73).

A cópula de Caminha e Melinda envolve nuances cronotópicas. O celibato está mantendo a intransitoriedade identitária, posto que não se reproduza, porém resguarda a imagem cultuada pela abstinência sexual. Assim, o personagem é uma entidade, já que recebeu da deusa Atena o desafio de entregar-se à luxúria, pelas imaginações. Animal notívago, Caminha se dilui na obscuridade de suas abstinências, busca todas as possíveis fantasias e tem acesso aos portões sexuais de Melinda. O ato decisivo da cópula exerce a trucagem da algorgasmia que se ocupará de muitos cronotopos.

A trucagem da algorgasmia se dá no cronotopo descritivo “voltei às traseiras da casa da Callas” (GOMES, 2008, p. 71), porquanto o retorno à casa da cantora traça a busca pela cópula, bem como a prática do sexo anal. As andanças de Caminha, em direção à imagem de Callas, desempenham objetivos de satisfação carnal que só é verificado pelos substantivos apresentados em relação aos aposentos da artista. Logo as andanças são modos de projetar o ato erótico antecipado na memória individual, ou seja, usa-se o percurso para omitir os desejos reprimidos na consciência sexual.

A atuação da consciência sexual é difundida na esfera mitológica, por meio das identidades – “eu era simplesmente Dionisos, e Melina, a minha Deméter” (GOMES, 2008, p. 72). Tem-se a trucagem da fantasia que transferem à carnalidade a deidade grega, isto é, a bebida e o alimento essenciais ao *cronotopo* do imaginário. A ingestão do vinho permite a atuação irracional, porque o comportamento é escravo do prazer. O conteúdo prazeroso envolve o estado alcoólico – mantendo a identidade nominal, porém almeja ser o absoluto, na flexão da identidade – o prazer total na deidade.

É possível que a atuação na deidade provoque fenômenos dissonantes ao belo, porquanto as delícias exaltam a performance carnal, na qual o corpo é orientado ao patamar da licenciosidade. Se o prazer emana das deidades, a carnalidade profana o rito cristão e ocupa, na elevação da prostituição, a mudança identitária na figura da mulher que está em transe. Semelhante ao vinho cor de ouro, a penetração sexual é acompanhada por “raparigas (...) levando espigas de trigo”

(GOMES, 2008, p. 72). A constatação das espigas e sua inflorescência mostram o leite no leito ritualizado.

O leito ritualizado é apreendido pela imagem da atuação sexual realizada. A relação Caminha-Melinda representa três concepções sob a representação da espiga de trigo: os colmos justificam a penetração peniana, as espiguetas indicam os lábios vaginais, e a espiga materializa o leito aquecido pelos corpos. Trata-se de trucação botânica e seu repouso no discurso erótico cuja efemeridade traz o desfazimento ou nulidade. Nesse sentido, a satisfação, que é a morte do prazer, pode produzir a vida, também a essência mortífera, apregoada na transferência carnal do Adão mítico.

A essência mortífera é simbolizada pelo trigo – “se o grão de trigo não cai na terra e não morre, fica sozinho. Mas se morre, produz muito fruto” (BÍBLIA, João, 1990, p. 1373). O recurso cronotópico segue o ciclo do trigo: antes da colheita, tem-se a espiga nua de provimentos, mas com futuro promissor, ainda não alcançado. Em seguida, a morte do trigo proporciona a nudez em forma de farinha, especificando o leito com e suas emissões seminais. Caso não houver a deitada dos corpos, há a solidão latente que está na base do celibato e da infertilidade, porquanto a morte leva à vida frutífera.

Vida frutífera na sincronia “deita-se e levanta-se”, porém a monotonia sexual está na solidão das masturbações ou nas dores da menstruação. Assim, Caminha vai ao encontro de Callas, por meio da cópula com Melinda. “Sem preâmbulos, disse de onde viera e dos rituais praticados pelos *Txukarramães*, *Zo'es* e *Waiãpis*” (GOMES, 2008, p. 75). Com efeito, Callas é convidada para estar entre a nudez indígena, nos territórios brasileiros, pois os rituais eróticos começarão, após o redescobrimento das origens. Assim, o apetite sexual será despertado no começo da história americana.

5.5 Os oráculos identitários da sexualidade

O périplo de Caminha, agora, chega a Estocolmo, para compreender a doutrina de Swedenborg. Esse intuito de aprendizado leva à dimensão dos oráculos, visto que trabalham com circunstâncias difusoras de rupturas com *cronotopos*, já considerados fragmentados. Calcado nos questionamentos sobre o pretérito e o

devir, os oráculos suscitam a conexão entre deuses, anjos e homens que auxiliam a criação cronotópica, durante a vida efêmera. Assim, os oráculos se reduziram a anúncios, aos equívocos do discurso e aos diversos comportamentos dos seres humanos na realidade citadina.

Em meio ao nevoeiro, Séraphita transmudando-se no anjo Séraphitus no cimo dum rochedo. Interpelei aquela visão como um bom augúrio, espécie de anúncio que me profetizava o êxito da missão (...) resultado certamente de uma intervenção espiritual (GOMES, 2008, p. 76).

A aproximação de Estocolmo presentifica a transmutação personalíssima. O rochedo conta com o oráculo da androgenia, uma vez que o nevoeiro é a expressão viva da incompreensão discursiva dos movimentos cronotópicos da personalidade. “E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (ELIADE, 2002, p. 11). O ponto sincrético está na essência do ser que provoca a falta de clareza na situação do tempo-espço. A identidade Séraphita atua na flexão de *cronotopos*, posto que a figura feminina orbite em várias circunstâncias, nas quais intenta o fim da limitação do ser. As junções das identidades são reflexos da criação cronotópica nos personagens.

As dicotomias intrínsecas, também, traçam a analogia que truca as cenas do espiritual e carnal. Assim, a trucagem angelical exacerba a fuga da fixidez imagética, porque as situações distintas intencionam complementar o sentido das linguagens. As fases feminina (belo) e masculina (grotesco) compõem a formação angelical (sublime), no mesmo perfil corpóreo. Essa visão de Caminha traça a metamorfose, por meio da imagem feminina (Séraphita), e projeta oráculos, a partir das mensagens, emitidas no espaço citadino. Iconicamente, o discurso se torna a forma profícua da angelologia, pois “acontece na mente é que ela é totalmente fertilizada e utiliza todas as suas faculdades” (WOOLF, 1929, p. 128).

A forma angelical de Séraphita fragmenta a epifania profética, tendo em vista que o gênero feminino, no plano terreno, é um casulo da performance masculina. Tal concepção leva à consideração de que o *cronotopo* masculino está em projeção em sintonia com o do feminino terreno. Essa reminiscência transitória ocorre na formação de oráculos sem deidades, posto que as ideias sejam parte das elucubrações efêmeras e posicionam o sujeito acima da sapiência, quando este

deseja a totalidade dos atos. É isso que alteração na razão humana provoca, ou seja, um ambiente ressignificado.

Essa ressignificação mental fragmenta a memória coletiva, por meio da atuação da individual, uma vez que o trânsito é forçado pela ideologia ascendente do momento. Já a presença angelical é a mensagem ideológica que é ofertada ao passante daquele *cronotopo* em particular, porque é a apreensão do signo linguístico pela consciência. Fica nítida a consciência cronotópica na atuação de Lilith na igualdade adâmica e sua relação com o Arcanjo Samael, visto que a volta da mulher ao Éden traria o primeiro oráculo feminino na (trans)formação feminina em serpente maldita, venenosa e cruel.

A mensagem, que nasce da presença feminina, assevera as referências aos cronotopos distintos da linguagem. Nos estudos bíblicos, a primeira epifania angelical a uma mulher configura o trânsito em pleno deserto, no qual o anjo disse à Agar: “de onde você vem e para onde vai?” (BÍBLIA, Gênesis, 1990, p. 28). A explicação tende a revelar as identidades socioespaciais, porquanto há as performances de Agar, na fala do anjo – “de onde vem” carrega a imagem escravocrata (escravo rebelde) na fuga. Em “para onde vai?”, Agar retorna como serva – mulher passiva e redimida às ordenanças.

O reflexo desse trânsito é imaginário, posto que a rebelião de Agar aponta à ação masculina de insurreição contra as autoridades e segue na dimensão aberta do deserto errante cujas quedas, em meio a dunas, demonstram as lembranças de maus momentos nas tendas dos hebreus. Percurso pequeno se estabeleceu, uma vez que o anjo se interpôs e impôs a meta do retorno ao patriarcalismo de Abrão. Assim, Agar ganha nova performance, pois o deserto destaca a pequenez e o desamparo de uma serva. Logo a presença do anjo e a imagem de Agar expõem “a mensagem que foge”.

Dado o movimento mensageiro, o espaço deserto ganha duas perspectivas: a ida (infinito) e a volta (finito). O infinito prossegue ascendente, já que Agar caminha mergulhada nas atitudes opressoras de sua senhora (da limitação opressora, tem-se a infinitude abolicionista) e trilha o plano de um futuro calcado nas peripécias. Oposto, o finito aplaca o pretérito humilhante e atualiza o passado, por meio de um presente calcado na mudança circunstancial. É na perspectiva finita e promissora que Caminha se mantém, tendo em vista o ato profético como regulador de mudança cronotópica.

O ato profético é acoplado à androgenia, pois impõe o caráter dicotômico nas imagens discursivas. Para isso, o personagem Caminha fará a (trans)posição da alma, que orbita entre a divisão do corpo e espírito e mostra as revelações e crenças sobre os mundos desconhecidos, porque os *cronotopos* da cidade se tornaram finitos, diante da obscuridade espiritual. Fenômenos mentais sintonizam esferas distintas e geram conexões com epifanias angelicais, a partir do questionamento sobre a fé humana, que falha, diante das barbáries ocorridas, à luz da sociedade capitalista.

Caminhava eu por uma viela, quando, sem nenhum motivo aparente, fosse um atropelamento, uma queda, senti um estalo na cabeça. Como se vivenciasse um estado que se situa entre o sono e a vigília, pareceu-me que meu espírito era desligado do corpo e conduzido a um lugar desconhecido (GOMES, 2008, p. 76).

Amparado nos fenômenos espirituais, a “viela” estreita a materialização cidadina e, novamente, produz acidentes. O atropelamento retrata a dissolução ou a integração da ideologia de consciência desvairada, na duplicidade cronotópica: a crença vigora, pois o indivíduo, ainda, continua em trânsito, diluído na cidade ideológica. Os ossos intactos descrevem a verdade estabelecida e difundida pelo sujeito andante, durante o passeio pela cidade. Benjamin (1984), ao pesquisar a face hipocrática da história, entendeu a trucagem óssea, como convicção de uma ideologia capitalista, vigente e operante.

A operação da ideologia, porém, é cindida pelo atropelamento que desvincula matéria e oferta ao caminhante o choque da exclusão, porquanto o acidente transitório ocasiona traumatismo craniano – ruptura histórica e instauração da novidade. Entre a dissolução e a possível integração à nova concepção, o caminhante é conduzido a estados de letargia e, neles, leques de cronotopos são acessados durante o sono. O período sonífero enquadra no reinado de Hipnos e a origem do oráculo memorialístico, que não privilegia o pretérito, porém destaca o conhecimento do mundo sobrenatural.

O programa cristão expressa oráculos intempestivos associados a ocorrências súbitas do cotidiano terreno. Saulo de Tarso, cavalcando, “caiu por terra, e ouviu uma voz” (BÍBLIA, Atos dos Apóstolos 1990, p. 1403) – o provérbio moderno “*Caiu do cavalo*” traz a trucagem do oráculo memorialístico, já que Saulo desenhava o mártir dos cristãos, no conceito de prazer agressivo dos romanos. O

terror grotesco ocorre, simultaneamente, com os atos do belo romano cuja finalidade era conservar a cultura reverente ao imperador. Assim, a queda paulina cadaveriza a história romana e altera o patamar de Saulo.

A união heterogênea das ações “ereto” (vida/passado) e “caído” (morte/futuro) é intermediada por uma voz sobrenatural, na consciência do personagem. O caráter temporal, sem dúvida, é delimitado pela aceitação ideológica do oráculo visual que transita entre o corpóreo e o espiritual. Esse trânsito é a apreensão imagética cujas mensagens exteriores provocam modificações e dão origem a uma forte contracultura. A significação cultural é graças à consciência operante, oriunda da inconsciência e, assim, acontece com o cronotopo, que é introduzido à mente do personagem atento.

A flexibilização cronotópica põe Caminha a um lugar desconhecido da Terra. Na verdade, são oráculos que podem advir da consciência e da inconsciência de um caminhante, o que transporta o personagem à identidade transeunte, porquanto cada oscilação de *cronotopo* sugere morte pacífica da história recorrente, na qual as trevas são obscuridades da atuação do sujeito histórico e este é inserido em nova realidade. A organicidade desse oráculo, para Caminha, é a essência das ideias de Swedenborg, porque as crenças (ilusórias) criam espaços (reais) desorientados à consciência.

A consciência degenerativa, agora, segue o movimento orientação (aceitação) e desorientação (questionamento), nas quais o sujeito, alternadamente, se mantém neutro e, em seguida, adere à ideologia propagada. A neutralidade faz jus aos atos inconscientes, que desfazem a existência do personagem, pondo-o no caos discursivo das concepções, isto é, o indivíduo e sua necessidade de se prender a um *cronotopo*. A busca existencialista, quando não concretizada, expõe a mente ao vigente pretérito ineficaz, que movimenta as recordações e, concomitante, exige um futuro promissor.

A proporção de expedientes históricos, no oráculo sobrenatural, lança a memória de Caminha ao interdito físico. Essa circunstância é análoga ao sedativo barbitúrico cuja complexibilidade cronotópica é superior ao conceito de espaço-tempo, proposto pelos filósofos, uma vez que traça elos entre a historicidade do ser, fatores endógenos e exógenos à consciência humana– “se no corpo ou fora do corpo não sei” (BÍBLIA, II Coríntios, 1990, p. 1491). A historicidade física

(consciência) é sedada para o início da mental (inconsciência), logo as imagens apreendidas podem sofrer fusão e produzir sentidos.

A criação desses sentidos recorre à visão do personagem diante do que se lhe apresenta, pois os oráculos tecem cronotopos simbólicos, no decorrer da narração. Os fatores endógenos (dentro do corpo) obedecem ao quadro visual da prisão individual, porque todo significante vincula o sujeito à historicidade imagética. Exemplo: a lenda de “Lady Godiva”, na qual a nudez reflete a cegueira temporal dos homens de Coventry. O fechamento de portas e janelas sedou a visão circunstancial daqueles moradores e produziu um cárcere individual, logo a memória sai do coletivo e orbita no individual.

Ainda sobre a lenda de Godiva, um caminhante ousou contemplar a nudez, o que resultou em cegueira perpétua. Aí, a memória sai do individual e almeja o coletivo. Nas narrativas monárquicas, os reis vencedores cegavam seus inimigos, pois se trataria de uma correlação com o significante derradeiro – o término da historicidade visual. A cegueira penal atuaria como veneração imagética, transferida ao rei vencedor, porque impede a visão do caminhante, mas amplia o olhar dos súditos, para a reverência ao monarca superior. Do cego visual ao cego invisual, são manifestações cronotópicas, pois se tratam de “olhos que não enxergam” (MIANES, 2015, p. 91).

Tais manifestações têm segmentos diferentes: a cegueira visual funciona como forma sedativa de deixar de participar do fluxo do presente, pois o passado é refletido e suas imagens são recuperadas para a interferência futurística, isto é, há o reinício do que fora paralisado. Na manifestação inversa, a cegueira invisual há a ruptura com o presente contínuo e a perpetuação da memória vinculada ao pretérito latente, posto que o personagem obtenha o futuro sob a via indireta – visões tomadas de empréstimos. Assim, tem-se a sedação barbitúrica como flexão entre os dois estados de cegueira.

Os estados de cegueira registram oráculos em divisão superestrutural. Estado de amnésia afeta o *cronotopo* nas vias retrógrada, anterógrada e sensação-específica. A primeira deixa inacessível o pretérito conservado e, ao mesmo tempo, inicia-se nova história de vida ao sujeito que aniquila os eventos nostálgicos. O vagar é a tentativa de reencontrar-se com tal passado inalcançável, logo o futuro se encarrega de buscar as identidades adquiridas ao longo da vida. A segunda fragiliza

a captação de eventos presentes e, conseqüentemente, devolve-se a vida ao devir culminado pelo presente.

A última via interfere no futuro que remete ao pretérito perdido, porquanto as sensações projetadas (no presente-futuro) abrandam o redescobrimento identitário. Os sentimentos são entregues ao futuro da nova historicidade do sujeito da identidade. O fecho total e irreversível da memória é uma alusão ao *Alzheimer* infinito, uma vez que o sujeito cai no abismo existencial, cujo desprendimento das identidades perfaz novo cronotopo, dentro de outro, em desuso. O exemplo, a narrativa de Godiva, os habitantes de Coventry fecham janelas (olhos) e portas (coração), criando novas circunstâncias.

5.6 Entre o Céu e a Terra: masculino ou feminino?

É provável que o personagem Caminha passe por momentos distintos, a fim de entender a existência, pois serão aplicados ao simbólico. Assim, a androgenia associa estados distintos na personalidade do sujeito deslocado no seu próprio discurso, pois a memória é funcional na operação cronotópica, logo a procura pela permanência e pela realidade intenciona cindir as realidades espontâneas, ou seja, a concepção de que o indivíduo não possui essência personalista, ao contrário, recorre-se a quaisquer identidades disponibilizadas pelos *cronotopos*, nos quais o personagem está inserido.

É curiosa a apresentação de identidade, durante a deambulação de Caminha, uma vez que o *cronotopo* parte do real para o celestial (a recíproca é verdadeira), para engendrar o simbólico angelical:

Deparei uma criatura de extrema beleza. Digo criatura porque não sabia se era um homem ou uma mulher, pois era viril e, ao mesmo tempo, sem que isso destoasse ou provocasse dissonância, delicado como uma donzela. Usava uma veste brilhante (...) e seus cabelos dourados vinham-lhe até a cintura (GOMES, 2008, p. 77).

O *cronotopo* ambíguo aponta à imagem de uma criatura angelical e, ao mesmo tempo, envolta em identidades terrenas. Os atributos do belo celestial são travestidos de personalidades, recurso discursivo para o preenchimento de cronotopos distintos. O mistério, na ausência do saber, contorna o anonimato, porém

venera os aspectos corporais, posto que o personagem seja transportado pela visão andrógena da narrativa. As passagens andrógenas vão além das aparências do ser, uma vez que sintetizam os comportamentos e mensagens dos sujeitos envolvidos na relação dialógica.

Nessa relação, a epifania ocorre no dialogismo entre os seres da conversação. Tem-se a mistura dos espaços sideral e telúrico na entrega do substantivo “criatura”, já que a androgenia expõe o presente e o futuro pelas imagens de gênero expostas. Será na descentralização imagética que o belo performativo flexionará as identidades híbridas, na caracterização grotesca da unidade corpórea, tal qual o símbolo chinês *yin yang*. Tal símbolo coloca a exposição da epifania humanística, a partir da alteração comportamental do sujeito, em sua ideologia adquirida nas reflexões personalíssimas.

A falange personalíssima confere identidade nas ações derivadas do espaço. Assim, o *yin* assume a manifestação telúrica, e o *yang* marca a atuação celestial, cuja presença estética de um, dentro de outro, remonta a junção do grotesco com o belo. O principado realiza a inscrição preponderante do sujeito em cena, na (des)ordem social e, ao mesmo tempo, aplaca a aura celestial, para condecorar as atitudes humanas, que povoam a sociedade. Um exemplo da conversão celestial / telúrica é o rito dos “Nefilins” na mitologia judaico-cristã, pois orbita na dimensão da precipitação e elevação.

Nessa dimensão, a oscilação justifica o cronotopo angelical no corpo humano, posto que a gradação da queda espiritual seja, simplesmente, a subida da transparência corpórea. Dito isso, os principados se fragilizam, para os antropomorfismos atuarem na personalidade das criaturas, uma vez que a performance gigantesca corrobora o andrógino perfeito. O tamanho dos gigantes iguala a estatura dos gêneros que serão distintos por meio da adjetivação sociocomportamental. A criatura andrógena poderá ser “viril” (homem), no espelho celestial, e “delicado” (mulher), nos brotos terrenosais.

Os brotos terrenos trazem a evidência do movimento rotativo: os anjos caídos descem a Terra e agem como tiranos irredutíveis – queda celestial e ascensão social. Nessa gradação, tem-se a notoriedade imagética, porque a ascensão produz status e cria a representação da beleza venerada tal quais os relatos dos reis medievais em suas vestimentas e delegação monárquica. Por isso as “vestes brilhantes” e “cabelos dourados” aludem à concepção de que são sujeitos angelicais

e dignos de duplicada honra. Quanto mais autoridade sobre o *cronotopo*, mais principado entre os povos.

Os adornos exteriores consistem em delinear o *cronotopo*. As vestimentas do indivíduo se originaram na Terra – “Javé Deus fez túnicas de pele para o homem” (BÍBLIA, Gênesis, 1990, p. 17). O relato bíblico expõe a primeira circuncisão a fim de encobrir a queda humana, isto é, a morte derrubou o primeiro animal (cordeiro) para a produção têxtil. A partir daí, as vestimentas omitem o declínio do pacto espiritual do homem com o Divino, pois as túnicas seguem o círculo de baixo (pó) para cima (corpo humano) e colocam em cena a imagem feminina, na ativação do sangramento que é pungente.

Além da pungência, os cabelos recebem a aura angelical. O brilho atua sobre as competências e habilidades dos homens no cotidiano social. A reflexão está no apagamento do brilho de uma estrela-cadente, tendo em vista que a oleosidade dos fios capilares provoca a calvície. Logo o movimento se orienta de cima (angelical) para baixo (corpo humano) e consagra a imagem masculina, na passividade da calvície. A inversão simbólica é calcada na androgenia: a mulher recebe as túnicas provenientes de uma circuncisão, ao passo que o homem conecta os cabelos comparados ao véu.

Comprova-se que os cabelos até a cintura apontam ao comprimento médio do corpo, posto que seja sinal de hibridação e cisão ideológicas atuantes. A hibridação está na correlação túnica/cabelo – o antes e o depois do contato memorialístico do sujeito do discurso. A túnica manifesta o presente consagrado sobre as mazelas do passado ali latente, e o cabelo, o presente promissor em busca de um futuro decadente daquele pretérito expurgado. Em seguida, a cisão expõe a nudez e a calvície preservadas à posteridade, uma vez que são estados de término das historicidades corporais.

Sintonizando as historicidades, oráculos e epifanias advêm das consciências humanas, abrandando o espírito, a fim de eleger a matéria corpórea do ser humano como pêndulo para a emissão de *cronotopos* que estão sob as mensagens e sentidos dos discursos da androgenia. Trata-se de uma superestrutura que unem antagônicas imagens no mesmo discurso literário, tendo em vista o significante da trucagem. Isso mostra que o sentido figurado é, concomitantemente, epifania e oráculo em exposição. Faz-se necessário que haja a exploração das linguagens

para a verificação do uso, sendo “androgenia interior, hermafroditismo na alma” (FOUCAULT, 1999, p. 43).

O uso, muitas vezes, está incorporado no anonimato angelical. Caminha, ainda, no diálogo com a criatura espiritual ouve – “estou vivendo num estado de exílio, pois uma parte de mim é Céu e a outra é Terra” (GOMES, 2008, p. 78). A união imagética das naturezas explora os papéis identitários nas situações de *asylum exilium*. Mais detalhadamente, o estado asilado refugia o corpo às direções cronotópicas, porquanto as grandezas limítrofes potencializam o tempo. Enquanto anjo, o presente é a carga das emoções reprimidas do principado erótico que deseja a concretização do terreno.

Nessa concretização terrena, o masculino é exilado ao futuro telúrico, uma vez que a presentidade celestial é a vivência passadista, logo o Céu estabelece o degredo, e a Terra retrata o refúgio funcional, ou seja, transfere-se a masculinidade ao produto da relação, por meio do nascituro. Já o feminino telúrico exila o presente, posto que se viva o futuro idealizado pela atuação angelical, então o refúgio funcional arrebatava a identidade feminina às regiões celestiais. É provável que o pretérito não exista, porque no Céu, o anjo é masculino na função divina e, na Terra, inicia-se a imagem feminina.

Assim como o passado fica vago, o “eu” da criatura espiritual almeja a totalidade da presença do pretérito como vestígio eficaz dos relatos memorialísticos. “A parte de mim que sonha com o Céu tanto pode ser a de meu eu masculino quanto de meu eu feminino” (GOMES, 2008, p. 78). No contraste egocêntrico, o pretérito se perfaz por meio da repartição onírica, na qual Céu e Terra se misturam em oscilação entre “cima” e “baixo”. Ser terreno se lembra do passado angelical (cima), ao passo que o indivíduo celestial recorda o pretérito terreno (baixo), dentro das circunstâncias paradoxais.

Com efeito, a pluriformidade do “eu” pressupõe a flexão angelical, porquanto são identidades oriundas de estados discursivos, nos quais o belo e o grotesco unidos farão a dissolução imagética cuja culminância ocorrerá pelas variações da presença do sublime. Para tanto, a criatura híbrida (espiritual e terrena) menciona a androgenia platônica sendo uma divisão imagética – “E como andrógino, me divido” (GOMES, 2008, p. 79) – que cinde o signo unido, a fim de elucidar o sentido da ação do sujeito. Parte-se da divisão para justificar a união, o caso real da bissexualidade histórica.

A bissexualidade histórica é aplicada à dimensão animalesca, tendo em vista que a criatura híbrida produz o sublime cindível na atuação de gênero. “Não ser como a águia que ganha os píncaros e ser apenas como o albatroz que, arrastando-se no tombadilho de um navio, é motivo de troça da tripulação” (GOMES, 2008, p. 79). Os atributos da orientação sexual se materializam no voo dos pássaros, ou seja, no sublime veloz, quando as aves fazem o trajeto pelos ares do contraste selvagem. A selvageria se desdobra na figura da águia esplêndida opondo-se ao albatroz decaído.

A correlação aviária projeta, na águia esplêndida, a sublimação, aliada à ideia de satisfação, gera as alturas desconhecidas que são necessárias na essência do ser masculino. Isso quer dizer que o homem selvagem rompe o útero no nascimento, o hímen na juventude e a vida, na velhice, a fim de quebrar o poderio paterno, franquear a passagem erótica e consagrar-se nas memórias humanas. Dito isso, as atrocidades masculinas são o ingresso para as alturas terrenas: o nascimento traz um herdeiro, a sexualidade, a nova vida, e a morte, produção histórica que inquieta os sobreviventes – “a imagem paradoxal da androginia se amplia semanticamente (...) vista como transcendência dos contrários” (FERREIRA, 1992, p. 2).

Pela sobrevivência andrógina, o albatroz simboliza a passividade, na dimensão decadente, que vigora na essência do ser feminino. A mulher selvagem não se desliga do útero materno, pelo contrário, dá sequência às atividades uterinas, ao nascer; na virgindade, é responsável pelo período refratário durante a ereção masculina, portanto seu falecimento já se dá na menopausa cuja infertilidade é a produção memorialística. Essa conjuntura memorialística, na decrepitude selvagem, se volve ao pouso das aves em busca dos novos ares. Por essa lembrança nascitura, tem-se a bissexualidade.

A bissexualidade é representada por substantivos concretos, enquanto porto destino, uma vez que o fim remete ao início do ciclo vital. Dessa forma, o eu masculino ganha os píncaros como uma expressão do aparelho reprodutor feminino, pelo fato de o monte e seus aspectos telúricos estarem serem intrínsecos à terra e sua função germinativa. Logo a atuação feminina no homem é justamente o reencontro com a origem uterina do parto que será prazeroso no anverso corporal (ânus), destacando a variação temporal, porque a passividade é o presente em busca do futuro pretendido.

No contexto decante, o eu feminino se arrasta ao navio e sua tripulação como uma imagem do aparelho reprodutor masculino, por razão de o navio deslizar-se nas águas marítimas, isto é, alusão à penetração peniana e sua função ejaculatória. Então a atividade masculina na mulher é o redescobrimento do início penetrante que contém o prazer erótico. A mudança temporal, na orientação ativa, é o passado à procura do presente idealizado. Por isso o voo da águia é inerente à decadência feminina e, em seguida, o do albatroz é intrínseco à ascensão masculina, pois se trata de orientações.

5.7 *Angelus cindido*: as dualidades identitárias

Diante dessas orientações, o personagem Caminha reflete as elucubrações da criatura híbrida – “leu-me o pensamento e disse” (GOMES, 2008, p. 78-79). Tal leitura completa o sentido andrógino, visto que os pensamentos da criatura são plasmados nas imagens das aves (águia/albatroz) e produzem *cronotopos*, sempre de acordo com as orientações pretendidas. Dessa leitura, as imagens andróginas remetem à concepção cindida de “anjo exilado ou decaído” (GOMES, 2008, p. 79) que só será desmistificada na presença de Swedenborg, por meio de teorias angelológicas.

O homem é um pêndulo, oscila entre o seu interior e o seu exterior, o primeiro, em Correspondência com as coisas do Céu, o segundo, em Correspondência com as coisas do mundo. É preciso, pois, que haja equilíbrio entre ambas as inclinações, pois (...) as coisas do mundo têm Correspondência com o Céu (GOMES, 2008, p. 82).

A metáfora do pêndulo parece ser a razão da humanização pela oscilação da memória individual (interior) e coletiva (exterior) que explicita a ligação entre o celeste e o terreno. A percepção memorialística alude ao mito de Ícaro, na projeção artificial do anjo terreno, posto que o intuito de se livrar do labirinto é cair em outro letal. Foi pelo imaginário do voo que Ícaro condensou lembrança e realidade, intrinsecamente, porquanto a metamorfose redimensionou o cronotopo, inverteram-se o Céu e a Terra. Assim, a amálgama justifica a fusão do artificialismo (real) com o simbolismo (irreal).

A escultura “O anjo da dor” (1894), de William Wetmore Story, é a transgenia discursiva, uma vez que se retira do mundo celestial (futuro) a materialização da dor terrenal (pretérito). Logo o anjo é transgênico, na tentativa de abolir a reverência ao anjo divino, para projetar um ser humanizado cujas asas imóveis retratam a memória individual, com movimentos passadistas. É um retrato de que o sobrevivente sempre estará voltando ao futuro-passado, por meio dos tempos vividos. Dessa forma, as esculturas angelicais partem das características materiais para remeter ao celestial.

Em contrapartida, os líderes religiosos ganham a aura celestial, a partir da vida terrenal. “Escreva ao Anjo da igreja” (BÍBLIA, Apocalipse, 1990, p. 1591). O referido excerto bíblico permeia o Apocalipse, na qualificação angelical do corpo corruptível, tendo em vista o caráter temporal “passado-futuro”, à luz de um conclave epistolar. O narrador espiritual da epístola apocalíptica já transpõe ao pretérito as transgressões, que acontecem no presente eclesiástico e necessitam da purificação futurística no plano terreno. Assim, o anjo da igreja é canonizado antes do falecimento, já que se trata de morte cultural no âmbito eclesiástico.

Na obra “O paraíso perdido” (1674), de John Milton, a morte cultural é recontada, por meios dos eventos bíblicos, e, durante a narrativa, o poeta invoca a musa Urânia. Tal invocação reconhece, na imagem feminina, o rastro da perdição que enaltece o engano satânico vigente na historicidade da humanidade. Paradoxalmente, a figura de Urânia se torna angelical, por meio da promessa messiânica ocorrida no Éden, ou seja, o pretérito esquecido só terminará com o parto feminino. Percebe-se que contar a história à musa é traçar o passado pecador, à procura de um futuro progenitor, que é redentor.

O contato progenitor-descendente imbrica a relação possuidor/possuído visto na concepção criativa pressuposto no legado de que o futuro deve ser alcançado e a humanidade entrega sua história. Assim, o personagem Caminha vê “um Anjo mecânico” (GOMES, 2008, p. 86) na projeção da aerodinâmica proposta pelo físico Swedenborg. O objetivo era de ir além das nuvens e propor a atuação dos sujeitos da criação, uma vez que a função angelical se concretiza no materialismo científico. Logo a limitação humana, junto à lei gravitacional, estabelece o signo diabólico na tentativa de alcançar o trono divino.

A tentativa de ultrapassar os limites humanos cria fenômenos mínimos para atingir as grandezas. A menção ao anjo mecânico, referindo-se à aeronave, expõe a saga satânica de romper os céus – “Vou subir até o céu” (BÍBLIA, Isaías, 1990, p.

961). Tal subida gerou o movimento contrário no epíteto de “anjo decaído” que se manifesta mediante (in)corporação. Já a projeção aerodinâmica entrega aos homens o caráter possuidor, porque o sujeito embarca no avião e faz o percurso do voo. Simultâneo, a aeronave, também, possui os passageiros que estão a bordo, produzindo a queda. Assim, o cronotopo aerodinâmico traduz a atuação do homem diante das barbáries.

As barbáries ocorrem pelo “espírito disforme, negro e monstruoso” (GOMES, 2008, p. 82) que vem à flor no comportamento humano. Tais espíritos eólicos são produzidos pelas asas dos aviões que passam pelas noites da deusa Nyx, porque o ato transfigurativo é negativo cujas nuvens produzem sombras e consciência letal. O relevo se dá na visão exterior e interior da aeronave: a exterior provoca o belo livre, pois o indivíduo terreno, ao contemplar o avião, almeja as asas de Ícaro; porém, a interior aponta ao sujeito a bordo as nuvens monstruosas da aerofobia que remonta a potencialidade do deus *Cronos* e sua volatilidade em relação ao futuro veloz.

É diante da aerofobia que há o alcance da reverência ao Divino, por causa da proximidade entre o sujeito e a divindade que possa oferecer segurança. Portanto, a representação do voo fulcra o contexto da transfiguração messiânica, tendo em vista a posição humana (espaço) em meio às nuvens transitórias (tempo) – “quando uma nuvem luminosa os cobriu com sua sombra” (BÍBLIA, São Mateus, 1990, p. 1262). O voo tipifica o encontro entre a vida e a morte, já que a luz faz referência à vida terrestre e a beleza corpórea. Em oposição à vida terrestre, a sombra alude ao tormento da morte com a passagem temporal que se remonta na imagem do corpo humano em atuação.

A imagem do corpo humano é matizada pelas inferências do belo formativo – “a cabeça do homem significa a inteligência, a sabedoria; o peito, a caridade; as mãos, a potência do verdadeiro” (GOMES, 2008, p. 83). A simetria corpórea alude à ideia paradoxal dos participantes da transfiguração social: a cabeça é associada ao ouro como marca da aura que, na utopia cristã, compõe a coroa incorruptível e as ruas da Jerusalém celestial. A coroa ressalta a sabedoria passadista e terrena, pois amortizou o corpo corruptível, já vivendo o futuro áureo, no qual o céu reflete a vida do mundo material. Aliadas à coroa, as ruas destacam a inteligência dos caminhos.

A referência aos caminhos da fraternidade se encontra no peitoral, símbolo da prata. A caridade impetrada advém do lucro do tormento, por meio da retomada do tempo passado: toda onerosidade carrega o sofrimento do devedor. Dito isso, o ato

caridoso se torna a devolutiva de um passado que é entregue ao presente do sujeito passivo. A denúncia implícita transfere ao sujeito ativo a ilusão de que se trata de uma virtude cristã e, conseqüentemente, a prata brilhosa é o refletor da inversão de papéis, pois o sujeito caridoso, também, se presentifica na posição de passivo da ação. Por isso a prata verte a imagem humana, visto que produz juízos de valor.

Por último, as mãos são inerentes ao bronze cujos mecanismos produzem a condecoração e demonstram o poderio imagético. Essa potência abarca as atitudes à criação que, em seguida, provará da autodestruição, dicotomia “futuro-passado”, na qual a produção concebida se torna obsoleta, em detrimento da (re)produção. As mãos tendem a unificar o belo e o grotesco, posto que promovam um futuro disforme e, ao mesmo tempo, um pretérito inefável. Teorias, como o átomo indivisível, quando refutadas, trazem obscuridade e aura na historicidade, que dignifica os estudiosos. Assim, a verdade teórica é um descuido da falsidade, porque se complementam.

Nessa união paradoxal, o personagem Swedenborg diz a essência angelical que orbita entre preexistência e existência:

Os Anjos não são criaturas preexistentes aos homens; (...)os Anjos são homens e vivem juntos em sociedade (...). Os mais inteligentes têm vestes cujo brilho parece com o das chamas; enquanto os menos inteligentes têm vestes de várias cores; mas os Anjos dos céus inferiores estão nus, porque são inocentes (GOMES, 2008, p. 84-85).

O formato angelical advém da existência humana em contato com o mundo. A preexistência, então, se tornaria a atuação terrena e sua relação com o *cronotopo*, pois o corpo terrenal sinaliza as esferas espirituais, ou seja, a esfera angelical tida como futurística é a presentidade da performance humana. Tais presentidades são opacas, porquanto a densidade da faceta da base traz uma carga cronotópica, a exemplo do quadro “Water dancing” (2012), do pintor Rob Gonsalves. A imagem das noivas, com seus adereços, truca a cascata em movimento decadente no ciclo da água cristalina que permeia a noite ofuscada pela lua angelical. Tem-se a aura.

Esse recurso aurático se encontra na analogia ao vestido de noiva na cultura ocidental, posto que a viscosidade do branco seja a antagonica, porque carrega a morte da solteirice e o nascimento matrimonial. Nesse antagonismo, há a caminhada para a morte e, ao mesmo tempo, início da vida cujo percurso anula a preexistência, já que a identidade iniciada é dissonante da amortizada. Assim, a figura feminina já surge deitada, no firmamento do penhasco, porém a queda da cascata redimensiona

o corpo que fica ereto, metamorfoseando a imagem da noiva em dançarina. Assim, a preexistência não está no vínculo semiótico, mas na produção de signos distintos.

No campo semiótico, por exemplo, o gato (felino feroz) recebe a aura da graciosidade, por meio do belo afável. Trata-se de uma sensibilidade estética, vinda da contemplação imagética, ou seja, duas existências sem figuras prévias. Então o símbolo “gatinho(a)” felino e grotesco não se ajusta à contemplação afável e dócil e é nessa concepção que a trucagem angelical retroage a aura, isto é, a grandeza já realiza a ruptura imagética antes de unir as duas imagens no plano denotativo que, logo, se transformará em plano conotativo cujo rompimento será pela atuação eficaz do sublime. Esse método, também, se ajusta aos seres inanimados do discurso, pois “adquire valor simbólico (...) diferentes estados, paixões ou transformações da alma” (NUNES, 2009, p. 144).

Os seres inanimados, como a escada do quadro “Water dancing”, produzem a inexistência preexistente sublimada, tendo em vista a função dos degraus opostos, ou seja, a mesma escada, que traça o percurso à subida, faz o trajeto à descida. Os degraus, gradativamente, concebem a imagem feminil angelical, aludindo, também, à visão de Jacó, em Betel, na qual o sublime opera no objeto imóvel e, nele, o Divino atua na contradição de figuras semelhantes, porém em percursos distintos. Essa contradição vigora a convivência entre os homens, porquanto são povos refletindo o monte de *Vênus* – do penhasco (umbigo) se desenrola o *homo erectus* na natureza.

A natureza contraditória opera a combustão, a visão e a nudez. A combustão vulcânica é pautada no vapor da água e concebe a figura do primeiro anjo analisado por Swedenborg. Representando a inteligência, o espírito excessivo é chama viva, pois parte do sublime ativo para omitir a união disfórica: as vestes, em brasas, referenciam a preciosidade pelo signo áureo. Em grau perecível, os vestidos fazem prenúncio às cinzas, a efemeridade da vida e seus disparates cronotópicos, já que a história humana é repleta de circunstâncias “roupas” tingidas pelo aquecimento sujo. Assim, as chamas angelicais provam o sublime distorcido entre o belo e o grotesco.

Na sequência visual, a coloração angelical diz respeito à bipolaridade do ser, tendo em vista que a alteração comportamental modifica o estado natural do sujeito. Assim, euforia e depressão são aliadas ao *cronotopo* psicossomático que é análogo ao cogumelo véu-de-noiva (*Phallus indusiatus*), pois a descrição da beleza vegetal traz a inocência e a pureza; porém, o mau odor da planta transfere ao grotesco a arte nostálgica que tipifica o tédio e as tristezas da vida humana. Trata-se de formas

de transitar o sujeito às diversas marcas cronotópicas, como a ansiedade que busca a antecipação das imagens futurísticas do contexto atordoante – passado-presente.

Nessa oscilação temporal, o equívoco andrógino se instaura, já que unifica as imagens eufóricas e disfóricas na atuação do sujeito em determinados contextos. O cogumelo “véu-de-noiva” é uma expressão da junção “*antropoangel*” pelos atributos da anatomia vegetal: o píleo é dotado do formato da auréola que tanto faz referência ao ânus peniano quanto ao rafe perineal. Assim, o erotismo é calcado na esfera da bissexualidade, ou seja, a alma humana nua, diante das condições de sexualidade, já que a utilização do pênis e do ânus provoca a nudez da função ativo/passivo dentro da relação amorosa. Pela auratização, tem-se a orientação sexual do ser, na qual “o indivíduo fragmentado torna-se inteiro” (GIDDENS, 2003, p. 56).

A imagem do estipe do cogumelo guarda o sentido fálico, bem como a rigidez e a tortuosidade no âmbito da inteligência do sujeito social. A inteligência é ambígua, uma vez que tende a projetar-se diante das falácias que, outrora, eram verdades incontestáveis. Essa direção dialética (sincrético – síntese) empacota a identidade dos políticos citadinos na indicação da “direita” e “esquerda” na moldura da política e politicagem. Valendo-se do senso jurídico, o estipe realiza a dicotomia “justiça” e “injustiça” diante das construções e desconstruções, porquanto o sujeito atua nos dois lados da faceta, provocando ambiguidade no conceito imagético do indivíduo.

A representação imagética da volva do cogumelo cujas formas quadriculadas ressaltam a diversidade de formatos que representa o pênis e, ao mesmo tempo, a vagina aberta pelos quadrinhos e formato do véu. A volva, também, faz referência ao jogo de xadrez e suas variedades de peça que se diferenciam pelo preto e branco, já que a auratização se dá pela representação, porque os movimentos do xadrez (da esquerda para a direita) formam a personalidade das peças do jogo. Evidencia-se a organicidade simbólica, por meio das peças “rei” e “rainha” e sua relação com outro personagem, o “bispo”, que darão corpo à tessitura identitária da volva, o véu aberto.

Passando por uma paisagem desértica (...) um cavaleiro de cota e malha, mas sem o elmo, jogando xadrez com uma criatura toda de negro (...) fiquei alguns minutos observando-os e, não podendo me conter ante a jogada infeliz que o cavaleiro ia perpetrar, resolvi intervir, sugerindo: – Por que o senhor não tenta a torre na casa branca junto ao bispo? (GOMES, 2008, p. 85).

Os movimentos dialéticos, produzidos pelo xadrez, resultam na desertificação das peças do jogo, logo a ludicidade condecora o sujeito vencedor, após a flexão dos movimentos verticais e diagonais. O belo, orientador do posicionamento lúdico, se rompe com o direcionamento uno e projeta o grotesco labiríntico pela diversidade de orientações dentro das miragens desérticas, uma vez que as aparições angelicais imprimem a descrença do homem diante da admiração divina. Assim, a catástrofe humana assume a conotação da ausência do “elmo”, porquanto a ideologia cultuada produz diferentes atitudes na personalidade do sujeito cuja roupagem é múltipla.

A roupagem “cota e malha” truca a volta do cogumelo, pelo formato do jogo xadrez, já que a presença da morte, enquanto sublime, retrata a impossibilidade de fixar a aparência, a sexualidade e a identidade. A morte, então, é o movimento da partida que, no tabuleiro, é a projeção da vida. Sobre a aparência, o *mugshot*, de Frida Kahlo, expõe as três versões da frente, que apontam às seis personalidades: duas frontais e quatro laterais. As duas visões frontais partem dos olhos à procura dos traços diagonais que regressam à figura óptica, a fim de confrontar o gênero. A noção de masculinidade é refutada, pois as maçãs da frente pintam a feminilidade.

O inverso ocorre com a visão lateral das maçãs da frente de Frida Kahlo, uma vez que as percepções oblíquas partem da feminilidade para, em seguida, sugerir a masculinidade impetrada. No entanto, a união de contraste é inovador, pois projeta a ambivalência angelical na direção da dupla face, à luz das representações faciais do simbólico – o espelho de Vênus e o escudo de Marte. O espelho é telúrico, porque remete à fertilidade e/ou reprodução, ainda que imagética ao olhar humano, logo o corpo nu é a expressão latente da desertificação e horizontalidade. Na contramão, o escudo resistente é circunscrito à aglomeração e verticalidade das armaduras.

O compacto dos corpos unissex é repleto de direções discursivas, retornando à ideia do jogo de xadrez. Os movimentos diagonais são uma constante, porquanto produzem quatro símbolos da cruz e, também, a noção de renascimento imagético, em meio a semelhanças e dessemelhanças que recebem a direção, pelas flechas. O *memento mori* diante da ludicidade é fulcrado no cânone bíblico, tendo em vista que, no livro dos reinados, Eliseu, à beira da morte, pede ao rei Joás para atirar flechas ao Oriente; posteriormente, golpear o chão (BÍBLIA, II Reis, 1990, p. 415).

A torre, na qual profeta e rei estavam, simbolizam a verticalidade (morte total) e a horizontalidade (vida parcial), e a função do bispo na diagonal é o produto da junção das posições norte e sul. O espetáculo da emissão das flechas movimenta a

vida como início da morte (projeção masculina), e, conseqüentemente, a morte como prefácio da vida (formato feminino). A diluição da materialidade de gênero não imprime a distinção crucial entre o rei e a dama no xadrez andrógino, uma vez que o bispo, junto à torre, se torna a expressividade eficaz, sendo ambos os sexos seres da monarquia representativa. O Oriente fálico se une à horizontalidade telúrica.

6 Trucagem esfíngica: a mulher e a ficção

O percurso de Caminha, nosso Édipo mirabolante, chega à América do Norte. O personagem embarca no caminho da disfunção identitária, pois, apátrido, oscila entre a realidade e ficção do périplo, ou seja, “signo do fingimento” (ISER, 2002, p. 973). Verifica-se o caos, a caminho da cidade, diante das cenas ficcionais, por meio de uma estrada de ferro, à semelhança do caminho pelo qual Édipo passou, ou seja, o objetivo malogrado de colonização do “outro”. O movimento metropolitano desreferencializa o destino planejado, para propor atitudes de colonização, uma vez que o intuito colonial é a reintegração de posse do passado interminável, diante das circunstâncias atuais.

Nota-se que o *cronotopo* do “outro” prenuncia a cópia da identidade, isto é, o papel desenvolvido pelo semelhante instiga a prática social. O personagem Caminha está em “um trem, acompanhado de uma fauna digna de Hollywood” (GOMES, 2008, p. 87) e, nela, espelha os olhos à nostalgia, no sentido de acoplar o passado no presente visualizado. Assim, a fauna estabelece o âmbito grotesco à concepção de o ser humano ser dimensionado à originalidade física: a origem das identidades. O *cronotopo* truca a redução da potência humana, já que as identidades estão na personalidade transeunte.

6.1 A colonização ficcional em identidades históricas

As identidades são oriundas da associação semiótica do instinto ficcional, a cadeia do significante projeta duas imagens que celebram a ficção e a realidade dentro do quadro conflitante da colonização – “cowboys, prostitutas, jogadores, ladrões de cavalos, pregadores” (GOMES, 2008, p. 87). Essa colonização penetra a esfera da atuação desencadeadora dos incidentes trágicos, que não são produzidos pelo calor dos acontecimentos, mas um produto elucubrado pelos relatos históricos. Dessa forma, o sujeito edipiano degrada a natureza, enquanto ser caminhante, pois o método desconstrutivo é a apelação para a ruptura cronotópica e o reinício cabal.

A ruptura cronotópica se delineia na identidade de “prostituta”, posto que o caminho errante celebre o sagrado, na linha do profano. O movimento bovino atesta

a execução do touro descarado, em Atenas (570-554), durante o reino de *Phalaris*. O símbolo da combustão, por meio das fogueiras postas debaixo do touro, alude à dimensão passadista, pela situação sociocomportamental do ser preso às entranhas do gado, isto é, a queima das velas de aniversário que já transpõe ao pretérito a nova idade iniciada. O aspecto taurino revela a fertilidade fecundada e a vida contínua que estão relacionadas à sonoridade da alegria e do tormento inexorável.

A alegria constrói as conquistas na efemeridade. A tendência da euforia pela passagem de um natalício está na incineração do símbolo da nova fase. A pintura “A adoração do bezerro” (1941), de Francis Picabia, representa as salvas de palma no agradecimento à efeméride. Assim, as palmas estão ligadas à novidade da natureza, porquanto torna arcaica a conquista usufruída, bem como o futuro já promulgado, no qual os aplausos fecharão os atos fúnebres, em forma de gratidão pela vida final. Esse ato belo cede ao grotesco, quando o rito ostenta a oblação, pela vida caótica que se assemelha à concepção ficcional, dando margem às liturgias religiosas.

Com o intuito caótico, a ficção atua no emocionalismo litúrgico, o que se vê no quadro “Adoração do bezerro de ouro” (1633), de Nicolas Poussin, no qual o aspecto anormal desregra a idolatria judaica, uma vez que os hebreus se reconduziram às práticas egípcias e, ao mesmo tempo, à depravação. “Quando o povo notou que Moisés estava demorando para descer da montanha / fez a estátua de um bezerro / o povo sentou-se para comer e beber, e depois se levantou para se divertir” (BÍBLIA, Êxodo, 1990, p. 105-106). A gradação das circunstâncias desenvolvidas traça o caminho da licenciosidade que objetiva as incidências do grotesco, ao lado dos rituais do belo.

O silêncio é um modo ritualístico do tormento, tendo em vista a iconicidade da morte. Da montanha ao vale, a dissolução vital modifica as perspectivas realísticas, ou seja, a depressão e o relevo geográficos. O percurso montanha-vale é iniciático, já que, posteriormente, o ensejo ocorreria com a morte de Moisés, com a assunção da figura de Josué. A criação da materialidade se dá pela ascensão humana: Jesus, na transfiguração, e a produção de tendas – “Vamos fazer três tendas” (BÍBLIA, São Mateus, 1990, p. 1293); com Moisés, a consagração do bezerro de ouro; e Laio, na posição de rei, ao se encontrar com Édipo, tem-se o chicote; nas touradas, capote vermelho.

Entre a ascensão e a materialidade, há um abismo crucial: a figura feminina. A descrição da diversão dos hebreus, diante do bezerro consagrado, traz a prática

da orgia na depressão do extrato geográfico, movimento paradoxal, no qual luto e fertilidade estão em sintonia para a perpetuação de “vida, morte e ressurreição”. No quadro de Poussin (1633), ao centro da imagem, há a imagem de uma mulher anônima, cujos mamilos referenciam o símbolo bovino, na junção de leite e prazer. O caminho de Moisés, ao descer do monte, é delineado em contato com o gado.

Por emanar da cultura bovina – “partiram para Currais” (BÍBLIA, Números, 1990, p. 164) – Moisés entra em conflito com familiares e com o povo hebreu, “por causa da mulher cuchita que ele havia tomado como esposa” (BÍBLIA, Números, 1990, p. 164). A lepra contamina a irmã de Moisés, personagem equivalente ao bezerro que é abatido, fora do arraial. Símbolo cirúrgico desencadeia o trajeto ficcional do percurso masculino direcionado ao par feminino, porque sintetiza o grotesco e o belo unidos, por ruptura do sublime. Assim, o perfil feminino converge à vida e à morte do contexto terreno, já que a irmã apodrece leprosa; em contrapartida, a esposa fertiliza e vitaliza o arraial.

Nessa esteira cronotópica, Josué, o sucessor de Moisés, antes de descer ao rio Jordão, utiliza a perspectiva de espionagem. Na cidade de Jericó, o encontro com a prostituta Raabe gera a superestrutura icônica do fio de escarlate, isto é, redoma discursiva que representa o extermínio, a menstruação e o despojo. A materialidade, casa de Raabe, por cima dos muros de Jericó, truca o bezerro de ouro e seus ritos de adoração, uma vez que o nome da mulher significa abundância e amplitude. Logo a espionagem abarca a perseguição à cor púrpura que ressignifica o derramamento de sangue entre o celestial e o terreno, pois os espias subiam pelo fio de escarlate.

O *cronotopo* púrpuro, também, truca a ereção, à medida que há sintonia entre o líquido pré-ejaculatório com o sangue da menstruação. O lubrificante é sinal de que o sangue feminino poderá ser evitado, porquanto o sêmen trará a fecundação. Porém, o impedimento da ejaculação fará com que o óvulo seja convertido em um sangue podre. Tem-se a alusão à luta de Édipo contra o pai, pela conquista da mãe: o jovem extermina seu genitor, a fim de fecundar a genitora e (re)produzir o ciclo. O nascimento não produz novidades, porque sua utilidade é retomar o pretérito, ou seja, a projeção de um futuro nostálgico – reprodução cultural.

A caminho dessa reprodução cultural, as touradas revelam a representação da ficção e realidade, “pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUCKÁCS, 2009, p. 60). O duelo entre toureiro e touro gera a morte, pois o capote e os volteios da capa traduzem o símbolo da genitália feminina que está em premiação. A arena,

novamente, faz referência ao arraial, onde o sangue é materialidade temporal do passado e presente. Dessa forma, as conquistas reais são oriundas de percursos ficcionais (a recíproca, também, é verdadeira), porque são *cronotopos* enigmáticos e expressam o extermínio pelo prazer da caçada que fazem Moisés, Josué e Édipo, em atuação, explorarem a religiosidade, pelo cumprimento profético.

A profecia funciona como uma superestrutura discursiva, puramente ficcional, na dimensão da memória histórica, no sentido de trucar a magia para redimensionar os vestígios do pretérito. Assim, o personagem Caminha desce à plataforma atual, a fim de propor aventuras passadistas, pela unificação do belo com o grotesco. Para isso, a profecia não remete ao futuro, porém a um pretérito falido pelo sublime cronotópico que realiza a demarcação sócio-histórica:

Ataques de índios, capitaneados por Gerônimo, uma tentativa abortada de assalto perpetrada por Butch Cassidy e Sundance Kid, mais seus homens do Wild Bunch... Ao longe, viam-se os pioneiros deslocando-se lentamente em carroças pelas trilhas. De vez em quando, passava uma diligência da Wells Fargo, deixando atrás de si um turbilhão de poeira (GOMES, 2008, p. 87).

A teoria da colonização é subvertida pelo faroeste, novamente, envolvendo a performance do sagrado. O significado de Gerônimo, na linguagem latina, é “nome sagrado” e alcança a desolação do homem branco, com a finalidade de celebrar a continuidade da cultura local. A saga de Gerônimo faz analogia à manutenção do clã e perpetuação da religiosidade que já estava incorporada ao ritual indígena, isto é, a mulher indígena é repleta de carga histórica, pois Gerônimo, ao lutar pelos índios, está “capitaneando”, no processo discursivo de abrir as “ocas” à intimidade local. Os ataques bélicos realizam a avalanche de direcionamentos que serão analisados.

Assim como os líderes bíblicos do Velho Testamento acoplam a religiosidade, no objetivo de conquistar os territórios cananeus, Gerônimo intenciona exterminar o homem branco. Tal caminho extingue a associação do futuro recém-chegado para a vitória do que já está conquistado, pela perspectiva das armas de fogo utilizadas nos combates ferrenhos. São materiais bélicos que carregam a própria imagem sagrada do feminino, pelo primitivismo enfático, ou seja, os indígenas lutam pelas mulheres grávidas. O *cronotopo* arsenal expõe os tiros como analogia aos gritos femininos nas terras desérticas, já que o fogo desmancha a coloração da modernidade intrépida.

A modernidade intrépida extrai a vida campestre e configura a materialidade que danifica o corpóreo significativo. Ligado ao armamento desenfreado, Gerônimo surge, na memória de Caminha, não como um índio revoltado, mas um moderno guerreiro que faz, de sua metralhadora, a mulher perfeita do arsenal indígena, seja pelas vestimentas, seja pela arma utilizada. Nas vestes, a adesão à colonização traveste a intencionalidade de digerir a modernidade e reverberá-la em um pretérito latente, uma vez que possuir a aparência do homem branco é incorrer no rito edipiano e sua luta na tragédia parricida, abrangendo o universo masculino.

A fantasia do “outro” sugere o horrendo pela função dissonante à cultura à qual pertence, posto que guerrear pela mulher do companheiro é preservar sua própria hereditariedade, porque a arma reflete as características mais alucinantes do guerreiro. A mulher é configurada na passagem de munição (identidade indígena) e na envoltura de aço (identidade branca): a queima da pólvora é trucagem ficcional e nebulosa, contendo claridade e cinzas. A ligação do fogo, com sua cor rubra, promovem o mote da pele indígena, também a iteratividade dos elementos da natureza que são exterminados, a fim de projetar a novidade intencionada.

Cada época constitui uma mitologia particular, própria a exprimir suas preocupações, a refletir suas inquietudes; o tema [ou mito], sempre proteiforme e suscetível à renovação, toma menor ou maior importância de acordo com as condições de adaptação de sua estrutura interna às exigências do pensamento novo (TROUSSON, 1981, p. 98).

A novidade intencionada comporta a destituição da fusão cultural, isto é, a ruptura fusível. Tem-se a imagem da envoltura do aço, na tipificação da mulher branca, visto que os adornos do ferro produzem ligação na estrutura metálica, logo há os *cronotopos* de posse: a arma exterior, presa às mãos do guerreiro, simboliza a mulher branca (ou inimiga, durante o combate); entretanto, o interior da arma remete aos artifícios indígenas, já que o fogo e a fumaça refazem as danças e os ritos dos povos primitivos. Convém salientar que o movimento da munição da arma é parte essencial da invocação, porque age na perspectiva mortífera do inimigo ofertado.

A inimizade incestuosa transfere o cronotopo fantasioso, uma vez que ocorre a alteração identitária na função familiar – o pai se torna irmão; o filho, pai; a mãe, filha, etc. Assim, Cassidy e Kid, pais das artimanhas corruptas, assumem identidade de irmãos no mesmo *cronotopo*, visto que esses homens caminham, no mesmo esforço, mas disputam a vitória em tremendas ciladas contra xerifes e a moral norte-

americana. Esse incesto fraterno é um modo de evidenciar a glosa do belo e grotesco, uma vez que a relação conflituosa se dá, a partir do materialismo indireto, ou seja, a função cronotópica que estabelece o convívio visual – antecipação.

A antecipação recebe contornos feminis, no nível dos espólios, porquanto o rito bélico e suas características conflituosas intencionam a ‘pessoalidade’, para produzir a ‘materialidade’ – “Dá-me as pessoas e fique com os bens” (BÍBLIA, Gênesis, 1990, p. 27). A negociação do rei de Sodoma, em diálogo com o patriarca Abrão, ressoa a disputa pelo corpo feminino, já que a convergência, após a guerra, justifica a intencionalidade do ato sexual a ser efetuado. O diálogo entre os guerreiros descentraliza o papel do rei Bera, de pai monárquico a companheiro bélico de Abrão, e estese irmanizou, ao lutar a favor dos sodomitas. A morte da irmandade põe Bera como marido da cidade, pois o caráter ficcional “é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos” (SEVCENKO, 1999, p. 21).

A identidade de “marido” é isolacionista, quando mediada pelo conflito entre os sujeitos, porque parte da imanência solteira para efetuar a dinamicidade conjugal. Dessa forma, assaltos, negociações e lutas perfazem as trilhas, a fim de realizar o desfecho prazeroso: o isolacionismo é perene cujas visões alcançam o futuro ágil, no qual o indivíduo volta à trucagem pitoresca – os crimes na eclosão da imoralidade e as artimanhas sublinham a fase negra que sintetiza a memória e a história. São as trilhas do ocultismo memorialístico e da explicitação histórica: o vale elucida a poeira e a desestabilização da zona de conforto, como o vale de *Qidrown* e a escuridão.

A escuridão funciona na densidade do ocultismo ao desejo pela objetivação, posto que o vale não seja, apenas, o espaço privilegiado de conflitos, mas o lugar de antecipação do futuro, por meio da destruição histórica. Assim, o desejo oculto anula o pretérito, a fim de mascarar o futuro explícito que só será revelado, se os vestígios passadistas vierem à baila. No caso do rei Bera e do patriarca Abrão, o vale escuro é baseado na perda feminina – Bera, a perda do despojo feminino; Abrão, a fertilidade. Quando o futuro se instaura, o vale modifica sua identidade, isto é, torna-se Savé, que significa “Vale do Rei”, porque recuperam as imagens femininas no *cronotopo*.

6.2 Predação cultural e identidades forjadas

O *cronotopo* territorial move o propósito identitário, com a finalidade de unir movimento e parada. Dessa forma, as identidades são estáticas na movimentação e flexivas na parada básica das trilhas abertas em pleno vale e/ou estrada rural. O personagem Caminha menciona a passagem da empresa “Wells Fargo”, na qual as identidades financeiras exprimem a locomoção. As transações socioeconômicas são simbólicas, visto que o turbilhão de poeira, deixado pelas carroças, expõe a crise e o lucro em perspectivas. Quando as carroças estão em movimento, o dinheiro está em poupança, promovendo a defasagem; os veículos estáticos, o capital é aplicado.

Sabe-se quem, entre a defasagem e a aplicação, o objetivo dos homens é o poder econômico, que assujeita os habitantes de uma cidade. A crise ascendente, por parte de um dos investidores, põe em viuvez a figura cidadina, por intermédio da acústica dos pés equinos: o trote (a troca dos pés, sem o avanço) promove a falta de capital, resultando na luta ilegal do lucro ausente, em uma sequência de estratégias criminosas. Já no cânter, as pernas batem no solo, paralelamente, e abrem caminho ao sucesso financeiro, contendo a carroça e seus homens, isto é, as pegadas dos cavalos confirmam a conquista socioespacial; a carroça, a oscilação sociotemporal.

Na oscilação sociotemporal, o personagem Caminha prossegue suas visões sobre a riqueza dos vales, enquanto espaços significativos. “No alto dos rochedos, os atalaias indígenas espreitavam, enquanto embaixo galopava o 7º de Cavalaria, sob o comando de um Custer que iria encontrar a morte inglória em Little Big Horn” (GOMES, 2008, p. 87). A transmutação ritualística condecora Custer em Laio, se o discurso for mensurado à ótica do mito edipiano, já que possui a identidade ameríndia. A colonização, novamente, aparece sob a esteira das negociações – Custer remete à noção de “cliente” que batalha contra o índio “Cavalo Louco”.

A ficção resvala no processo identitário de “Custer” e “Cavalo Louco”, uma vez que o *cronotopo* intenciona outras naturezas – os papéis da negociação. São dissonâncias agrupadas na fusão do discurso colonial, pois o sublime geográfico atua a posição comercial. Custer e Louco desafiam a conquista socioespacial, já que Laio e Édipo, antes de partirem ao desacordo, procuraram estabelecer uma relação mercantilista pelas estradas sorrateiras. Logo as dissimulações ressaltam os papéis exercidos pelos sujeitos da negociação: americano / índio. A loucura filial é exercida

na tentativa de positivar a terra-mãe, posto que o americano seja morto pelo indígena.

Essa positividade de exercício da terra-mãe coloca em vigor a identidade de mãe e esposa. Da união Custer e Cavalo Louco, na dimensão socioespacial, tem-se a crise existencial, visto que a colonização no seio familiar destrói a glória do militar Custer, e em seguida, a do Cavalo Louco, pelos processos de dominação do branco:

Numa fração de segundos, refleti que, ao contrário do que as pessoas julgam, a ficção tem o poder de interferir na realidade (...). Era um jovem de uns quinze, dezesseis anos (...) permanecia no meio do salão, o revólver dependurado da mão esquerda (...) o jovem atirara no mexicano pelas costas (GOMES, 2008, p. 88).

A trucagem mortífera sugere que, hodiernamente, o terrorismo seja um novo modo de colonização, pois, geralmente é homicídio, seguido de suicídio, pelo viés do desaparecimento / destruição do outro e de si mesmo. Tem-se o apagamento das duas figuras histórias. Na colonização, uma figura permanece em evidência sobre a outra exterminada, mas, no terrorismo, as duas desaparecem como apagamento do “eu” existencial. Se antes o espaço desértico realizava a descida do personagem do posto superior, já, o espaço citadino, o salão, o sujeito assassina a coletividade. Tal assassinato busca a cristalização imagética da nova produção ficcional do espaço.

O espaço fechado detém o vaticínio que põe fim ao idílico do faroeste. Assim, a ficção é a performance atuante dos sujeitos citadinos diante das crises existenciais da modernidade. A fração de segundos demonstra a decadência realística que só alude à ficção celebrada, porque a velocidade temporal inibe a vivência cotidiana, ou seja, a realidade é aquecida pelas cenas ficcionais que vão muito além da história, pois elas permitem que o *cronotopo* seja empacotado / embalado na configuração do discurso. O assassinato permite que a imagem final (ou a última que foi vista pelas pessoas) seja o suporte cronotópico, ou seja, a visão transcendental da tríade “reensaio ficcional (a visão contemplada), criação atual (atuação das cenas irreais e das reais) e destruição realística (realidade contestada)”.

O reensaio ficcional convida a adesão à identidade terrorista, pois o discurso orienta uma realidade anestesiada diante de uma circunstância vigente. As cenas da ficção são a interrupção da presentidade, ou seja, o sujeito já torna passadista a vida em curso, antes do incidente desastroso que será promovido. Um destaque para a reprodução ficcional é a história da “Santa Maria do Egito”, cuja caminhada desértica

interrompeu a presentidade prostíbula, a partir do reensaio ficcional do profeta João Batista. A cognição do profeta era denunciar as impurezas da cultura romana, por meio de vaticínios desestabilizadores de *cronotopos* e até queda de monopolismo.

A ficção não seria (...) o avesso do real, mas uma outra forma de captá-la, onde os limites da criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador (...) o que nela se resgata é a representação do mundo que comporta a forma narrativa (PESAVENTO, 1995, p. 117).

Em suma, a trucagem ficcional e ministerial do profeta é passiva, porque o rito profético é ocasionado pela figura da Herodias, quando esta exercia a prostituição no leito monárquico que, espacialmente, se coaduna com o leito do rio Jordão. A extração da prostituição promove a passividade do personagem que figura sob o feixe feminino, a partir da anestesia discursiva da pregação – muda-se o discurso para reorientar o espaço à biografia herodiana. A fronteira entre a prostituição e a profecia é o modo de alimentação do personagem: “João usava roupa feita de pêlos de camelo, e cinto de couro na cintura; comia gafanhotos e mel silvestre” (BÍBLIA, São Mateus, 1990, p. 1241).

O relevo discursivo da prostituição produz a atuação do profeta, uma vez que o travestimento é simbólico. Os pelos de camelo, na produção caótica da tosquia, são o corte e a alocação: a cisão da cópula de Herodes Felipe, seguida da alocação do leito de Herodes Antipas, já que o pelo, enquanto roupa, é inconfidência e atuação grotesca em um *cronotopo* ficcional que omite o real e agressivo. Há a necessidade do surgimento do profeta João Batista cujos pelos de camelo refletem o leito maculado da relação dos monarcas, logo o cinto de couro verve a limitação da relação e, também, amarração da união espúria. No deserto, tem-se o sublime misterioso; na cidade, o difamador.

A atuação do profeta, em meio à desertificação, se ficcionaliza nas imagens do desconhecimento, do isolacionismo e do vaticínio. Tomando a noção de bandeja, o deserto serviu gafanhoto e mel silvestre: o inseto gafanhoto expressa a figura monarca de Antipas, e a abelha, pelo mel, a imagem de Herodias. A bandeja desértica é a representação decadente, tendo em vista a destruição da concepção moral – o gafanhoto misturado ao mel. A descida de João Batista ao vilarejo nefasto, pelas águas barrentas do rio Jordão, vislumbra o sublime difamador, posto que dissemine a desconstrução da figura feminino de Herodias, tornando-a impura.

A expressividade de João Batista é refletir o caso impuro do casal Antipas e Herodias, tanto nas vestes quanto na pregação fluvial. Mais uma vez, a descida de um personagem alude ao contato feminino, seja para usufruí-lo ou destruí-lo. Porém, há circunstâncias nas quais a impureza feminina recai sobre o reensaio ficcional de João Batista. A história de Maria do Egito traça a penitência de uma vida pregressa, visto que a prostituta deixou Alexandria para se unir aos peregrinos da Exaltação da Santa Cruz. Esse despertencimento produz a queda identitária, porque a conversão à identidade masculina é o assujeitamento indireto ao machismo preponderante.

O quadro “Santa Maria do Egito” (1641), de Jusepe de Ribera, pondera que o reensaio ficcional do mito de João Batista é a abstenção da lascívia emergente, isto é, desvincular-se da identidade de prostituta. O deserto se torna lugar de redenção, só que pelo viés passadista, pois a Maria do Egito ingressa no deserto para livrar-se da prostituição. Esse direcionamento oposto ao de João Batista faz com que a moça crie cenas irreais (imitando a vida do profeta no deserto), mas, ao mesmo tempo, produz as cenas reais (a própria vida em curso). No quadro, as rochas escuras dão o sinal do grotesco que aponta ao belo, pela tristeza do olhar de redenção da mulher que está enrolada em um manto, em função da destruição realística, porquanto os “seus referentes como fenômenos distintamente ‘históricos’” (WHITE, 1994, p. 24).

Nessa função de destruição realística, assassinatos, delação, penitências e vaticínios são superestruturas discursivas que produzem contextos ficcionais aos *cronotopos* narrativos. Hodiernamente, os personagens das narrativas mesclam os espaços citadinos e desérticos, uma vez que o vazio existencial ressalta a solidão e a multidão sem diálogo, em um processo de abafamento do ser que se encontra totalmente despedido de entendimento de mundo. As comunicações são ineficazes e destroem os *cronotopos* citadinos, enquanto propícios à vivência coletiva, dando primazia à vida individual. Assim, o entretenimento unificou homens e animais.

6.3 Submundos catastróficos na “Cidade Maravilhosa”

As particularidades da peregrinação do personagem Caminha, na Cidade Maravilhosa, estão no contexto do presidente Getúlio Vargas, em 1954. Os métodos edipianos se dão nas investidas exteriores, como se as circunstâncias sociais conotassem o ser esfíngico que desafiam os personagens de muitas narrativas

históricas. O suborno citadino é a superestrutura discursiva de pedagogiar o contato entre humanos, o que sugere a corrupção no sistema capitalista. Assim, as identidades são cerceadas a partir da atuação do sujeito, enquanto ser flexível, diante das barbáries das cidades. “Havia mesmo cidadãos especializados (...) em troca de uma boa soma de dinheiro” (GOMES, 2008, p. 94).

Com efeito, o mistério das relações humanas parte do sublime desconhecido para demonstrar a junção do belo com o grotesco. Os intermediários contextuais provam que a figura esfíngica, à porta da cidade, e os governantes ensandecidos colocam a coletividade citadina em submundos catastróficos. Nero, ao utilizar pouca prata no capital romano, de sorte que a inflação desvalorizou as moedas de prata de Roma. Esse submundo inflacionário mergulhou os cidadãos no abismo financeiro, pois o papel-moeda se restringiu à promissória, ou promessa falível do devir caótico. A matéria-prima, que desafia a razão humana, reduz a funcionalidade humana.

A busca pelo capital desenfreado transforma a cidade pela trucagem do ato de sequestro. O rapto de Proserpina truca o espaço arquitetônico do Rio de Janeiro, porquanto os morros, ao redor das casas de concreto, fazem a cidade ser sinalizada por submundos dos estados de consciência. O Palácio do Catete faz a sincronia com o nome feminino, já que “Catete” e “Proserpina” significam “espiga” e a omissão aos incidentes obscuros da Cidade Maravilhosa – “recluso no Palácio do Catete” (GOMES, 2008, p. 94). A figura histórica de Vargas é um substrato dos incidentes lúgubres que ocorrem à luz da vida citadina. A reclusão é o ato de encurralamento.

As veredas políticas molduram o povo brasileiro, enquanto mãe Deméter; ao passo que a oposição partidária enfeixa a identidade de Hades. Logo os mandatos delimitam a geopolítica, na qual as circunstâncias ao “outro” são atos terroristas que destroem o belo citadino. Assim, a reclusão atua no mistério dos despachos políticos, que atuam no futuro livre (coletivo aos cidadãos), a partir do presente encarcerado (individual ao presidente). Necessita-se da figura presidencial para a inauguração das cidades, e, nessa empreitada, Caminha teve o “dissabor de ser assaltado na porta do hotel” (GOMES, 2008, p. 94). O assalto é ato transfigurador.

O aniquilamento material é a demonstração do submundo da insegurança. O mistério está na arte do sequestro, mesmo que momentâneo do materialismo que é atuante. Reversamente, o hotel deflagra a identidade de hóspede que, durante o ato do assalto, a paralisação da presentidade é, por excelência, a queda do futuro. Tem-se a ativação dos relatos memorialísticos das perdas e danos do sujeito lesado. “Um

latagão levou-me a carteira e o relógio” (GOMES, 2008, p. 94). A imagem de Hades é atualizada na figura do “latagão” que interfere nos *cronotopos* presente e futuro. O submundo condensa a situação terrorista, fazendo com que o foco seja o incidente.

O fornecimento da “carteira” e do “relógio” concretiza o presente perdido. A carteira, em posse, sugere o roubo identitário, visto que a onerosidade é transmitida ao sujeito corrupto. Esse indivíduo corrupto se aproveitou da materialidade histórica, para a conquista do presente-futuro, porquanto só resta à vítima reaver o pretérito empenhado. Em seguida, o relógio parece sinalizar a luta da vítima para reaver os objetos perdidos, como se o espaço citadino diminuísse a intensidade e destacasse as duas figuras: “ladrão” e “vítima”. O êxtase da ameaça entre o objeto e a vida da vítima derruba a normalidade, isto é, o *cronotopo* investigativo articula o espaço.

A articulação espacial fornece à vítima do assalto um submundo que vigora a investigação, portanto uma nova concepção sobre a cidade contemplada. Dessa forma, a degradação socioespacial é a arte do redescobrimento grotesco:

Coliformes fecais boiavam nas águas da baía, espigões escalavam os morros e criavam muralhas da China entre os ricos e favelados, traficantes cobravam pedágio dos motoristas na Linha Vermelha, travestis, com navalha na liga das meias, roubavam das mulheres os pontos de prostituição (GOMES, 2008, p. 94-95).

Nesse entremeio locomotivo, o personagem Caminha explora as paisagens deterioradas das águas cariocas. O quadro “O rapto de Proserpina” (1621), de Gian Lorenzo Bernini, suscita as mãos de Hades nas nádegas da deusa, pela trucagem fluvial, uma vez que as fezes diluídas nas águas da baía representam o submundo da poluição. A fórmula de traçar o ambiente fecal é a contaminação por bactérias, visto que o *cronotopo* hídrico arrasta as enfermidades para o extermínio dos sujeitos junto às águas das praias. Os coliformes fecais são futurísticos, já que ampliam o risco à saúde humana que, novamente, é alvo das peripécias do convívio social.

Em primeira análise, o vestido de Proserpina e suas dobradiças, no quadro de Bernini, aludem às águas marítimas e, também, aos coliformes, em uma exposição sutil do belo enfeixado do grotesco contextual, inerente às esculturas clássicas. Por isso o seqüestro, vivido por Caminha, é ordenado por nuances de apodrecimento, cuja oscilação está na dualidade de situações. Aliada à noção de perfeição, surgem os espigões que celebram, com precisão, as hastes da coroa de Hades, pois

tematizam a soberania em meio à fragilidade feminina. Os espigões são atualizados, visto que separam a habitação entre os favelados e os nobres cariocas.

É notório que os caminhos traçados contêm o aspecto feminino, porque há a luta pela dominação. Pela vertente masculina, o poderio está no conhecimento da cidade, seja por meio do sexo, seja pela conquista cidadina. Na contramão, o papel feminino é o descobrimento da fraqueza masculina, para projetar o vínculo amoroso. O tráfico é a modalidade mercantilista que, na modernidade, domina o microespaço dos morros cariocas, logo os pedágios promovem a tarefa de *cronotopos* específicos dentro da releitura do mito edipiano, a partir da dimensão simbólica: traficantes e travestis dominam o espaço ascendente (ou arquitetônico) do Rio de Janeiro.

Convém registrar a potencialidade do sublime geográfico no Rio de Janeiro, pois as favelas estão nos pontos mais elevados da cidade, sobrepujando, em termos de espaço, os bairros nobres. Assim, a identidade dos traficantes se atém às relações entorpecentes contra a razão civilizatória, posto que o subúrbio seja o local de conquista. O simbólico está na produção de alucinógenos que preparam o sujeito às práticas bélicas, mediante à mesclagem do passado e presente cujo futuro produza um delírio fantasioso, unindo-se os vestígios do belo prazeroso com o grotesco incongruente. A droga fornecerá o acolhimento para tirar o sujeito da rotina.

Nessa ruptura rotineira, as visões subjetivas são associadas ao inconsciente vigente que, aleatório, aflora a atuação de gênero, na figura dos travestis. Na esteira de *Laio*, o ponto de convergência sexual é a homossexualidade que, hodiernamente, é mascarada pela luta onerosa, porquanto a atuação sexual é financeira, pelo motivo do uso de entorpecentes, à moda dos gregos diante das orgias dionisíacas. Ocorre, então, a feminilização cronotópica, pela fórmula circuncisa intervinda pelo assalto, ou seja, disputa-se o espaço da prática sexual. Utiliza-se a “navalha” para extirpar a noção unilateral e, em seguida, propor a bilateralidade, na união de figuras distintas.

O registro de duas figuras distintas põe em circulação a feminilidade e a masculinidade que se interpenetram na realidade das ruas cariocas. A questão tônica da feminilidade se dá pela exploração da atividade laborativa e o abuso das responsabilidades maritais cujas reminiscências vão à decadência sexual, pois elas passavam o modo pretérito que é projetado no presente prazeroso. O ideal másculo está omitido nas roupagens feminis, isto é, a navalha circuncida o ato heterossexual e reproduz a troca de cronotopos (esposa-marido). Como esposa, o movimento é atual e intenta o erotismo; já sendo marido, a troca remete ao pretérito entorpecente.

Entre presentidade e pretérito, a trucagem arrebatadora prossegue com suas atuações históricas. “Corte dançava valsas no esclerótico palácio da Ilha Fiscal, e D. Pedro II burilava pacientemente seu soneto sobre a ingratidão humana” (GOMES, 2008, p. 95). A esclerose, ou endurecimento, favorece a união de signos prazerosos, com o objetivo de trucar a ingratidão, enquanto arte do desejo perdido. O algarismo romano “ II ” tipifica as zonas sexuais, pelo formato do pênis e das nádegas, e demonstram a conexão com o soneto do imperador, no qual mocidade e velhice são faces de uma mesma moeda, pois o etarismo altera a orientação sexual do ser.

O etarismo ampara os enigmas da esclerose memorialística que encontra na valsa a velocidade do discurso temporal: o mistério cronotópico da Ilha Fiscal aponta à passagem da monarquia para a república do Brasil. A monarquia, representada pela figura feminina, segurando as mãos de uma criança, transparece a jovialidade na conduta de proteger o menino Pedro II, no quadro “Monarquia brasileira”, de Heiguera (2016). O trajeto do ideário lembra a cena de Jocasta entregando seu filho ao sacrifício dos pés, posto que a intenção fosse proteger a cidade de Tebas de possíveis tragédias, previstas pelo oráculo. Assim, o enigma esclerótico se perfaz.

O enigma esclerótico inverte a concepção monárquica para a infante, porque o rei infantil tem perspectiva adultocêntrica. O desenvolvimento infantojuvenil funde os hábitos femininos com os masculinos, pelos efeitos cronotópicos – a imaturidade infante capta gestos, frases e sons de ambos os sexos das figuras da mãe e do pai; em seguida, na juventude, selecionam-se alguns moldes sociocomportamentais, ajustados aos ambientes produzidos, a exemplo da identidade de *Laio*. A imagem da criança iguala gestos masculinos e femininos os quais, na esteira edipiana, reflete o contato esfíngico, quando o jovem Édipo ativa o inconsciente, ao olhar à Esfinge.

Em meio ao inconsciente desajustado, a monarquia hereditária estabelece a projeção identitária na mesma casta, isto é, o clã, a orientação e a religiosidade se unem na personalidade do sujeito. Assim, a hereditariedade, no plano simbólico, é a confluência da imagem masculina e feminina, a partir da ilustração distinta: a Esfinge desperta o pretérito vivido por Édipo, do mesmo modo que o rapaz se volta à união materna – união que provoca a dissolução amorosa, pela visão deturpada da libido que é retrógrada, porquanto o incesto é regressão às circunstâncias inaceitáveis dos personagens da relação. O movimento vindouro intenta a anulação do passado.

Creditando a anulação do passado, a proclamação da república é ladeada da velhice de Dom Pedro II. Jornais e revistas de 1889 publicavam a imagem da mulher

guerreira, esclerótica no discurso, visto que volve ao pretérito pelo caráter eletivo do símbolo republicano. Nesse aspecto, a imagem feminil envolta de armamentos, não celebra a participação da mulher no discurso político, apenas na esteira dos modos de fertilidade que, posteriormente, é fadada à velhice retroflexa. O etarismo coloca em efeito a desconfiguração imagética dos sexos, de sorte que as performances do masculino e feminino se fundem, regressando-se às atuações unissex do sujeito.

Por conta das atuações unissex do sujeito idoso, a esclerose discursiva, também, está no envelhecimento da pele. Na Esfinge grega, o corpo leonino enrugado é a forma de representatividade do etarismo desenvolvido que anula a heterossexualidade na performance imagética do indivíduo idoso. Velho, Dom Pedro II, no poema sobre a ingratidão (1891), ressalta o excerto “É ver cuspir a extrema hora / a mesma boca adulatora e ingrata / que tantos beijos nela pôs – outrora”. O etarismo é latente no começo dos versos, como contraste às fases da vida, legitimadas pelo enigma da Esfinge. A velhice é diluída no ato de “cuspir”, ao passo que a juventude, “beijar”.

Velhice e juventude são abstrações do enigma da “novidade”. A primazia ao ancionismo, anterior à jovialidade, é a plasmação das impressões imagéticas vividas pelas atuações dos genitores, uma vez que o inconsciente projeta a carga discursiva para o desempenho identitário do indivíduo. Assim, a “cuspida” se relaciona com a maternidade – a saliva na produção de lama abre os olhos do cego de nascença. É a lama (degradação) que, semelhante à deterioração, ativa o milagre e a renovação. Recorre-se ao barro, à terra produtiva, enquanto materiais maternos, a fim de que haja a visão colorida daquele cego. A trucagem cronotópica está nas fases da vida.

Ao se notar a velhice, a “cuspida” reaparece no poema drummondiano “José”, na visão de que o vazio existencial é o etarismo mascarado pelas memórias inativas da vida perdida. O ato de cuspir, atrelado ao projeto messiânico da visão, parte do passado para criar o novo (que pode ter sido diluído à luz do discurso), ou seja, o barro velho produz reabre os olhos do cego de nascença, dando-lhe a oportunidade de abrir os olhos, no redimensionamento da fase de um recém-nascido. Em ritmo concomitante, o beijo (aspecto juvenil) é fonte de criação, de forma que o obsoleto já esteja enraizado nas etapas do nascimento. Para se cuspir, os movimentos do beijo são preconizados, pelo enrijecimento bilabial.

6.4 As identidades históricas no Carnaval fúnebre

Um dos enrijecimentos vitoriosos, nos acontecimentos históricos, está a figura da “Marianne” que, durante o século XVIII, ficou renomada, cuja consagração se deu na personificação da república francesa. A imagem íntima de Marianne traz a nudez, a partir do destoante rito do mito edipiano, porquanto os seios, que amamentam, são a conexão com “Gavroche”, logo o menino não é entregue ao acaso, ou aos inimigos, porém aclamado como um dos revolucionários da França, pela identidade ostensiva daquele que, aceito, precisa destruir o sistema normalizado. As faixas etárias dos personagens indicam que a amamentação é o elo entre a jovialidade e a velhice.

Uma das recorrências da brevidade da vida, do ato de distanciamento entre as faixas etárias, é o discurso trucado na amamentação no cárcere. Muitas são as obras de arte acerca do leite materno entregue a homens, em situações precárias. O gesto é cronotópico, porque liga a infância à fase adulta, pela transposição genuína da catástrofe engatada. Em Édipo, a atuação sexual trouxe um sujeito parricida, logo a amamentação é relegada, e o bebê, pendurado em uma árvore, irriga o sangue aos abutres que antecipariam a morte pretendida. Agora, em Marianne, o menino já reaparece armado, guerreiro e pronto para exterminar os antecessores da opressão.

Gavroche, no quadro “A liberdade guiando o povo” (1830), imerge as armas no simbólico corruptível e incorruptível, de conformidade com as circunstâncias por ele desempenhadas. Sendo assim, a arma no braço direito traça a orientação real, positiva e agradável, na dimensão do caráter ativo do guerreiro infalível, mesmo que precoce, pois o menino projeta o adulto. Em dissonância, a arma no braço esquerdo sinaliza a passividade, a fraqueza e o reconhecimento da pequenez e menoridade, aludindo, também, à homossexualidade e à impotência sexual. Entre as diferentes formas de existência, estão os demais personagens em um carnaval cronotópico:

Era partir para Salvador à procura de Bento Teixeira Pinto (...), pois os acadêmicos, de fardão e chapéu tricorne à cabeça, constituíam a comissão de frente dos Acadêmicos do Pelourinho, cuja musa (Terpsicore? Calíope? Euterpe? Gabriela?), (...) rebojavam num carro alegórico enfeitado de nuvens, colunas dóricas, mimando os aposentos do Tonante (GOMES, 2008, p. 96).

A metáfora personificativa de Bento Teixeira Pinto é sua obra “Prosopopeia” (1601), na qual a dança discursiva está na exaltação do nativismo que, outrora, fora raptado pelos colonizadores europeus. Pode-se verificar o carnaval um ajuntamento de identidades, provenientes do caos melódico que, por sua vez, explora a atuação da tridimensão, por meio das imagens femininas na esteira do chapéu tricórnio. Tal vestuário revela a tridimensão – dança, canto e prazer – que começa a desenrolar no plano do discurso, pois as facetas femininas ativam a alegoria carnavalesca. Por isso, os carros alegóricos alternam o *cronotopo*, à luz dos corpos femininos.

Os carros misteriosos, que veiculam no carnaval identitário, resgatam facetas memorialísticas. Assim, o chapéu tricórnio reside na essência do armazenamento de fatos históricos pousados na mente do sujeito que transfere à imagem feminil toda a expressividade dos acontecimentos. Logo o chapéu está na mesma esteira literária do carro alegórico, uma vez que os dois objetos colocam em circulação *cronotopos*, enquanto união do belo com o grotesco. O formato do crânio, bem como o esquadro do automóvel, exterioriza a velocidade, ou vicissitudes, pelo caráter narrativo de uma memória falante que referencia a figura passante de identidades perenes.

A identidade de “Terpsícore” surge como desorganização do rito memorialístico e transporta o sujeito a dimensões possíveis, de conformidade com o contexto que lhe é apresentado. O tratamento semiótico da “dança” marca a memória individual na determinação dos gestos corporais, ou seja, o aprendizado de outrora efetivará o futuro retrógrado, porque se faz o ato vindouro pelos rituais do pretérito. A celebração favorece a intensidade dos movimentos corporais e desencadeia a labirintite cultural: há a pausa do presente e das perspectivas futurísticas, a fim de manter o conteúdo passadista. Dom Pedro II lembra a monarquia perdida; Getúlio, a república ineficaz.

A demanda das lembranças provoca imagens mortíferas, uma vez que são tendenciosas à falência cronotópica. O desafio da falência é a eleição imagética da musa Terpsícore que tange a clausura de Getúlio, no Catete: as forças opressivas da oposição política remetem ao sacrifício e à morte, como trucagem nominal para o termo “getulista”. Assim, o silêncio e o trancamento do presidente conferem o poder verbal abertamente ao público brasileiro, enquanto vítima de uma Esfinge política. Os contornos do carnaval fúnebre reensaíam o episódio bíblico do sacrifício a Baal, “fizeram talhos no próprio corpo (...), até escorrer sangue” (BÍBLIA, I Reis, 1990, p. 393).

O enredo carnavalesco, pela trucagem nominal de Getúlio, está associado ao clamor dos sacerdotes de Baal, desafiados no monte Carmelo. A função cronotópica parece explorar os ferimentos por perfuração, na esteira da devoração dos errantes de enigmas. Os talhos reflexivos remontam o fortalecimento do ideal, com relação às circunstâncias adversas, já que o contato conflituoso aplica a mortandade discursiva. Dessa forma, o sangue escorrido é, de antemão, a exterminação da vida que, além de expressar o intuito futurístico, estreita a distância entre o presente e o passado. O carnaval fúnebre se nutre de performances consagradas por cronotopos.

O carnaval fúnebre, pela realização de trucagens, se embebe de falecimentos e de agregações. Os mitos harmonizam a relação entre morte e vida, uma vez que encarnam no rito a ineficácia da veracidade discursiva, ou seja, não há a pretensão da verdade, mas o processo mimético da análise. Dessarte, a morte de um ídolo, e o agrupamento de fãs pelas ruas, promove o carnaval fúnebre que está em torno da perda momentânea e da celebração eterna. Por isso que a produção da celebração é vinculada ao corpo sacrificial, porque a idealização passa pelo ato concreto, para, em seguida, retornar à figura abstrata que carece de discurso feminino para existir.

A divulgação do animal sacrificial, no Carmelo, constrói a amamentação, na qual as cisões erótica e vital tomam a produção do sublime representativo. A função peitoral é demarcar o símbolo de entrada e saída do movimento carnavalesco, a saber: o tiro cravado no peito de Vargas introduz o *cronotopo* testamentário pelo futuro proveniente do pretérito vigente. O rito persefoneano é reproduzido, no extrato da circunstância da flecha lançada em Hades – o futuro belo penetrando o passado grotesco. Daí o símbolo do “peito aberto” proliferar a resistência à razão contrária ao ideal subjetivo, porquanto o submundo é a elucidação dos feitos presentificados.

Por mais que os feitos sejam revivificados, o *cronotopo* testamentário gira em torno da segunda vida (do povo), na qual o carnaval é a nova identidade revigorada. Para Getúlio, é a identidade póstuma do rapto memorialístico que será entregue ao “outro” a ativação da continuidade histórica, pois a presentificação é trucagem atual do *cronotopo*, ou seja, a revisitação discursiva da figura presidencial “verbalmente”. Abstratamente, a estrutura carnavalesca é a prática cinérea, antes da Quarta-feira de Cinzas, já que o testamento difunde as folhas sujas das tintas do suicida. O corpo em sacrifício estoura o bombear da circulação sanguínea – de igual modo, a dança carnavalesca diminui as calorias do corpo, para os processos rítmicos da melodia.

A identidade de “Calíope” ressalta dos aspectos melódicos do carnaval em luto, em decodificação dos sons ecoados do Palácio da Ilha Fiscal. A trucagem pulmonar consta o simbolismo sonoro nas imagens aniquiladoras das manchas brancas do pulmão do imperador. A versão do luto nas vibrações da ausculta pulmonar confere a descaracterização do belo e grotesco, pela subversão estética. O exame de Raio-x do tórax, analisado esteticamente, subverte o *cronotopo* medicinal, de modo que o branco, comumente, idealizado aos princípios salutares, recebe uma carga de maldição, ao exprimir o estado clínico do doente. Contrariamente, o preto, associado à lógica do luto, expressa a vitalidade do paciente, já que mostra a funcionalidade.

Os signos pulmonares representam o grotesco em torno do belo, e este na referência àquele. Assim, a ausculta pulmonar paira a função enigmática da Esfinge medicinal, manifestando-se “roncos”, “sibilos” e “estertores” trucados que se ajuntam ao processo do carnaval enlutado. O acesso à sonoridade sugere mostras do belo existencial, tanto por se referir ao fôlego quanto ao verbo sonoro da gênese que é ressignificado pelos novos sons pulmonares. Na verdade, são sons que sintetizam a concepção de morte, ao representar a projeção dos sons produzidos pelo luto ativo. A sibilação é expressiva em resposta à singularidade de cronotopos perdidos.

A atribuição de perda a cronotopos parece transportar Dom Pedro II dentro da Ilha Fiscal, posto que o exílio do ideal monárquico seja compensado pela sonoridade de pranto, na ausculta sibila. É claro que o choro está ligado às carpideiras diante do som enlutado, ou seja, truca o luto veraz, porquanto o *cronotopo* é usurpado, em resposta à historicidade da outridade incorporada. Além do mais, a memória coletiva é dedicada à individual, para, depois, ser homenageada pela figura feminina. A mulher carpideira se lamenta por causa de perda alheia, bem como Dom Pedro II que se angustia, devido à renovação republicana – a outridade cronotópica atuada.

Essa outridade cronotópica atuada é, também, pertencente ao estertor. Nele, os ruídos oferecem a circunstância de corrosão tempo-espacial: a inspiração é a esperança de manutenção do sistema monárquico que é demolido, inexoravelmente. Em contrapartida, a aceitação é conotada, acentuando o estouro de fogos de artifício em comemoração à proclamação da república, isto é, a inspiração, agora, enaltece, em forma de concordância, o novo sistema político do país. Sendo assim, a ausculta se torna um dispositivo discursivo, a fim de engenhar o contexto histórico vivido, seja pela presença cabal do personagem dentro do *cronotopo*, até mesmo longe deste.

Compartilhando o entremeio cronotópico, a identidade de Gabriela, vista por Caminha, durante o carnaval soteropolitano, é condecorar a conexão vida-morte. Se a morte for um enigma discursivo, dele a memória já vela o caráter messiânico do estágio histórico, ou seja, as homenagens memorialísticas brotam do pretérito, mas projetam uma versão inédita da vida penada. Desestabilizando a palavra “pena”, há a trucagem celestial, todavia desviante à luz do gênero mencionado: Gabriel(a):

Um carro alegórico que trazia uma mulher (...) vinha nua, o corpo todo coberto de purpurina dourada. Trazia nas costas duas ridículas asas feitas de isopor, que se agitavam, como se ela estivesse se preparando para voar (...) ela era na verdade ele, pois, se tinha fartos seios, também ocultava, mas mostrando, pelo volume, um minúsculo pênis (GOMES, 2008, p. 96)

A autenticidade está na indefinição de uma possível mulher em desfile, pois o anonimato afina a proximidade entre a carnalidade e a espiritualidade, já que é uma das trucagens mais complexas de ser analisada, quando possui o relevo híbrido, entre céu e terra. O discurso da anunciação perde o efeito progressivo, pois o intuito é o vazio existencial, conforme se verifica no enredo da “Beija-Flor de Nilópolis”, em 1989, cuja imagem de Cristo aparece trucada, envolta da cor preto que expressa a impossibilidade de anunciação. Logo a morte não obtém a tarefa vicária, porém a incomunicação se faz latente, porque a imagem presente intensifica a inexistência.

De fato, o anjo Gabriel, pela criação verbal, anunciou a fecundação de Maria. A trucagem do belo ajuíza a nudez velada, a fim de transparecer a união espírito e corpo humano. Os verbos “virá”, “cobrirá” e “vai nascer” (BÍBLIA, São Lucas, 1990, p. 1310) sintetizam a ação da nudez de Maria: o “virá” manifesta o corpo despido e, ao mesmo tempo, velado, já que a condição verbal ganha espaço na solidão da casa e na virgindade da jovem. Essa passagem cronotópica constrói a nudez verbalizada, no futuro do presente, porquanto o corpo material não se movimenta, sexualmente, apenas apreende a verbalização angelical. A saudação de Gabriel expõe o belo.

A trucagem do belo reside na falta de desejo pela visão do corpo nu de Maria, tanto por parte do anjo quanto dos leitores cristãos. As particularidades da nudez se apresentam nos instantes de silêncio explorados pela virgem, posto que o caráter virginal fosse conhecido pelo anjo. O *cronotopo* verbal demonstra a consciência de Gabriel que parece compreender os estados íntimos da virgem, ou seja, uma nudez oculta, exposta por verbos de essência futurística. Com relação à Maria, a roupagem

se mantém notória, confeccionando o fechamento da intimidade, quando a virgem está em silêncio, diante da fala angelical. Quanto mais se silencia, mais exposta fica.

No verbo “cobrirá”, a fecundação é pungente, por aclamação angelical, uma vez que o interior do útero é aberto, à exposição das sombras, ou obscuridade da intimidade do casal. O marido (não humano) e sem performance corporal antecipa a fecundação, cujo objetivo da ação de cobrir é partir do micro (célula reprodutora) para delimitar o macro (homem), logo a locução verbal “vai nascer” transita o futuro pela anulação do pretérito, isto é, sem a historicidade humana de uma figura paterna. Nesse aspecto, não há como o nascimento estar vinculado à morte, porque o cronotopo possui método genesíaco, a fim de propor ao Messias um novo Adão.

Atualizando a existência, o personagem Caminha se volta à contemplação de um travesti sem anunciação. Essa perspectiva oferece a identidade Gabriel(a) em proposta de fusão belo e grotesco: a existência procede a irreabilidade que opera em dissonância, ora masculino, ora feminino. Sua relação com o carnaval enlutado diz respeito ao pretérito cultuado, pois transmuda a realidade, desligando a razão ao conceito uno de verdade. Assim, a nudez é fictícia, na qual Gabriel(a), sobre o carro alegórico, remonta um cortejo fúnebre, já que o carnaval, além de festa popular, é a exaltação de um luto aflorado que configura a exposição do contexto histórico eleito.

Gabriel(a) é exposto no plano descritivo da plasticidade. É forma de Esfinge que se projeta por acessórios simbólicos do grotesco, a fim de imitar as imagens do belo sagrado. A purpurina cria uma camada discursiva, no intuito de cobrir o corpo libado, ao referenciar anjo no corpo humano, logo se neutraliza o contexto histórico é inexistente, no que diz respeito aos movimentos cronotópicos, porquanto a evolução dos anjos inclina a uma visão inexplicável. Sendo assim, o corpo bissexual, fazendo uso da imagem angelical, almeja não somente auratizar a identidade, mas também omitir as figuras masculinas e femininas, uma vez que são essência da (re)criação.

Trata-se de uma (re)criação suscitada pela estaticidade da evolução histórica. As “asas de isopor” movimentam, apenas, a linguagem simbólica que abre caminhos aos espíritos históricos e orientadores da mesmice discursiva, pelos processos de retomada da materialidade memorialística. Convém salientar que o isopor aglomera o materialismo burguês, um dos artifícios da produção humana, com o objetivo de engrandecer os fatos históricos. Torna-se anjo, patrono, defunto a imagem do ser renomado, como o aniversário de uma instituição escolar cuja foto ou imagem do patrono falecido é posto, diante das comemorações – festa popular em torno de luto.

Patrono morto (terrenal) e patrono vivo (memorial) produzem o caráter festivo de tal unidade escolar, ou ressignificação do carnaval enlutado. Logo as identidades se confluem, também, na questão de gênero: “ela era ele” – aceleração retrógrada é concebida, visto que, em primeiro plano, o travestimento feminino é contemplado, por ser responsável pela reprodução uterina. Findam-se os artifícios angelicais, uma vez que houve a proliferação do corpo impuro, a Gabriela, na esteira da personagem de Jorge Amado. A forma de conceber a criação é pela declinação angelical que, em seguida, lateja o potencial do corpo feminino, como objeto de prazer intencionalizado.

Na degeneração cronotópica, o objeto de prazer se esgota, sob a murchada do símbolo peniano. O adjetivo “minúsculo” expõe a situação temporal, sem ereção, porque não anuncia vaticínios, todavia retroage a história, como modo de repetição do discurso empregado. A versão enigmática está no objetivo de maximizar o órgão genital, na mesma proporção do hibridismo esfíngico. O aumento peniano denuncia a história falida que é transferida ao discurso cronotópico, bem como a turbinação das mamas, sendo uma elasticidade contextual, porém inalterável em suas formas cilíndricas. Tem-se a imagem cíclica do testemunho que exalta o pretérito em vigor.

6.5 Das identidades políticas à canonização religiosa

Essa perspectiva pretérita faz com que o personagem Caminha se feche em um quarto, “com um maço de jornais e revistas” (GOMES, 2008, p.97), uma Esfinge informativa. Descobre-se que Bento Teixeira Pinto é um dos deputados acusados de corrupção – há a alteração cronotópica, pelo recurso trucagético, na qual a mudança não é eficaz. A trucagem informativa é associada à ideia de pequenez, já que o foco esteja na diminuição de palavras, a fim de o *cronotopo* político seja capaz de trucar a concepção eleitoral. Bento “fazia jus ao cognome de anão” (GOMES, 2008, p. 98), pois a parcela pejorativa realiza o batismo nominativo que familiariza a corrupção.

Quanto ao modo de exaltação da política brasileira, os pasquins representam a iconoclastia ambulante, uma face profana veiculada pelos ritos sagrados, seja da moral ou da ética cidadinas. A exploração dessas facetas exerce notoriedade da identidade celebrada no *cronotopo* elucidado, porque as ações são registradas para o escárnio, recurso típico do grotesco no bandalho. Por isso, Bento é caricaturizado, uma vez que a estatura corporal forneceu registro imagético para a formação da

figura desregrada da performance original. O método discursivo está na exploração dos contos de fada, nos quais os anões simbolizam o desempenho dos mandatos.

O esforço de cumprir o mandato eleitoral tece, também, o rito carnavalesco, pois a produção imagética privilegia a iconoclastia ambulante. A imagem dos anões, no conto “A Branca de Neve” (1937), é dividida em dois grupos de caricatura: o primeiro diz respeito à sonolência (Soneca, Dengoso e Zangado), e o segundo, ao despertar (Atchim, Feliz, Dunga e Mestre). O modo sonolento é equiparado às nuances grotescas, porquanto o período sedentário estimula o corpo a diferentes manifestações bizarras (boca aberta, olhos caídos, olheiras etc) – utilizam-se as recorrências do belo, como traços do grotesco embutido no discurso imagético.

O quadro grotesco estabelece o ancionismo perante a pequenez do belo sutil. A produção trucagética está na sonolência, aspecto que sintetiza tanto a vida infantil (recém-nascido) como a idosa (presença da morte). Os moldes dos anões expõem os pasquins em caricaturas que se movimentam na panfletagem, cuja engrenagem discursiva é a divulgação da figura satirizada e, ao mesmo tempo, o desfazimento dela. A identidade sonolenta se aplica ao contexto da bandalheira que se afina com o ideal promulgado pelos expectadores, isto é, de conformidade com o sono e as trapças infantis, sendo um gracejo familiar, e a forma subversiva se torna bela.

A produção subversiva se torna bela, já que os pasquins eretos tipificaram a consagração do momento produzido. A imagem efetiva descaracteriza o contexto primário, para, em seguida, se relacionar com as novas circunstâncias de bilhetes apregoados, junto às figuras das estátuas greco-romanas. Assim, as disseminações do belo se encontram na arte do despertar, ou da vivacidade: o ato intencional do escarnecedor estabelece o método artístico, no qual o engenho é proveniente do belo científico. Por conseguinte, estátua e bilhete exprimem o luto carnavalesco, pois as escritas remetem ao sujeito atuante, a partir da destruição da imagem de outrora, criando-se novas figuras ao povo.

Essa criação figurativa mesclou a cultura erudita, por meio das imagens dos anões “Atchim, Feliz, Dunga e Mestre”, com o objetivo de ressaltar a sapiência, bem como a dissimulação nas posturas políticas do sujeito social. As figuras grotescas são marcadas por altas habilidades e superdotação, logo realizam a ludibriação do povo que, enganado, festeja a cultura popular, reproduzindo a carga antagônica do carnaval enlutado. O luto, reverberado em alegria, está na fantasia de político que,

para prosperar, assalta a classe inferior, oferecendo a esta a oportunidade de pagar altos impostos. Assim, o povo se traveste de nobre, em alegria, e propõe o luto.

Tal luto tem estreita união com a exposição de escritas diante das estátuas greco-romanas, porquanto brotam das duas superestruturas discursivas a eleição e a perda. O círculo da trucagem na simbiose da estátua e a imagem satirizada: a primeira tem estaticidade confinada, pois a presença da figura histórica adormecida é o ponto de partida à fonte difusora dos discursos satíricos. A consagração propõe a reverência que se atrela aos dissabores e pecados do sujeito memorizado, porque os traços tortuosos da estátua imprimem as peripécias da vida delineada na cidade. O âmbito citadino gera comicidade, utilizando-se a imagem do sujeito bandalheiro.

A imagem do bandalho é dinâmica, visto que é eleita pelo povo estritamente ligado ao contexto promulgado, então o personagem Bento Teixeira Pinto recebe uma imagem conceituada (morta) que, transmitida aos demais cidadãos, se torna viva, por meio de denúncias, murmurações e boatos. Trata-se de uma veneração popular que, mesmo repudiando a especificada figura política, divulga a imagem satirizada, na esperança de haver a modificação personalística, até mesmo para a mistura de qualidades não expostas com os defeitos satirizados pela população.

Assim as pás do ventilador de teto converteram-se nas asas de uma gigantesca mariposa (...). Mergulhei num poço (...) simulacro do inferno. Somente que não tinha Beatriz que me guiasse (...) encontrei Getúlio (...). Ao peito, trazia, como comenda, a rosácea de uma mancha de sangue (GOMES, 2008, p. 101-102).

Esfinge satírica, que destrói as imagens políticas, por meio da publicidade, agora, reaparece como Beatriz ausente. Indo da metamorfose das profundezas ao poço do abismo. Os auspícios ocorrem pela exploração da anterioridade ambulante e rotatividade do cronotopo no signo papilionáceo, uma vez que a mariposa, em sua reprodução, deposita ovos em formato geométrico. São artefatos que assumem o formato de ventilador e seus movimentos, diferentemente da estaticidade dos pasquins. Enquanto a energia do ventilador conduz ao mundo espiritual, os pasquins proliferam a expressividade do espaço material. A trucagem é a mariposa/Beatriz.

É precisamente nessa trucagem que a narrativa expõe o delírio de Caminha, porque o vetor simétrico é atuante, à medida que a circulação, função do sublime, imprime a junção do belo com o grotesco. O primeiro vetor está nas pás, tipificando os aspectos trinos dos poderes (executivo, legislativo e judiciário), da religiosidade

(Pai, Filho e Espírito Santo) e da organização humana (corpo, alma e espírito) que se alicerçam na consciência do sujeito racional. Apesar de a consciência ser ativa, o vetor conspira ao centro do ventilador; no caso, ao círculo, forma de poço latente que remonta a mente humana em funcionamento no âmbito da metamorfose.

A metamorfose é evidente para nomear a trucagem papilionácea, tendo em vista que acontece antes dos ovos geométricos, isto é, o mundo espiritual apenas reproduz as identidades produzidas durante a vida terrena. Desse modo, a mariposa é o segundo vetor que alude ao ilógico memorialístico, porquanto se trata de uma tarefa esfíngica a ausência de coerência discursiva no campo racional. A visão às avessas prende o personagem ao poço das obscuridades, mesmo que os signos sejam de fácil entendimento. Isso ocorre a trucagem do luto, por motivo de haver o desprendimento da faceta corporal (física) junto ao ingresso à faceta do não ser (espiritual). Portanto, as asas da mariposa estão interligadas com as dimensões dos mundos terreno e espiritual.

A manifestação da mariposa, no delírio do protagonista Caminha, é o próprio vetor do sublime escatológico, porque o inseto é símbolo de (trans)formação. Assim, o ingresso ao inferno é o tormento memorialístico que arrebatava o sujeito pensante ao regresso à história perdida, no objetivo de entender os possíveis desfechos de como as circunstâncias poderiam ser evitadas ou ter distinto fim. O inferno, então, não se estabiliza na esfera ígnea, contudo na meta frustrada de modificação do simulacro desejado pelos sujeitos expectadores que necessitam de asas à imaginação de uma história agradável ao pouso dos olhos humanos e convença a humanidade pela fé.

Nesse convencimento que estará o terceiro vetor do sublime abismal, porque está na identidade de Beatriz. O enxerto discursivo, fulcrado na Divina Comédia (1320), fornece indícios de que o trajeto é delineado na ausência da imagem feminina, porque o teor nas masmorras futurísticas não produz novidades, apenas retoma o conteúdo histórico percorrido. Com efeito, a figura getulista, desaparecida entre os homens, chama a atenção da mulher genitora, a partir da lembrança do mundo dos vivos – lembrar é olhar a gênese histórica que produziu a ordem dos fatos ocorridos. Esses fatos históricos intentam a volta ao começo, ou à procura da Beatriz atual.

A despeito disso, a figura de Beatriz é um contrassenso, pois a trucagem cronotópica reconhece a retroatividade discursiva – da remissão à anunciação. Por isso, no peito getulista, reside a mancha de sangue, coincidindo com o ensejo de a imagem consagrada ser a da morte, e não a do nascimento. Essa trucagem púrpura,

também, é reincidente, já que os quadros retratando a figura de Jesus ornamentam o coração intensificado, como se fosse o símbolo do sangue derramado ao mundo. O elemento corpóreo, em Getúlio, é a rosácea demarcada pelo acúmulo sanguíneo, também, refletindo ao nascimento, porque o símbolo final é concomitante ao inicial.

Quanto à rotatividade simbólica, o poço “punha a funcionar uma sonda numa torre de extração de petróleo” (GOMES, 2008, p. 102) e se materializa em fenômeno produzido pela gestão getulista. O vínculo trucagético assinala o símbolo enigmático, frente à densidade do poço cuja finalidade extrativa configura a perfuração do líquido e o canal entre a abertura e o fechamento da obra realizada. A abertura conota a vacância, promovida pelos métodos suicidas – o tiro no peito flui o sangue quente – e relaciona-se com o fechamento da criação da Petrobrás, reiterando o rito suicida, ao perfurar o solo, a fim de extrair o petróleo que, grotescamente, é decomposição de restos mortais.

O rito da decomposição orgânica é a *mimesis* do sofrimento messiânico. O personagem Caminha vê Getúlio “mimando a pose de Cristo numa litografia de coração de Jesus, Getúlio levantou os olhos aos céus, enquanto punha o dedo indicador sobre a chaga no peito” (GOMES, 2008, p. 103). As litografias vão além das gravuras e das artes de veneração, uma vez que são efeitos da trucagem imagética. A pose messiânica, em denúncia ao sofrimento, atesta a continuidade do ato catastrófico que anula a imagem bela da vítima cristã, para propor a figura do assassino. Essa orientação cronotópica, de ativar a memória coletiva, sugere que os conhecedores, também, sejam participantes da barbárie. Busca-se a adesão.

Os propósitos da adesão ao sacrifício é vestir o sujeito/leitor da paixão de Cristo como um cidadão romano, ou judeu errante, que se fez contrário à cruz de maldição. Há duas maldições simbólicas, ocasionadas pelo *cronotopo* messiânico: a maldição grotesca está na posição do “madeiro”, em posição superior, junto ao Gólgota. A nova maldição se dá na promulgação de Roma, um país cristão, pelo modo de confeccionar as gravuras do sofrimento vicário, nas quais a maldição se tornou característica do belo sagrado, a partir da concordância à morte messiânica. Logo o *cronotopo* se flexiona, a fim de propor a indicação do corpo do sujeito cristão.

Demonstrado pelo dedo indicador, o corpo de Getúlio faz referência ao corpo cristão. A decodificação do ato suicida e o do assassinato messiânico é o cerne da trucagem alegórica: “Destruam esse Templo, e em três dias eu o levantarei” (BÍBLIA, João, 1990, p. 1356). Do Templo judeu ao corpo humano, a porta aberta, o tiro

lançado e o coração ferido são fases temporais que alegorizam a morte da figura presidencial. A catástrofe suicida parte do não desejo de morte, com o intuito de que não houvesse a concretização dos intentos da oposição política. A ressurreição getulista está nos retratos do velhinho, pregados em paredes, ou colocados nas estantes brasileiras.

Curiosamente, o louvor à figura getulista fez o personagem Caminha lutar pela “Eurídice-Getúlio” (GOMES, 2008, p. 104). Após o óbito, o presidente suicida se canoniza na própria figura feminina, já que, no reino espiritual, a reprodução sexual é vazia, em desaparecimento. O desafio cronotópico é a correlação animalesca, com a função de reiterar a exposição sanguínea e, em seguida, personificar o espírito.

A tentativa de invocação é a desrealização da voz personalíssima do sujeito atuante, a fim de propor o renascimento vocal do personagem morto. A construção está na expressão do “Terreiro” que anula o pó da terra e propõe a comunicação com os espíritos. Distintamente do ato sacrificial, que degolava o animal, a invocação se deve ao *cronotopo* histórico, ou recuperação do rito final, do projeto de morte. Logo a ausência da mulher, que engravida, no mundo espiritual, o desaparecimento do corpo físico, e o espírito desprendido rebaixam o *cronotopo* ao mundo animal. As Eurídicés deixam de aparecer, com o objetivo de destacar as tragédias instauradas.

Fui abordado por dois sujeitos, um deles, com a carteirinha do DOPS e o outro, com a insígnia do Santo Ofício na lapela (...) contra o General Médici (...). Esticando melhor o pescoço, reparei que as pessoas bebiam as palavras de Castro Alves que, os cabelos ao vento, trepado sobre a estátua conhecida como “O beijo” (GOMES, 2008, p.109).

Agora, em São Paulo, o personagem Caminha continua sua potencialidade às dimensões mais baixas do *cronotopo* histórico. O sentido trucado está na perda da referência do belo, já que a orientação do sublime é provocada pela tensão entre a política e religião católica. A libertação, no rito euridiciano, é a busca pela ascensão, que não se sucede tal qual o caráter messiânico, porém na união paradoxal. Assim, as melodias são transformadas em confissões condizentes ao teor discursivo da outridade, isto é, musicalizam-se os depoimentos, de acordo com as ideologias do inquisidor. Anulando-se as canções-depoimento, extermina-se a Eurídice-ideal.

A vicissitude desafia a saída de Orfeu do reino dos mortos e evolui para os movimentos para baixo, como se fossem a libertação, já que o escape é a própria integração ao sistema ditatorial. O reverso euridiciano é a tormenta da civilização,

pois a figura feminina deixa de ter resgate, a fim de ser a própria mulher atordoada pelas imposições sociais que serão explícitas na estátua “O beijo”. A confluência de *Eros* e *Psiquê* desempenha a trucagem do Estado e Igreja: esta tem o ofício de zelar pelas oferendas em forma de adoração, já aquele arrecada impostos pelo sofrimento dos povos. Com a meta de banir o amor ao dinheiro, a religião faz o uso dele.

Observa-se a arte do beijo confeccionado, dedicado a Olavo Bilac, reincidirá no decorrer do percurso erótico. A intenção pornográfica alude a um possível caso de amor entre uma índia e um francês, mundos opostos que descem a incoerências. A trucagem está na laicidade que, ao invés de separar Igreja e Estado, é a ponte do discurso financeiro. Tal discurso é o sustentáculo, na estátua “O Beijo”, da união amorosa que é notável pelo posicionamento das pernas do casal: as pernas masculinas estão mais unidas, porquanto são as próprias flechas de Eros, ou seja, o firmamento terreno que associa a união edipiana. Já as pernas femininas estão mais separadas e tipificam o caráter esfíngico, ao propor enigmas mortíferos.

Na verdade, os enigmas mortíferos estão na união dos dedos dos pés masculinos e femininos cujos dedos, somando-se vinte, lembram os anos ditatoriais. Além do mais, o sistema ditatorial retomou o método opressor da inquisição católica e a ilustração do percurso da tortura é o próprio beijo que engendra a posição da Esfinge, à porta de Tebas, porque os lábios tecem o formato dos olhos atenciosos. A correspondência imagética (boca/olho) revela as profundezas emocionais que só terão eficácia, se houver as representações físicas, por isso o narrador edipiano é conduzido às mais seções baixas, com o propósito de mensurar a arte reiterada.

À procura de Carlos Gomes, em Campinas, o personagem Caminha chega à cidade das andorinhas. Nela, a figura de Ísis grega se transformava em andorinha, para lamentar a morte, visto que os sarcófagos apresentam a nova materialidade aos *cronotopos* vigentes. A intervenção do corpo fúnebre não se sustenta nos atos do pretérito, mas na orientação futurística – a identidade morta é a coluna discursiva da identidade viva. “A máscara de Bozó cedeu lugar à face de Carlos Gomes” (GOMES, 2008, p. 130). O efeito esportivo e o avanço do movimento discursivo não conduzem ao diferente, apenas restringem a aceleração ao estádio pequeno.

Pertencendo ao time de futebol “Esporte Clube Guarani” (1911), os dois lados do estádio refazem as performances identitárias (cantor/jogador). Essas figurações sintonizam o belo melódico e o grotesco azarado, uma vez que a contraposição se perfaz na função humana: o azar corresponde ao fazer poético das belas melodias,

ao passo que as proezas configuram o contra-ataque ao time adversário, em campo. Mais precisamente a partida de futebol oferecerá as duas facetas que, em primeiro plano, se mostrarão distintas, entretanto a presença, no estádio, fará com que a localização, no campo próprio, ou do inimigo, seja a mesma face do ser orientado.

De imediato, a partida de futebol terminará, quando as características do belo se juntarem às do grotesco, visto que figura e sombra são trucagens expostas pelos orifícios do discurso simbólico. Logo o pouso da andorinha é a morte-exposição da identidade, ora de Carlos Gomes, ora de Bozó:

Quando o jogo terminou (...) Carlos Gomes continuava passadista, mesmo quando na pele de Bozó. Ao avanço, preferia o recuo, ao ataque, preferia a defesa, ainda que, teoricamente, fosse um atacante. Sempre na sombra, na cola de um gênio, na função de coadjuvante (GOMES, 2008, p.132).

A andorinha é carregada pela inclinação da partida de futebol. As gramas do estádio remontam o sarcófago identitário, posto que a representação imagética seja o futuro das catacumbas passadistas. Faz-se o presente, por meio dos vestígios do pretérito que ativa a vigência do *cronotopo* na corporificação personalíssima. Tem-se uma fratura sociocomportamental: a correlação imagética do indianismo ativo dentro do campo inativo do jogo, por essa mostra a modernidade citadina põe em evidência o papel indígena. O futebol recorrente é o ensaio do vazio identitário que, quebrando o *cronotopo*, a sustentação discursiva está na evolução da regressão ao anonimato.

7 Trucagem esfíngica: o incesto multicultural

Terminado o périplo de Caminha, enquanto narrador-personagem, chega-se à cidade de Cabrália, uma ressignificação de Tebas edípica. Os dispositivos discursivos da nova cidade sugerem as tendas, produzindo uma Cabrália silvestre. “Era o *homo practicus* que falava em mim, o *homo practicus* que adormecera durante o périplo, cedendo lugar ao *homo ludens*” (GOMES, 2008, p. 135). Caminha, até então, recorria a *cronotopos* distintos, encontrando personagens históricos; agora, converge-os, reencontrando-os na Cabrália incestuosa, enquanto cultura.

Fora de Cabrália, o personagem Caminha identificou cidades mergulhadas em *cronotopos* distintos. Agora, o incesto cultural estará na imagem das tendas que foram erguidas no espaço que, ora é citadino, ora está no aspecto silvestre. No que diz respeito ao espaço citadino, Caminha ressurgue vitorioso diante das peripécias pelas quais passou; já, no aspecto silvestre, o personagem procura transpor as barreiras, que sobrevivem.

7.1 O cesto multicultural – o conhecimento

No rito edípico, a Esfinge silvestre alude à Jocasta citadina e simbolizam a chave e a porta ao incesto tebano. Assim, Cabrália expõe as tendas:

Só quando sobrevoamos (...) uma vasta porção de floresta fora devastada, e numa clareira em forma de cunha, junto ao encontro do Branco e do Negro, tendas coloridas, ladeadas por galpões de metal, haviam sido dispostas em quadras, que confluíam para o padrão no ápice do triângulo (GOMES, 2008, p.136).

A floresta devastada, na confluência dos Rios Negro e Solimões, sintetiza duas recorrências cronotópicas: o fim da existência paterna e a projeção filial. Logo a Cabrália se configura pela junção do belo com o grotesco, pela coloração fluvial. O termo “Solimões”, na linguagem latina, se refere ao veneno que continha em armas e flechas dos povos indígenas. Pode-se dizer que a referência às armas e flechas esteja associada ao conflito edípico, porquanto Édipo assassina a figura paterna, então a jovialidade e as descobertas juvenis compõem o belo do autodescobrimento.

A imagem do Rio Solimões acentua o desbravamento, isto é, o que tange o belo juvenil, em ascendência, e o sublime triunfal, em decadência. A trucagem cronotópica propõe a inversão, isto é, a nova imagem grotesca oriunda do belo da mocidade que, agora, se instaura na fase adulta da degeneração. O sublime está no *cronotopo* de ruptura, uma vez que a mocidade se esgota, a fim de a velhice secar as linhas da vida adulta. Por essa vertente, o incesto se tornaria cultural, produzindo uma Cabrália orientada às vertentes históricas dos personagens reunidos no local, pois “a diferença nos coloca diante de nós mesmos e nos desestrutura porque desafia as nossas certezas identitárias” (VALVERDE, 2013, s/n).

Local inacabado que, também, tangencia a presença do Rio Negro, um lado obscuro do rito edípico. As águas negras assumem a essência do símbolo paterno que projeta o complexo e comporta a impossibilidade da manutenção matrimonial, figuração da demarcação cronotópica. O reinado davídico foi transferido a Salomão, por meio da consciência sanguinária: “Você derramou muito sangue e fez guerras violentas. Você não construirá um Templo para o meu nome” (BÍBLIA, I Reis, 1990, p. 454). O ato memorialístico de contemplar o sangue escorrido é interrompido pela ideia de construção templária.

A representação davídica e salomônica autentica a confluência de um incesto arquitetônico (ou citadino). O sangue derramado, em atos atroz, solidifica a função social da cidade e justifica a morte do próprio corpo, já que alguns povos cananeus eram da descendência de Abraão, da qual veio Davi. Perde-se o sangue familiar, ainda que em territórios opostos, com o intuito de (man)ter o clã na cidade natal. Na sequência monárquica, Salomão assume o reinado, na perspectiva de edificar o templo judaico, dentro do qual haverá novos derramamentos de sangue, em curso.

No curso fluvial (Negro e Solimões), a confluência, também, faz alusão ao mito de Dédalo, no qual o pai cria asas para o voo do filho. Do labirinto às alturas, o livramento ocorre pelo distanciamento que, por sua vez, se volta aos desfazimentos de troca de cronotopo. “Cabral escreveu uma mensagem num pedaço de papel, dobrou-o e o pôs dentro da garrafa vazia (...) atirou-a na revolução dos rios” (GOMES, 2008, p. 138). A distância dicotômica – vida/morte, céu/mar, pai/filho – tem a união estética “belo e grotesco” que, em seguida, conclama o sublime desfazedor.

A narrativa poetiza o caráter histórico de Cabrália, ao apresentar a veiculação da garrafa sobre a revolução dos rios. O papel, enquanto pedaço, revela o caráter sincrônico da cronicidade cabralina, que se refere à personalidade do descobridor do

Brasil e aos fatos históricos da nova cidade instaurada. Caminhando por entre as águas amazônicas, a garrafa desbrava o leito dos rios da memória que necessita dos verbos cronotópicos “morrer, construir e cair”. A morte, essência de toda a vida, é simbolizada pelo recorte do papel que, junto ao ar da garrafa, constrói a história, a partir do contato de leitura. A leitura e sua função informativa aclamam a retomada.

Essa retomada incestuosa realiza o movimento de (trans)formação do onírico. De fato, o fechamento da garrafa, bem como a vertigem do labirinto de Dédalo, tem projeção incestuosa – os vínculos material e humano se desdobram na consecução do rito. O cruzamento material é mais objetivo, porquanto impossibilita a modificação do conteúdo verbal ou fugacidade discursiva. Assim, a locomoção é imagética, porque, primeiramente, o sujeito é destinatário (leitura objetiva), para, em seguida, se tornar remetente (leitura subjetiva), são “realizações que respondem a pautas culturais diversas” (CAMPRA, 2016, p. 30).

O personagem Caminha, dormindo em Cabrália, sonha:

Acompanhado por garrafas mensageiras, cujos rótulos traziam os nomes dos sonhadores amazônicos: Aguirre, Orellana, Galvez, Fitzcarraldo, Cabral. Quando me aproximava de Manaus, (...) aparecia apenas a marca de água mineral: Minalba, Poá, Lindoya (GOMES, 2008, p.139).

As garrafas trancam os cronotopos históricos: Aguirre rotula a efervescência do “El Dorado”, na qual a expressão áurea assume o culto à aparência humana. O rito do “El Dorado” dá margem à hipótese da monarquia tingir a pele com o pó de ouro, ou seja, a cobertura da pele, aludindo, também, às pinturas corpóreas das antigas civilizações. A trucagem incestuosa está na morte da filha Elvira, cujo nome está associado ao ideal de “amante da lança”, banhada pelo próprio sangue, logo a diluição cronotópica promove a cisão corporal de Aguirre. Os fragmentos do corpo do guerreiro foram entregues às cidades vizinhas, ou seja, “a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, 1996, p. 85).

O sentimento do traslado corpóreo introduz a presença do “*in loco*”, porquanto a carne dilacerada opera, no movimento (in)formativo, a situação do *cronotopo* de origem. A circunstância do homicídio do pai, em relação à filha, entrega a trucagem identitária do incesto ambulante, que é aberto à coletividade. O envio de partes de cadáver é um viés nas narrativas bíblicas – “Quando chegou em casa, pegou uma faca, tomou o cadáver da sua mulher, cortou-o em doze pedaços e

os mandou para todo o território de Israel” (BÍBLIA, Juízes, 1990, p. 293). O “*in loco*” dá relevo ao trânsito em ação.

Como Aguirre, a narrativa bíblica menciona a morte da esposa de um levita, homem responsável pela execução da religiosidade judaica, o extermínio do corpo é forma de exposição da historicidade renegada, que só se presentifica, a partir dos olhos de contemplação. Do alto do penhasco, veem-se ossos humanos que foram devorados pela Esfinge grega, por meio das viandas dos caminantes. Assim, o “*in loco*” deixa de se restringir ao cronotopo fixo, para simbolizar o incesto ambulante, na efetividade da história cadavérica, disseminada à coletividade, pela diversidade.

A diversidade de rótulos imprime a imagem de Orellana que truca o *cronotopo* aventureiro, já que o paisagismo, em torno do mito, celebra os destinos masculinos. Articulado na imagem mitológica de Polifemo, Orellana utiliza as navegações como modo de percorrer a reprodução humana, tanto pelo aspecto físico quanto espacial. A inclinação à concretização dos intuitos machistas é reduzida pelo surgimento da imagem feminina, entre os rios amazônicos. O curso simbólico, em Orellana, se situa na irreverência imagética, pois batalhou contra uma tribo, liderada por mulheres.

Tem-se o contraste entre a rede (em Orellana) e a tribo (em Amazonas). Por conta da transitoriedade, no cumprimento do rito edípico, Orellana, após o encontro com as mulheres, fica cego quanto ao futuro de suas empreitadas. Nessa ocasião, a rede masculina está destacando as navegações, ao passo que a tribo, a celebração do incesto indígena. A trucagem está na confluência simbólica (Esfinge e Jocasta), já que a perpetuação da tribo ocasionará a devoração da vida de Orellana, junto ao rio Amazonas. Esse evento rotulou um caminho cronotópico, isto é, “um olhar, uma atenção, uma linguagem” (FOUCAULT, 1966, p. 16), para o simbolismo histórico.

Esse simbolismo histórico retrata a busca pelo Eldorado, trucagem ritualística, na figura de Galvez, personagem acreano. A situação cronotópica circula em torno da conquista de território que é desajustada pelas peripécias políticas, enfrentadas por Galvez. A deposição do líder dos seringueiros sintetiza o divórcio político, por meio do qual há a deterioração imagética do político, na exposição verbal do caráter incestuoso. Dessa exposição verbal, está presente a ficção, no sentido de estetizar a temática dos assuntos políticos, como acontecerá com a rotulação de Fitzcarraldo.

A rotulação de Fitzcarraldo engloba o cronotopo divino, visto que a ficção expôs a saga da construção de um teatro de ópera, em plena selva amazônica. Esse intento atualiza a ascensão divinal, pois Fitzcarraldo penetra na religiosidade

da tribo indígena, adquirindo a identidade divina. Logo o surgimento do personagem expõe a redenção e manutenção indígena, mesclando o belo arquitetônico (teatro em plena selva) e a devastação ambiental (extermínio indígena). A ocorrência do sublime magnífico envolve o colonizador, enquanto um ser divino, em plena atuação.

Após o sonho do protagonista Caminha, o personagem percorre, vistoriando as tendas feitas aos convidados, porquanto “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas” (CESERANI, 2006, p. 73). A tenda de Eiffel “salientava-se o uso de vidro e do metal, em volutas, no estilo *art nouveau*” (GOMES, 2008, p. 140), porque o teor da arquitetura enaltece a função da tenda: enquanto o vidro alude ao fogo, o metal se refere à eletricidade. Nesse sentido, a chegada de Eiffel, na Cabrália ficcional, frui a construção erótica, por meio de danças e banquetes: o vidro, pela transparência, mostra a nudez humana (escondida), e o metal conota a excitação dos corpos.

A referência às “volutas” demarca o conceito de rotatividade, diante da figura feminina. A tenda, assim, registra a presença incisiva da mulher, enquanto fim de *cronotopo* instaurado – a chegada de Eiffel é finalizada pela orgia de raparigas. No sentido de reverência, o termo “orgia” remete ao belo religioso, mas, como prática de licenciosidade, convida à celebração do grotesco sexual. Frente à tenda (ou dentro), a imagem feminina simboliza a religiosidade inerente à sexualidade, por meio do sentido justaposto que é cronotópico. A confecção do sentido justaposto é o ideal.

“Inca, Maia, Pigmeu... Minha tribo me perdeu, quando entrei no templo da paixão” (CHICO CÉSAR, 1995). A aglutinação do “incesto” e “religiosidade” mantém o pertencente nas identidades comuns da localidade socioespacial, a exemplo das civilizações, nas quais o rei é, também, deus. Por isso o hábito de viajantes (como os Magos do Oriente) peregrinarem à procura de deuses, a fim de oferecer-lhes honrarias. Raramente, tem-se a nudez masculina (de um súdito), em reverência a um rei-deus, logo o *cronotopo* sofre ruptura, por intermédio do sublime desastroso.

A expressão “templo da paixão” aglomera “idolatria” e “paixão”. A trucagem está na modificação cronotópica: o sagrado está na profanação. Semelhantemente: “Tocado pelo vinho, Baltazar mandou trazer os cálices de ouro e prata, que seu pai Nabucodonosor havia tirado do Templo de Jerusalém, para neles beber o rei, os altos funcionários, suas mulheres e concubinas” (BÍBLIA, Daniel, 1990, p. 1152). Anulado o rito judaico, a prática babilônica pôs fim à lógica da devoção unitária, para ressaltar a disseminação de referentes sagrados. Portanto o “templo” aparece

ressignificado, pois seria arte da “transcontextualização e inversão, repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 48). O sentido da dimensão do “templo” surge transcontextualizado.

Observando o termo “templo”, novos âmbitos discursivos, a partir da figura feminina, são elucidados, visto que o espaço se torna a junção do belo e grotesco. O templo, então, busca a prevalência da feminilidade, como no embate entre Athena e Poseidon. São expedientes que intensificam o conceito de “templo” para além das propostas religiosas, porquanto explora a união entre os corpos humanos, tal qual a convivência matrimonial. A “entrada” ao templo manifesta o despojamento identitário da natureza individual e promulga a dinâmica da prisão passional.

Na mitologia nórdica, a figura de “Sigyn”, ao tentar aliviar a dor de seu marido, Loki (deus dos enganos), contribuiu para que o esposo permanecesse sob uma tortura cíclica, diante da figura da serpente. Essa passagem emblemática estrutura o sentido da imagem das “volutas”, tendo em vista que o templo passional anexa a figura masculina em contato com a feminina, no plano religioso da própria paixão. A operação da serpente está no formato da ficção, do aspecto cíclico e das rupturas do sublime. Logo o “templo” passa a ser uma dimensão socioemocional.

O protagonista Caminha descreve o templo socioemocional vivido por Eiffel:

Ao final do banquete, um grupo de raparigas, apenas vestidas de delgado cendal, adentraram a tenda e puseram-se a dançar (...). Em seus gestos mais ousados, sob instâncias do ritmo, afastavam o véu, dos roxos lírios pouco avaro, e generosamente mostravam nesgas dos seios e das coxas, provocando os técnicos e engenheiros (GOMES, 2008, p.142-143).

É justamente a ocorrência do banquete e do festim que contém a imagem da novidade celebrada pelo povo. Mais que um carnaval, as dimensões corporais das raparigas anunciam a edificação de Cabrália: as volutas combinam com o aspecto cendal, já que os movimentos do corpo trazem a simetria do *cronos* (pretérito e presente), na qual o vaticínio é advindo da arte ficcional. A música implícita ressalta o passado do tormento – na Amazônia, remete ao desmatamento, para a construção de Cabrália; na tenda, alude ao fim da abstinência e das angústias cotidianas.

Quanto ao presente, a simetria é oriunda do rito edípico que, do extermínio corporal, conquista Tebas e promove um banquete ao povo citadino. Dessa forma, o vaticínio simétrico é sustentado pelas ideias ficcionais: a dançarina, atenta à melodia, sustenta seus movimentos, articulando-os, de conformidade com os rituais.

De igual modo, as circunstâncias vindouras são paliativas da origem natural dos fatos, porquanto a novidade, momentânea, é um processo simples de retomada. Por isso a condecoração das vestimentas das raparigas atesta o incesto dançarino, sendo artes “que imitam muitas coisas, exprimindo-se com figuras” (ARISTÓTELES, 1992, p. 17).

O vestido delgado cendal das raparigas ilustra o cataclismo vindouro. Embora sejam adjetivos sinônimos, “delgado” e “cendal” lembram o tecido linho majestoso, pelo aspecto fino da malha, em plena exaltação da qualidade do belo artístico. Até então, a correspondência imagética está na pureza do corpo que, em meio à dança, oscila, em seus passos. Tal oscilação acarreta o grotesco erótico que desvenda as pretensões humanas – o afastamento do véu desnuda o efeito retroativo, uma vez que as descobertas e anúncios são oriundos das ocorrências grotescas de análise.

A trucagem grotesca, na narrativa, parte da natureza serena (roxos lírios), a fim de, novamente, simbolizar a imagem das “volutas” (nesgas dos seios). A ligação estética é vinculada às “coxas” femininas, de sorte que a figura mamária é atrelada à região pélvica da mulher. Ademais, o deleite humano explicitado prescreve a licença para o desbravamento e exploração de Cabrália, pelas identidades de “técnicos” e “engenheiros”. Os primeiros colocam em funcionamento a historicidade projetada, enquanto os segundos operam a identidade ideológica de Cabrália, dentro da tenda.

“O engenheiro francês fez reparos sobre a terraplanagem e discutiu (...) a necessidade de se construir uma plataforma de concreto que serviria de base para a torre” (GOMES, 2008, p. 144). A terraplanagem, no espaço ficcional, representa a dissolução socioespacial, com o objetivo de solidificar a ascensão socioideológica. A imagem ilusória da terraplanagem, também incesto na tenda de Eiffel, oferece as metamorfoses de Cabrália, carregadas pelos atos destrutivos do grotesco, para, em seguida, projetar o belo idealizado. Os movimentos construtivos seguem as volutas.

O movimento construtivo que, na orgia, intenciona o alvo penetrado, aparece, na terraplanagem, limpando o solo fértil. Espacialmente, documenta-se a ficção ativa a imagem feminina da mulher, enquanto produtividade, ou referência de “esposa” que origina o crescimento das cidades. A canção “Amarra o teu arado a uma estrela” (1989), de Gilberto Gil, menciona o “arado” em processo ficcional que objetiva o contato com a fertilidade ideológica. Daí o motivo da chegada de Eiffel ter a ver com a orgia, pelo hibridismo Paris (arado) / Cabrália (terra) e suas relações culturais.

Dessa relação cultural, a manifestação da “plataforma” se refere à aparência horizontal que, em seguida, conclama o sublime trágico – “à noite, o céu fechou, e veio a borrasca (...) Cabrália era um caos só” (GOMES, 2008, p. 144-145). Surge, então, o cataclismo tempestuoso, inerente ao incesto cultural que pôs fim à ficção temporária da dança das raparigas e dos trabalhos de engenharia. A presença da “noite” escatológica faz a trucagem incestuosa desarranjar-se, pelo fechamento da caracterização vigente das identidades. O *cronotopo* cabralino começa a hibridar-se, advindo como “reconversão do imaginário” (CESERANI, 2006, p. 103).

Os fenômenos da natureza, aqui, explicitam a contrariedade à identidade de Cabral. A “noite” converte em junção as identidades locais e estrangeiras, uma vez que caracteriza o arcaico (terra/mulher) e a novidade promulgada (a torre/homem). Com o intuito de modificar o *cronotopo*, o “céu” fechado anuncia o fim do expediente projetado – sensações de grandeza, gestões eleitas e impérios cultuados chegam ao término, porque a atmosfera terrestre acompanha a passagem cronotópica. Logo a “borrasca” que plasma a queda temporária dos sujeitos em narrativas históricas, porquanto as histórias possuem “fundo adequado à incerteza e indefinição da história” (FURTADO, 1980, p. 125).

7.2 O incesto ficcional e canônico em “Beverly”

As catástrofes naturais, em Cabrália, prenunciaram a necessidade de uma figura divina, já que a cidade “semelhava uma cidade feita nas nuvens” (GOMES, 2008, p. 147). A chegada da equipe RKO objetiva gravar um filme e, também, filmar a inauguração de Cabrália, na chegada do século XXI.

O hidroavião amerissou (...). Logo atrás, langorosamente, com uma pose de rainha embriagada, apareceu Beverly Garland, equilibrando uma taça de champanha na mão. Vestia culotes, botas de canos longos e também usava um chapéu de cortiça (GOMES, 2008, p.147).

A anunciação cronotópica enfeixa as identidades na personalidade da atriz. O avião, símbolo da grandeza aeroespacial, se contrapõe à origem do nome “Beverly”. Quanto ao nome da atriz, ele tem sentido com o substantivo “riacho” que, além de sintetizar os vendavais citadinos, alude à imagem da padroeira do Brasil – retirada

das águas. O advérbio “langorosamente” é cronotópico, visto que põe em circulação o efeito do imaginário: o exílio mortífero e a imigração canônica. Assim, esse efeito se desdobra, pelas formações das imagens discursivas, a partir da canonização.

A canonização antirreligiosa está na locomoção do “hidroavião”, porquanto o ar (céu) e as águas (terra) se interpenetram, isto é, a tecnologia humana intermedeia as visões celestiais e terrenas. A cognição de Cabrália considera a solenidade como visitação (ou anunciação) – as personalidades “atriz” e “rainha” aludem à Jocasta. O liame entre as identidades de atriz e rainha é a embriaguez, uma circunstância bem distintiva, quanto ao emprego do *cronotopo* ao personagem. A imagem inicial de Beverly é “simbolização, numa linguagem simbólica” (MORTARI, 2001, p. 28), apresentada pelos movimentos das águas e consagra a posição da arte.

Considerando-se o retrato das águas, tem-se a visão estonteante de uma chegada a Cabrália, mergulhada no álcool potente. O retrato do hidroavião reforça a abertura do champanha, uma vez que simboliza o estouro da garrafa e a intensidade do volume das espumas: o signo festivo surge como impressão da Jocasta vibrante, ao contemplar o Édipo vitorioso ao enigma proposto pela Esfinge que jazia à porta de Tebas. Daí, a necessidade de equilíbrio da “taça” ressalta a festa e a brincadeira que estão na esfera do micro e macro discursos, partindo da notoriedade da atriz.

A “taça”, na esfera do macro, adentra a brincadeira peculiar à performance feminil – a evocação à ludicidade ativa está na inconstância do corpo volúvel, porque a tendência de queda retrata a decadência da identidade de “mãe” para a “esposa”, justificando o rito edípico, na assunção de Jocasta. Assim, os incidentes das quedas femininas aludem à descoberta incestuosa, visto que o erro contradiz a cultura do cesto familiar e, em seguida, cria os prismas cronotópicos da historicidade. O sentido de embriaguez forma a negação da história e a irreverência aos costumes da cultura local, por ser “um ato, que se realiza e se legitima enquanto se realiza e se legitima enquanto se realiza” (HUMMES, 1963, p. 34).

Quanto à taça, na esfera micro, aplica-se ao conteúdo líquido, destinado ao uso comemorativo. O líquido frio, embora conote a beleza dos banquetes ligados à celebração monárquica, configura o caráter dissoluto dos corpos femininos, diante das circunstâncias que são apropriadas ao requinte palaciano. A incongruência, no nível do volume alcoólico da taça, prossegue com a imagem de Beverly: a posição da mulher é vinculada à inconstância, trucada com duas hipóteses significativas (a quebra do curso dos rios amazônicos e, também, o estilhaço das taças, em cacos).

Fenômeno expressional marcado pela anterioridade, porquanto a tentativa de equilíbrio forja a antevisão do cronotopo a ser instaurado. Enquanto embriagada, a atriz é contemplada, sob o ponto de vista artístico, logo a cor dos rios amazônicos é o contraste dos papéis artísticos. Outro ícone considerável é a máscara, enquanto símbolo teatral, como evidência da dualidade identitária (atriz / rainha) que, no rito edípico, se dá pela relação “mãe-esposa”. Assim, a taça estilizada remete à figura trágica da possível ruptura cronotópica das relações unas e das dicotomias ativas.

Em seguida, as vestimentas de Beverly projetam a essência paradoxal. Os “culotes” sinalizam a parte inferior do corpo feminino que, na antevisão cronotópica, ativa a visão sexual na memória individual do expectador. As calças, desse modo, revelam a fixidez identitária, no contexto abrangente, uma vez que o termo “culote”, na linguagem francesa, se refere às vestimentas monárquicas, também às gorduras do corpo. Na identidade de “rainha”, Beverly é antitética, já que é anulada a nudez feminil – exposição do belo natural – e produzir a cobertura ao corpo – grotesco. A cobertura grotesca está na “ciência do discurso, a ambivalência do percurso” (LEÃO, 2010, p. 236).

A cobertura grotesca do corpo feminil se estende às “botas de canos longos”, simbolizando os pés da Esfinge grega. Partindo do caráter antitético, Beverly possui o epíteto de “rainha”, sem coroação patenteada, porquanto inverte a identidade. Em sendo “atriz”, torna-se “mãe” (Jocasta), porém “rainha” (Esfinge), pela condecoração. As “botas”, símbolo da firmeza dos passos, estão na esteira das garras leoninas que atuam entre a proposição do enigma e a resposta emitida pela vítima passeante. Tanto a Esfinge como a Jocasta guardam a antevisão e o acesso à cidade tebana.

Esse acesso à cidade tebana é uma passagem ligada ao campo esfíngico. O “chapéu de cortiça” é sensível à extratividade da selva amazônica, de forma a simbolizar a natureza floral, já que os cabelos de Beverly evidenciam a trucagem da configuração do plano estrutural edípico. A posição da Esfinge grega, no alto do penhasco, se relaciona com o fim de Jocasta, por meio do suicídio e a perda da identidade de rainha tebana. A ruptura remete, também, à queda capilar da mulher, que conota a prostituição – perda da vitalidade do belo fidedigno nos atos eróticos.

Além do mais, os filmes procuram abordar os atos eróticos. Em *Cabralia*, a atriz gravará o roteiro “*Curuçu, Beast of the Amazon*” (GOMES, 2008, p. 148), cuja manifestação monstruosa é utilizada na subversão animalesca do *cronotopo*. Alguns aspectos da monstruosidade estão na plasmação dos seres presentes na vegetação

amazônica. A ancorados pela inspiração ficcional, insetos e bichos configuram a figura de Beverly, uma vez que contextualiza a deterioração cronotópica – a embriaguez da atriz está vinculada ao ato da (des)figuração da seridade e dos bons costumes.

A desconfiguração imagética emergiu do contato com o desregramento, pois o delírio alcoólico atua como crítica ao socioespaço – “Tenho horror de moscas, formigas, aranhas e cobras” (GOMES, 2008, p. 149). A atriz preenche o quadro de quatro estágios femininos que são metonimizadas, pela citação da personagem. A relação com a mosca confere efeito à liberdade de locomoção “subida/vida” e “descida/morte”, fundindo as noções de vitalidade e deterioração e conotam o sentido da existência, na constante relação de alternância. Os trajetos femininos descem, pois “nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação” (TODOROV, 2012, p. 18). A vacilação está na imagem da decadência física.

A descida da imagem cede espaço à caracterização da “formiga⁸”, enquanto símbolo da produtividade. O inseto retoma o mito de “Egina” e a proliferação dos “mirmidões”, em um processo de rebaixamento que torna o sentido feminil latente, quanto à produtividade da natureza. Um aspecto ritualístico é o modo de a figura feminina estar na formação da essência do conflito que, posteriormente, se molda no poderio ascendente. O *status* representa a força bélica e a (trans)formação do rito soberano, já que o inseto, no seu microcorpo, tem a “formiga-rainha” na orientação.

Orientação que, na mitologia egípcia, alude à deusa Neit, cuja categoria esteja fundamentando a teia multidimensional. Logo a referência à “aranha” conota, também, a deusa Atena, uma vez que justifica os trabalhos femininos como obra de arte. A linguagem artística está indissociável da figura da mulher, porque os enigmas projetam o mistério à desorientação patriarcal – Édipo, ao decifrar o enigma, recebe a sapiência desenvolvida pela orientação feminil. Os efeitos discursivos dos enigmas provam a dependência masculina na dissonância à imagem de gênero.

Com efeito, a “cobra” segue o prisma da teia multidimensional, visto que, no mito egípcio, a deusa “Wadjet” plasma a naja com uma cabeça de mulher. Essa cobra, de início, postula a obscenidade que termina em relevo do belo produtivo: o incesto edípico aplica as passagens emblemáticas do surgimento da figura feminina. No deserto, o povo hebreu foi acometido pela peçonha de serpentes ardentes, de

⁸ No misticismo, as formigas revelam a arte mecânica e o desejo pelo materialismo, porquanto o trabalho em equipe, simbolicamente, remete à corporificação da Esfinge grega. De acordo com esse sentido figurado, o inseto sugere a imagem da putrefação – lembra o ato esfíngico de devoração.

sorte que o patriarcalismo é desfeito pela desconexão ideológica do arraial hebraico. Assim, os emblemas partem das dicotomias peçonha/imagem e mulher/homem. O modo de explorar o patriarcalismo (pela trucagem histórica) “se realiza através de temas e procedimentos retóricos” (BATALHA, 2011, p. 2). A saída está no emblema.

O emblema dicotômico peçonha/imagem remonta a transgressão (grotesco profano) aliada à imagem de uma serpente de bronze (belo sagrado). A integração dessas concepções figurativas enaltece a cultura adversa e, em consequência, o corpo estranho animalesco. A dinâmica cultural está na trucagem imagética da serpente, uma vez que o formato ofídico está circunscrito no movimento de entrada (peçonha) e saída (cura) e os efeitos simbólicos guardam o desconhecido cultural. A figura feminil é representada pela serpente que modifica o quadro cronotópico.

A perspectiva dicotômica mulher/homem atribui à serpente o desregramento provocado pelas mordidas. Enquanto, no Éden, a mordida é a autonomia da mulher; no deserto, é a expressão da superioridade – a desobediência masculina à cultura hebraica reduz a imagem do poderio patriarcalista. Detalhe cronotópico está na permanência da vida das serpentes, que não são extirpadas do deserto, ou seja, a vítima mantém seus olhos à imagem de bronze. Imagem desviante, que elucida a mulher canonizada pelo bronze (cor simbolizando as areias desérticas) e conotando o (re)nascimento.

Aliás, bem singular era o caráter da rapariga: mais volúvel que o comum das mulheres, prezava atizar a cupidez dos homens (...) não lhe agradava ser cortejada: mulher moderna, era ela quem escolhia a dedo os amantes, para, logo depois, abandoná-los sem constrangimento (GOMES, 2008, p.152).

A visualização da identidade de “rapariga” opera a atualização da concepção de “mulher moderna”, visto que preconiza a idealização canônica do comportamento feminil. Recorrendo-se ao mito grego, a cupidez imprime o percurso entre a cobiça e sua concretude – o arco estabelecendo a mulher moderna, ao passo que a flecha está na adjetivação da “rapariga”. A imagem abrangente da flecha, circumspecta, volve a visão à serpente ideal que, volúvel, atravessa os corpos, em um processo de cortejo incessante da lascividade. Entrelaçam-se o desejo e a abstinência atuantes.

A cupidez dos homens reside na possibilidade bélica no seio familiar. Quanto ao cronotopo, a projeção orbita entre a mecanização grotesca e o belo fascínio, uma vez que este eleva a consciência à dimensão da nudez dos corpos, enquanto o ato

mecânico atesta a produtividade ficcional. Partindo desse contexto, o cronotopo tem efetividade discursiva, porquanto a nudez é a materialidade passadista, por omitir a imagem dos corpos; em contrapartida, o mecanicismo é a plasmação do presente e futuro, já que orienta a construção da vida, por meio dos vestígios do pretérito, que “resulta de um processo específico de construção” (ARAUJO, 2011, p. 78).

O panorama do narrador-protagonista, na cidade de Cabrália, é depreender os contextos femininos em atuação. A identidade de “mulher moderna” expõe a função do cupido que, ausente mitologicamente, é efervescente no poderio feminino. Logo o arco e a flecha são ressignificados pelo “dedo” e “amantes” – o dedo, apesar da concretude, possui um sentido simbólico, haja vista a oferta do livre-arbítrio à mulher moderna, isto é, o arco e a seleção dos amores idealizados. De outro lado, os amantes caracterizam o direcionamento sexual, como uma sereia e sua atuação.

A atuação da sereia aponta à relação encantamento/frustração, visto que o encantamento agrupa o canibalismo aplicado (as aranhas, após o ato sexual; a vida efêmera das formigas; a sufocação das serpentes, durante a cópula). Sendo assim, o método das sereias objetiva a morte dos amantes, atraídos às águas dos grandes rios, referenciando o método decadendista. O protótipo da mulher-assassina carrega o *cronotopo* frustrante, tendo em vista a necessidade da permanência dos corpos, no seio passional. A cisão feminina está na presença memorialística dos amantes.

A tarefa memorialística advém da gravação do filme “Curuçú Beast of the Amazon” consagra duas identidades – “Se Curuçú ganhara assim o estatuto de **deus**, algo semelhante se passava com Beverly, guindada à condição de **deusa**” (GOMES, 2008, p. 154 – grifo nosso). O caráter divino, oriundo das relações de insegurança, flexibiliza o grotesco no terror e o belo na imagem do louvor à artista. O contraste de gênero esclarece que “deus” guia ao desespero e desatino, ao passo que a “deusa” concede graças e orientações de luz à comunidade de Cabrália.

Nota-se as ações dos deuses, em sublime magnífico, designam o *cronotopo* terreno-espiritual, porque o espaço natural é subvertido pelos horrores do monstro Curuçú, isto é, apaziguados na inserção do espaço espiritual, a beleza de Beverly. A imagem masculina, vigente, entrega a essência feminina – a volta ao renascimento. Assim, altares e oferendas ativam a perpetuação do *cronotopo* religioso, pois será a imagem de Beverly a libertação de medos e angústias que sobrevieram à Cabrália. O monstro sinaliza o futuro trágico que, paradoxalmente, é desfeito pela Beverly.

Embalando a deidade de Beverly, a personagem “fora seqüestrada por um bando de índios” (GOMES, 2008, p. 164), evidenciando uma canonização de ironia. A posse do corpo da atriz assume experiências dolorosas que trucam o sofrimento cristão. A distinção efetiva ocorre na metáfora da posse, já que o belo ficcional se esgotou da materialidade discursiva, consequentemente o sublime humano objetiva a continuidade da deidade participativa. Precipitação lendária, Beverly estabelece figuras contrastantes – uma artista bela, a mulher grotesca e uma deusa sublime.

Dessa forma, “surgiu a lenda da deusa branca que vivia na pirâmide sagrada da cidade de ouro e esmeraldas de *Taimãparu*, adorada pelos índios *Incaueras*, descendentes do inca Tupac Amaru” (GOMES, 2008, p. 165). Flexionando-se a figura de Beverly, a deusa, em sua pirâmide sagrada, chama a atenção à trucagem simbólica: a projeção do belo artístico (a fama de Hollywood), ligado ao contato grotesco (a mulher dionisiaca), ascende à canonização indígena (deusa branca). Da propaganda às regiões espirituais, a crença mirabolante harmoniza as imagens.

7.3 O incesto milagroso na abstinência vocal

Nesse contexto da deidade da personagem Beverly, tem-se a chegada de outra personagem: Callas. “A Callas, toda de negro” (GOMES, 2008, p. 155) revela contraposição religiosa, visto que, na mudez da cantora, há a inversão cronotópica. Tal inversão finda a herança religiosa deixada pelo filme “*Curuçu*”, com o objetivo de enaltecer o caótico estrangeiro frente à organização da religião indígena. A junção simbólica – sexual e religiosa – em Callas evidencia a “abstinência” e o “silêncio” que, ajustados, insiste no mistério de Cabrália, pois a cantora destaca as trevas.

A constatação das trevas é aspecto figurativo, posto que parta do grotesco irregular à regularização do processo discursivo. O protagonista Caminha, no intuito de banir a mudez da cantora Callas, recorre ao “pajé Angaturama, da tribo dos waiãpis” (GOMES, 2008, p. 155). Essa procura pelo indígena reflete o mito edípico, com vistas ao entendimento da mudez, enquanto fim de *cronotopo* (Édipo fica mudo, após a descoberta do incesto; os animais perderam sua voz, depois da expulsão do homem do jardim edênico). O fim de *cronotopo* simbólico é, também, o seu começo.

O *cronotopo* incongruente que, entre o começo e o fim, encontra, na figura de Callas, a “fúria de Medéia” (GOMES, 2008, p. 158), com o propósito da retomada da

voz feminina. Francis Bacon (1625) ressalta que a vingança tem por essência uma “justiça selvagem”, então a relação indígena, com a realidade da mudez de Callas, é o retorno à natureza bucólica. O retorno está na desorientação citadina, na qual os ornamentos de Cabralia já não servem de milagre, ou seja, os altares ao Curuçu e à Beverly provocam a fúria da cantora, pondo fim à permanência na nova cidade.

Conhecendo o pajé Angaturama, Caminha entende a sabedoria indígena:

No tempo em que os animais ainda falavam (havia perdido esse dom quando um dos animais, o tamanduá, roubara dos céus, mais precisamente, de *Tupã*, a receita de como cozer a *aytii*, planta mágica, da qual se fazia uma poção que tornava invisível quem a bebesse) (GOMES, 2008, p.160).

A analogia com o mamífero tamanduá remete à primeira infância, a partir do castigo vocal. A imagem de Tupã, na sonoridade do trovão, acentua a audição (divina) e a invisibilidade (humana), cujo contato se dá pela produtividade botânica. Como a natureza animalesca aparece vocalizando, o *cronotopo* sonoro demonstra a necessidade dos vínculos infantis, por isso o “tamanduá” expressa a limitação bucal. A figura do animal sinaliza a “abertura bucal pequena” que se sucede tanto na infância quanto nas passagens da velhice. A mudez edípica ocorreu antes (guardando o segredo) e depois do incesto (resignando a circunstância), “enriquece enormemente a experiência de formar imagens mentais, que uma ilustração literal poderia efetivamente abafar” (CASTLEMAN, 1981, p. 17).

A mudez, na primeira infância, é a representação do caótico do imaginário. Os sons, produzidos pelas crianças, perfazem o incesto audível, que passará pelos indícios de anormalidade, para, em seguida, internalizar a linguagem familiar. Nessa esteira discursiva, a fase da puberdade “retorna como matéria” TAVARES (2019) e abarca “sussurros” e “sons dissonantes” na cópula – os ruídos primitivos parecem ser (re)produzidos durante o ato sexual. Tais constatações remontam a performance de Callas, porquanto comparam a artista com a pequenez da boca do tamanduá. O corpo declinado do animal alude à Callas.

No sentido botânico, Callas se tornara a “planta mágica”, contendo o aspecto invisível da infância (planta) e juventude (mágica). A criação é desestruturante, pois a invisibilidade está na ausência da sonoridade infantil, bem como os ruídos secretos da cópula, durante a intimidade, na sincronia dos corpos. Dessa forma, o mito indígena projeta a trucagem fônica – “bicho mais não fala, bicho grita, pia, urra,

grunhe” (GOMES, 2008, p. 161). Nos sons dos animais, estão as identidades da cantora Callas: grito (cabra), pio (pássaro), rugido (leoa) e grunhido (porco).

É possível relacionar, nesses sons animais, as identidades, também, presentes no rito edípico. Callas, na esteira mitológica de Jocasta, o grito produzido por animais conota o nascimento de Édipo, e o início da carreira artística da cantora. Em seguida, o pio das aves, o mau agouro, manifesta a fase de decadência dos personagens (os pés feridos edípicos e a falha na voz de Callas). Com efeito, têm-se os rugidos reveladores, nos quais a procura pelo poder e pela cura estabelece o empenho dos personagens. Por último, o grunhido simboliza conquistas e milagres.

A ação de grunhir é marcada pela atuação do grotesco sórdido, porquanto a irrupção das atitudes humanas, com vistas à aquisição de vitórias do cotidiano, vem na atuação do personagem que, condecorado pela performance do belo narrativo, se abre às mais terríveis intempéries: Édipo, em suas passagens pelas cidades, se torna parricida; Callas, durante a atuação vocal, perde a possibilidade de *shows*. Como já explorado, a sonoridade está atrelada às características da estranheza, uma vez que a ausência de clareza permite a presença da magia, para respostas.

O personagem Caminha continua ouvindo as histórias indígenas do pajé Angaturama – “E onça *Mamana* (...) disse três vezes palavra mágica: *iarêy'taitity*, *iarêy'taitity*, *iarêy'taitity*, depois, deitou comigo e quis fazer amor” (GOMES, 2008, p. 161). A figura da “onça” conota a função majestosa, tanto do domínio socioespacial quanto do campo artístico, visto que a coloração dramatiza as densas cores pretas e amarelas. O belo áureo, inerente ao dourado, traduz o poderio, a fama e a beleza pessoal da cantora – acoplada ao preto, uma característica de perdas, gradativas.

Nesse campo artístico, a plasticidade acarreta dois verbos “deitar” e “fazer”. O primeiro corresponde à penitência e humilhação, operadoras do reconhecimento de limitações. Já o segundo verbo aparece ligado à meta de regeneração, porquanto o corpo se encontra disponível ao plano religioso, proposto pela divindade animalasca. Nas narrativas bíblicas, o personagem Naamã “mergulhou sete vezes no rio Jordão” (BÍBLIA, II Reis, 1990, p. 405), a fim de ser curado de uma lepra. O ato extravagante de ascensão (belo) e decadência (grotesco) centra o sublime da magia redirecionada.

A partir dessa magia redirecionada, a trucagem dicotômica do “deitar e fazer” parece surgir da dissonância cronotópica, tendo em vista os contextos da narrativa. Em Callas, a ação de “deitar” é associada à ausência de atividade sexual,

desempenhando a atitude de abstinência atuante (coloração preta), no simbolismo de infertilidade, pois, a cantora reflete a permanência e falta de crescimento da cidade de Cabrália. Logo o verbo “fazer” coloca em funcionamento a participação da cantora na elaboração das entonações vocais – Cabrália produtiva, em seus anais.

O pajé Angaturama confessa “*Tupã* e espírito da onça *Mamana* entraram dentro de mim” (GOMES, 2008, p. 161). A relação imagética de “*Tupã*” (som) e “*Mamana*” (gesto) experencia a ocupação do cronotopo ambivalente: novamente, a sonoridade alavanca a união “homem-animal” / “racional-irracional”, porque o efetivo ato concreto do ser maduro precisa do sentimento selvagem. Entre o pensamento (humano) e o desempenho (animalesco) persiste a potencialidade do *cronotopo*, que é híbrido – Callas, a cantora, lembra *Tupã*; em contraposição, o tom libidinoso-feroz.

É fato que a chegada de Angaturama, em Cabrália, desencadeou o milagre, “produzindo uma beberagem esverdeada” (GOMES, 2008, p. 162). A diluição da vegetação amazônica apresenta indício do lirismo artístico, por meio da trucagem nominal “**Ca**llas” / “**Ca**brália”. A aliteração abstracionista / c / e / l / tomada pelo sentido sexual que ativa a cidade ao crescimento vertiginoso, pois a consoante “c” conota os seios e clitóris, ao passo que a letra “l” o pênis. Na sequência da cópula, a assonância, representada pela vogal “a”, sinaliza a posição da “garganta” e as cordas vocais, produzindo a sons sexuais, durante a intimidade, pois há a ciência de “não preenchimento total do presente” (AUERBACH, 2013, p. 3).

O milagre do pajé Angaturama, ainda, projeta trucagens mágicas. “Tarde da noite, toda Cabrália foi desperta pela voz de Callas que, com seus agudos, fez trincar os cristais das taças, dos lustres e dos vidros temperados dos banheiros” (GOMES, 2008, p. 162). Ainda que a cidade seja avessa à figura feminina, o quadro contextual acontece, no plano simbólico, à medida que o aspecto paradoxal está na substantivação abstrata e concreta, na cena milagrosa. A concretude (corpo) prevalece sobre a abstração (voz), pois há a existência das imagens mulher/cidade. Para perscrutar as imagens femininas, a narrativa “precisa renunciar a um realismo” (ADORNO, 2003, p. 57).

Quanto à cena milagrosa, a “noite” imprime a carga grotesca da impercepção, no grito feminino. Na parábola cristã das dez virgens, – “No meio da noite, ouviu-se um grito” (BÍBLIA, São Mateus, 1990, p. 1273) – o grito descreve a união entre as adversidades e a redenção, razão pela qual a escuridão figura o contato íntimo, diante do mistério. A potência é demolidora, já que antecede o grito feminino,

tratando-se da consciência humana, em direção à liberdade do tormento. O desafio converge ao plano vocálico “grito” e “voz”, no qual o “agudo” intensifica o grito perdido, atenuando a voz serena.

No que diz respeito à voz de Callas, em Cabrália, a substantivação opera a ruptura objetual que afeta o belo próximo ao grotesco, isto é, a decoração mobiliária está junto ao banheiro sórdido, “criando novas relações no aparente real” (LAPLANTINE e TRINDADE, 1997, p. 28). A vibração vocálica possui o contraponto em uma série de objetos da cidade: os cristais ornamentais contêm a essência glacial que é estática, a respeito da produtividade, porém as bebidas geladas condecoram as festas. O trincamento das taças, assim, intenciona a efervescência do cântico, pois o brilho artístico, enquanto lustre, resiste toda a forma de estaticidade dos vidros.

A configuração da vibração vocal, ainda, desafia a frequência no espaço sanitário. O banheiro, grotesco topical, explora duas imagens de Callas – a de antes (enferma) e a depois (milagrosa). A inscrição imagética de caráter enfermizo guia o *cronotopo* a uma beleza insolúvel, contendo a manutenção do espaço projetado. Após o milagre concedido, o “banheiro” se radicaliza, por um contato subversivo da voz lírica que, no mesmo espaço, se observa os sons oriundos do reto fecal. Assim, o milagre realizado não só transmite a novidade, contudo o belo anterior e estático.

A matéria mágica de Angaturama passou “a desprezar de vez a alopatia em detrimento da magia” (GOMES, 2008, p. 163). O entusiasmo, na cidade de Cabrália, empreendeu o sublime mágico, como uma forma de ruptura ao espaço permanente. No tocante à alopatia, que cinde os cronos contrários, a magia desfaz os efeitos discursivos, contribuindo ao contexto renovador, porquanto a espiritualidade objetiva a demonstração cronotópica, seja pela ruptura, seja pela subversão dos objetos. Callas mitiga a mudez subjetiva, entretanto o “banheiro” persiste o quadro grotesco.

7.4 O incesto místico em Cabrália

Seguindo o rito musical, chegam a Cabrália os personagens Bento Teixeira e Carlos Gomes, a fim de elaborar a “Cantata Amazônica”:

A lâmpada do Sol tinha encoberto
 Ao mundo sua luz serena e pura,
 E a irmã dos três nomes descoberto
 A sua terga e circular figura.
 Lá no portal de Dite, sempre aberto,
 Tinha chegado com a noite escura,
 Morfeu, que sons sutis e lentos passos,
 Atar vem dos mortais os membros lassos.
 (GOMES, 2008, p.167)

A análise da letra de Carlos Gomes à Cantata de Cabrália trouxe novos epítetos. No ínterim da materialidade poética, a cadência “lâmpada do Sol” revela a função do belo paisagístico que, pelo astro-rei, propõe a clareza das concepções. A estética sobreposta aplica o belo (lâmpada) sob o sublime (Sol): a beleza natural e suas formas plácidas garantem a iluminação latente, haja vista a perfeição diurna da localidade. Cabrália tem sua beleza esfíngica e a proteção inerente à Jocasta. União célebre da figura feminina manifesta o belo materno, todavia o sublime vital atuante.

A densa conotação a respeito da “luz” adjetiva o caráter “sereno” e “puro”. O desdobramento sintético parece trucar o rito do nascimento da filha de Édipo, em Tebas, onde a serenidade perfaz o dar “à luz”. O entendimento do parto natural traz a serenidade do corpo do bebê recém-nascido, observando-se, gradativamente, o funcionamento corporal (abertura de olhos, sorriso nos lábios e o movimento de braços e pernas). Tal serenidade, também, ilustra o *cronotopo* citadino, uma vez que parece a transitoriedade da vida urbana, cuja intencionalidade é a modernidade.

Dessa serenidade surge a pureza feminina, atrelada à ideia de virgindade. A fórmula de analogia omite a ancestralidade e a carga genética da nova vida, porque a pureza leva à compreensão de que o indivíduo não carregue traços familiares. Por isso a condição de pureza é paradoxal, já que a transparência revela o dialogismo, o corpo não é puro, porém composto a partir de outros corpos. A teoria hamartiológica desvela a essência pecaminosa adâmica que perpassa por todos os corpos do mundo, isto é, o funcionamento dicotômico “bem/mal”, nas relações humanas.

As relações humanas persistem a função cosmogônica, pela forma triangular: “irmã de três nomes”. As sombras nominais são descobertas, à luz dos contextos singulares (Esfinge, de três partes / Jocasta, de três funções / Amazônia, de três epítetos), a fim de assinalar o ser feminino e sua função estética. O vocativo “irmã” permite a dinâmica parentesco, a partir da alteração identitária – no rito edípico, a figura da filha, também, é concebida na essência fraterna, uma irmã hospitaleira. Será nessa perspectiva identitária que o adjetivo “descoberto” flexionará o sentido.

Pela teoria do (des)cobrimento, a inspiração é voltada à perspectiva de que a verdade é venerada, logo a expressão “circular figura” direciona à elevação (belo) e, em seguida, à precipitação (grotesco). Figura já condensada na passagem feminina que segue o círculo da criação ativa e passiva das relações humanas: a ativação se locomove à eficácia do *Eros* que poderá ser mitigada pela função passiva e fraterna. Cabrália, assim, mostra o “portal de Dite”, no eixo do tormento e da confusão em âmbito contraditório, ou seja, práticas eróticas não se misturam com as fraternas.

A orientação metafórica comporta o deus “Dite” e sua fruição glacial, no reino dos mortos. Ampliado o sentido mitológico, Dite lembra os estágios de esfriamentos de *cronotopo* romântico, uma vez que suas consequências trazem misérias e vazios. O portal desviante explora a queda do círculo vital e (des)centraliza o objetivo dos personagens, durante a narrativa. No entanto, a presença de “Morfeu” condiz com o plano onírico que intenciona buscar e/ou amar a perda irreparável no ato amoroso. Por isso os esquecimentos fortalecem a ideologia mortífera no mundo dos vivos, já que mantém uma “atmosfera inexplicável e empolgante de pavor” (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

Na sequência da letra musical, a expressão discursiva “membros lassos” instiga as excentralidades, porque constituem corpos anestesiados pela exaustidão de produtividade, ausente na efetividade frutífera. O *cronotopo* do esquecimento se volta a “Zéfiro” cujas flores comportam o contexto cômico, visto que a primavera tem por propósito colorir o espaço bucólico. A comicidade a florada engessa uma estação pungente, exclusivamente aliada ao caráter sisudo da descrição da natureza que se torna hostil (grotesco), de imediato; contudo, mostram seus frutos (belo paisagístico).

Zéfiro, com “sua dor d’amor tocado, por entre folha e folha declarava” (GOMES, 2008, p. 167) seus sentimentos ao mundo natural, onde o progresso ausente apela à vegetação de Cabrália. O rito do vazio é antecipado, porquanto, aos poucos, o (des)matamento chega à flora cabralina – a declaração decadente pela perda romântica não expõe frutos da primavera vazia. A estação mórbida parte da vegetação infrutífera para contrastar a fauna produtiva, já que tal contraste simboliza o sentimento humano. As folhas não produzem flores, porém permitem os ninhos.

“As doces aves nos pendentes ninhos cobriam com asas seus filhinhos” (GOMES, 2008, p. 167). A arte da vida se apresenta à figura de Zéfiro, porém não se presentifica, haja vista a atuação dos passarinhos no cuidado com seus filhotes. O ninho edípico retoma a superestrutura do incesto, no sentido de que a outridade é

detentora da felicidade plena. Partindo do sentido figurado, a trucagem cronotópica determina a realização alheia, diante do panorama de fracasso existente tal qual o rito edípico, ao conscientizar-se sobre o incesto efetuado com a rainha tebana.

Em um fim de tarde, chega a Cabrália o personagem Swedenborg envolto na dimensão mística:

As mãos às costas, corria as sendas, apalpava a pele das árvores, abraçava os troncos, como se fossem eles seus irmãos e ouvia a sinfonia dos insetos e pássaros, que pareciam lhe comunicar a voz do Senhor em concertada harmonia (GOMES, 2008, p.169).

O misticismo, em Swedenborg, é uma crítica à desarmonia. Os atalhos mais proeminentes postulam os gestos corporais, por exemplo: “mãos às costas”. Apesar de ser um ato de seriedade, as costas revelam o pretérito permanente, no qual as mãos trabalham, de acordo com as consciências nostálgicas. As “sendas” provam que o futuro é estreito, quanto às propostas místicas, porquanto a ciência refuta as construções religiosas. Junto às árvores, Swedenborg coloca à frente as mãos, para apalpar a vegetação, cuja pele corresponde à ancestralidade e à busca pela fé malograda. Há a “necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural” (ROAS, 2014, p. 39), portanto a substantivação da “árvore” se torna sociocultural.

Os “troncos” figuram a irmandade eterna, já que a natureza é filha da Terra e, ao mesmo tempo, irmã dos homens, como no rito edípico explorado na relação filha-irmã. O abraço às árvores emite os sentimentos perdidos, na tentativa de recobrá-los, na memória histórica das crenças. Árvores separadas por troncos, mas unidas pelos galhos espalhados na altura da floresta, logo o encontro se dá pela diferença entre as espécies, símbolo da religiosidade, cujo ponto convergente é a essência da caridade. No fim da vida, o ancionismo é comparado à árvore frutífera e reflexão.

Os modos turvos da vegetação, em Cabrália, estão na sonoridade emitida pelos insetos. Swedenborg perfaz o sublime ambulante, uma vez que apresenta os elementos do belo bucólico: os insetos e suas vibrações produzem características sórdidas, todavia refletem uma faceta da voz divinal. Dessa forma, o rito edípico, após o ato incestuoso, configura o ancionismo do Édipo desorientado e dependente dos cuidados da filha. Esse expediente mitológico leva à memória individual, porque os tempos-idos carregam o mistério da vida e as justificativas aos *cronotopos* atuais.

Dada a concepção ancionista, a perda da vitalidade modifica o cronotopo, pois a deformidade está atrelada ao paisagismo selvagem. “Não demorou muito, o visionário [Swedenborg] e o pajé [Angaturama] tornaram-se amigos (...) a aprendizagem de desaprender parecia agora ser todo seu objetivo” (GOMES, 2008, p. 170). A trucagem religiosa é contraditória e contrastante, pois a crença indígena e a ciência das correspondências plasmam os conceitos das reminiscências do belo, bem como o redescobrimento da ludicidade, partindo-se do grotesco edificante.

A natureza humana conflui ao mundo silvícola a sapiência do mundo espiritual e a crença de que os anjos estão ao redor da vegetação. A identidade de visionário antecipa a ideia de que os anjos atuam em sexualidades, portanto a crença acaba sendo reducionista, por retratar a fase da infância perdida. O reflexo contraditório tem a figura do pajé que, ancião por excelência, transmite o empirismo aos jovens. Entre a fase juvenil e a anciã, ocorre a desaprendizagem, porquanto a ludicidade aparece (destacando hábitos infantis), entretanto demonstrando a sapiência latente.

De visionário a ancião, Swedenborg, em Cabrália, pôde aprender “o saber ver sem estar a pensar, os olhos postos nas coisas da Natureza” (GOMES, 2008, p. 170). A rejeição à cultura dos sexos dos anjos presta tributo à botânica, o que gera indício ao formato angelical das árvores – a proporção dos galhos, com suas folhas, atesta as asas em movimentos naturais (já que os ventos são espíritos). Revelação espontânea não privilegia o invisível sobreposto, mas o contraste: os elementos da natureza compartilham o caráter divino, expresso nas variadas formas da existência.

Em diálogo com Caminha, o personagem Swedenborg declara: “– Não sou mais Swedenborg. De agora em diante sou apenas Abaepiaca, ‘Aquele que vê’” (GOMES, 2008, p. 173). A nova identidade, pela essência da visão, é oriunda dos atos de cegueira que renunciam as velhas concepções das crenças tradicionais. Toda visão é, sem dúvida, a cegueira a cronotopos preexistentes e ineficazes. Tal modificação identitária elabora a função epifânica, porque detém a visão completa do mistério da natureza. A acentuação da visão colorida é a cegueira à tradição.

7.5 Incesto vazio: a crise existencial no multiculturalismo

De fato, a cegueira ao arcaico, a visão colorida e a loucura atuante trazem novo personagem à narrativa de Cabrália. Dom Sebastião, o rei ensandecido.

“Corremos à tenda de El-Rei e demos com ele seminu, a espada de ouro e pedrarias em punho, acutilando invisíveis inimigos” (GOMES, 2008, p. 174). O relevo está na ideal de loucura, presente, também, no rito edípico, uma vez que a sandice é proveniente da imagem feminina, perdida, após a descoberta do incesto. A figura do monarca tem relação com o trono perdido, cujo reinado é representado pelo corpo feminino, pois “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real” (ECO, 2012, p. 88).

O El-Rei, imerso na nudez ensandecida, desregra os sentidos sexuais de Cabrália, visto que a “espada de ouro” remete à jovialidade – a fase adulta em sintonia com os costumes infantis. Assim, as “pedrarias em punho” trancam a vida do rei Davi, ao mencionar a amizade com Jônatas: “Para mim, o seu amor era mais caro do que o amor das mulheres!” (BÍBLIA, II Samuel, 1990, p. 336). As pedrarias, assim, não simbolizam, apenas, o ponto bélico, mas a firmeza dos sentimentos. Por isso que os inimigos invisíveis traduzem cronotopos bélicos, pelo fato de estar contra a razão.

A verdade era que Jerusalém, pouco a pouco, transformava-se em Babel: eram orgias noite adentro, roubos e crimes. A polícia de Cabrália vinha tendo que trabalhar com rigor para coibir os abusos. O estado de graça da idade do ouro transmutava-se no estado de força da idade de ferro (GOMES, 2008, p.176).

Nessa trucagem cultural, o sentido apocalíptico (Jerusalém celestial) é o quadro genesíaco (Babilônia e sua torre), haja vista o eclipse discursivo entre a cegueira e a loucura ascendentes. A identidade de Dom Sebastião redimensiona a história local, porque introduziu a dissonância à cidade de Cabrália. As “orgias” têm a mistura do belo (cultura tradicional) e do grotesco (aculturação), na qual a figura do rei português se relaciona com os efebos. Na verdade, a orgia é simbólica, porque o ajuntamento enfatiza as distintas faixas etárias, além da diversidade cultural.

Inscriver-se nas orgias, assim, é situar-se na faixa etária alheia, o processo identitário busca reorientar o *cronotopo* sexual, à medida que a anulação da idade une os corpos pelo prazer. O adulto/idoso, esquecendo-se de sua condição adulta, volve o comportamento à faixa juvenil, na qual a puberdade intensifica as relações amorosas. Sendo assim, a trucagem cidadina ganha conotação, pois a etimologia de “Jerusalém” é lugar “sem defeito” – figuração da jovialidade, da virgindade e da paz. Já “Babilônia” advém da “confusão” – conotação da velhice, dos desregramentos.

O alicerce citadino, trucado, fornece dois incestos – em Jerusalém: Amnom e Tamar (irmão e irmã), em Babilônia: Ninrode e Semíramis (filho e mãe). Observa-se que o incesto efetuado em Jerusalém destaca Tamar “virgem” (BÍBLIA, Gênesis, 1990, p. 347) e produz a trucagem no conflito familiar, referindo-se às práticas bélicas. Outro modo de evidenciar a trucagem histórica é a manutenção do contexto, ou permanência da linhagem cultural. Assim, o grotesco sexual advém da própria mocidade familiar, já que a virgindade de Tamar corresponde à disputa pela posse e domínio histórico.

Já a analogia à Babilônia, o incesto está na esteira edípica – mãe e filho. A trucagem divina opera na decadência da árvore genealógica, no plano contraposto da história familiar. O desejo da mãe de dar sequência à linhagem paterna do filho, no papel de banir a velhice instaurada, pelo contato jovial com seu descendente. Daí a confusão ser provocada pelo deslocamento familiar, pois manifesta a possibilidade da troca de papéis, sem a preocupação com os nexos culturais. É justamente esse contato cultural que prolifera a orgia simbólica, com vistas ao prazer e à magia.

A magia é trucada pelas expressões “estado de graça” (Jerusalém – belo) e “estado de força” (Babilônia – grotesco). O estado hebraico tem sua carga simbólica no estupro que, antiteticamente, as fissuras sexuais remetem à figuração do sangue exposto na cruz, onde o termo “graça” é proveniente de sacrifícios torturantes. De acordo com o estado babilônico, o plano simbólico é criativo, uma vez que o sentido de “força” é ligado à projeção e à flexão identitária. Assim, a graça (belo) é a consequência das atitudes trágicas, ao passo que a força (grotesca) é a produção da noção irregular dos signos tradicionais. O sublime demolidor (vazio) atua na ruptura estética do belo (graça) com o grotesco (força).

O sublime demolidor atua na trucagem como forma de conduzir à ruptura cronotópica, tendo em vista a necessidade da narrativa de modificar o tempo e o espaço, de acordo com o contexto abrangente. O sublime demolidor atua no sonho de Caminha: “sonhos que se sucediam desordenadamente” (GOMES, 2008, p. 177). Nesses pesadelos, surge a presença do presidente Getúlio Vargas, que viera para a inauguração da cidade de Cabrália. A desordem onírica, inerente ao estereótipo babilônico, presentifica o espírito de Getúlio Vargas, que aguarda a virada do século.

O sublime demolidor, no incesto multicultural, ocorre no dia 31 de dezembro de 2000 – na virada ao século XXI:

Ao pé da torre (...) D. Sebastião e ao espírito do Presidente Getúlio Vargas (...) Carlos Gomes (...) levantar a batuta (...) a voz de Callas quebrou, entoando os versos de Bento Teixeira Pinto (...) Eiffel à frente, foram e desaparafusaram o painel de comando [da torre]. Getúlio gritando: – O petróleo é nosso! (...) Cabrália tornou-se um pandemônio só (GOMES, 2008, p.183-185).

A inauguração da cidade de Cabrália, no coração da Amazônia, se deu em torno da torre construída por Eiffel. A torre cabralina agrega, primeiramente, um rei e um presidente – configurados pela potência política exercida em sociedade diversa. Na figura do monarca, o fio hereditário erigiu um vazio político que esteve entre o presente incerto e o futuro tardio, logo a imagem espiritual é a consagração de uma época majestosa. A própria torre simboliza a elucidação da história, cujas passagens cronotópicas estão trucadas no plano do discurso retomado, ou seja, na (re)criação.

O expediente republicano intui o suicídio de Getúlio Vargas, presidente que, pelo epíteto de genitor(a) – *“Pai dos pobres e mãe dos ricos”* –, como uma forma de trucagem ambivalente, porquanto incorre no rito edípico: na qualidade de genitor, é assassinado pelo próprio filho (brasileiros), já na posição de genitora, faz o suicídio (ferido pelos próprios filhos). A ironia opera no fenômeno *“Complexo de Édipo”*, uma vez que a essência política exalta o extermínio, para a ocupação em um lugar na esfera legislativa. Assim, a atitude de “legislar” projeta a inserção de *cronotopos*.

Essa inserção cronotópica é metonimizada pelo objeto “batuta”, porque está na essência da regência de uma orquestra. Parece evidente que a visão à torre cabralina realiza a trucagem memorialística, haja vista a alternância ser a recriação de contextos históricos. O sustentáculo da regência cronotópica é os movimentos não lineares do sentido literal, daí a necessidade de Carlos Gomes (re)orientar a canção da cantata de abertura. A “batuta” busca a reiteração do contrassenso e a legitimação da novidade refeita por instâncias discursivas do pretérito rejeitado.

O embalo do pretérito relegado é engrandecido na voz da cantora Callas. O gosto pela subversão cronotópica está na inauguração de Cabrália, visto que é a fonte dos efeitos de sentido. A melodia coloca em sonoridade “Dite” (a morte) e “Zéfiro” (o vento), pois a aceitação da brevidade do *cronotopo* é a possibilidade de colocar à frente os movimentos dialógicos. A memória coletiva, no incesto, utiliza os ventos discursivos, com o objetivo de reutilizar contextos passados – Dite e Zéfiro são protótipos da melodia cronotópica que não se realiza, porém se presentifica.

A presentificação de cronotopo não está estritamente ligada à concepção de efetividade, porquanto é apenas um extrato histórico. Eiffel, ao desparafusar a torre de Cabrália, provoca um acidente ambiental, evento que, no plano simbólico, truca o insólito narrativo. A inauguração da torre cabralina remete à criação da Petrobrás, a partir do chavão “O petróleo é nosso!”. A origem do “petróleo” vem da organicidade animal e vegetal, metaforizando as fragmentações discrepantes dos acontecimentos da própria cidade. Assim, a tensão entre o grotesco e o belo está na fusão histórica.

Após a inauguração de Cabrália, Caminha declarou: “não encontrei Cabral e nem ao menos vestígios de seu império” (GOMES, 2008, p. 187). A programação da nova Cabrália seria o vazio existencial, porque a solidificação citadina é a mesmice de fragmentos extraídos de outras cidades. Fruto do sublime demolidor, diante da trucagem histórica, o narrador-protagonista Pero Vaz de Caminha chegou à ideia de que “os caminhos não levavam senão ao vazio e ao caos” (GOMES, 2008, p. 189). O ímpeto trucagético está no discurso mirabolante, que reúne o *cronotopo* simbólico.

8 CONCLUSÕES

O estudo sobre o *cronotopo* em trucagem abriu olhar ao plano simbólico, a partir da união de duas imagens distintas, no sentido denotativo, porém figuradas no conotativo. O *cronotopo*, assim, possui manifestações simbólicas, flexionando-se sua modificação nas narrativas históricas. A trucagem expõe três faces diversas, que necessitam de discursos, a fim de realizar o processo estético, selecionado pelo narrador do romance.

Primeiramente, o rito edípico apareceu como forma de elucidar o plano narrativo do protagonista, Pero Vaz de Caminha, expondo a presença da figura feminina, de acordo com a criação de cidades ficcionais, que foram visitadas, durante o périplo descritivo. Nesse sentido contextual, a imagem da mulher ficou marcada pela “centralidade” do discurso, que direcionou o narrador-protagonista aos *cronotopos* simbólicos da própria cidade. Com a ideia de um personagem-descritor, o rito edípico careceu da estética verbal.

Esta estética verbal se apresentou mirabolante, porque a trucagem esfíngica apontou a (re)configuração da imagem feminina. O insólito narrativo permitiu a possibilidade de fazer o uso de passagens da mitologia grego-romana para a hebraico-cristã, a fim de ressaltar recorrências identitárias da imagem feminina. Na descendência da mulher, têm-se as identidades edênica (Eva), grega (Vênus) e apocalíptica (Jezabel), que foram trucadas, com vistas à necessidade de conjugação cronotópica, na qual a flexão dessas identidades ocasionou uma cadeia discursiva, sem progressões, no desenvolvimento do discurso histórico.

Em processo reiterativo (ou retroativo), a trucagem da figura feminina passa pelo plano transversal do discurso histórico, a partir da figura animalesca, lunática, bailarina e satânica, na cidade de Paris. Caminha, o narrador edípico, perscrutando seus caminhos, demonstra a essência feminina no programa cristão (vida, morte e ressurreição). Sequana e Lutécia, no símbolo anatídeo, demonstraram a criação da cidade parisiense, que, mais tarde, com Baudelaire, se torna uma Quelone rebelde, expondo a morte da comarca. Ártemis, então, sugere a porta à eternidade, bem como ressurreição do corpo feminino, que abre margem a criações discursivas, porquanto a imagem feminina é ponto de partida.

A partir daí, a narrativa sobre a cidade de Paris conjugou a trucagem sobre a modernidade e o cemitério ambulante, por meio da Torre Eiffel (esqueleto de ferro). A linguagem insólita redimensionou Baudelaire, em cima de uma tartaruga, às margens do rio Sena, cuja poluição enalteceu o comportamento dissonante ao sistema sociocapitalista. O recurso memorialístico, então, evidenciou as identidades de “Quelone” (percurso de contramão), “Ártemis” (natureza hostil) e “Dauphine” (anticristianismo) na (re)construção de *cronotopos*.

Ponto de partida está na trucagem de orientação sexual, na qual a figura de Callas ganhou particular significado. A abstinência mórbida ganha simbolismo pelas cordas vocais da cantora grega, associadas aos órgãos genitais masculinos e femininos. A imagem de Callas, então, promove as identidades de “Helena” (a fugitiva), de “Atenas” (a reverenciada) e, por último, um anjo andrógino, que ressalta o caráter pluriforme das relações sexuais. Da bissexualidade às múltiplas facetas, o narrador edípico, Pero Vaz de Caminha, mergulha no mundo ficcional dos discursos.

Discursos da memória mitológica presentificaram uma orgia cronotópica, o rito de “Menelau” e “Páris” mostraram os eventos cronotópicos, durante a busca por um ideal. O *cronotopo* erótico, assim, envolveu o rito religioso (honra e fetiche) como viés para a oblação da abstinência sexual. A procura pelo coito traz a trucagem angelical, em imersão às orientações sexuais, já que a visão é uma superestrutura, capaz de convergir figuras masculinas e femininas em um só corpo. Dessa forma, a memória coletiva trouxe as figuras de “Agar” (serva – feminina, e rebelde – masculina), a performance das noivas (mulher e anjo) e a deusa Nyx (sombras e asas da noite).

A ideologia da prostituição foi trucada nas cidades de Los Angeles e Salvador. A primeira abordou o ideal colonizador nas produções ficcionais, que retratou a luta pela posse socioespacial, referindo-se à figura judaico-cristã de Raabe – o fio de escarlata simbolizando a menstruação e fecundação da vitória dos hebreus. Em Salvador, os processos ficcionais trucaram a trajetória de *Laio*, pelo caminho do carnaval ficcional e fúnebre: “Terpsícore” (a dança retrógada), “Calíope” (a melodia do luto) e “Gabriela” (vida e morte). O (des)falecimento é, também, o (re)início.

O intuito dessa função ficcional foi contornar a função de término e resgate do discurso, por meio da ilusão de novos contextos. Assim, as relações sociopolíticas entraram em cena, aludindo-se à (re)apresentação das imagens femininas: o personagem “Bento Teixeira Pinto” (re)apareceu como um político brasileiro, que,

recebe a canonização de “Branca de Neve”, sendo uma Esfinge sociopolítica, com o objetivo de reunir identidades, no movimento bandalheiro. Em seguida, a narrativa histórica se voltou à figura de Getúlio Vargas, enquanto Eurídice perdida, uma Esfinge no reino dos mistérios.

Por fim, os mistérios se (des)fazem, no incesto na nova cidade, Cabrália, por se tratar de uma (re)tomada de personagens atualizados na historicidade local. As identidades provieram da relação simbólica entre “Jocasta” e “Esfinge”: surgiram as personagens “Bervely” e “Callas”. Na esteira do simbolismo esfíngico, a atriz norte-americana aglutinou o incesto canônico, pois trouxe as identidades de rainha, deusa e formiga, pois o sociocomportamento ensejou a proliferação de novos paradigmas à cultura de Cabrália. Em seguida, a imagem da cantora Callas retomou a essência de “Jocasta”, por meio do fim da abstinência sexual, cuja voz entoou a vibração cultural da libertinagem.

Logo o ninho edípico se tornou místico, porquanto os personagens “Dom Sebastião” e “Swedenborg” expuseram a perda do poder e da crença, no processo de (re)dimensionamento da política e religião. Então o ninho edípico esclareceu que as cidades ficcionais são edificadas, na relação de *cronotopo* e trucagem, porque o contexto citadino, sendo distinto de outros, mantém a essência do discurso simbólico e projeta a relação da cidade com a figura feminina ascendente. Se no Gênesis, a chegada de Eva trouxe a multiplicação, logo as cidades continuam sua essência na ascensão de uma identidade feminina.

Nesse sentido, a trucagem, no plano conotativo, é uma forma de (re)produção do espaço citadino, ao destacar que o caráter esfíngico abriu margem às superestruturas discursivas da memória, história e magia. As cidades ficcionais do romance “Concerto amazônico” expuseram os vestígios memorialísticos, por meio de contextos mirabolantes que não mitigaram seus sentidos, todavia ressignificaram a narrativa, conferindo a ela uma característica contemporânea. Dessa forma, a narrativa se aproximou do estilo neobarroco, cujos contrastes figurativos pretenderam pôr em funcionamento a memória coletiva.

A superestrutura discursiva da história materializou a cosmologia feminina, pois o rito edípico demandou orientar os *cronotopos* a possíveis estereótipos, com vistas à revelação da estrutura da trucagem em relação ao simbolismo feminil. Assim, a matéria-prima do discurso histórico utilizou a paródia e a intertextualidade,

a fim de elucidar a continuidade dos contextos memorialísticos que, reutilizados na narrativa, mostraram a alternância cronotópica, porém a persistência do rito edípico.

Com a magia, enquanto ruptura cronotópica, a importância é o périplo do narrador-protagonista, cujo trânsito citadino explorou os personagens históricos, mas não houve progressão no roteiro idealizado. Logo a magia, cisa por excelência, atuou como modo de mostrar culturas incongruentes, nas quais as marcações temporais não se aglutinaram, de acordo com a lógica cartesiana. Daí uma visão caótica da nossa própria história, enquanto reiteração de *cronotopo*.

A reiteração de *cronotopo*, assim, foi a recuperação afetiva do pretérito, pela memória involuntária, uma vez que a história permeou a racionalidade dos fatos. O narrador-protagonista, Pero Vaz de Caminha, caminhou por um espaço onírico, com o objetivo de revisitação de espaços-tempos que pretenderam resgatar a pluralidade identitária de uma cultura multiforme. A análise identitária utilizou os princípios estéticos do belo, grotesco e sublime que disseminaram discursos nas trucagens.

Partiu-se da linguagem insólita para a reafirmação do belo cronotópico. As imagens regulares e aproximadas do nível agradável expuseram a objetividade da cultura tradicional, que intenciona expressões religiosas e ascendentes. O ideal de normalidade e legitimidade discursiva serviu como âncora para que o discurso histórico utilizasse a memória coletiva e contribuísse ao narrador-personagem o nível superior à intensidade narrativa. A narrativa, ao mesmo tempo, incorre em múltiplas formas estéticas, como a do grotesco abrangente.

Quanto ao grotesco abrangente, suas manifestações discursivas operaram o desregramento, a tortuosidade edípica, ou seja, a contramão da cultura tradicional. O narrador-protagonista descreveu cidades ficcionais mergulhadas na essência grotesca, uma vez que os personagens históricos oscilaram e vacilaram diante dos ideais existentes. Imagens da religião, do erotismo e da sagacidade demonstraram que a trucagem é apenas uma forma de justificar o emprego do grotesco narrativo.

Em seguida, o sublime demolidor é conclamado, tendo em vista a união do belo com o grotesco, durante a narrativa de “Concerto amazônico”. Processo ativo de transcendência, o sublime se presentificou como uma categoria estética que, além de servir como ruptura e alternância cronotópica, impôs o vazio existencial. O fim de *cronotopo* prova a essência das culturas citadinas, como aconteceu com o mito de Édipo, a decifração do enigma e a instauração do complexo simbólico.

A trucagem, que ativa o simbólico, encontrou no rito edípico os modos de acesso às cidades ficcionais, sintonizando o mundo feminino em *cronotopos* ativos. A figura bestialógica da Esfinge grega trouxe uma composição paradoxal do neobarroco narrativo. A trucagem cronotópica orientou a identidade mirabolante do narrador-protagonista, Pero Vaz de Caminha, porquanto expressou os diferentes níveis simbólicos da imagem esfíngica que explorou, com precisão, alguns incestos culturais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- ALMA GÊMEA. Intérprete: Peninha. Compositor: Peninha. In: **Coladinhos**. Intérprete: Peninha. São Paulo: MP43, 2001. Compact Disc, faixa 11 (4min e 06s).
- AMARRA O TEU ARADO A UMA ESTRELA. Intérprete: Gilberto Gil. Compositor: Gilberto Gil. In: O Eterno Deus Mu Dança. Intérprete: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1989. Compact Disc, faixa 8 (3min e 7s).
- ARAUJO, Maria Cláudia. A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lúcia Militz da Costa. **Kalópe**, n. 14. São Paulo: p. 70-82.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

- BARTHES, Roland. Sémiologie et urbanisme. In: **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1994.
- BATAILE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução: António Borges Coelho. Lisboa: Editora Vega Passagens, 1998.
- BATALHA, Maria Cristina. **A literatura fantástica**: um protocolo de leitura. In: http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/media/.../a4n3/mariacristina_batalha.pdf. Acesso em 30 jun. 2023.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BENFATT, Flávia Andréa Rodrigues. **Criticismo e Sexualidade**: Henry Miller-Trópico de Capricórnio, 2010.
- BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 137-164.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Apresentação e Notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BÍBLIA. Português. **BÍBLIA SAGRADA**: Antigo e Novo Testamento. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.
- BOOTH, Wayne. **Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcadia, 1980.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura** – introdução à Topoanálise. Franca: São Paulo: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico**. Volume único. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAEIRO, António. **A areté como possibilidade extrema do humano**: fenomenologia da práxis em Platão e Aristóteles. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Tradução Ana Cristina dos Santos e Flávio Garcia. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CÂNDIDO, Antônio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CASTLEMAN, Riva. **Artistas modernos enquanto ilustradores**. Nova Iorque: Museu da Arte Moderna, 1981.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **O Cântico dos Cânticos**. Um ensaio de interpretações através de suas traduções. São Paulo: EDUSP, 2005.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Eduep, UFPR, 2006.4.
- CHEVALIER, Alain Gheerbrant, BARBARULT, André et al. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 24ª edição. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COELHO, Maria do Socorro Rodrigues. "Um diálogo entre duas máquinas: o fantástico a serviço da alegoria". In: BRANDÃO, Saulo Cunha de Serpa (org.). **O natural e o sobrenatural na literatura: aspectos da teoria literária**. Teresina: Center Gráfica e Editora, 2005.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Tradução. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: ED-34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- D'ORS, Eugenio. **O Barroco**. Tradução de Luís Alvez da Costa Veja e Herdeiros de Eugenio D'Ors. Lisboa: [s.n., s.d.].
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- EL FAHL, Alana Freitas. **Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Artes e Letras / Arcádia, 1979.
- ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: **Mito e realidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p.7-23.
- FERREIRA, Daniel Wanderson. **As Matrizes Discursivas do Pensamento de Sade**. Rio de Janeiro: PUC, 2010.
- FERREIRA, Maria do Rosário. **A estátua e o andrógino: do arquétipo à função**, 1992. Trabalho apresentado ao Encontro sobre mundos alternativos na Literatura, Lisboa, 1992.

- FERREIRA, Vergílio. **Invocação ao meu corpo**. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1978.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1966.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade do saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, (Vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FROMM, Erich. **Anatomia da destrutividade humana**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FRYE, Northop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.
- GENETTE, Gerard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- GIDDENS, Anthony. O amor romântico e outras ligações. In: **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 2003.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **Concerto Amazônico**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- GUBERMAN, Mariluci; PEREIRA, Diana Araújo. **Provocações da cidade**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/UFRJ, 2009. p. 233-253.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n.2, pp. 15-46, jul-dez/1997.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&a, 2ª edição, 1998.
- HOCKE, Gustav René. **O Maneirismo**: o mundo como labirinto. São Paulo: Perspectiva. EDUSP, 1974.

- HONWANA, Alcinda Manuel. **Espíritos Vivos, Tradições Modernas**: Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-Guerra no Sul de Moçambique. Moçambique: Promédia, 2002.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HUMMES, Cláudio. **História da Filosofia**. Imigrantes: Mimeo, 1963.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no contexto ficcional. In: **Teoria da literatura e suas fontes**, vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002, pp. 955-987.
- JUNG, Carl Gustav. et al. **O homem e seus símbolos**. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KELLER, Gottfried. Romeu e Julieta na aldeia. In: **Três novelas alemãs**. Tradução de Renato G. Thomsen. São Paulo: Boa Leitura [197?].
- KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. In: O além realizado aqui mesmo. Tradução Carlota Gomes. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989. p. 95-100.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana (1997). **O que é o imaginário**. São Paulo: Brasiliense.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Filosofia Grega**: uma introdução. Teresópolis: Daimon Editora, 2010.
- LONGINO. Tratado do Sublime. In: **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix/Edusp, p. 70-114, 1981.
- LOVECRAFT, Howard Philips. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LUCENA, Célia Toledo. **Artes de lembrar e de inventar (re)lembranças de migrantes**. São Paulo: Arte e ciência, 1999.

- LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ed. 34, 2ª Ed., 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso Pornográfico**. Tradução: Marcos Marcionillo. Parábola, 2010.
- MIANES, Felipe Leão. **Marcas de identificação em narrativas autobiográficas de pessoas com deficiência visual**. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Animais interiores, nadadores e rastejantes**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MORTARI, Cezar Augusto. **Introdução à lógica**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009. p. 137-165.
- PAES, José Paulo. (coord.) **Histórias fantásticas**. Edgar Allan Poe [et al.]; ilustrações Júlio Minervino; [coordenação e seleção José Paulo Paes] – 5.ed. São Paulo: Ática, 2008.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **A chama dupla: amor e erotismo**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Sciliano, 1994.
- PERROT, Michelle. O corpo. In: PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relação entre História e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (século XIX e XX). In: **Revista anos 90**. Porto Alegre, nº 4, p. 115-127 dez. 1995.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- RABELAIS, François. **Gargantua**. Tradução de Aristides Lobo. São Paulo: Atena, 1957.
- RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução: Julián Fucks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- RODRIGO, Antonio Medina. **As utopias gregas**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ROSÁRIO, Lourenço do. **MOÇAMBIQUE: história, culturas, sociedade e literatura**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SAID, Edward Wadie. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARDUY, Severo. **Obra completa**: edición crítica. Coordinadores: Gustavo Guerrero e François Wahl. 1º edición. Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem”. In: **Situações I – críticas literárias** (2005). Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Casac Naify, p. 133-49.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SOBRAL, Paula Oliveira. **O Feminino e o Irrepresentável**. 2014. Tese (doutorado). Universidade de Brasília. Instituto de Psicologia Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura. Brasília, 2014.

TAVARES, Mirian. “Do Surrealismo em David Lynch”. vol.7, n.14. São Paulo: Ars. In <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202009000200008> Acesso em 30.jun.2023.

TEMPLO. Intérprete: Chico César. Compositores: Milton de Bási, Tata Fernandes e Chico César. In: **Aos vivos**. Intérprete: Chico César. São Paulo: Velas, 1995. Compact Disc, faixa 12 (3min e 38s).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TROUSSON, Raymond. **Thèmes et mythes**: Questions de méthode, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

VALVERDE, Tércia. **O corpo**: visões de uma anatomia grotesca em Lobo Antunes e Moacyr Scliar. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: Internacionalização do Regional. Campina Grande: UEPB, 2013.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. London: Oxford University Press, 1929.