

LUAN CARDOSO RAMOS

MISTICISMO E EROTISMO:

uma leitura de *Apariciones*, de Margo Glantz

ASSIS

2019

LUAN CARDOSO RAMOS

MISTICISMO E EROTISMO:

uma leitura de *Apariciones*, de Margo Glantz

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari .

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ASSIS

2019

R175m

Ramos, Luan Cardoso

Misticismo e erotismo : uma leitura de "Apariciones", de
Margo Glantz / Luan Cardoso Ramos. -- Assis, 2019
96 f. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientadora: Profª. Drª. Maria de Fátima Alves de Oliveira
Marcari

1. Literatura hispano-americana. 2. Pós-modernismo. 3.
Margo Glantz (1930-). 4. Erotismo. 5. Intertextualidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Bibliote Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos
pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: MISTICISMO E EROTISMO: uma leitura de *Apariciones*, de Margo Glantz

AUTOR: LUAN CARDOSO RAMOS

ORIENTADORA: MARIA DE FATIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. MARIA DE FATIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. ANTONIO ROBERTO ESTEVES
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. MARIA DOLORES AYBAR RAMIREZ
Depto. de Letras Modernas / UNESP/FCL-Araraquara

Assis, 30 de janeiro de 2019

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A Deus pela fé e coragem.

Aos funcionários da Biblioteca e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Assis pelo cuidado e atenção com as orientações. Principalmente aos funcionários Ana Paula, Monique Gabriela Botelho, Marcos e Vânia pela paciência e pelas orientações que dizem respeito à preparação da minha Dissertação.

À Professora Dr^a. Maria de Fátima Alves Marcari pela orientação. Foram seis anos de orientação que levarei por toda a minha vida.

À Professora Dr^a. Ester Rojas por ser minha orientadora até a Profa. Dr^a. Fátima se credenciar no programa da Pós-graduação em Letras.

Ao Professor Dr. Esteves e à Professora Dr^a. Maria Dolores pela participação na Banca de Qualificação e Defesa, bem como pelas contribuições e pelo acolhimento com o meu texto.

Aos professores da FCL- UNESP/Assis, Professora Dr^a. Gabriela Kvacek, Professora Dr^a. Sandra Aparecida, Professor Dr. Gilberto Martins, Professora Dr^a. Cátia Inês Negrão e o Professor Dr. Altamir Botoso pelo carinho e pelas várias contribuições de textos que me auxiliaram durante a escrita da minha Dissertação.

À Professora Dr^a. Kátia Miranda pelas longas conversas e pelos conselhos. Uma professora incrível e acolhedora que sempre me compreendeu.

Aos meus pais, Luzia e Fábio, a minha irmã Fabiana, meu cunhado Eduardo e meus três sobrinhos. Eles sempre entenderam minhas vontades, dando-me liberdade e motivando-me sempre. Perdão pelas minhas constantes ausências.

Aos meus tios Prof. Dr. Sebastião Cardoso, Profa. Dr^a. Lorena e Luciana Bomba pelo carinho.

Aos meus primos Fabrício, Viviane e seu filho Pedro.

Aos meus amigos de Araçatuba, Adriéle Anacleto, Carina Marina, Gisele Ábrego e ao grande filósofo Geraldo Nunes que se tornaram pessoas essenciais e motivadoras para a minha permanência em Assis.

Aos meus amigos professores e grandes historiadores, Thairine Melinsk, sua mãe e Uel Cruz por me hospedarem em Assis durante alguns meses até minha situação financeira se estabilizar. Tem a minha eterna gratidão.

Aos meus amigos de Assis, Ana Menocci, Camila Marchezani, Ester Gomes, Graziela Scalabrin, Helen de Oliveira, Laís Mirallas, Marcela Zupa, Romeu Teixeira, Thaise Emanuelle e tantos outros que, de alguma maneira, me apoiaram nesta jornada assisense.

Às minhas amigas Andreia Aredes, Beatriz Cardozo, Maiara Caetano, Silmária Reis e Simone Marques por me ajudarem nos momentos mais difíceis nessa minha grande e difícil conquista em Assis.

RAMOS, Luan Cardoso. **Misticismo e erotismo**: uma leitura de *Apariciones*, de Margo Glantz. 2019. 9 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o romance *Apariciones* (1996), da escritora mexicana Margo Glantz, com a finalidade de compreender, em primeiro lugar, os procedimentos de escrita empregados pela romancista, com destaque para a metaficção e a intertextualidade. Para tanto, contaremos com o apoio teórico da poética sobre o prazer do texto elaborada por Roland Barthes (1973), assim como dos estudos de Tiphaine Samoyault (2008) sobre a intertextualidade, dentre outros autores, procurando demonstrar como Margo Glantz elabora uma (re) escritura a partir do diálogo e da integração de textos, alusões à pinturas e músicas. Outrossim, analisaremos o tema do erotismo presente no romance, investigando como o erotismo sagrado se aproxima do profano, por meio da análise da recriação paródica dos exercícios espirituais de duas monjas e, por outro lado, como o erotismo profano que caracteriza os encontros amorosos de um casal se aproxima do erotismo sagrado. Para tanto, nossa análise será fundamentada de acordo com as teorizações de Georges Bataille (1957) e Octavio Paz (1994) sobre o erotismo, e de Linda Hutcheon (1988) sobre o pós-modernismo e a paródia.

Palavras-chave: Narrativa hispano-americana contemporânea. Margo Glantz (1930-). Erotismo. Paródia. Intertextualidade.

RAMOS, Luan Cardoso. **Mysticism and eroticism: a Reading of *Apariciones***, by Margo Glantz. 2019. 96 p. Dissertation (Master in letters). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

ABSTRACT

This work has as objective to analyze the novel *Apariciones* (1996), of the mexican writer Margo Glantz, with the purpose of understand, at first, the writing procedures used by the writer, highlighting the metafiction and the intertextuality. Therefore, we will have the teoric support of the poetics of pleasure from the text prepared by Roland Barthes (1973), as well as from the studies by Tiphaine Samoyault (2001) about the intertextuality, among other authors, trying to demonstrate how Margo Glantz elaborates a (re)writing from the dialogue and the integration of texts, allusions to paintings and musics. Likewise, we will analyze the theme of erotism presente in the novel, investigating how the sacred erotismo approaches the profane, through the analysis of the parody recreation of the spiritual exercises of two nuns and, on the other hand, how the profane erotismo that characterizes the love meetings of a couple approaches the sacred erotismo. Therefore, our analysis will be substantiated according to the theorizations of Georges Bataille (1957) and Octavio Paz (1994) about the erotism, and of Linda Hutcheon (1988) about the postmodernism and the parody.

Keywords: Contemporary Hispanic-American narrative. Margo Glantz (1930-). Erotismo. Parody. Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1- A ESCRITURA DO GOZO E O GOZO DA ESCRITURA	14
1. A pulsão escritural.....	14
1.1 “ <i>Escribo de nuevo, gozo y la escribo</i> ”: as letras de desejo.....	16
2. Do claustro ao quarto: as vestimentas do texto.....	25
3. O casal de amantes e sua narrativa.....	29
4. A fragmentação da narrativa e a fragmentação do corpo.....	34
 CAPÍTULO 2- O EROTISMO: ENTRE O SAGRADO E PROFANO	37
1. O erotismo para Bataille: o corpo, o coração e o sagrado.....	40
2. “ <i>Una pena sabrosa</i> ”: as esposas de Cristo.....	44
3. Os imperativos do gozo: o prazer sagrado e o <i>voyeurismo</i>	50
 CAPÍTULO 3- ESTÉTICA PÓS-MODERNA EM APARICIONES	57
1 A memória cultural e a constelação de textos.....	57
2 A paródia pós-moderna.....	66
3 “ <i>El corazón punza, quema, sangra</i> ”: a linguagem mística e erótica em <i>Apariciones</i>	69
CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

Margo Glantz: as metamorfoses de uma escritora

No dia 28 de janeiro de 1930 nasce, na Cidade do México, Margo Glantz Shapiro, filha de Jacobo Glantz e Elizabeth Shapiro, ucranianos judeus que emigraram para o México. Glantz começou sua trajetória docente em 1958 na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Autônoma do México (UNAM), onde exerceu a docência por mais de cinquenta anos, ministrando cursos de literaturas clássicas, línguas modernas, literaturas mexicanas e hispano-americanas. Foi professora visitante em universidades prestigiadas como Yale, Cambridge, Paris, Princeton, Berkeley, Harvard, Stanford, Barcelona, Londres, Viena, Düsseldorf, Siena, Menéndez Pelayo, Buenos Aires, dentre muitas outras. Com uma carreira sempre muito ativa, publicou seu primeiro livro no ano de 1964, cujo título é *Viajes en México, Crónicas extranjeras*. Ao longo de sua prestigiosa carreira acadêmica e literária, obteve as bolsas Guggenheim e Rockefeller, além de relevantes prêmios literários, bem como ocupou cargos importantes em instituições culturais e se tornou professora emérita da UNAM em 1994. Sua obra foi traduzida para o inglês, francês, português e italiano. Também se destaca pelo seu trabalho como tradutora de importantes autores como George Thompson, Georges Bataille, Jerzy Grotowski, Henry Fielding, Peter Weiss, Tennessee Williams, dentre outros. Sua produção literária e crítica é vasta, visto que publicou dezenas de obras críticas e cerca de vinte obras de ficção até o momento, dentre as quais destacamos: *Las genealogías* (1981), *El día de tu boda* (1982), *Síndrome de naufragios* (1984), *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984), *Apariciones* (1996), *El rastro* (2002). Suas obras se caracterizam pelo hibridismo de gêneros, mesclando autobiografia, ficção, crônica de viagens, e o ensaio crítico e ao mesmo tempo ficcional.

A obra *Apariciones*, objeto de nossa pesquisa, apresenta três histórias, narradas de maneira paralela, mediante brevíssimos relatos fragmentados que se unem. Por um lado, os relatos narram os flagelos e mortificações das duas monjas, Sor Lugarda de la Encarnación e Sor Teresa Juana de Cristo, que se flagelam para obter o amor de Cristo, por meio da ascese mística. Por outro

lado, vemos a história de um casal de amantes sem nome que copula enquanto uma menina espia-os com curiosidade. Por meio de uma narradora *voyeur*, adentramos no quarto, terreno onde impera o prazer, a fantasia e o fetiche. A estes dois fios narrativos bastante fragmentados - que se referem, respectivamente, à história do amor sagrado e à história do amor profano -, soma-se um terceiro: a história de uma escritora cuja voz narrativa conta as duas histórias e escreve uma terceira, na qual se caracteriza “como uma voyeur de rituais eróticos de seus personagens ou como uma espiã das flagelações das monjas” (MANZONI, 2003, p. 177, tradução nossa). A narração do romance acentua a sexualidade, revelando a intimidade de corpos em estreita conexão com o texto, além dos espaços privados, como a cela do convento e o quarto dos amantes.

O erotismo e a religião são as temáticas mais recorrentes no texto, destacando o conflito da alma e do corpo. Esse erotismo que se sustenta nos corpos e na escrita, por meio da descrição reiterada de elementos como sangue, suor, pele, caracteriza um texto sinestésico, uma narrativa corpórea; um texto, em sua concretude, erótico. Como salienta Mansour (2006),

E é também a descrição, a experiência do erotismo e a sensualidade em suas diversas manifestações: o desejo carnal, seja da alma ou do corpo, seja místico ou sexual, com um homem, com um deus ou com a escritura. Sempre a mesma paixão, intensa, cruel que faz gozar (MANSOUR, 2006, p. 1-2, tradução nossa).

Apariciones, desde as primeiras páginas, já estabelece algumas conexões com momentos históricos, pois funda, em sua narrativa, relações intertextuais com os escritos das monjas místicas do século XVII da Nova Espanha. Por meio de uma narrativa fragmentária, repetitiva e sem relação lógica entre os microcapítulos, a narração segue o cotidiano dos rituais e exercícios espirituais das personagens, concedendo voz às religiosas. Com efeito, a obra nos traz a intimidade e os relatos da paixão mística que se apropriam das personagens, que buscam, através do martírio, assegurar um dos principais objetivos do ser místico: alcançar a vida eterna por meio da união mística com a divindade. Para tanto, a obra se constrói por meio da antítese prazer e dor, atingindo uma dimensão ampla no que diz respeito ao erotismo sagrado e o profano.

Margo Glantz é uma estudiosa da literatura colonial mexicana e da literatura mística hispânica, sobretudo das biografias e escritos das religiosas. É também uma importante pesquisadora da obra e da vida de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), poetisa máxima do barroco hispânico. A partir da fascinação pelos segredos enraizados nos mosteiros, a escritora mexicana descreve, minuciosamente em sua narrativa, as penitências e os exercícios místicos das monjas. Em uma entrevista concedida em 1997, Glantz admite seu fascínio pelos temas religiosos e profanos, que aumentou a partir de seus estudos sobre a obra do Marquês de Sade e do filósofo francês Georges Bataille, cuja obra foi traduzida por ela. Ademais, “[Y] estaba el tema de las monjas, de las flagelaciones, este problema del cuerpo. Para mí, siempre ha sido muy importante bajar al cuerpo, esta cuestión muy de Bataille; (...)” (GLANTZ *apud* LORENZANO, 1997, p. 255).

A dissertação se divide em três capítulos. O primeiro capítulo intitulado “A escritura do gozo e o gozo da escritura” se inicia com uma breve contextualização sobre a obra de Barthes, *O prazer do texto* (1987). Partindo da aproximação do prazer com o discurso literário, buscamos mapear o território do gozo de *Apariciones*, descrevendo as principais características do espaço de escrita da narradora-escritora-personagem dos relatos das monjas. Buscamos analisar como se constrói o processo de escrita da narradora e como se evidencia a escritura sobre os corpos das personagens religiosas.

Num segundo momento, apoiamos nossa análise nas teorizações sobre a metaficção que, na narrativa, se torna um dos principais mecanismos de construção literária. Nessa perspectiva, a narradora-escritora se torna o foco de análise, configurando uma ficção que investiga seu processo de produção narrativo. Por outro lado, elaboramos uma breve análise do espaço e das vestimentas da narradora-escritora e das personagens, as quais fornecem aspectos simbólicos do processo de escrita e da própria caracterização da narradora. E, por fim, analisamos aspectos formais da narrativa dos amantes, com destaque para as instâncias assumidas pela narradora-escritora ao relatar a história do casal.

O segundo capítulo, intitulado “O erotismo: entre o sagrado e o profano”, apoia-se nas discussões teóricas sobre o erotismo presentes em duas obras: *O erotismo* (1987), de Georges Bataille e no texto *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), de Octavio Paz. Embora os dois autores tenham perspectivas

diferentes acerca do erotismo, buscamos identificar como o amor, o sexo e o erotismo se tornam uma chama que ilumina os corpos das personagens de *Apariciones*. A partir das perspectivas dos dois teóricos, analisamos como o erotismo sagrado se aproxima do profano, e como o erotismo profano assume nuances do sagrado.

O terceiro capítulo, intitulado “Estética pós-moderna em *Apariciones*”, destina-se às discussões teóricas sobre o pós-modernismo que caracteriza as manifestações literárias do século XX. Procuramos demonstrar como a autora, por meio de uma prática paródica reverente e por vezes transgressora, homenageia as monjas místicas e parodia o discurso místico de Santa Tereza de Ávila (1515- 1582), analisando como o contexto religioso e místico foram mediados pelo discurso literário.

Num segundo momento, considerando os aspectos estruturais e o conteúdo da narrativa da autora mexicana, elaboramos um breve panorama sobre a memória literária de Glantz e seu jogo de erudição veiculados por meio da alusão, da citação e da paródia de fragmentos de textos de autores como: George Bataille, Roland Barthes, José Gorostiza, dentre outros. Para tanto, contamos com o apoio da obra de Samoyault (2008) sobre a intertextualidade, de maneira que, observa-se uma constelação de textos e referências que evidenciam as memórias literárias de Margo Glantz, além de pinturas e alusões às músicas, o que indica seu vasto conhecimento cultural que foi conduzido para sua narrativa.

I A ESCRITURA DO GOZO E O GOZO DA ESCRITURA

1. A pulsão escritural

O filósofo e teórico francês Roland Barthes descreve uma poética sobre o prazer e a fruição provocados pelo texto e vivenciados pelo leitor durante a leitura. Segundo Barthes, um texto lido com prazer significa que foi escrito com prazer; contudo, o prazer de escrever não assegura o prazer do leitor no ato de ler. É preciso, então, haver um jogo entre escritor e leitor, ou seja, é necessária a existência de ‘espaços’ de abertura fornecidos pelo narrador para a entrada do leitor no texto, cuja função seria a de preencher essas lacunas, renovando e atualizando a obra por meio da sua leitura (BARTHES, 1987. p. 9).

O teórico francês traz à tona conceitos psicanalíticos fundadores como o gozo e o prazer, e nos propõe duas modalidades do discurso literário: o texto de prazer e o de fruição, sendo este último uma escrita que se avizinha da morte, “[...] da perda, da destruição de certeza dos sujeitos, da ruína de seus alicerces: com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível” (BARTHES, 1987 p. 31-32).

A outra modalidade refere-se ao texto de prazer, que se caracteriza por uma escrita que consola o leitor e que, como observa Barthes, dá euforia. Dessa forma, não há uma relação de crise entre a linguagem e o leitor. Contudo, as reflexões de Barthes trazem em cena não apenas o sujeito leitor, mas o próprio texto, ou melhor, textos, que fismam, pela sedução, um leitor perverso ou amoroso.

Nesta perspectiva, o prazer do texto se refere ao gozo da escritura de um texto, mais precisamente daquele que o escreve. Na escritura, o autor deixa explícitos seus anseios e desejos, incitando um jogo entre texto e leitor, visto que este não deve ter uma atitude passiva. Segundo esse princípio, o prazer textual se aproxima do erótico e os leitores, como *voyeurs*, observam de forma clandestina o gozo do outro, ou seja, do texto que surge como sujeito. Vale ressaltar que o prazer não é um elemento do texto, é uma deriva, cujo corpo textual acompanha suas próprias regras. Afinal, um texto goza do quê? Dos sentidos corporais, do olhar e da voz. (BARTHES, 1987)

Partindo desses conceitos, observamos que o texto de prazer conforta as expectativas do leitor, e o de fruição e gozo rompe com elas, desestabiliza e

transgride estruturas e conceitos solidificados. Nesta perspectiva, pode-se constatar, no romance *Apariciones*, como a narradora-escritora explicita seu processo de escritura e seus objetos de fetiche; escrita, aliás, que é corpórea e sexual: “*Cuando gozo, cuando el amor me rinde, cuando llego al éxtasis , quiero volver a escribir a Lugarda de la Encarnación*” (GLANTZ, 1996, p. 74).

Em *Apariciones*, a escritura é ritualística e reverente, é um ato de inspiração, que se evidencia quando a narradora das cenas das monjas coloca seus dedos no teclado: “*Retiro las yemas de teclado, y veo a las monjas inmóviles, silenciosas, arrodilladas, rezando*” (GLANTZ, 1996, p. 47). De fato, a narradora parece acariciar as palavras e seu processo de escritura se assemelha ao processo do gozo. Não se trata de um prazer que advém de um fetiche corporal ou de uma narrativa do gênero suspense, como ressalta Barthes, mas se trata de um

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 21-2).

O corpo que hoje é oprimido em nossa cultura, como define Sarduy em seu texto *Escritos sobre un cuerpo* (2013), regressa violentamente no romance. Sendo assim, ao ser representado na obra de Glantz, sobretudo nas descrições dos atos sexuais do casal de amantes, é notável a força erótica da linguagem que fratura os sujeitos dos discursos e seus corpos:

Estás exhausta, él, a tu lado, descansa, pero cuando quieres que se reinicie el encuentro, te levantas, te colocas en el borde de la cama y con tu lengua recorres la planta de sus pies, lentamente, sin olvidar sus dedos (GLANTZ, 1996a, p. 72)¹.

Assim como na cena do casal de amantes descrita acima, a narradora-escritora também deixa claro o gozo no momento em que “pinta” as personagens sobre o papel. Quando o corpo se equivale à superfície textual, duas escrituras se fazem presentes: a da pulsão e a do pincel. A primeira se

¹ A narrativa de Glantz possui uma tipografia distinta no que diz respeito ao tipo de letra das histórias: os relatos das monjas são escritos em **itálico**, trazendo uma ideia de tom litúrgico. Os relatos dos amantes, por sua vez, são escritos numa tipografia próxima à fonte **Arial**, ou seja, uma fonte comum e sem prolongamentos. É importante saber sobre essa distinção, pois ao longo da dissertação, traremos várias citações de *Apariciones*.

refere à mão que faz carinho, e a segunda com a mão que traz o processo de escritura:

Antes de escribir suelo acariciar mis pezones, son rugosos, el tacto me excita (GLANTZ, 1996a, p. 26).

No importa, pienso, poniendo de inmediato los dedos sobre el teclado, no importa, basta con que escriba, la escriba. Al hacerlo me parece que la veo y por eso lo escribo [...] (GLANTZ, 1996a, p. 35).

Embora os objetos sexuais sejam explícitos em *Apariciones* e o tema sexual apareça em vários momentos, “[...] o erótico não é o tema, é o próprio texto” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 140). Além disso, permite ao leitor enxergar a criação artística da narradora-escritora que sempre explicita seu corpo e o corpo de suas personagens.

Salientamos, também, o fato de que o mecanismo de prazer que a obra retrata, por meio da contemplação e da experiência mística das personagens das monjas, busca os valores do espírito que devem se deslocar para a pessoa amada, ou seja, a paixão por Cristo é o único destino. É, em todo caso, uma aventura da linguagem, que mira o corpo tatuado pelo desejo. Esse erotismo que se sustenta no corpo e texto fornece à escrita uma textura, a partir de elementos táteis e visuais: sangue, suor, pele, que caracterizam, em sua forma literária, um texto que, em sua concretude, é corpóreo, como evidenciaremos no próximo tópico.

1.1 “*Escribo de nuevo, gozo y la escribo*”: as letras de desejo

O romance *Apariciones* traz três histórias paralelas e complementares: a relação de uma mulher com sua filha e seu amante, uma dupla de monjas num convento e seus exercícios para alcançar uma união mística com Cristo e, por fim, a história da narradora que escreve essas histórias, bem como a relação que a narradora cria com essas personagens, retratando sua própria relação amorosa. Em sua escritura,

Margo Glantz é uma grande tecedora, e esta nova obra é um tecido

de cores entrelaçadas com bordados superpostos que desenham cenas, sonhos e visões com fios de distintas espessuras, textura e cor que se distanciam, se aproximam, se repetem, acompanhados de vários mitos e ritos. Um desses fios, por exemplo, é a busca do significa escrever, como ela mesma disse em relação com outros escritores, a “capacidade de transformar o sentido que tinham as palavras” antes de ficarem constituídas por escrito num texto (MANSOUR, 2006, p. 1, tradução nossa).

A composição da narradora-escritora sem nome se distribui em cento e vinte e cinco capítulos curtos e fragmentados. Assim, no primeiro capítulo intitulado *Las sirenas del mundo*, são introduzidas duas personagens religiosas. Além disso, sendo esse capítulo curto e bem concentrado, traz ao leitor pouca informação, apresentando resumidamente duas personagens religiosas. Neste princípio da história, uma narradora sem nome já declara de maneira explícita o seu processo de escritura e o modo como lança em sua história o discurso das monjas.

Empiezo diciendo:

*Cuando escribo, soy quizá alguien llamada Lugarda Aldana de Villarroel - ¿o soy Juana de Soto y Guzmán?- (en el mundo)
Después sor Lugarda de la Encarnación - ¿o sor Teresa Juana de Cristo- (en el claustro) [...] (GLANTZ, 1996a, p. 17).*

Como podemos observar, na citação acima aparecem quatro nomes. Quando uma mulher adentra num convento, seu nome de batismo é trocado por um nome religioso. Os dois primeiros nomes se referem às duas monjas “*en el mundo*”, e os dois últimos são os nomes das religiosas “*en el claustro*”, que se tratam, dessa forma, da vida conventual.

O projeto da narradora-escritora ao construir seus relatos é executado sem explicitar o espaço onde ocorre o processo escritural; contudo, supõe-se que se trata do quarto da narradora. A maneira direta com que conduz a narrativa por meio de períodos curtos, assim como a evidente presença do elemento metaficcional já no início do relato (“*empiezo diciendo*”), nos permite, ao longo dos quadros descritivos, reconhecer aquilo que a impulsiona: uma mulher que não conta muito sobre si mesma, mas que deixa entrever sua imagem ao descrever seu processo de escritura.

Para entender o processo compositivo que é utilizado na obra, é necessário determinar como a metaficção se caracteriza no âmbito da literatura. É atribuído ao conceito vários significados, tais como um relato que

se autoanalisa, incluindo dentro de si outros relatos, ou um romance que reflexiona sobre a ficção e a realidade (Orejas, 2003). Embora existam várias terminologias e expressões, é pertinente considerar as formas e as características gerais que configuram um texto metaficcional, bem como quais procedimentos são empregados para diferenciá-lo estilisticamente e discursivamente. Assim, a metaficção se refere ao que se está mais adiante ou no interior da ficção, ou melhor, que reflete sobre a própria ficção. Destacamos, portanto, que tais reflexões são percebidas nas histórias das monjas e que traz, de modo constante, o processo de construção do texto.

No primeiro capítulo, uma voz narrativa em primeira pessoa descreve as “aparições” que propiciam o processo escritural. Não há um retrato psicológico ou social das monjas, nem se explicitam os motivos daquela história ser contada. Há que se considerar, também, que o primeiro capítulo não segue uma ordem cronológica dos fatos, notamos apenas a descrição do cotidiano de flagelos e martírios das monjas que parece remeter a algum momento dos séculos XVII ou XVIII. Por outro lado, cabe ressaltar que, no segundo capítulo, há um distanciamento cronológico que nos leva à história de um casal de amantes contemporâneos, ocasionando o desdobramento e a duplicidade da narrativa ao formar dois pares: as duas monjas e o casal de amantes.

De fato, são os dois primeiros capítulos que tratam de introduzir certa “coesão” à narrativa fragmentada de Glantz. Observa-se uma narradora que possui uma identidade fragmentada e imprecisa que constitui duas instâncias: uma narradora-escritora *voyeur* da história das monjas, que se desdobra em uma narradora em segunda pessoa que conta os relatos do casal de amantes. No trecho abaixo, do capítulo *Fantasmas*, fica explícita essa duplicidade da narradora que se desdobra para contar as duas histórias:

Por eso te gusta repetirlo, contar la historia del retrato, ese retrato en donde ella aparece y desaparece como los fantasmas o como Cristo de las visiones de las monjas. Te apasiona el hecho de que a pesar de tratarse de un simple proceso de restauración, de una técnica laboriosa y complicada, las apariciones sean verdaderas (GLANTZ, 1996a, p. 24-5).

O quadro o qual a narradora se refere, se trata de um quadro restaurado em que os amantes da segunda história apreciaram. Mas, para a amante, a pintura se torna algo obsessivo, pois, segundo as descrições da narrativa, sobre o corpo de uma mulher, colocaram um corpo masculino com um ar

feminino e, pela restauração e pintura, é possível notar um corpo sobre o outro. Mesmo que a pintura tenha coberto o corpo da jovem, sabemos que ela se encontra por baixo. Assim como ocorrem as aparições de Cristo e da *Niña*: aparecem e desaparecem.

Preguntas con angustias, en voz muy baja:
 -¿Cuánto tiempo habrás estado allí?
 -¿Qué habrá visto? (GLANTZ, 1996a, p. 96).

Sales de tu pieza y la ves. La niña de los pantalones azules camina por el pasillo de la casa, llega al baño, la puerta está entreabierta, mira de reojo y lo ve, desnudo, en la tina, tomando su baño matinal (GLANTZ, 1996a, p. 94).

A partir dos quadros descritivos do cotidiano de martírio das monjas, a escritora mexicana vai criando uma história independente uma da outra. As histórias vão sendo interrompidas abruptamente, o que pode aludir à brutalidade com que as personagens das duas histórias submetem seus corpos como, por exemplo, as atitudes sadomasoquistas dos amantes e masoquistas das monjas que mesclam o prazer e a dor de diversas maneiras:

Juana despierta, abre los ojos, ha recibido una especie de llamado, se levanta de su lecho y entra al oratorio a donde algo –¿Alguien? – encamina sus pasos. Encuentra arañada, lastimada, la sagrada imagen. Lloro, la acaricia. Arrebatada, empieza su suplicio, araña, lastima su cuerpo hasta dejarlo idéntico al de la estatua. La sangre de ambas es del mismo color, carmesí, fresco, brillante (GLANTZ, 1996a, p. 74).

Esse processo da passagem de uma história para outra, incluindo a metaficção, alavanca o modo como as personagens se compõem nesse ir e vir de duas realidades que se complementam, convergindo para o desdobramento da narradora. É importante figurar que essa duplicidade temporal, com o contraste do relato das monjas com o presente dos amantes, indica que há modificações na composição da obra; a escolha lexical e os eventos distanciados pelo tempo oferecem uma nova dimensão à obra literária de Glantz.

A metaficção que permeia os relatos das monjas configura um ponto de vista que se volta para um “eu” que se autoquestiona como fica claro no trecho a seguir: “*Cómo debo llamarla, digo, cómo debo llamarla cuando la escribo? Sor Lugarda de la Encarnación o sor Teresa Juana de Cristo?*” (GLANTZ,

1996, p. 35). Portanto, esse ser que escreve “[...] tem o sentimento de se fazer ao mesmo tempo que faz; (...) associa incessantemente a sua busca verbal e a sua busca interior” (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 288). O foco se dá tanto pelo universo ficcional como fora dele; isto implica dizer que

o texto metaficcional não é linear, é, de fato, um texto que se desdobra e que volta sobre si mesmo ou sobre outros relatos, sejam eles fictícios ou não; de caráter crítico ou narrativo, de intenção satírica, paródica [...] (OREJAS, 2003, p. 114, tradução nossa).

A narradora sem nome inicia seu trabalho evidenciando que existe alguém que escreve e, desta maneira, enfatizando seu caráter de construção artificial. Assim sendo, o caráter de metaficção não se configura pela proximidade ou relação entre autor, narrador e personagem, mas pelo fato de servir-se de alguns recursos da ficção para desvendar a ficcionalidade do texto. Com esse princípio, impõe sua própria identidade linguística. As narrativas metaficcionais são textos

Que exploram os aspectos formais do próprio texto e questionam os códigos do realismo narrativo (em ocasiões, servindo-se deles), **e, ao fazê-lo, chamam a atenção do leitor sobre seu caráter de obra fictícia, revelando as diversas estratégias das quais o autor utiliza no processo de criação literária** (OREJAS, 2003, p. 113, grifo do autor, tradução nossa).

Fica evidente que as narrativas que se caracterizam por mecanismos metaficcionais sublinham o universo literário que se cria e a identidade do autor-narrador. Convém considerar, portanto, a identidade imprecisa das monjas, assim como a própria identidade da narradora-escritora que não possui um nome, como um questionamento que desnuda o processo de escritura: *Cuando escribo, soy quizá alguien llamada Lugarda Aldana de Villarroel - ¿o soy Juana de Soto y Guzmán?* – (GLANTZ, 1996a, p. 17). Assim, desde a primeira cena, observa-se a escritura como busca e como afirmação de identidade. Em seguida, já diante ao teclado, as visões da narradora-escritora sem nome se modificam, de modo que ela sente a necessidade de dar um nome aos seus personagens, embora sempre apareçam confusos: *“Me digo que debo decidirme, que tengo que ponerle nombre, sí, tengo que nombrar a la mujer [...]”*. (GLANTZ, 1996a, p. 20). A narrativa, portanto,

apresenta personagens e narradora cujas identidades são provisórias e, ao mesmo tempo, complementares e fragmentadas.

Como é possível observar, essa narradora com uma identidade provisória se desdobra em outra narradora para relatar as cenas do casal de amantes. E, de maneira simultânea, trata de narrar

[...] Varias histórias paralelas: uma tem a ver com as relações entre uma mulher, sua filha e seu amante; a outra é a relação entre um casal de monjas em seu convento com Cristo, seu esposo, e Don Manuel, seu confessor; e em contato com ambas, a história da mulher que escreve essas histórias e sua relação com os personagens que criou, **assim como sua própria relação amorosa** (MANSOUR, 2006, p. 2, grifo nosso, tradução nossa).

Desde logo se observa que a atitude da narradora dos relatos das monjas institui na narrativa um “yo” (eu) que se destaca no processo escritural dos relatos das monjas, e que se desdobra num “tú” que aparece na narrativa do casal de amantes.

A escritora é também a ou as monjas, mas também é outra personagem, a mulher que tem o amante e a filha; e esta mulher e sua filha às vezes também se confundem, uma vez que a menina se identifica em muitos aspectos com a amazonas do quadro restaurado (MANSOUR, 2006, p. 3-4, tradução nossa).

Quanto a essa questão da menina ser confundida com a mulher do quadro, há um trecho do capítulo *Mirar hacia el horizonte* que corrobora essa ideia:

- Me refiero, te explico, al retrato que siempre comentamos, el retrato que tú y él vieron juntos, el retrato de las desapariciones.
[...] – Pienso que si a ella la hubiesen puesto junto a la ventana, es decir, mirando hacia el horizonte, además de haberle dado un aspecto cabal a su figura, le hubiese añadido algo altamente lírico y sugestivo. El fragmento de figura que nos muestra pone a trabajar la mente, de tal forma que pronto interviene una sensación de sorpresa y de descubrimientos: quien contempla el retrato se pone a considerar lo que puede haber detrás de la pared donde termina la ventana.
- ¿A quién te refieres, a la niña?
- Sí, a ella (GLANTZ, 1996a, p. 28).

Por se tratar de uma narrativa especular, é importante evidenciar que a narradora do relato das monjas confere ao texto rememorações de suas experiências. Para tanto, se utiliza do *flashback*, como se olhasse num espelho esse passado e presentificasse as cenas com seu próprio amante. Por outro

lado, fica evidente a fragmentação da identidade das personagens no modo como o “eu” da narradora se desdobra nas figuras da mulher e das monjas:

Estoy triste. Me veo al espejo, me compadezco de mí misma. Y para evitarlo, escribo. Sé que al hacerlo, me calmo. Por eso lo hago (GLANTZ, 1996a, p. 28).

Probablemente me he acordado de esa visita que hice con él a Lanzarote y de la erupción que devastó a la isla durante seis años, esa erupción que a mí también me dejó carcomida, detenida, erosionada, como ese cuerpo de sor Lugarda de la Encarnación después de la flagelación, las camisa de esparto, los ayunos (GLANTZ, 1996a, p. 34, grifo nosso).

Desse modo, constata-se uma narrativa especular, que mescla sentimentos e experiências vivenciados pela narradora-escritora à narrativa do casal de amantes, como já destacou Mansour (2006):

Esta escritora tem sua própria história, paralela à mulher do século XX; e suas respectivas relações amorosas terminam ao mesmo tempo. Mas, diante do teclado, ela e sua visão de mundo se transformam: aparece toda sua sensualidade de uma maneira muito intensa e se manifesta por meio dos dedos apoiados no teclado (MANSOUR, 2006, p. 7, tradução nossa).

A busca da narradora por uma afirmação da sua identidade é constante na narrativa. Contudo, essa busca deriva no espelhamento das identidades da narradora e da amante, quando esta termina sua relação amorosa no capítulo *Lloriqueas*:

- Yo no soy yo sin ti...
 - No puedo vivir sin ti, ni contigo... Ni sin ti, ni contigo....
- Tienes en tu cuerpo su imagen, tu cuerpo se desborda; hundida a medias, casi sin peso, flotas, has colmado tu cauce.
- Callas.
- Retomas:
- **Ya no me llamo como me llamo...** (GLANTZ, 1996a, p. 94, grifo nosso).

Segundo Ivan (2003), o termo “especular”, ou *mise-em-abyme*, foi definido por Lucien Dallenbach como sendo um traço de modernidade e da pós-modernidade que figura dentro do texto, pois rompe com a tradição

artística ocidental, que vê a arte como mimese. É instalada a imagem do espelho, que permite ao leitor enxergar narrativas dentro de narrativas (IVAN, 2003). Essas reflexões são notadas no discurso da narradora e nas duas histórias, instalando, em seu processo de escritura, um espelho narrativo que reflete e evoca suas próprias experiências. Há de se considerar que,

Nesse espelho narrativo, há um jogo de espelhos que revela normalmente o que é excluído de nossa visão. O invisível torna-se, então, visível e o processo metatextual de construção do texto é evidenciado, refletindo a própria escritura. A construção é desnudada e a interação entre a produção artística e o produto torna-se evidente refletindo o enunciado, a enunciação e o código (IVAN, 2003, p. 40).

A narradora assume sua postura de escritora, elegendo, com efeito, um elemento construtivo que se desdobra em dois planos: um que é composto pelo caráter metaficcional e, outro, pelo “tú”. A narradora que se desdobra em personagem e criadora aparece, sobretudo, nos capítulos que se referem às monjas, uma vez que, fragmentados, evidenciam com detalhamento a comunhão das religiosas com Cristo. Trata-se de uma narradora-testemunha, que descreve o cotidiano desses corpos divinos e, ao mesmo tempo, profanos, e como uma *voyeur*, parece sentir o prazer de testemunhar as ações e falas das personagens, trazendo um discurso que se desliza em outro discurso:

Lugarda me inquieta, habla mucho o calla durante largo tiempo. La espío ansiosa, y en cuando dice la primera frase la transcribo, palabra por palabra:

-Jesús tiene un cuerpo real y un cuerpo místico en esta tierra. Adoramos su cuerpo real por la comunión en la Eucaristía [...] (GLANTZ, 1996a, p. 48).

Enquanto descreve as ações que assiste das monjas, a narradora transmite sua própria experiência de narrar enquanto autora e personagem-testemunha, ou seja, também observa de maneira direta as experiências das monjas: “[...] Y veo a las monjas, inmóviles, silenciosas, arrodilladas, rezando” (GLANTZ, 1996a, p. 47).

Com frases afirmativas na primeira pessoa do singular, se destaca a conjugação dos verbos, dado que, a forma do gerúndio — *dizendo* e *escrevendo* — indica uma ação contínua, que está em andamento: *Empiezo*

diciendo (GLANTZ, 1996a, p. 17). *No cejo, sigo escribiendo* (GLANTZ, 1996a, p. 20). *Entonces me vuelvo a decir* (GLANTZ, 1996a, p. 26). Neste caso, indicam a simultaneidade da escrita de uma narradora que constrói seu texto, ao mesmo tempo em que ‘visualiza’ as aparições dos personagens: “*Sé bien que cuando vuelva a apoyar mis dedos sobre el teclado, las visiones reaparecerán, en su pura y luminosa transparencia ante mis ojos*” (GLANTZ, 1996a, p. 41-2).

À medida em que a narradora escreve seu texto, o erotismo delineia e dá forma às suas visões. Por isso, o território da escritura pertence ao íntimo e ao prazer, visto que “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias - pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 1987, p. 26). Os dedos, ao percorrerem o corpo, também percorrem o teclado, que dialoga com a sensualidade de suas personagens. A narradora dirige os “[...] movimientos da página, seu corpo, sua linguagem, a materialidade da escritura” (SARDUY, 2013, p. 66, tradução nossa). Ademais, o processo de escritura começa pelo corpo:

Me desnudo el torso. Antes de escribir suelo acariciar mis pezones, son rugosos, el tacto me excita, los retuerzo entre mis dedos, uno a uno [...]. Paso las yemas sobre la areola, mis yemas se contagian y con esa exaltación me preparo” (GLANTZ, 1996a, p. 26).

A narradora exhibe o corpo, explora o desejo, o sexo e, ao fragmentar seu texto, também fragmenta o corpo, que se apresenta por um processo metonímico: são descritos os seios das monjas e o corpo de Cristo, colocando em relevância a feminização de Cristo que, como uma mãe, alimenta a fé de seus filhos oferecendo seu *costado* (dorso) sangrante, de onde emana o “sangue redentor.” Com uma focalização em *close-up* (característica cinematográfica que mostra apenas uma parte do ângulo filmado), a narrativa destaca os aspectos sensoriais e visuais, a textura granulosa do seio e a cor vermelha do sangue:

[...] Los senos son erectos, uno tiene el pezón enrojecido, la areola muy rosada y granulosa, el otro seno es redondo, perfecto, la piel es lisa, suave, nada interrumpe su perfecta esfera (GLANTZ, 1996a, p. 34).

Y de la misma manera en que la Virgen toma con delicadeza su pecho entre el dedo índice y el cordial, así, en idéntica pose Cristo ofrece su costado, colocando sus dedos cordial e índice en la llaga

sangrienta, enseñando su herida, herida de la que mana la sangre redentora, la sangre de su pecho, esa sangre con la que amamanta a sus hijos de la tierra (GLANTZ, 1996a, p. 37).

De fato, a narradora-escritora converte o corpo fantasmagórico das monjas em uma narrativa corpórea, bem como se revela como uma testemunha das personagens místicas, evidenciando o gozo feminino e a transmissão das experiências místicas. Ademais, atua como uma *voyeur*, acompanhando os acontecimentos e descrevendo o gozo que está além do sexo, uma sexualidade que se encontra nos ambientes secretos, como o quarto e o claustro: *“La escritura y la sexualidad se ejercen siempre en espacios privados y por ello mismo susceptibles de violación, espacios secretos, si, espacios donde se corre un riesgo mortal”* (GLANTZ, 1996a, p. 26). Ou seja, a escritura e a sexualidade se apresentam como instâncias de privacidade, entrelaçadas por esse *“riesgo mortal”* que motiva e também dá sentido aos atos e à escritura. Portanto, os espaços privados, escuros (o convento, o escritório e o quarto), permitem a busca do desejo, da intimidade e, por fim, do inconfessável.

Como uma *voyeur* das ações, a narradora converte o escrever em dizer e cria um mundo onde os corpos padecem pelos efeitos das palavras. Desde corpos femininos que são entregues aos rituais eróticos e místicos, até a elaboração do texto como um objeto de prazer e inspiração: *“Escribir es un encantamiento. Sobre todo cuando tengo la revelación, cuando sé cómo nombrarla”*. (GLANTZ, 1996a, p. 19). A escritura é também espaço de gozo e de desejo: *Escribo de nuevo, gozo y la escribo*”. (GLANTZ, 1996a, p. 18). E, por fim, é um desejo imperativo que se autoimpõe: *“- Escribe! Y obedezco a mi mandato”*. (GLANTZ, 1996a, p. 22).

2. Do claustro ao quarto: as vestimentas do texto

Todo retiro da alma tem seu refúgio, pois, segundo Gaston Bachelard (1988), quando o sujeito abriga sua realidade, abriga os seus julgamentos e seus devaneios. Assim, revelar a essência de um espaço íntimo, como o

quarto, por exemplo, demonstra que o espaço fechado guarda valores e ilusões do nosso estado de alma, guardados num universo que não se abre para qualquer um. Dessa maneira, tal ambiente propicia o recolhimento, a imaginação e a solidão. Portanto, podemos definir o quarto “[...] como um espaço de conforto e intimidade” (BACHELARD, 1988, p. 64). Assim sendo, percebe-se que o quarto da narradora e a cela das monjas tornam-se um retiro isolado, silencioso, como se esse distanciamento proporcionasse um espaço privilegiado para a manifestação do gozo e dos desejos mais perversos. Como um ritual que precede a escritura, a narradora se veste de forma suntuosa e formal, cobrindo seu corpo desde o pescoço até os pés, e mudando várias vezes de vestimenta e de sapatos. Essa referência às roupas revela uma estética do corpo, que deriva da estimulação visual e tátil que os tecidos proporcionam:

Llevo un vestido serio, azul oscuro, me cubre los brazos, el cuello, las piernas (GLANTZ, 1996a, p. 35).

Me siento ante la máquina, visto un traje severo, estampado con dibujos clásicos, pequeños, gris oscuros, con delicadas figuras simétricas en tonos de beige y blanco, me llega hasta el tobillo, cubre mis brazos, mi pecho (GLANTZ, 1996a, p. 22).

Mi falda es de terciopelo, su forro es sedoso, de color gris perla, las medias hacen juego, son rayadas, finamente; mis zapatos, especiales, sirven sólo para escribir, su tono es verde, un verde acerado, de fina piel; los tacones, medianos, de forma delicada y una ligera inclinación permite asentar bien los pies en el suelo, para escribir con comodidad y sin cansarse (GLANTZ, 1996a, p. 26).

Já se viu, pelas citações acima, que a narradora, diante da máquina de escrever, também elabora a sua moda, fornecendo alternativas de roupas para seu mundo particular, ou seja, desfruta do prazer proporcionado pelos tecidos suntuosos e pelos sapatos delicados.

Cabe observar que os tecidos e roupas que narradora usa não dizem somente algo relacionado ao seu sexo, mas também sobre seu comportamento, uma vez que “as roupas, de fato, apesar de aparentemente meros apêndices extrínsecos, entraram no âmago de nossa existência como entidades sociais” (FLÜGEL, 1965, p. 12). Pensando nesse conjunto moda e literatura, Barthes (1979), em seu livro *Sistema da Moda*, aponta que ambas

[...] Dispõem, efetivamente, duma técnica comum cujo fim é parecer transformar um objeto em linguagem: é a *descrição*. Essa técnica, no

entanto, se exerce bem diferentemente num e noutro caso. Em literatura, a descrição se apóia num objeto oculto, real ou imaginário: ela deve fazê-lo existir. Em moda, o objeto descrito é atualizado, dado à parte sob sua forma plástica, senão real, pois que só se trata duma fotografia. [...] A importância do vestuário escrito confirma bem que existem funções específicas da linguagem de que a imagem não poderia encarregar-se, qualquer que seja o seu desenvolvimento na sociedade (BARTHES, 1979, p. 12).

Nesta perspectiva, sabe-se que uma imagem detém um certo número de possibilidades de leitura, com funções específicas que nos direcionam a várias percepções. Assim, oferece a quem vê a imagem uma liberdade que não se limita, pois o sentido não é garantido. Nessa situação, pensando na escrita, as palavras dão um conhecimento de informações, fato de que uma fotografia não apresenta bem, se uma imagem for cinzenta, as cores de um tecido bem como os detalhes. Sendo assim

Toda palavra detém, pois, uma função de autoridade, na medida em que ela, se assim se pode dizer, escolhe por procuração em lugar de olho. A imagem fixa um número infinito de possibilidades; a palavra fixa como certa apenas uma (BARTHES, 1979, p. 13).

Tais reflexões sintonizam-se com a narrativa, como vemos no exemplo: “*Me siento ante la máquina, visto un traje severo*” (GLANTZ, 1996a, p. 22). O uso do adjetivo *severo* pode-se indicar uma conexão metafórica em relação à disciplina com que a narradora exerce a sua escrita, pois afirma em seguida: “- *Escribe! Y obedezco a mi mandato*” (GLANTZ, 1996a, p. 22).

As roupas fornecem aspectos simbólicos do processo de escrita, que denota a postura do corpo e a própria caracterização da narradora. Sobre essa questão, pode-se pensar nos verbos que acompanham a descrição da vestimenta da narradora, ou seja, não há somente descrição, mas ação em seus atos: “*me siento; visto un traje, llevo un vestido serio.*” Assim, *sentar*, *vestir* e *usar* reelaboram a estrutura da moda, permitindo explorar as particularidades das descrições da narradora que, em sua narrativa, nos orienta ao seu mundo e aos seus significados: uma mulher madura que demonstra autonomia e prazer em se vestir. Ainda sobre esse aspecto das relações eróticas com as roupas, Mansour (2006) afirma que

Os personagens de cada história se definem por roupas características: a narradora-escritora utiliza roupas sérias, recatadas

e elegantes. Por sua parte, a mulher e seu amante costumam ficar nus e, em certa medida, se ‘vestem’ com as partes de seus corpos – com marcas de amor, e arranhões sangrentos que formam desenhos sobre a pele. A menina costuma vestir calças azuis e blusa branca, raras exceções em que usa um pijama vermelho ou um vestido floreado. (MANSOUR, 2006, p. 2, tradução nossa).

Diante disso, além de esboçar uma expressão individual, as vestimentas da narradora e de suas personagens não surgem para representar um costume ou uma época. Aparecem como um instrumento afetivo e sensual que é essencial à atitude de escrever, ao erotismo e à sensualidade dos corpos, surgindo, aliás, como um acessório da narração que se beneficia de uma descrição detalhada.

Fica claro que as personagens se relacionam intimamente com os tecidos de suas roupas, como se fizessem parte delas e que, “[...] aderida à pele ou desvestida dessa, pode apertar, ser leve, esconder ou desnudar” (MASSARA, 2013). É curioso notar que as monjas, por sua vez, são retratadas com o corpo ora encoberto apenas por uma camisa, ora com os seios desnudos. Como destaca Mansour (2006, p. 2), “Sor Lugarda troca sua roupa diária por uma camisa de esparto, correntes de aço e cilícios, porém tem o costume de descobrir o torso para se flagelar diante de Cristo”. Assim como ela,

Juana de Soto y Guzmán es graciosa, pura y esmerada. Su cuerpo es delgado, muy delgado, y sus pechos sobresalen por su enormidad, cuando, antes de flagelarse, desnuda su torso (GLANTZ, 1996a, p. 35).

A vestimenta e as atitudes das personagens também se configuram de forma ambígua, destacando aspectos andrógynos das personagens, como se evidencia na descrição da violoncelista de um concerto:

Reaparece en tu recuerdo la primera chelista de ese concierto que tanto te gustó, ese día que estuviste con él y la niña en Bellas Artes. [...] **A pesar de su aspecto masculino, la chelista es graciosa** cuando mueve las manos sobre el instrumento y maneja el arco, lleva el ritmo con la mano, y **las piernas bien abiertas, su falda es larga**, muy ancha y asimétrica, **la tela fluida, mórbida** (GLANTZ, 1996a, p. 33, grifo nosso).

Podemos atribuir o fato de que, quando o vestuário “[...] é pesado, opaco, rígido ou liso, [...] participa dessas ordens de sensações centrais do corpo humano, que se chama cenestesia” (BARTHES, 1979, p. 117). E, com essa “**poética** do vestuário” (BARTHES, 1979, p. 117, grifo do autor), notamos como a narradora expõe suas sensações associando-as à sinestesia e evocando, com efeito, um plano tátil e visual das sensações:

*Mi falda es de terciopelo, su forro es **sedoso**, de color gris perla, las medias hacen juego, son rayadas, finamente; mis zapatos, **especiales**, sirven sólo para escribir, su tono es verde, un verde acerado, de fina piel; los tacones, medianos, de forma **delicada** y una ligera inclinación permite **asentar bien** los pies en el suelo, para escribir con **comodidad y sin cansarse*** (GLANTZ, 1996a, p. 26, grifo nosso).

Nesse caso,

A cenestesia reconduz, no fundo, a oposição do à vontade e do incômodo; são, de fato, os dois grandes valores do vestuário, seja quando se dá significado ao *pesado*, como outrora, associando-o à autoridade, seja quando se dá, como hoje, privilégio feral ao conforto, e, por conseguinte, à leveza (BARTHES, 1979, p.117, grifos do autor).

Logo, a narradora deixa transparecer suas sensações misturadas ao seu processo de escritura, isto é, a comodidade com que escreve suas visões e desapareições. Entende-se, assim, que a vestimenta adere um sentido mais semântico do que físico. Afinal, “Talvez se apreenda aqui a realidade mais poética do vestuário: [...] por seu peso que o vestuário se torna casa ou mortalha, sedução ou autoridade” (BARTHES, 1979, p. 119).

3. O casal de amantes e sua narrativa

Ao analisar as instâncias narrativas presentes nos relatos dos amantes, devemos partir, inicialmente, de algumas noções sobre os narradores, bem como as vozes e os níveis. A narradora do casal de amantes é uma narradora situada ora no nível narrativo intradieético, ora extradieético, assumindo uma voz predominantemente heterodieética. Dessa maneira, o narrador

heterodiegético é um tipo de narrador que não participa como personagem e mostra os fatos aos leitores como ele sabe. Assim,

Quanto ao narrador heterodiegético, (...) identifica-o com a personagem que relata a história na qual não participa, que está inserida na narração mais ampla, ou seja, é o narrador de outro nível face ao nível principal, exemplificando a narração metadieética. Este tipo de narrador pode narrar a totalidade da história, ainda que possa aparecer apenas num prólogo, numa introdução, em voz off, não deixando de constituir um exemplo de narrador intradiegético (CARDOSO, 2003, p. 59-60).

Nesse sentido, a narradora dos relatos dos amantes é uma narradora que por vezes se coloca no nível intradiegético, principalmente quando dialoga com a amante:

Estás sola.

Me acerco.

Pregunto:

- ¿Por qué te gustó tanto el cuadro?

Contestas:

-¿El que vi en el museo con él? [...] (GLANTZ, 1996a, p. 20).

- No te entiendo, te digo, me parece demasiada conmoción por un simple cuadro.
- Me canso de explicártelo, respondes, es por el caballo, o mejor, es por la posición que adopta la muchacha del retrato (GLANTZ, 1996a, p. 54).

Los ves acercarse, avanza con pasos largos y rápidos, viene hacia aquí, empuja la puerta.

Te llamo la atención, te prevengo, te pregunto.

¿Por qué tiembles?

Callas (GLANTZ, 1996a, p. 18).

E, por outro lado, em alguns momentos, a narradora apenas descreve, ou seja, se coloca num nível extradiegético, surgindo, portanto, uma focalização externa na qual ela relata ou descreve o que está observando:

Te mira, recorre con su mirada todo tu cuerpo, estás de pie, entera, frente a él, con los pezones erectos. Sientes un escalofrío y cómo humedece tu sexo.

Vuelve a ordenar:

- ¡Ponte a cuatro patas! (GLANTZ, 1996a, p. 23).

La música es tropical, salsas, rumbas, congas, huarachas. Tropiezas, sigues con desgano el ritmo y él se impacienta, te oprime con fuerza la cintura y retomas el ritmo, sigues el de las otras parejas que también bailan. [...] La niña duerme en la recámara, temes que la música la despierte (GLANTZ, 1996a, p. 37).

Sublinhando essas considerações, o romance pode produzir um valor artístico no que se refere ao “autor” escondido nas linhas de uma narrativa. E, com essa espécie de identidade de um narrador ou de “quem fala”, podemos estabelecer dois narradores: o narrador homodiegético e o heterodiegético. Logo, podemos compreender que, a narradora dos relatos das monjas, em alguns momentos, se converte em objeto de sua própria narração. Dessa maneira, “ela conhece antecipadamente o ponto de partida e o ponto de chegada do itinerário” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 115). Afinal, a narradora-escritora confessa a sua jornada de escritura:

Cuando gozo, cuando el amor me rinde, cuando llego al éxtasis, quiero volver a escribir a Lugarda de la Encarnación. En el preciso instante en que inicio la escritura, en que pongo las yemas sobre el teclado, ella duerme (GLANTZ, 1996a, p. 74).

Com essa abertura metaficcional, a narradora vai conduzindo suas personagens por um impulso de desejo amoroso: “*Escribo de nuevo, gozo y la escribo*” (GLANTZ, 1996a, p. 18), e por suas aventuras: “*A veces, después que hago el amor, trato de oír su voz, y cuando lo logro, la transcribo de inmediato*” (GLANTZ, 1996a, p. 54), Portanto,

Ele narra em 1ª pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil (LEITE, p. 38).

Quando lemos uma obra de ficção, além da temporalidade, da ação e do espaço, há o foco narrativo. Esse foco, por sua vez, tem distintas percepções, pois o “olhar” de quem narra nos diz se este sabe menos, sabe tanto ou sabe mais que suas personagens. Desse modo, esses pontos de vista romanescos vêm, sobretudo, para classificar os aspectos da narrativa, além de determinar a construção de um ambiente ficcional. Afinal, o texto literário é um produto do narrar, pois alguém nos conta algo e insere no plano da linguagem discursiva acontecimentos e palavras.

Em vez de adentrarmos num convento, nos deparamos com uma história contemporânea: as relações amorosas de um casal de amantes sem nomes, que são observados pela suposta filha da amante. O homem, por sua vez, se excita ao saber-se observado pela menina. Quando adentramos o quarto da mulher, observamos uma sexualidade que se volta à brutalidade, pois os amantes estão, na maior parte do tempo, tendo relações sexuais violentas. Não há um fio condutor dessa narrativa, a qual descreve cenas por meio da narradora, que também apresenta onisciência, pois narra não apenas o que se passa com as personagens, mas também o que sentem, como podemos ver nos seguintes trechos:

Siempre querrías estar muriendo de ese mal, muriendo de ese goce y de ese dolor, de esa saeta que penetra en tus entrañas, de esa pena tan sabrosa (GLANTZ, 1996, p. 48);

Dices que sí, que es verdad, que has pecado de orgullo" (GLANTZ, 1996, p. 58)

Me miras, extrañada, no sabes de qué te estoy hablando" (GLANTZ, 1996, p. 27).

Em alguns momentos, além da narradora participar da ação e dialogar com a mulher sem nome como já destacamos, na maior parte do relato assume a narração em segunda pessoa: "Te lleva a un rincón de la pieza y te apoya contra una columna.(...) Te va desnudando poco a poco (GLANTZ, 1996a, p. 21) e se configura por um discurso antecipatório, ou seja, a narradora anuncia a ação, ao mesmo tempo em que insere as falas e os movimentos das personagens: "Esta mañana te veo entretenida leyendo" (GLANTZ, 1996a, p. 42). Tal foco narrativo

[...] Levará a personagem a exprimir o que não quer ou não pode revelar pelas palavras. "Se a personagem conhecesse inteiramente a sua história, se não pusesse objecções a contá-la ou a contar-se-la, então impor-se-ia a primeira pessoa: ela daria o seu testemunho. Mas se se trata de lho arrancar, seja porque mente, (...), seja porque não tem todos os elementos, ou, até, se os tem, é incapaz de os religar convenientemente", só a segunda pessoa permitirá alcançar a revelação do indizível ou do oculto (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 256).

Não aparecem com frequência, como na história das monjas, reflexões de caráter metaficcional; contudo, há períodos que mostram como sua

consciência manifesta o mundo de suas personagens: “Me miras como interrogándome”; “No me contestas, te vuelves hacia él y le preguntas” (GLANTZ, 1996a, p. 19). Tudo se mostra somente pelas cenas e diálogos, quando a narradora quer revelar a ação, empregando sempre o pronome *él* (ele) quando se refere ao amante e o pronome *tú* quando se refere à mulher. A narradora, assim como a mulher, não possui um nome.

É preciso observar que o tempo dessa segunda história não é cronológico, ou seja, não é um tempo marcado. O que surge em alguns momentos da narrativa é o tempo da memória das personagens, determinado pela narradora: “Reaparece en tu recuerdo la primera chelista de ese concierto que tanto te gustó [...]” (GLANTZ, 1996a, p. 32).

No que concerne ao ambiente, no capítulo *Lleva el ritmo* há uma menção ao teatro de ópera Bellas Artes da Cidade do México: “Reaparece en tu recuerdo la primera chelista de ese concierto que tanto te gustó, ese día en que estuviste con él y la niña en Bellas Artes” (GLANTZ, 1996a, p. 32-3). Na história, a maioria das cenas se passa no quarto da amante, onde ocorrem as cenas de sexo, com um clima psicológico carregado de tensão e erotismo. No entanto, alguns espaços se constroem também pelo plano das lembranças: “Ayer estuviste con él en un concierto; ayer tocaron piezas para flauta de pico” (GLANTZ, 1996a, p. 65). Portanto, há dois planos: um plano que se refere ao espaço recordado e o espaço do momento presente da narrativa.

Quando tratamos de personagens, concluímos que há personagens mais complexos e outros mais limitados. Com essa margem de traços de caracterização, há sempre um personagem principal com uma grande atuação na trama e que é a força temática e outros que se caracterizam por um papel secundário. Afinal, podem desempenhar várias funções, pois são indissociáveis do mundo “[...] fictício a que pertencem: homens e coisas” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 199).

Na história dos amantes há duas personagens principais: a própria narradora e a amante, cujo nome na narrativa é substituído pelo pronome *tú*. Além dessas personagens, há outras que são secundárias, o amante e a *niña*. Na realidade, “[...] são personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo” (GANCHO, 2002, p. 16). O amante, sempre denominado pelo pronome *él*, não aparece na narrativa com traços físicos e psicológicos delineados, uma vez que apenas

surge como uma presença nos momentos de sexo com sua amante ou do plano da memória.

A personagem *Niña* é apresentada sempre com a mesma roupa, “[...] con sus pantolones azules y su camisa blanca” (GLANTZ, 1996a, p. 39). Entretanto, ela não é vista pelo seu comportamento em sociedade, pois é facilmente reconhecida, pelo menos em três capítulos, com as mesmas descrições de roupa. A amante é mais complexa e apresenta mais características físicas. Nesse sentido, apresenta uma curvatura para a tipologia de personagem redonda ou esférica, visto que, além de traços superficiais, é vista por meio de um sentimento mais profundo. Já a narradora da história possui uma visão “por trás”, ou seja, “neste caso, o narrador sabe mais que seu personagem. Não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento: vê através dos muros da casa [...]” (BARTHES, 2011, p. 246). Ou melhor, sabe o que seus personagens pensam e dizem. É como se a narradora comandasse o movimento do tempo e das personagens.

4. A fragmentação da narrativa e a fragmentação do corpo

Como já afirmamos, a narrativa de *Apariciones* é construída a partir de quadros sucessivos que se alternam entre si. Na verdade, é como se cada um retratasse uma cena, representando na maior parte do tempo uma sequência de atos sexuais por parte do casal de amantes, e vários rituais protagonizados pelas monjas. Ao optar por uma narrativa não-linear e fragmentada, a autora valoriza o espaço, dissolvendo a temporalidade cronológica e casual, ou seja, não submete sua narrativa à precisa e tradicional argumentação linear do “início, meio e fim”. Escapando da lógica das narrativas clássicas, a estética fragmentária sincroniza o “passado” das monjas com o “presente” dos amantes em quadros narrativos paralelos.

Cabe ressaltar, ademais, a extensa rede intertextual presente na obra que desemboca numa integração de textos, alusões à pinturas e músicas. Assim, interessa-nos ver como as referências foram utilizadas, uma vez que “as influências não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). De modo geral, em obras de todas as épocas e, particularmente, na

contemporaneidade, a presença de fragmentos, alusões e reescrituras de outros textos tornou-se uma marca constante e, dessa forma, os textos falam sempre de outros textos, que são reescritos, retomados e reinterpretados, estabelecendo um diálogo constante. Em vista disso, um texto literário é uma construção que retoma outras estruturas discursivas já existentes:

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos grecolatinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de 'citações', personagens e situações (*A Divina Comédia*, *Os Lusíadas*, *Dom Quixote*, etc.) (PERRONE-MOISÈS, 1978, p. 59).

Desse modo, a intertextualidade ocorre quando um texto está inserido em outro texto, ou ainda, quando assinalam diálogos possíveis, que se constituem e se estabelecem na memória social e coletiva. Nesse sentido, é importante notar que,

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Como ressalta Samoyault (2008), “as ideias não pertencem a ninguém, elas circulam, voam, dispersam-se e pousam, de acordo com os ventos, cuja orientação é preciso medir” (SAMOYAULT, 2008, p. 71). Por isso, Glantz oferece uma narrativa que não se constitui pela matéria, mas, pelo modo como os textos dialogam, uma vez que “[...] a literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÈS, 1990, p. 94).

Nesta perspectiva, Samoyault considera a intertextualidade como a memória da literatura, pois “ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

A teórica destaca que frequentemente os escritores se servem de seu saber para inscrever nos textos uma homenagem disfarçada (SAMOYAUULT, 2008, p. 85). Neste sentido, reiteramos o fato de que Margo Glantz é importante pesquisadora da literatura colonial mexicana, bem como da literatura mística, os quais constituem temas quase obsessivos em suas obras. Numa entrevista concedida em 1997 a Lorenzano, Glantz tece importantes considerações sobre o processo de criação de *Apariciones*. Vê-se aí o papel do escritor que ressalta a sua memória e seu universo de leitura.

Trabalhei muito com estudos sobre as monjas, elaborei muito este tema em Sade, por exemplo, em Casanova, em Bataille. Trabalhei bastante porque há algo em minha estrutura mental e na estrutura de minhas obsessões que se vincula a estas personagens de modo integral, digamos, quase genealógica. E estava o tema das monjas, das flagelações, este problema do corpo. Para mim, sempre foi importante falar sobre o corpo, esta questão muito presente em Bataille (GLANTZ *apud* LORENZANO, 1997, p. 255).

Assim sendo, a escritora retrata explicitamente em sua narrativa o contexto e as práticas religiosas das monjas místicas, homenageando-as, e inclusive nomeando as personagens religiosas: *Juana de Soto y Guzmán*, que, no caso, se trata de uma homenagem à monja e poeta mexicana sor Juana Inés de la Cruz, a mais importante intelectual mexicana da época colonial, e Teresa Juana de Cristo, que alude à Santa Teresa de Ávila, doutora da igreja católica e fundadora da Ordem do Carmelo. Desse modo,

Inscriver nomes ou caracteres que remetem explicitamente à literatura anterior é ao mesmo tempo atestar a presença de um personagem que existe, provido de atributos conhecidos e impor um sistema de referência autônomo [...] (SAMOYAUULT, 2008, p. 99).

Como se observa, ocorre uma paródia que homenageia e que não subverte ou satiriza as personagens. Nesse sentido, devemos considerar a escritora como uma grande leitora, visto que Samoyault (2008) destaca que a memória da literatura depende dos leitores e, sobretudo, dos leitores que são também escritores, uma vez que, o que é inserido e posteriormente subvertido, cria “[...] um jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não se deixa de se lembrar da outra” (SAMOYAUULT, 2008, p. 96).

II O EROTISMO: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Octávio Paz, em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo* (1994) demonstra como, ao longo da história cultural da humanidade, ocorreu a transformação do sexo em erotismo, e do erotismo em amor e, por conseguinte, como passamos da condição animal para a condição humana. O escritor demonstra, também, como as diferentes concepções eróticas e amorosas são influenciadas e influenciam as culturas; para tanto, Paz discorre ao longo da história do amor no Ocidente, da Grécia clássica ao final do século XX. Além de relacionar o erotismo com o amor e com o sexo, o autor o relaciona com a poesia. O erotismo, com efeito, passa a ser visto como uma poética corporal e, a poesia, como uma erótica verbal. Embora aparentemente se oponham, ambos também se complementam, de maneira que apresentam uma linguagem e um sentido, além da ideia corpórea que dá nome às sensações. Assim, na visão de Paz,

[...] O erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora (PAZ, 1994, p.12).

“A poesia, em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1994, p. 12), ou seja, a poesia erotiza a linguagem e, da mesma forma, o erotismo se torna uma metáfora da sexualidade animal. Trata-se de algo diferente da simples sexualidade, dado que a poesia anula a comunicação, assim como o erotismo anula a reprodução:

[...] Eros, esse demônio ou espírito no qual encarna um impulso que não é puramente animal nem espiritual. Eros pode confundir-nos, levar-nos a cair no pântano da concupiscência e no poço do libertino; também pode nos elevar e levar-nos à mais alta contemplação. Isto é o que chamo de erotismo [...] (PAZ, 1994, p. 45).

Por serem aspectos de um mesmo fenômeno, que é a vida, com frequência sexo, erotismo e amor são erroneamente confundidos, como se fossem algo único. Dos três, o sexo é o mais amplo por abranger todas as criaturas vivas; já o erotismo é algo restrito ao social, é a sexualidade modificada pela imaginação. O sexo ao mesmo tempo cria e ameaça a sociedade, por isso a função do erotismo é tornar a sexualidade sociável, fazendo com que ela sirva, ao mesmo tempo, à sociedade (cultura) e à natureza (procriação). Assim como o erotismo é um refinamento da sexualidade, o amor é um refinamento do erotismo, e se diferencia deste por ser direcionado a uma única pessoa. Portanto, como o erotismo é humano, a sexualidade se socializa e se transfigura por meio da imaginação e pela vontade dos homens. Um ponto interessante nas reflexões do autor mexicano é a afirmação de que o erotismo varia com a geografia, com a sociedade e também com a história, bem como com os indivíduos. Desse modo, aparece em todos os lugares, uma vez que é uma dimensão humana e social da sexualidade, assim como algo que “[...] a imaginação acrescenta à natureza” (PAZ, 1994, p. 106).

Por outro lado, o texto de Paz enfatiza o caráter ambíguo do erotismo, salientando que o mesmo é vida e morte, ou criação e destruição. Assim, por esse caráter dialético, é repressão e permissão, sublimação e perversão. Nesse sentido, é algo que defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, porém, nega a função reprodutiva. A partir desse caráter ambíguo, manifesta-se uma fronteira:

O amor é uma atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entre pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira (PAZ, 1994, p. 34).

Ao fundamentar o amor e o erotismo, Paz tece considerações sobre o sentimento amoroso por meio de metáforas: “o amor é a flor, o talo é o erotismo e o sexo é a raíz. [...] E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis.

A filosofia do amor que foi concebida e pensada no ocidente (filosofia do amor pensada fora da religião) e no oriente (filosofia do amor pensada dentro da religião) são objetos de reflexão no texto. Desse modo, as circunstâncias sociais e morais desse tema são atribuídas em variações. Paz afirma que os

arquétipos que foram pensados e criados na história da literatura configuraram o amor cortês que, por sua vez, exaltava o prazer que se desviava da reprodução, sendo uma estética dos sentidos (Paz, 1994). Por meio de outras manifestações, Paz caracteriza o amor como uma experiência negativa e também positiva. Amar a pátria, a religião ou até mesmo algumas ideias não é amor, visto que falta o elemento erótico e, conseqüentemente, a atração pelo corpo; assim sendo, amaríamos apenas pessoas e não algo abstrato. No que diz respeito ao amor filial, “amamos nossos pais e nossos filhos porque assim nos ordena a religião, ou o costume, a lei moral ou a lei do sangue” (PAZ, 1994 p. 98). Para o autor mexicano, não se trata de amor, mas piedade, no sentido de caridade e de honra. Entretanto,

Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade. Mas a cadeia se rompe em sentido contrário: o amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível. Às vezes é difícil distinguir entre amor e erotismo (PAZ, 1994, p. 97).

Sexualidade, amor e erotismo são manifestações da vida. A experiência mística, por outro lado, vai além da piedade, uma vez que, em narrativas que se servem de termos religiosos, “se inverte radicalmente o processo sexual: há a expropriação dos imensos poderes de sexo em favor de fins distintos ou contrários à reprodução” (PAZ, 1994, p. 17). Para Paz, na fusão do sexual com o espiritual,

[...] O erotismo, que é sexualidade transfigurada pela imaginação humana, não desaparece em nenhum caso. Muda-se, transforma-se constantemente e, não obstante, nunca deixa de ser o que é originalmente: impulso sexual (PAZ, p. 24).

Com isso, a experiência religiosa que observamos em alguns textos da nossa literatura compara o prazer com o deleite místico, cujo fim sobrenatural se aproxima do êxtase. Portanto, o erotismo, nesse contexto, aparece como um impulso vital que se dirige à contemplação. Esse último aspecto, a contemplação, traz uma diferença:

No amor o objeto é uma criatura mortal, e na mística um ser intemporal que, momentaneamente, encarna nesta ou naquela forma. Romeu chora junto ao cadáver de Julieta; o místico vê nas feridas de Cristo os sinais de ressurreição. Verso e anverso: o apaixonado vê e toca uma presença; o místico contempla uma aparição. Na visão mística o homem dialoga com seu criador [...] (PAZ, 1994, p. 100-1).

Tratando-se do místico, o erotismo religioso se destaca na narrativa *Apariciones* de modo que, a linguagem mística e erótica se tornam linguagens indizíveis. Diante disso, surge a aproximação entre o sagrado e o profano: “O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo é indizível” e “a experiência mística é igualmente indizível” (PAZ, 1994, p. 100). Notamos que as duas experiências não se limitam apenas ao contemplativo, pois tanto a experiência erótica quanto a mística são indizíveis porque escapam às regras da linguagem.

As perversões sexuais, as humilhações e as flagelações são aspectos presentes na narrativa de *Apariciones*, configurando experiências sagradas e profanas num discurso literário em que o prazer e o deleite místico se tornam impulsos vitais para as personagens.

Nesta perspectiva, objetivamos analisar como o erotismo é teorizado pelo filósofo francês Georges Bataille em seus livros *O erotismo* (1987) e *Breve historia del erotismo* (1970) e também pelo escritor Octavio Paz em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo* (1994). Com isso, teceremos considerações acerca desses dois autores que se aproximam na prosa de Margo Glantz, estabelecendo um diálogo entre o erotismo sagrado e o profano.

A partir dessas discussões, podemos conceber a ideia de que os sentidos que nascem do erotismo são evocados a partir de três elementos que Paz (1994) destaca: o sexo, o amor e o erotismo. Tais elementos configuram a tripla chama que ilumina o romance *Apariciones*, de Margo Glantz, pois, a partir da conexão entre os três, os sentidos da alma e do corpo se dispõem à imaginação. Isso ocorre, como ressalta Paz (1994), pelo fato de que a imaginação ganha corpo, e os corpos, por sua vez, se convertem em imagens. Desta maneira, as imagens, com rostos e nomes, se disseminam na narrativa da escritora mexicana, configurando uma linguagem corpórea.

1. O erotismo segundo Bataille: o corpo, o coração e o sagrado

Em seu tratado sobre o erotismo, Georges Bataille (1987) afirma que o erotismo é uma experiência unicamente humana, pois animais e humanos praticam a atividade sexual de reprodução; porém, apenas os humanos fizeram da atividade sexual uma atividade erótica:

La simple actividad sexual es diferente del erotismo: la primera se da en la vida animal y sólo la vida humana muestra una actividad que define, tal vez, un aspecto "diabólico" al cual conviene el nombre de erotismo (BATAILLE, 1970, p. 17).

A partir disso, o autor destaca algumas noções fundamentais para a compreensão do erotismo: a continuidade e a descontinuidade dos seres, e a tensão que existe entre elas. Segundo o autor, somos seres descontínuos, pois, entre cada ser, há um abismo que o separa do outro. Nascemos sós e morremos também sós. O erotismo é vida porque ele se liga à sexualidade e, é morte, porque interrompe a reprodução. Com essa questão,

El erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo (ser) y lo discontinuo (el sujeto) que experimenta el deseo de continuidad (que no puede sino ser deseo de muerte) El hombre, como ser separado o discontinuo, anhela y teme la continuidad: si prima el temor tenemos el tiempo profano, el tiempo común, cotidiano, sin relieve, sumido en un opaco y continuo deslizamiento sin alternativas; si prima el deseo, el terrible deseo de la continuidad que irrumpe a través del temor, entonces tenemos el tiempo sagrado, el tiempo de la transgresión y de la fiesta, del sacrificio y de la licencia sexual (BATAILLE, 1970, p. 10).

Do nascimento até à morte, passando pelos vários acontecimentos da vida, cada indivíduo vive momentos de isolamento. Se há, de fato, um desejo de preencher essa descontinuidade,

[...] não posso evocar este abismo que nos separa sem ter logo o sentimento de uma mentira. Este abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos, em comum, sentir a sua vertigem. Ele pode nos fascinar. Este abismo, num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante. (BATAILLE, 1987, p. 11).

Para nós, seres descontínuos, “[...] a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 1987, p. 11). Sob esse aspecto, “a reprodução exige a morte dos

que geram. Que geram senão para espalhar a destruição (assim como a morte de uma geração exige uma nova geração)” (BATAILLE, 1987, P. 41). Desse modo,

O espermatozoide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se *unem* e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos (BATAILLE, 1987, p. 12).

A união não dura mais que um ato amoroso, em virtude de que o “[...] erotismo, uma das formas humanas da atividade sexual de reprodução, nos leva ao reencontro dessa continuidade: ao se unirem, as células reprodutoras formam um novo ser, a partir da morte destas células” (BATAILLE, 1987, p. 3).

Para Bataille, existem três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado (religioso), sendo o centro de todos eles a substituição do isolamento do ser pela continuidade profunda. O erotismo dos corpos é o mais "visível" de todos. Ele tem seu ápice na fusão dos corpos durante o ato sexual, onde temos dois seres que se fundem num momento de dissolução dos limites corporais que os definiriam. Para Bataille (1970),

El erotismo de los cuerpos consiste "en una violación del ser de los participantes": se trata de un movimiento donde la desunión de los cuerpos busca, mediante una desesperada unión, la continuidad del ser; busca, más allá de lo propio, del sí mismo, encontrar ese bloque originario indiviso que no puede ser alcanzado (porque sería morir: y morir es ya no lograrlo nunca) (BATAILLE, 1970, p. 10).

Já o erotismo dos corações é o erotismo dos amantes. Ele é perpassado pela paixão, um sentimento arrebatador e que adiciona violência ao erotismo dos corpos para aquele que a experimenta. A própria paixão feliz traz uma desordem tão violenta, que, freqüentemente, para aquele que a sente, antes de poder ser gozada, ela é comparável ao seu oposto, o sofrimento. Neste erotismo, a continuidade possível está presente no outro, e sua relação com a violência e a morte (violência última), se mostra, por exemplo, quando o amante, na impossibilidade de possuir o ser amado, ou na possibilidade de vê-lo com outro, prefere matar o amado, ou mesmo cometer suicídio. (BATAILLE, 1987). Por isso, o erotismo dos corações

consiste en la búsqueda de la unidad, rota por la discontinuidad, mediante la pasión amorosa. Es también, por supuesto, "la búsqueda de un imposible", de allí que "lo que distingue la pasión es un halo de muerte". Se trata de unirse al ser amado. Se necesita tanto ser (amado), que es el único puente posible para salir de la angustiante soledad del ser humano, que ante la sola idea de perderlo surge el fantasma de la muerte como una realidad imperiosa: el objeto amado (la amada, el amado) es la imaginaria unidad buscada, y su ausencia marca la discontinuidad insuperable, la evidencia del ser solo, que a su vez, en retorno, agudiza hasta el límite el deseo de muerte (BATAILLE, 1970, p. 11).

E, por último, o erotismo sagrado ou religioso que, segundo o escritor francês, pode se tratar da experiência mística.

El erotismo religioso [...] está también ungido al desenfreno de las poses y de los actos sangrientos. El "muero porque no muero", así como el desenfado de los gestos de las vírgenes en toda la iconografía religiosa, y los cuchillos de sílex abriendo miles de pechos exaltados por la posibilidad de ofrendarse, o copas de vino y hostias que insisten sobre la historia con la pasión y muerte del mismo dios, no son sino los éxtasis de un movimiento trágico, de horror y sangre, recorriendo un trayecto que se extiende desde el homínido primitivo hasta las grandes civilizaciones actuales (BATAILLE, 1970, p. 11).

De acordo com Bataille, o sagrado e o profano são formas que se complementam. O profano pertence ao interdito, isto é, somos determinados por regras e restrições, por uma liberdade sexual limitada. O sagrado concerne às “[...] transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses” (BATAILLE, 1987, p. 45). Não resta dúvida que o sagrado se trata da intimidade com homem com o mundo, entre um sujeito e um objeto. Dessa maneira,

O sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. [...] É *sagrado* o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar – no plano de religião – um sentimento de medo e terror. Este sentimento transforma-se em última instância em devoção; transforma-se em adoração. Os deuses, que encarnam o sagrado, fazem tremer os que veneram, mas eles o veneram. Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado (BATAILLE, 1987, p. 45).

O conhecimento do erotismo e até mesmo da religião requer uma experiência pessoal, que pode aparecer de forma contraditória e igual de

transgressão e interdição. Assim, percebe-se que a experiência dupla nem sempre ocorre, visto que a imagem erótica e religiosa traz, para alguns, condutas de interdição e condutas contrárias. Assim sendo, na relação entre a interdição e a transgressão, esconde-se a energia do erotismo e das religiões, pois, onde a interdição atua, a experiência não acontece, ou ela acontece apenas furtivamente, permanecendo fora do campo da consciência; ou ela não atua. O erotismo e a religião são inacessíveis para nós na medida em que não os situamos no plano da experiência interior.

Bataille, ao descrever o erotismo dos corpos como algo sinistro e que protege a descontinuidade individual, e o erotismo dos corações, que é livre e que está separado da concretude do corpo, traz a possibilidade de encararmos o mais profundo do coração. Nós, seres descontínuos, estamos sob um domínio erótico que se estende para a morte e que, conseqüentemente, se “[...] abre para a negação da duração individual” (BATAILLE, 1987, p. 18). Tal como cita o escritor francês, quando nos recusamos a nos fechar em nós mesmos, damos uma abertura aos aspectos da vida interior, pois o erotismo coloca o ser de maneira consciente em questão. No entanto, uma experiência interior que nunca “[...] é dada independentemente de visões objetivas” (BATAILLE, 1987, p. 21).

2. “*Una pena sabrosa*”: as esposas de Cristo

Conforme as teorizações de Bataille (1987) e Paz (1994), vimos que a experiência mística presente nas tradições religiosas se aproximava de um ato erótico. Neste sentido, a associação Cristo/erotismo instaurava a excitação estimulada pelo fascínio obsessivo pelas chagas do ‘Filho do Homem’. Assinalamos o fato de que a linguagem mística é uma linguagem que enfoca as partes do corpo, desmaterializando o amor profano e dando espaço ao gozo e ao sofrimento. Isto nos leva a dizer, que **"duas forças de atração nos levam para Deus: uma, a sexualidade, que está inscrita em nossa natureza, a outra, é a mística, que vem do Cristo"**. (BATAILLE, 1987, p. 148, grifo do autor).

Como os sofrimentos e as flagelações podem, de certo modo, restaurar a prova da existência de Deus? Com essa questão, observamos que o êxtase místico resiste à razão e passa a ser indizível, isto é, passa a se apoiar num nome que resiste à linguagem. Como observamos no livro bíblico de João, capítulo 1, versículo 14: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós [...]”, trata-se de um mistério reservado aos que se dedicam à vida de exercícios espirituais.

De acordo com as considerações do psiquiatra francês Pommier (1987), esse ato de se libertar da inteligência e anular a razão direciona os iniciados a uma morada misteriosa. Morada onde o “vazio” do nome de Deus atira a alma para um gozo divino em que a alma vive divinamente, cujo sacrifício divino que acomete o homem, faz com que o sofrimento não seja mais temido, mas aguardado, ou seja, um sofrimento que indica o nome de Deus. Esse nome, porém, não diz respeito a nada de vivo e a nada de animado, muito menos a nada que podemos imaginar (Pommier, 1987).

Por conseguinte, a oferenda que é exigida é o corpo e o martírio que são declarados como mistérios fundadores. Um martírio do corpo que faz apologia ao sofrimento de Jesus Cristo. Logo, essa união com Deus passa a ser praticada como um sofrimento, como se a alma se despisse e fosse nua à cruz. O corpo, por sua vez, considerado sujo e contrário aos interesses da alma, deve ser castigado e reprimido. Segundo Benítez (1985),

Centenas de mulheres enclausuradas num mosteiro consideravam seu corpo como um sujeito impudico digno de repressões e castigos, criando uma atmosfera surrealista. As monjas mais piedosas, as que mereciam maior respeito, eram as que flagelavam contra si mesmas. Eram chamadas de mães e eram virgens, denominadas como **esposas de Cristo** e de seu matrimônio só se mantinham os martírios e poucas vezes o êxtase (BENÍTEZ, 1985, p. 63, tradução nossa, grifo nosso).

Há de se considerar que, para as monjas místicas, o sofrimento é um caminho para o desenvolvimento espiritual e também para as esperadas recompensas divinas após à morte. A narrativa de Margo Glantz homenageia essas mulheres, por meio das personagens religiosas, que se flagelam como uma oblação de amor ao “Senhor”, chefe do lar e da Igreja. Ademais, “na vida dos crentes e dos religiosos, cujos desequilíbrios não são raros, a sedução não

tem freqüentemente o genital como objeto, mas sim o erótico” (BATAILLE, 1987, p. 149), como fica claro no seguinte trecho:

Juana despierta, abre los ojos, ha recibido una especie de llamado, se levanta de su lecho y entra al oratorio a donde algo –¿Alguien?- encamina sus pasos. Encuentra arañada, lastimada, la sagrada imagen. Lloro, la acaricia. Arrebatada, empieza su suplicio, araña, lastima su cuerpo hasta dejarlo idéntico al de la estatua. La sangre de ambas es del mismo color, carmesí, fresco, brillante. (GLANTZ, 1996a, p. 74).

Partindo do jogo do corpo com o desejo, desde os primórdios da civilização humana, alguns resíduos dos desejos se confirmam no prazer e na dor. Assim, no tocante ao plano do prazer, notamos algumas manifestações da sexualidade que residem no objeto sexual, como por exemplo, o masoquismo.

Na verdade, não se trata apenas da relação com a dor, mas sim de uma posição vulnerável que ampara a excitação. Dessa maneira, o prazer e a dor incidem em não resistir, mas sim consentir com a dor. Ainda mais, a flagelação e o sofrimento vistos e descritos nos relatos das monjas provêm de uma satisfação expressa pelo sujeito num estado de humilhação junto às pulsões sexuais. Sem dúvida, é preciso dar atenção ao fato de que, com esta atitude de entrega, a dor se converte em erotização sexual e o prazer se apossa do sujeito, dando origem a um erotismo que não se encontra somente na nudez, porém, no fetiche do corpo fragmentado.

Ao relatar as cenas de martírio das religiosas, a obra *Apariciones* retrata o fato de que uma monja auxilia a outra em suas flagelações, representando um triângulo amoroso: as duas monjas e Jesus Cristo. Dessa maneira, quando as monjas se flagelam e mostram suas feridas, “causam a admiração de seus irmãos e afirmam a sua santidade” (BENÍTEZ, 1985, p. 64, tradução nossa). Em alguns casos, as paredes das celas dos conventos eram manchadas de sangue, acentuando a violência da flagelação. Conforme destaca Benítez (1985), algumas monjas ricas pagavam suas criadas para que fossem açoitadas sem compaixão, enquanto outras

Usavam cilícios, cruces e colares com espetos. Uma monja santa aparecia às sextas-feiras no refeitório na hora das refeições, tirava sua roupa até a cintura e se flagelava entre lágrimas, soluços e confissões de pecados insignificantes que ela acreditava ser dignos do inferno (BENÍTEZ, 1985, p. 63, tradução nossa).

Os flagelos, que quase causavam a destruição do corpo, têm a intenção de alcançar a unidade, ou melhor, a união com o corpo místico de Cristo. A “[...] experiência mística não é senão uma sexualidade transferida [...]”. (BATAILLE, 1987, p. 146), na qual o matrimônio sagrado não lhes oferecia o prazer do êxtase sexual, mas sim o que elas descrevem como o êxtase da dor:

(...) que en los zapatos pusiese pequeñas piedras y que algunas veces esparciese en ellas agudos clavos, y que cuando flaquease Lugarda tomara la disciplina Juana para ayudarla, y, después de pedirle que se desnudara el torso, descargara sobre su espalda los azotes, y que después pasase sus filosas uñas sobre las heridas recién hechas. Y Juana lo hace con tal perfección que Lugarda mantiene intactas las señales de su cuerpo sin permitir que cicatricen (GLANTZ, 1996, p. 76).

A proximidade do êxtase sexual em detrimento dos aspectos sagrados, demonstra que a narrativa se aproxima do erotismo profano, visto que as monjas sempre buscam, de forma obsessiva, o corpo de Cristo por meio das flagelações. Como se fossem despossuídas do próprio corpo, as monjas, pouco a pouco, se transformam em objetos masoquistas. Afinal, é como se quisessem morrer de gozo e de dor. Justificando essa presença da perversidade, a finalidade é sempre a busca do outro e do gozo, numa repetição que suporta o ritual e a invocação.

As repetições ritualísticas dos gestos das monjas acabam por se relacionar com a morte, isto é, “[...] a morte se afigura a um bem paradisíaco; a felicidade aguarda aquele que morre [...]” (POMMIER, 1987, p. 68). As mortificações também se relacionam de forma metafórica com sexo e direcionam-se à totalidade do gozo. O erotismo não liga-se somente à vida e à totalidade; de fato, é um erotismo que se abre para a morte. No capítulo *¿Serán visiones?* há um trecho que reflete essa relação: “[...] Juana, quien, con una exitosa vida por delante, deja el mundo y se sujeta a un obedecer que es morir, a un morir que es obedecer” (GLANTZ, 1996a, p. 32). Ademais, o

[...] martírio é um mistério fundador, inaugurado pelo Filho de Deus. As perseguições aos primeiros crentes e sua santificação propõem, senão uma apologia ao sofrimento, pelo menos uma promessa do favor divino proporcional às torturas sofridas (POMMIER, 1987, p. 66).

Verifica-se, nos exercícios espirituais das monjas, que a incompletude e a cisão que união mística oferece se transfiguram num abrasamento divino em que o laço carnal pode-se repetir não para qualquer pessoa. São somente os iniciados e não os meros mortais que alcançam o casamento do corpo com o divino, “onde a alma sente então a doçura, e dessa doçura nasce um gozo casto” (POMMIER, 1987, p. 66).

O corpo martirizado que quer encontrar a salvação eterna se submete ao abandono, pois o sofrimento do corpo e da alma se dão pela ausência do corpo de Cristo. Nesse sentido, nem o pai e nem a mãe encaixam-se na figura do vazio que é a única que se mantém para as personagens religiosas. Quer dizer que os laços carnis não são mais estabelecidos quando se entra na vida mística. O psicanalista francês Pommier (1987) assinala que

[...] A proximidade entre a mística e o gozo feminino resulta da inacessibilidade do “Pai”. Para ceder à feminilidade, uma mulher abandonará o amor de sua mãe e amará um pai. Entretanto, como este último significa castração, ou seja, a interdição do gozo, amá-lo cria um dilema intransponível. O desejo sexual que lhe é dirigido vem anulá-lo em sua função de pai, que é a de interditar o desejo. Esse novo amor pode ser desejado, mas este próprio desejo o destrói (POMMIER, 1987, p. 71).

No capítulo *El velo negro* as personagens Teresa Juana de Cristo e sor Lugarda falam com Cristo que se torna uma figura de pai e esposo ao mesmo tempo. Observa-se a viuvez familiar: “- *Mi adorado Señor, por ti abandoné a mi padre y a mi madre, a mis hermanos, a mis hermanas y dejé las riquezas del mundo*” (GLANTZ, 1996a, p. 46). Ao abraçar esse destino de distanciamento do mundo, busca-se o consolo no acercamento ao divino.

Se pensarmos sobre o erotismo religioso, notamos como Cristo se torna, muitas vezes, objeto de desejo, como nos relatos do romance de Glantz. Assim, “se inverte radicalmente o processo sexual: há a expropriação dos imensos poderes do sexo em favor de fins distintos ou contrários à reprodução”. (PAZ, 1994, p. 17).

O que obceca o religioso na tentação é bem aquilo de que ele tem medo. É no desejo da morte a si mesmo que se traduz sua aspiração à vida divina; desde então esboça-se uma perpétua transformação, onde cada elemento se transforma ininterruptamente em seu contrário. A morte, que o religioso desejou, vem a ser para ele a vida divina. Ele se opôs à ordem genital que carregava o sentido da vida,

e reencontra a sedução sob um aspecto que tomou o sentido da morte. Mas a maldição ou a morte, que a tentação da sexualidade lhe propõe, é também a morte percebida do ponto de vista dessa vida divina procurada no morrer-se (BATAILLE, 1987, p.149-150).

Podemos indagar: que outros desejos estão por trás da figura de Cristo? É como se as monjas se flagelassem, de maneira brutal, para apagar um desejo ou uma culpa. Nesta perspectiva, o discurso místico e os exercícios das monjas dialogam com os versos da poesia *Llama de amor viva*, de San Juan de la Cruz, que expressam uma união íntima da alma com Cristo:

*¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva
acaba ya si quieres,
¡rompe la tela de este dulce encuentro!*

*¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida has trocado.*

*(...)
¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno
donde secretamente solo moras,
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!*²

Equivale sustentar que, a relação entre mística e poesia do espanhol San Juan de la Cruz, traz o lado humano intimamente ligado com a doçura do amor divino. Desse modo, *Llama de amor viva* não se trata apenas do amor do espírito pelo divino esposo, que se refere ao Espírito Santo, mas também da chama que contempla a alma. Uma contemplação que utiliza os termos *¡oh!* e *cuán*, que trazem aos versos afeto e uma intimidade do eu lírico. Na realidade, é como se estivesse rogando a Cristo os atos de amor preciosos. Afinal, como destaca Hatzfel sobre a poesia mística de San Juan,

El motivo de toda poesía mística es el amor abrasador del alma por Dios. Este amor, sin embargo, no se expresa abstractamente, sino en

² Os versos de San Juan de la Cruz foram retirados e consultados no site da Editorial Monte Carmelo. Disponível em: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_LlamaAmorVivaB.pdf
Acesso em: 10 dez. 2018.

la perspectiva o en retrospectión de un contacto experimental con el divino Amado (HATZFELD, p. 42).

Trazendo essas características místicas de San Juan à narrativa *Apariciones*, observamos que, no ato de rezar se estabelece o encontro entre duas pessoas, e se constrói uma unidade que se refere ao amante e à pessoa amada, numa perspectiva de atingir o ideal e numa plena satisfação pelos caminhos religiosos. Em outras palavras, Cristo é o ideal perfeito e as religiosas contemplavam e refletiam, pelas orações e meditações da palavra, sua santidade.

3. Os imperativos do gozo: o prazer sagrado e o voyeurismo

Os relatos que narram as cenas do casal de amantes mostram, basicamente, encontros amorosos descritos de maneira repetitiva. E, dentro desses encontros, quase não ocorrem interações sociais, uma vez que estas aparecem por meio de rememorações: “Sigue el calor. El mismo tipo de calor sofocante que sentías cuando fuiste con él al concierto [...]” (GLANTZ, 1996a, p. 38).

Como o amor dos amantes não se submete a uma organização familiar, as cenas de sexo também são caracterizadas por um aspecto sagrado, ou seja, aqui o erotismo profano constitui um ritual de busca pelo corpo do amado, sempre na procura da unidade primitiva: “Tu cuerpo y de él son uno, no puedes separarlos” (GLANTZ, 1996a, p. 43). Como Bataille (1987) ressalta, “A busca de uma continuidade de ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa” (BATAILLE, 1987, p. 13). Em outras palavras, há uma busca pelo amante; entretanto, a representação de Cristo não está em jogo.

Na realidade, é como se o corpo do amante estivesse sempre presente, pois “[...] o amor não é o desejo de perder, mas o de viver no medo de sua perda possível, o ser amado mantendo o amante à beira do esgotamento: a este preço, somente, podemos sentir diante do ser amado a violência do

encantamento” (BATAILLE, 1987, p. 156). Tais aspectos ficam nítidos no capítulo *Una pena sabrosa*:

A menudo cuando estás con él, tu cuerpo se levanta de la tierra por la perfecta unión que hay entre los dos cuerpos, cual si lo pesado se volviera ligero. No es porque el cuerpo haya perdido su gravedad, sino porque la unión alcanzada es tan perfecta, que al fundirte con él se alza del suelo la gravedad del cuerpo (GLANTZ, 1996a, p. 48).

O homem, como observamos na narrativa, frequentemente busca submeter a amante e ostentar um status superior, visto que ela não consegue escapar de suas ordens de gozo e relações sexuais que misturam prazer e dor. Com esse imperativo de gozo, ela passa a ser uma escrava, a qual sempre se submete ao mandato de seu senhor:

- ¡Desnúdate! Ordena.
Ya estás desnuda.
Te mira, recorre con su mirada todo tu cuerpo, estás de pie, entera, frente a él, con los pezones erectos. Sientes un escalofrío y como se humedece tu sexo.
Vuelve a ordenar:
- ¡Ponte a cuatro patas! (GLANTZ, 1996a, p. 23).

As partes corporais são tomadas como objetos sexuais exclusivos, que substituem uma pessoa, configurando objetos de fetiche: “Entonces, no pueden faltar anillos en tus dedos [...]” (GLANTZ, 1996a, p. 84). Além desses elementos, a insistência no erotismo dos corpos é frequente nessa história, pois as unhas e os dentes aparecem como instrumentos de tortura que causam dor e prazer.

Os jogos sexuais dos amantes se associam à imagem do homem como um sádico e da mulher, como vítima, posto que, durante as relações sexuais caracterizadas muitas vezes pela violência, os dois atuam numa consumação que se distancia do sentimento profundo de continuidade, já que se aproxima de um ato que pode ser comparado à destruição. Não há uma plenitude do relacionamento dos amantes, ao passo que “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 1987, p. 14). Pode-se dizer que

No ato dos golpes, em seu rito, o sádico não vê a si mesmo como o agente da ação, mas somente vê um resto, se vê como fetiche negro, como sendo um instrumento/chicote, que faz o Outro gozar. O

masoquista, por sua vez, faz aparecer nessa cena algo onde o desejo do Outro impõe uma lei: se fazer objeto de desejo. Ou seja, essa lei lhe impõe gozar ao ser tiranizado pelo Amo. Nesse ato de se transformar em objeto, ele mesmo é o nada, é ele mesmo que cai, que se expulsa, que se lança, que se maltrata até rasgar-se, em poucas palavras ele se exclui como sujeito, se transforma em objeto caído (RANGEL, 2010, p. 6-7, tradução nossa).

Embora haja uma sublimação gradual do erotismo profano em direção ao sagrado, a narrativa nega o sobrenatural, pois a criatura desejada é mortal e a amante vê e toca uma presença. A narradora dessas aventuras é voyeurista, e a filha da amante passa a ser narradora-testemunha. A menina assegura a perversidade da narrativa, de modo que se esgueira nas sombras da sedução que faz aparecer no homem um desejo pela criança. O homem, por seu lado, se excita ao vê-la, e a presença involuntária da menina é sinal de gozo para os amantes:

La mirada de la niña te perfora y te excita e él se excita aún más, llega el orgasmo y quedan exánimes el uno sobre el otro, tú, abatida, con los brazos caídos al lado de los muslos. La mirada de la niña te electriza (GLANTZ, 1996a, p. 21-2).

Por meio da violência que caracteriza as cenas sexuais dos amantes, observa-se como o sadismo se projeta na narrativa mexicana. Caberia conceituar o termo sadomasoquismo, forjado por Sigmund Freud a partir dos termos sadismo e masoquismo, para designar uma perversão sexual baseada num modo de satisfação ligado ao sofrimento infligido ao outro e que provém do sujeito humilhado:

Por extensão, esse par de termos complementares caracteriza um aspecto fundamental da vida pulsional, baseado na simetria e na reciprocidade entre um sofrimento passivamente vivido e um sofrimento ativamente infligido (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 681).

Cabe destacar de que maneira a sexualidade feminina da amante demonstra o gozo que alude ao masoquismo. Nesse contexto, a violência e a obscenidade, incluindo um aspecto sangrento, se tornam formas expressivas na narrativa de Glantz mediante um erotismo sempre exagerado. As práticas sexuais descritas em *Apariciones* não devem ser vistas estritamente como masoquistas ou sadistas; contudo, se relacionam com o tema.

Neste sentido, a narração demonstra a satisfação pulsional de incluir o amante como sujeito autoritário que pratica a violência e a mulher que obedece e se satisfaz com o gozo do opressor:

Se da vuelta, estás sentada con las piernas muy juntas, como niña educada en un convento.
 - ¡Desnúdate!, ordena.
 Ya está desnuda.
 [...] Vuelve a ordenar:
 - ¡Ponte de cuatro patas!
 Y cuando lo haces, te monta. Con ritmo golpea con las palmas abiertas los flancos de tu cuerpo, se mueve dentro de ti.
 Sigues con exactitud todos sus movimientos: sabes obedecer.
 (GLANTZ, 1996a, p. 23).

Por outro lado, em algumas cenas, a narrativa tece comparações entre a mulher e uma cachorra ou uma égua, estabelecendo semelhanças entre a relação sexual dos animais com as dos amantes:

Exhausto, se reclina sobre ti, te cubre como si fueras yegua y de nuevo, tomando impulso, te galopa, saca y mete su sexo en el tuyo, mojado, su leche te lubrica, tus labios la beben, sigues así con la grupa al aire, como perra (GLANTZ, 1996a, p. 27).

- Me gusta que te echas en el suelo como perra, en esa postura es mucho más intenso el placer.
 Recuerdas en ese instante las lecciones de ortopedia:
 “El hombre ha usurpado un sitio que no le corresponde en el mundo al colocarse en posición erecta. Debiera andar como los mamíferos con las cuatro patas apoyadas en el suelo y para hacer el amor imitar a los caballos y a los perros [...]” (GLANTZ, 1996a, p. 29).

Embora o erotismo seja uma atividade humana, “[...] a animalidade não deixa de ser o seu fundamento” (BATAILLE, 1987, p. 62). Contudo, o homem, segundo as considerações de Bataille (1987), “[...] é primeiramente um animal que trabalha, submete-se ao trabalho e, por essa razão, deve renunciar a uma parte de sua força” (BATAILLE, 1987, p. 103). Como se vê, o homem afirma uma energia que se limita e, utilizada no trabalho, a consumação erótica se desfalece. Paz (1994), por sua vez, nos diz que “[...] a espécie humana padece de uma insaciável sede sexual e não conhece, como os outros animais, períodos de excitação e períodos de repouso” (PAZ, 1994, p. 17). Ademais,

[...] a animalidade subsistente no homem, isto é, sua exuberância sexual, só poderia ser examinada como uma coisa que tivéssemos o

poder de negá-la, como se ela não existisse. Nós a negamos com efeito, mas em vão. [...] A sexualidade não corresponde de modo algum em nós à negação do animal, mas ao que o animal tem de íntimo e incomensurável (BATAILLE, 1987, p. 103).

Há, com efeito, o mundo exterior dos animais e o mundo interior do homem, quer dizer, o espírito do indivíduo. A partir desse caráter dualista homem/animal, no capítulo *Los miras*, a personagem feminina observa de sua sacada a relação sexual de dois cachorros, pois, “A ‘animalidade’, ou a força sexual, é em nós aquilo porque não podemos ser reduzidos a coisas” (BATAILLE, 1987, p. 104, grifo do autor), ou melhor, “o animal é apenas uma coisa, do qual o homem se distingue pelo caráter” (BATAILLE, 1987, p. 103).

E a cena da relação sexual dos cachorros provoca excitação na mulher:

Cierras la ventana, entra tu pieza, te colocas frente al espejo, te desnuda, te hincas, te masturbas, alzas la cara, mira tu reflejo en el espejo y ves luz en tu mirada
- ¿Gozaste? (GLANTZ, 1996a, p. 22).

Considerando o espaço do quarto e o ato de olhar-se no espelho, podemos dizer que a personagem feminina precisa ver o seu duplo no espelho para gozar, contemplando não somente a sua imagem, mas o seu corpo. Como se o espelho duplicasse sua imagem, contempla, também, a pureza de sua nudez. Porém, essa contemplação vai além disso, pois, como mostra a citação, “mira tu reflejo en el espejo y ves luz en tu mirada”, é como se o espelho voltasse para o interior da personagem e suas profundezas. Com essa particularidade, os olhos da personagem refletem a luz, expressando, com efeito, as profundezas iluminadas da alma feminina.

A partir dessas considerações, cabe destacar que, até meados do século XX, práticas sexuais que se desviassem das normas sociais eram vistas como perversões, como por exemplo, a homossexualidade, fetichismo, narcisismo, voyeurismo, etc. O voyeurismo em *Apariciones* aparece também na personagem da menina que repousa o olhar sobre os corpos dos amantes, uma personagem que atua como um espectador. A suposta filha da amante, sempre nomeada como *Niña*, surge na narrativa como uma *voyeur*, ou seja, uma personagem que não protagoniza os atos eróticos, mas que atua como

um terceiro que assiste e “descreve” pelos seus olhos o prazer dos amantes. E seus olhos, como uma câmera, captam essa realidade que a rodeia:

Algo te altera, abre los ojos, miras hacia la cama y la ves sentada, con su pijama rojo, mirándote con los ojos asombrados; él también la ha visto. Sigue moviéndose sin hacer caso, no parece tomarlo en cuenta, vuelve a ordenarte que cierre los ojos y alces los brazos.

La mirada de la niña te perfora y te excita, y él se excita aún más [...] (GLANTZ, 1996a, p. 21, grifo nosso).

É interessante dizer que o voyeurismo não se restringe apenas à menina, que é testemunha das relações sexuais dos amantes e que só pode descrever o que vê, mas a narradora dos relatos das monjas e a amante que observa a obra de arte também assumem esse papel

Me gusta el cuadro, pero sobre todo me gusta la historia de la mujer, me gusta la historia de sus desapariciones (GLANTZ, 1996a, p. 20).

Retiro las yemas del teclado, y veo las monjas inmóviles, silenciosas, arrodilladas, rezando (GLANTZ, 1996a, p. 47).

É provável que essa perversão *voyeurista* se personaliza nessas personagens convergindo para um enfoque visual. De fato, se trata de uma atitude visual como forma de captar o mundo, misturando narração e observação. Considerando esse elemento visual, a personagem *Niña* praticamente não dialoga, submetida, apenas, à observação, faltando, portanto, uma descrição mais profunda de sua função como personagem.

Revela-se, também, uma atmosfera de agressividade visual, cujo jogo violência/erotismo se mistura à violência sexual dos amantes: “*Una mujer suele inscribir marcas en la piel de su amante, araña, su miembro con la uña (barnizada de rojo) del dedo con que se masturba*” (GLANTZ, 1996a, p. 65).

Embora o tema da intertextualidade seja tema do capítulo seguinte, é importante notar como que as referências vão se concretizando na narrativa. Em um posfácio, a autora agradece o escritor japonês Yasunari Kawabata, apesar de não especificar quais livros desse autor ela utilizou como referências. Dentre outros autores e obras, podemos notar que a narrativa estabelece um diálogo intertextual com a obra *A casa das belas adormecidas*.

A primeira citação abaixo se refere à obra de Kawabata, o qual descreve o momento em que o protagonista sorve o sangue no seio de uma mulher que se excita com a atitude do amante. A segunda citação refere-se ao casal de

amantes, retratando, também, uma cena em que o sangue se aproxima do êxtase e o deleite. E, por fim, a terceira citação diz respeito à história das monjas, no momento em que Cristo oferece o seu peito emanando sangue. Nas três citações, a sexualidade aflora, o desejo não é reprimido e um tom sadomasoquista se imprime nas cenas:

Certa vez, ao afastar o rosto, Eguchi notou uma mancha de sangue ao redor do bico do seio dela. Surpreso, mas como se nada tivesse acontecido, encostou-lhe o rosto, dessa vez suavemente, e sorveu o sangue. A garota, extasiada, não percebeu nada do que acontecera [...]. Mas quem ensinou a Eguchi, pela primeira vez, que os lábios de um homem podem provocar sangramento em qualquer parte do corpo de uma mulher foi aquela jovem cujo contorno do bico do seio estivera manchado de sangue. (...) (KAWABATA, [19--], p. 18-9).

La miras, ves su sonrisa triunfal, apenas esbozada con violencia, la golpeas con rabia y levantas tu brazo, una gota de sangre escurre hasta tu mano. Antes que puedas impedirselo, se apodera de ella y lame con deleite de pequeña herida (GLANTZ, 1996a, p. 60-1).

Cristo ofrece su costado, colocando sus dedos cordial e índice en la llaga sangrienta, enseñando su herida, herida de la que emana la sangre redentora, la sangre de su pecho [...] (GLANTZ, 1996a, p. 37).

Podemos observar que o prazer que se apossa das personagens está permeado também pela sensualidade, pela mística e pelo erotismo. Com as monjas, temos a narradora-escritora como um sujeito observador que descreve suas visões sobre as personagens que se submetem à prática masoquista e, com os amantes, ao sadismo. Dessa maneira, o prazer passa a ser visto como algo sagrado e oferece ao leitor a possibilidade de extrair das duas histórias as paixões que excitam as personagens femininas que escancaram a nudez e intensificam as pulsões. Uma pulsão que não está relacionada à necessidade biológica, mas a uma satisfação por meio de um objeto, como se as personagens habitassem um mundo em que nada é proibido, imersos numa entrega amorosa violenta.

A construção das personagens que se aventuram no sagrado e no profano apresenta uma natureza feminina que é imposta à excitação sexual. Por um lado, temos as monjas com uma sublimação solitária e sem intermediários, ou seja, apenas com a presença espiritual de Cristo, embora essa presença se materialize no final do relato. E, por outro, o casal de amantes, em que um sempre necessita da presença do outro. Na realidade, a

atração erótica aparece nas duas histórias, o que aproxima ainda mais o erotismo sagrado do profano.

III ESTÉTICA PÓS-MODERNA EM *APARICIONES*

1. A memória cultural e a constelação de textos

No momento em que Margo Glantz reescreve suas memórias literárias, o faz de forma lúdica por meio de jogos de erudição, dentre os quais se destaca a paródia. Dessa maneira, deixa claro a necessidade de inscrever a sua biblioteca como forma de memória, cujas “[...] atividades de leitura e de escritura se interpenetram então como em reflexos sem fim” (SAMOYAUULT, 2008, p. 78).

Ao valorizar em *Apariciones* um constante movimento e repetição de seus elementos, a narrativa traz as marcas de sua criação, de suas transformações e, o mais importante, de seu nascimento. Com um cruzamento de referências por meio de uma prática paródica que homenageia a literatura mística e a vida conventual, Glantz, com sua consciência de repetição, empreende duas histórias. Histórias narradas pelo ponto de vista de uma narradora que se desdobra, evidenciando uma realidade múltipla e com focos distintos, sempre permanecendo nas mesmas atmosferas e com retornos repetitivos.

Assumindo uma prática de duplicação e de desdobramento que se configura pelo caráter intertextual, a autora produz “[...] um jogo infinito de reflexos que vão e vêm ao longo do texto para transformar detalhes em alusões e alusões em símbolos” (MANSOUR, 2006, p. 2). Ao submeter sua prática

textual à intertextualidade, atuando como uma ‘proprietária’ das referências, ela produz, a partir dos jogos combinatórios, novos enunciados.

A duplicação na narrativa pode ser vista em vários relatos, como por exemplo, nos capítulos *La historia de la mujer* e *Fantasmas*. Neles, há uma referência sobre um quadro significativo para a amante e sua filha, uma vez que na pintura, aparecem duas imagens superpostas. O quadro nos mostra um jovem montado sobre seu cavalo; entretanto, quando a pintura é restaurada, nota-se que há uma mulher montada nesse mesmo cavalo. Assim como as duas histórias estão uma ao lado da outra, a pintura evoca imagens superpostas, associando-as com as personagens que se caracterizam pela ausência e a reaparição:

Hablo del retrato que viste con él en ese museo, (...). Sobre el cuerpo de ella se ha colocado otro cuerpo, un varón con aire femenino y gracioso. Gracias a las fotos, puede deducirse que su cuerpo se había montado entero sobre el cuerpo borrado de la joven, adoptando su misma postura cuando aún se encontraba en el retrato, montada de lado, como dama. El jinete parece varón por su traje y por su postura, monta a horcajadas sobre su caballo. Recuerda a una mujer por su sonrisa enigmática, su rostro fino, sus mejillas sonrosadas, el meneo voluptuoso de la cadera y la cabeza, el guiño de los ojos. (GLANTZ, 1996a, p. 25).

Como visto, observamos um quadro velado que está sugerindo algo, entretanto, nunca revelando-o totalmente. Assim, o processo de restauração do quadro nos permite compará-lo ao processo de palimpsesto, ou seja, um texto primitivo de um pergaminho que é raspado para dar lugar a outro, cuja escritura deixa aparecer vestígios do texto anterior. É interessante ressaltar que essa prática de palimpsesto é uma obsessão da autora, pois, conforme ressaltou em uma entrevista, “Há textos tão extraordinários sobre as monjas, me interessa tanto a colagem, o palimpsesto, desenvolvi tantos trabalhos deste tipo, este livro tem que ser isso” (LORENZANO, 1997, p. 255). Essas práticas se caracterizam pela colagem de fragmentos de textos, a reaparição das palavras e a duplicação de personagens que aparecem e desaparecem como os ‘fantasmas’ que dão título ao capítulo. O palimpsesto se manifesta, com efeito, por meio de uma analogia com o quadro que os amantes observam, o qual retrata um corpo presente e ausente:

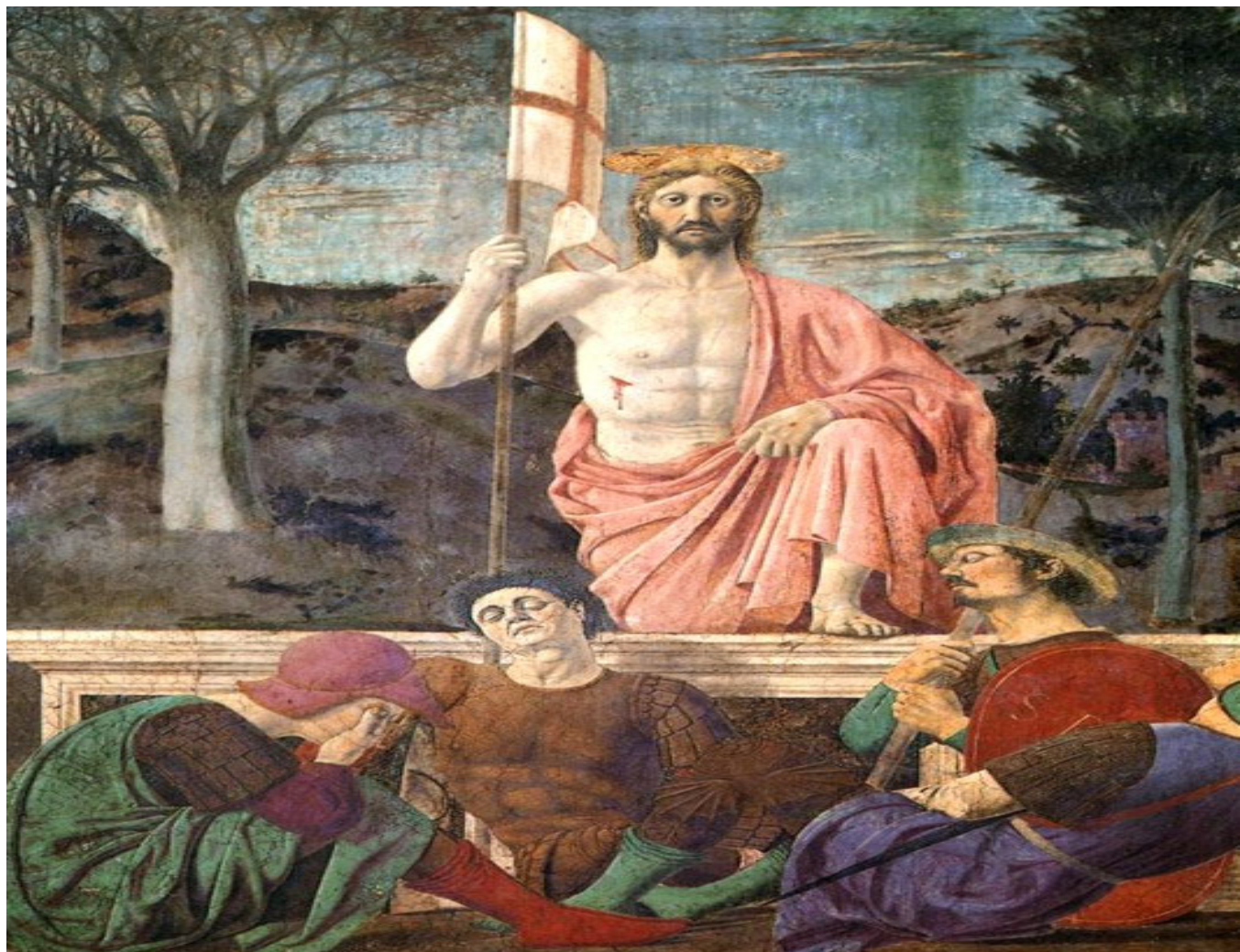
Ha sido rescatada por el restaurador, poco a poco, siglo a siglo, y su marido cabalga tras de ella en la misma pintura, en la versión original, ahora restaurada, exhibida en el museo, esa pintura que viste con tu amante, quien te monta tirada en el suelo a cuatro patas (GLANTZ, 1996a, p 47).

Pela citação, nota-se a relação do quadro com a história dos amantes. Assim como a pintura retrata um homem em cima da imagem da amazonas, no caso dos amantes, o homem cavalga em sua amante por trás repetidas vezes ao longo da narrativa, subjugando-a por meio de sua força física, como se quisesse ‘apagá-la’ tal como ocorreu com a mulher retratada no quadro antes de ser restaurado.

Ainda nesse contexto das sensações que uma pintura pode provocar, no capítulo *Calcas pictóricas*, a amante admira as mãos e os longos dedos de seu amante bem como seus pés, comparando-os aos pés de Cristo retratados pelo pintor italiano renascentista Piero della Francesca, numa alusão ao quadro *A Ressurreição*.

Admiras sus manos, largas y nerviosas, los dedos también largos, las uñas rosadas y cortas; y los pies, como los del Cristo de Piero de la Francesca en Arezzo. [...] Regresa a la cama, te extiendes y él coloca el mismo dedo, el que llevabas en la boca, dentro de tu sexo. Cuando terminan vuelves a inclinarte sobre su cuerpo desmorecido y besas sus pies, perfectos, semejantes en su forma, en su color y en su cordura a los del Cristo que vieron en Arezzo (GLANTZ, 1996a, p. 89).

A pintura de Piero della Francesca, como se observa na página seguinte, apresenta a ressurreição de Cristo no momento em que deixa seu túmulo. Na parte inferior, um grupo de soldados invoca a proteção de Cristo que atua como um santo padroeiro, inclusive um dos soldados do lado esquerdo parece estar se lamentando e pedindo proteção. Cristo, por outro lado, aparece numa imagem dominante, com uma palidez mortal, cuja natureza divina contrasta com a cor mais escura da pele dos soldados. Como se pode constatar, a pintura deixa nítido o contraste do azul do céu com a cor da terra que, representando a natureza, se mistura às cores das roupas dos soldados que aparecem somente de meio corpo. Percebe-se também que, além do torso desnudo, um de seus pés ganha destaque, sendo retratado como largo e grande.



Fonte: www.google.com.br (a)

Com relação ao espelhamento e a duplicidade das narrativas, as duas histórias evocam uma ambiguidade sexual, que se pode entrever nos capítulos *De una boca hacia la otra* e *Encuentros*, os quais abordam, respectivamente, a relação das monjas e uma troca intensa de olhares entre o amante da mulher e um rapaz num bar :

Alza los ojos, pide bebida, dirigiéndose al joven alto y guapo, detrás de la barra. Lo mira de manera singular, perentoria. Observas su reacción, el joven se detiene un instante, responde a la mirada. Verificas que entre ellos se ha establecido un cierto entendimiento, una sonrisa leve marca apenas las comisuras de sus labios; el joven esboza a su vez una sonrisa incipiente lasciva. Se ha sellado el encuentro, entre el hombre y el muchacho (GLANTZ, 1996a, p. 53)

Con un gesto espontáneo, Juana mastica el pan sagrado. Lo tritura y se saca de la boca los fragmentos. Abre la de Lugarda y los va introduciendo dulcemente uno a uno (GLANTZ, 1996a, p. 114).

A autora reelabora o contexto das monjas em sua obra, pois, como se nota, existe uma diferença marcante entre os estilos das duas histórias: a narrativa das monjas aparece num tom ritualístico que parodia o discurso litúrgico e a literatura mística sempre marcados em itálico. Observa-se, também, que no momento em que a monja mastiga a hóstia, ocorre uma blasfêmia, pois a hóstia, posterior à consagração, não deve ser mastigada, mas dissolvida na boca. A história do casal de amantes, por outro lado, foi escrita numa forma tipográfica comum. Portanto, a caligrafia corrobora no romance a importância da mão do escritor no papel constitutivo da narrativa.

Em alguns trechos da narrativa, a intertextualidade ocorre por meio da citação quase literal. Por exemplo, na passagem em que Don Manuel, confessor das monjas, as aconselha, citando as palavras de Santo Agostinho e terminando com uma citação de São Bernardo:

Yo busco a Dios en todo lo corpóreo, ya terrestre, ya celeste, y no lo encuentro; en mi alma su sustancia, y no la encuentro, me entregué a la búsqueda de mi Dios, y por las cosas que han sido hechas, desee ver las cosas invisibles de mi Dios.

Y termina con las palabras del Santo:

-Porque somos carnales, es preciso que nuestro deseo y nuestro amor comiencen por la carne (GLANTZ, 1996a, p. 83).

Tal citação se repete, mas adquire nuances do erotismo sagrado quando o desejo das monjas por Cristo se figura como uma mulher que deseja a presença de seu amante ausente:

Lo miras dentro de tu pecho, es una imagen perfecta. Lo buscas en todo lo corpóreo, en todo lo terrestre, en tu alma encuentras su sustancia, y la ves, sabe que es invisible, pero siempre corpórea (GLANTZ, 1996a, p. 113).

Esta busca pela unidade primitiva traduz o que Platão em seu texto, *O banquete*, chama de busca da unidade primordial. Conforme se encontra no texto platônico três eram os gêneros: masculino, feminino, e um terceiro, o qual era comum a estes dois, chamado andrógino. Era um gênero distinto, tanto na forma, como no nome. Dessa forma, por se tornarem orgulhosos, Zeus cortou cada um em dois para que se tornassem mais fracos e mais numerosos. Em

consequência, desde que nossa natureza foi mutilada em duas partes, cada uma ansiava por sua própria metade, e a ela, por fim, se unia. Por este motivo, sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que permanecia procurava outra e se enlaçava, ora com a metade da mulher, ora com a do homem. Depois dessa mutilação houve uma procura incessante por sua antiga metade. Isto é, exatamente em tal procura baseia-se o amor. O amor, com efeito, nos ajuda a encontrar a nossa primitiva metade.

Além das pinturas, ocorre também um diálogo intertextual com a música. Dessa maneira, os rituais dos amantes ocorrem ao som de Bach, Mozart e Strauss. Além desses compositores, ritmos musicais latinos são evocados na narrativa:

¡Baila, te dice, y tú bailas!

La música es tropical, salsas, rumbas, congas, huarachas. Tropiezas, sigues con desgano el ritmo y él se impacienta, te oprime con fuerza la cintura y retomas el ritmo, sigues el de las otras parejas que también bailan. [...] (GLANTZ, 1996a, p. 37).

Essa intertextualidade com os ritmos musicais se faz presente na história dos amantes, relacionando as harmonias musicais com as vozes do texto, como diz Mansour (2006): “As vozes, dissonâncias, harmonias, gemidos, gritos e o silêncio acompanham o texto tanto como as palavras e as orações” (MANSOUR, 2006, p. 3, tradução nossa). No capítulo *La boda*, há um momento evidente em que a violência das palavras do amante se mistura ao som estridente da música, como de uma trombeta enfurecida. Assim, a mesma música triunfal embala os momentos de prazer e de violência verbal do casal:

Sigue murmurando, sus palabras te queman, punzan. Su voz resuena como las trompetas, con un tono agudo y triunfal, semejante al sonido que sale del disco que escuchas a menudo, el de Purcell, la oda a Santa Cecilia [...] ¿No tenían juntos esos orgasmos detonantes? Orgasmos triunfales, tan excelsos y altos como los de la trompeta furibunda o los de la voz del castrato cantando las notas agudas [...] (GLANTZ, 1996a, p. 123).

A dramaticidade que marca tanto o fim como o auge da relação do casal é embalada pelas nuances dramáticas das músicas e instrumentos. Com efeito, a música, na narrativa de Glantz, é também relacionada ao erótico, e cada nota

tocada no instrumento equivale aos toques no corpo do amante, de maneira que passa adquirir outra dimensão, uma entonação de lirismo amoroso:

Los dedos te recorren, traen a tu mente el delicado sonido de los dedos sobre el piano, sonata de Mozart, cristalinas, el pianista forma nota a nota la melodía, precisa, clara, la oyes, sientes sus pausas como la siente en sus yemas el pianista. [...] La nota se alcanza después de acumular con paciencia varios sonidos nítidos, sucesivos, perfectamente separados uno del otro. Esas notas resuenan en el alma (GLANTZ, 1996a, p. 64).

Nesta perspectiva, o corpo se assemelha às teclas de um piano, as quais o músico ou o amante pode tocar de modo gentil ou violento. Essa sensibilidade e relevância de algumas partes do corpo como as mãos e dedos, por exemplo, aparece reiteradamente na obra, marcando um caráter ritualístico que caracteriza a metaficção, no momento em que a narradora-escritora coloca seus dedos sobre o teclado do computador: *“En el preciso instante en que inicio la escritura, en que pongo las yemas sobre el teclado, ella duerme”* (GLANTZ, 1996a, p. 74). Como afirma Mansour (2006),

Todos os personagens têm consciência da sensibilidade das mãos, especialmente a escritora, quando tem os dedos sobre o teclado de seu computador – se comunica com sua própria sensualidade e com a de seus personagens, assim como os músicos; sobretudo se seu instrumento é o piano ou o cravo (MANSOUR, 2006, p. 5, tradução nossa).

Nos relatos, são apresentadas as seguintes personagens: em relação à história das religiosas temos um yo que representa a narradora-escritora e protagonista sem nome que se desdobra, e as monjas Juana de Soto y Guzmán e sor Teresa Juana de Cristo. Nos relatos sobre os amantes, temos a Niña, o amante não nomeado, mas sempre apresentado pelo pronome *él* (ele) e a amante, na maioria das vezes chamada pelo pronome *tú* (você). Cabe enfatizar que as três personagens da história do casal não têm nomes. Com isso, as personagens que surgem nas cenas são como aparições, cujos perfis psicológicos nunca são totalmente delineados. Além disso, as partes do corpo de algumas dessas personagens são mais relevantes que as próprias personagens, e se convertem numa cadeia de significantes que, na narrativa, se transformam em fontes de erotização e fetiche.

Na verdade, tais elementos configuram um círculo de permutação, que se refere a uma alteração de elementos já citados para construir uma nova combinação que focaliza órgãos que se convertem em fontes de excitação, numa erotização que se não se detém somente no âmbito genital. São citados braços, pele, dedos, bocas, costas, peito, auréolas, seios, olhos, unhas, dentre outras partes corporais. A focalização em *close-up*, isto é, a transposição da técnica cinematográfica que transfere o visual para o textual, focalizando detalhadamente apenas uma parte de uma imagem, evidencia-se no trecho abaixo, no qual observamos todos os detalhes anatômicos dos seios das personagens femininas das duas histórias:

Luego, tomando tu pecho con delicadeza entre tus dedos índice y cordial le dabas de mamar. Con sus encías apretaba de inmediato tus pezones granulados, oscuros, rojos, hinchados como tus propios ojos (GLANTZ, 1996a, p. 24).

Me desnudo el torso. Antes de escribir suelo acariciar mis pezones, son rugosos, el tacto me excita, los retuerzo entre mis dedos, uno a uno, alternativamente, quiero que se pongan rojos, erectos, brillantes, calientes (GLANTZ, 1996a, p. 26).

A partir desse caráter fragmentado e repetitivo, algumas sentenças ou ladainhas parecem marcar as relações amorosas das personagens, implicando, nas histórias, num destino inevitável: “- *El amor que comienza como lava termina sin vegetación*” (GLANTZ, 1996a, p. 34), “*¡Ay, el corazón punza, quema, sangra!*” (GLANTZ, 1996a, p. 44). Esta última, possivelmente é a frase mais repetida ao longo da obra. Trata-se de uma citação retirada dos versos do poeta mexicano José Gorostiza, de seu poema *Muerte sin fin*: “*El sueño es cruel, ay, punza, roe, quema, sangra, duele*”.³

Em *Apariciones*, são as monjas que dizem essas ladainhas quando manifestam suas relações amorosas com o esposo celestial. Além disso, a presença da intertextualidade nos exemplos citados, por meio da repetição de palavras ditas por diferentes personagens evidencia que “[...] um enunciado está sempre envolvido numa rede de outros enunciados que contribuem para construí-lo” (SAMOYAUULT, 2008, p. 21).

³ Versos extraídos da Biblioteca digital Fondo de Cultura Económica Disponível em: <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/18/html/libro60.htm> Acesso em: 08 dez. 2018. Acesso em: 13 dez. 2018.

Assim, a ladainha “*¡Ay, el corazón punza, quema, sangra*” , também aparece como “*Y el corazón sangra, punza y quema*” (GLANTZ, 1996a). Com o casal de amantes, por sua vez, observa-se essa sentença vinculada ao final da história quando os dois amantes se separam: “*Sigue murmurando, sus palabras te queman, punzan*” (GLANTZ, 1996a, p. 123). Compreende-se, então, que a autora ressignifica por meio da alusão os versos de Gorostiza, os quais retratam tanto o momento de união mística das monjas, como a angústia da mulher ao se separar do amante.

A repetição de ladainhas privilegia essa dimensão de deslizamento do amor, isto é, pequenas preces curtas que invocam uma ideia de resposta às situações desenvolvidas pela ação. Como se vê,

A repetição de um motivo – personagem, objeto, frase ou expressão, imagem – constitui um processo de composição rico em possibilidades, seja ele utilizado numa cena ou alargado às dimensões de uma obra. A repetição pode servir para caracterizar uma personagem,...; ela dá a essa personagem um relevo característico, torna-a imediatamente reconhecível[...] (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 81).

Esse retorno de fragmentos e cenas tem uma função de ordem arquitetural, como ressaltam Bourneu e Ouellet (1976). Apresentando esse retorno cíclico na estrutura, a narrativa explora simultaneamente essas repetições fundidas pelo caráter intertextual, mostrando o sujeito humano arrebatado por algo que o excede, ou seja, por paixões que os fazem deslizar para sua própria perda ou encontro com o ser amado.

Ao considerar a intertextualidade como elemento constitutivo essencial da narrativa de *Apariciones*, é possível destacar o papel do leitor nessa obra. Por intermédio desse jogo interativo que faz com que o leitor sempre volte às páginas para observar as referências, ora disfarçadas, ora implícitas, a autora semeia dúvidas sobre o que está oculto ou nas entrelinhas. Isso, portanto, faz com que o leitor viaje mais longe, trazendo a consciência de que é necessário possuir um amplo repertório de leitura.

2. A paródia pós-moderna

O espírito barroco do século XVII retorna atualizado nas manifestações literárias do século XX a partir de uma estética que aparece na narrativa de Glantz: a pós-modernidade. Considerando a abertura do romance a essa pluralidade de manifestações culturais, há fenômenos que se aproximam e se distanciam, uma vez que as mentalidades de uma época e suas respectivas características podem formar uma rede de relações.

Linda Hutcheon (1991), em sua poética sobre a pós-modernidade, teoriza sobre esse empreendimento cultural europeu e americano, destacando as confusões e imprecisões que se associam ao termo. De início, a teórica canadense considera a pós-modernidade um fenômeno fundamentalmente contraditório e governado pelo capitalismo numa cultura pluralista e fragmentada. Suas contradições surgem pela forte presença do passado, reavaliando, criticamente, a arte e a sociedade.

A poética da autora se estrutura teoricamente aberta e em constante mutação, pois privilegia o conhecimento cultural e, ao mesmo tempo, os procedimentos críticos. Assim sendo, o gênero romance passa a ser o foco de análise privilegiada da autora, cuja poética retrata narrativas pós-modernas que estabelecem relações intertextuais paródicas com outros textos, tradições e convenções dos gêneros.

Ademais, a autora traça em seu livro um quadro teórico sobre as categorias tradicionais da literatura, buscando entender como as manifestações artísticas se metamorfoseiam, construindo possibilidades de criação. Tais manifestações, quando são inseridas num contexto social, podem formar uma trajetória plural ou contraditória, a partir de elementos estruturais como a paródia e a ironia. Por tratar-se de uma arte de perspectiva variável e de dupla consciência, instaura desafios às noções tradicionais da arte, assim como formula alguns questionamentos acerca dos valores da nossa cultura.

Ao compor desafios às convenções tradicionais, Hutcheon (1991) dá margem a um debate estético, ideológico e filosófico, pois provoca os leitores a uma reflexão investigativa sobre a natureza, a história e os limites do termo pós-moderno. Por um lado, temos o modernismo, com seu início no final da Segunda Guerra Mundial, com suas promessas de alienação e

desumanização, mais especificamente na arquitetura, trazendo a ideia de reconstruir uma Europa devastada pela guerra (Hutcheon, 1991). Por outro, temos o pós-modernismo, que retorna à história para devolver uma dimensão social e ao mesmo tempo histórica às artes.

O pós-modernismo confronta o passado com o presente e assim vice-versa, pois, com efeito, essa repetição e releitura do passado repensam e contestam as referências históricas. Ao questionar os sistemas centralizados e hierarquizados, questiona também os valores que são aceitos em nossa cultura, apresentando perguntas e nunca respostas definidas. Na composição da poética, observa-se o questionamento e a problematização dos elementos básicos da tradição cultural, explorando com novos objetivos politizados e críticos a relação entre a produção cultural e suas associações políticas.

Deve-se enfatizar que na ficção pós-moderna, “[...] os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura” (HUTCHEON, 1991, p. 163). Desse modo, a incorporação do passado intertextual surge como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-moderna, rompendo com um contexto já estabelecido, e podendo gerar uma infinidade de contextos. Assim, quando um escritor elabora sentidos a partir da linguagem, sugere uma marca registrada do passado, oferecendo um modelo diferente para seus processos artísticos.

As considerações da autora também privilegiam a intertextualidade, que se define como um processo em que uma obra faz referência a outra obra, ou seja, uma obra que incorpora parte de um discurso anterior. Por meio desse ato criativo que parte de uma obra anterior surge a intertextualidade paródica, a qual estabelece uma confrontação direta com um universo discursivo já definido como o passado e que, utilizado como referência num novo contexto, se distancia criticamente de sua origem. Assim, não se trata apenas de uma cópia, uma vez que a prática paródica se constitui por repetição e diferença.

Outrossim, Hutcheon sustenta que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E a arte pós-moderna deixa visíveis as contradições entre sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, 1991 p. 15). Assim, surge uma cultura pós-moderna que usa e abusa das convenções do discurso, ou seja, uma arte que subverte um texto, entretanto, não o rejeita. E a história, com efeito, passa a ser repensada, pois

[...] Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Quando Margo Glantz privilegia na estrutura do seu romance a paródia, a autora não faz referência ao cômico e à ridicularização, uma vez que, quando traz à tona, em pleno século XX, a tradição religiosa das monjas, o faz por meio de uma abordagem provocativa, ao mesmo tempo transgressora e reverente. Suas práticas sintonizam-se com a paródia definida por Hutcheon:

[...] Quando falo em 'paródia', *não* estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar 'contra' como 'perto' ou 'ao lado' (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Hutcheon demonstra que a paródia pode homenagear e ironizar um texto anterior; contudo, não elimina a seriedade e os objetivos das produções pós-modernas, as quais

[...] usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para superinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (HUTCHEON, 1991, p. 43).

A paródia, com efeito, se consolida na história e no contexto social, pois se projeta neles e se constrói a partir deles. Assim sendo, Hutcheon diferencia a paródia moderna e pós-moderna, a qual (...) sem ter nada do iconoclasmo do modernismo, (...) demonstra sua consciência crítica e seu amor à história com a atribuição de novos sentidos a velhas formas, embora muitas vezes o faça com ironia. (HUTCHEON, 1991, p. 53-4). A teórica canadense conclui que a paródia do passado faz uma referência que é captada pelo público, algo que se torna distinto do que ocorre com a intertextualidade. Nesse sentido, a paródia pós-moderna permite, então, “Falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse

discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 58).

As discussões da autora articulam as teorias atuais com as práticas literárias contemporâneas e, com isso, privilegiam as formas estéticas pós-modernas, a partir de uma reflexão crítica sobre a memória cultural. São obras como a de Margo Glantz, que problematizam a história e a tradição, com o intuito de desafiar o cânone literário, por intermédio de uma narrativa que reelabora e, ao mesmo tempo, homenageia e subverte o passado, conferindo-lhe novos sentidos. Assim, a literatura de Glantz faz emergir vozes femininas poderosas que foram condenadas ao silêncio e ao isolamento, como por exemplo, os escritos religiosos das monjas.

3. “¡El corazón punza, quema, sangra!”: Experiência mística e erótica em *Apariciones*

O vice-reino da Nova Espanha do século XVII (que abarcava desde os territórios atuais da Califórnia até o Panamá) possuía uma população racialmente heterogênea, na qual mulheres brancas foram privilegiadas e, ao mesmo tempo, depreciadas, ao serem consideradas aptas apenas para o casamento ou a vida religiosa. Conforme afirma Franco (1993), as mulheres brancas de classe alta denominadas *criollas*, ou seja, descendentes de pais espanhóis ou de origem espanhola, podiam adentrar com certa liberdade ao menos no mundo religioso, mais especificamente no convento, lugar em que poderiam praticar suas devoções em particular.

É nesse espaço, a partir do século XVII, que se consolida a experiência mística como uma forma de conhecimento para o qual estavam dotadas sobretudo as mulheres, inacessível pela erudição e tampouco captado pelo discurso formal. Assim, devido a essa propalada espontaneidade da experiência mística, as mulheres foram excluídas da erudição e dos estudos religiosos, restando-lhes, então, o âmbito dos sentimentos e do misticismo, nos quais elas poderiam transcender o poder dos confessores e dos sacerdotes. Assim sendo,

Tendo restado à mulher a possibilidade de pensar, o clero se viu obrigado a conceder o espaço do sentimento e permitir as práticas religiosas que poderiam conduzir ao conhecimento místico. Explica Miguel Godínez, especialista em teologia mística que, “mesmo que sejam muito pobres, demonstram mais em relação aos homens, e o mesmo sucede às vezes com o espiritual, onde as mulheres demonstram mais; e como Deus é tão amigável em honrar suas amigas, sendo as mulheres incapazes de adentrar no sacerdócio, predicação apostólica e outros favores semelhantes, as honra com as visões, raptos e revelações” (FRANCO, 2002, p. 4, tradução nossa).

A partir de uma perspectiva histórica das religiões, é relevante identificar quais são os fundamentos da via mística. A partir das visões e das revelações, “toda experiência mística se sustenta na relação entre passividade e presença, relação que se torna evidente na medida em que o místico vive as etapas de sua experiência” (CADAVID RAMÍREZ, 2014, p. 141, tradução nossa). A partir desse aspecto, é possível identificar a diferença entre a experiência mística da experiência transcendente, visto que essa última,

ao dar-se por fora da vida religiosa cobre um espectro mais amplo da vida humana, e que pela mesma razão, pode sobrevir em pessoas mais religiosas ou que não afirmam praticar um credo particular, estas experiências se caracterizam especialmente pelo sentimento de existência do infinito (CADAVID RAMÍREZ, 2014, p. 139, tradução nossa).

Feita essa distinção, segundo Cadavid Ramírez (2014), é possível reconhecer um aspecto importante da experiência mística, pois um dos seus objetivos é preparar o sujeito para que sua mente se esvazie, desprendendo de sua vontade, bem como de suas faculdades como condições necessárias para que se possa viver a presença divina. Neste caso, o sujeito não produz ou projeta esta presença; ele se prepara para recebê-la, o que exige que se disponha corporal, afetiva, anímica e mentalmente. Daí que a experiência mística deve entender-se **não tanto em seu caráter de experiência de êxtase, mas sim em sua condição de via ou caminho** (CADAVID RAMÍREZ, 2014, p. 142, grifo nosso).

Em várias tradições religiosas, se definem três etapas da via mística para guiar o caminho até o Absoluto: via purgativa, iluminativa e unitiva. A primeira via se refere à purificação do coração, onde se luta contra o pecado em constante conversão para santificar-se. Com efeito, trata-se da penitência e

da limpeza. Além disso, essa via se associa à dor e à vergonha pela gravidade dos pecados, renunciando-se a si próprio e apurando a sensibilidade espiritual.

A segunda via é o interior iluminado, que se caracteriza pelo fascínio e gosto por Deus. Nessa via, o sujeito possui um desejo de se entregar à cruz e à direção espiritual, servindo aos seus próximos. Por fim, a última é a contemplação que origina o matrimônio espiritual, onde a alma e Deus se tornam uma só unidade. Contudo, antes de iniciar essas práticas concretas, deve-se seguir um caminho composto por um conjunto de práticas corporais, intelectuais, afetivas e morais, por meio das quais se podem alcançar a liberação e a iluminação:

1. O arrependimento da vida de pecado; 2. A renúncia e o desprendimento de qualquer coisa que distraia o coração de Deus (nesta etapa, o objetivo é colocar qualquer inclinação a serviço de Deus); 3. O exercício de práticas diversas; 4. A plena entrega à confiança em Deus (do que se segue uma paz perfeita, uma vez que se aceitou os desígnios e a vontade de Deus); e 5. A pobreza, ou o desprendimento de tudo (nesta etapa, o místico deve procurar, também, desprender-se de sua própria pobreza para realizar um perfeito aniquilamento em Deus) (CADAVID RAMÍREZ, 2014, p. 143, tradução nossa).

No entanto, tais experiências eram vistas com desconfiança pelas autoridades masculinas religiosas, que ora as consideravam como um dom divino, ora como paródias satânicas. Tais dúvidas deram origem a uma escritura de cunho testemunhal, que poderia ser vista também como uma singular variedade de literatura fantástica (Franco, 1993), proporcionada por um extenso repertório imaginário, o qual reunia sonhos, visões, premonições e fantasias. Franco (2002) salienta que

Obrigadas as escrever pessoalmente ou por meio de um copista, as monjas mantêm uma luta abafada contra a palavra escrita, insistindo que não são autoras. Em geral, temem que a literatura tenha um aspecto diabólico, de modo que o demônio é mimico, mestre da ficção, intrometido e capaz de imitar aos santos e as palavras de Deus. Todas as artes subversivas pertencem ao diabo desde a paródia, o pastiche, a retórica, a ficção e o jogo. Por isso, as monjas querem prescindir a palavra e beber o conhecimento diretamente do corpo de Cristo e só falam quando Deus dita as palavras (FRANCO, 2002, p. 5, tradução nossa).

Seus textos retratam experiências corporais que se associam às blasfêmias e às palavras obscenas que se interpõem involuntariamente. Ademais,

A palavra pertence a elas. Por isso, podem falar dos sentimentos mais perversos e os desejos mais baixos, posto que são tentações do diabo. Ao mesmo tempo, ilustram muito bem a teoria do discurso interno ou subjetivo como essencialmente uma internalização de relações sociais. O corpo da monja se converte em teatro da luta entre o diabo e Deus, na qual a única saída é a renúncia do eu, a abnegação (FRANCO, 2002, p. 5-6, tradução nossa).

Durante essas experiências, as religiosas afirmavam serem transportadas em sonhos e visões e adentrarem, por meio das visões e dos arrebatos místicos, os céus e o purgatório, voando através dos tempos e do espaço, antes de retornar às suas celas. O corpo se tornava uma oferenda de amor ao “Seu Senhor”, pois, como apresenta Eisler (1998), além das orações, a autoflagelação era uma maneira de demonstrar um compromisso, celebrando a dor e a morte rumo ao aperfeiçoamento espiritual. A obra de Glantz traz à tona esses rituais purgativos que apresentavam traços sadomasoquistas, ao afirmar que

Para preparar el espíritu hay que domar el cuerpo, territorio del demonio; existen para lograrlo varios métodos, puestos en práctica con constancia ejemplar. [...] la continua mortificación, el ejercicio inclemente del tormento corporal, favorece e intensifica las visiones o condiciona el tipo de sueños (GLANTZ, 1995, p. 27).

Em *O futuro de uma ilusão* (2010), Freud argumenta que a religião teria sua origem na construção de uma proteção contra o desamparo humano, diante de situações em que o corpo se torna frágil, como por exemplo, na agressividade e na sua relação com o próximo. A religião, portanto, impôs um modelo de felicidade único e restritivo para nos adaptarmos à realidade, no qual as características da vida terrena são substituídas por um mundo sobrenatural, recriando, assim, um mundo de sonho e de espiritualidade. Na busca desse mundo espiritual crescente, as mulheres desempenharam um papel muito importante na formação de costumes e de novos modelos de comportamentos católicos. A experiência da vida cotidiana nos conventos fez das monjas um símbolo de pureza e devoção, que se fixou na adoração de Cristo, da Virgem Maria e dos santos.

Apariciones dialoga com essas tradições, principalmente no que se refere às práticas históricas de flagelações. A autora, portanto, não subverte tais práticas, mas traz os conceitos da mística à sua obra e os reelabora em uma prática paródica reverente.

No Concílio Ecumênico de Trento (1545-1563), por exemplo, período em que a Igreja Católica tinha por objetivo reafirmar os dogmas do catolicismo para se opor ao protestantismo, foram emitidos decretos disciplinares que apontavam a doutrina e a moralidade, bem como regras e atitudes que deveriam ser observadas entre os cristãos. Algumas das condições imprescindíveis eram confirmar a importância da tradição cristã. Nesse contexto, outra característica marcante da obra de Glantz é incluir nos relatos das monjas tais práticas e condutas. Como se observa no capítulo quarto do Concílio de Trento há um decreto sobre o sacramento da eucaristia o qual se constitui pelo simbolismo da matéria. Nele, há uma explicação sobre a transubstanciação, onde o pão e o vinho se “transformam” em sangue e carne de Cristo. Diante disso, há uma aproximação dessa consagração com o capítulo *Una conducta ejemplar*:

Entiende que Cristo transforma su cuerpo y su sangre en sacramento, y repite que es su cuerpo, aunque a veces también lo llame pan. Le llama pan porque es el sustento de la vida, le llama carne y sangre porque es la unidad de su sustancia (GLANTZ, 1996a, p. 56).

A linguagem mística e a erótica se assemelham, ou seja, os estados místicos podem se assemelhar ao ardor sexual, pois ambas tratam do desejo e possuem intensidades extremas. Como destaca Benítez (1985),

quando a alquimia do místico direciona o erotismo a Deus, não é muito diferente da alquimia dos apaixonados ao direcionar o erotismo à imagem de uma mulher ou de um homem (BENÍTEZ, 1985, p. 141 tradução nossa).

Expor as vivências secretas e as experiências do cotidiano conventual que incluíam manifestações do sobrenatural-divino significava expressar a constituição de uma nova identidade baseada num modelo de santificação. A este modelo, cujo significado da vida conventual resultava num microcosmo guiado por Deus e pela fé, juntavam-se, ademais, o exame da vida interior, a experiência visionária e a propagação da leitura bíblica.

Essa vida exemplar exigia a renúncia ao mundo terrenal e ao amor próprio, o que sujeitava as monjas à obediência e à penitência. Assim sendo, colocavam a imaginação a serviço da meditação, rompendo com o mundo exterior. As constantes flagelações e mortificações, princípios muito frequentes na conduta das místicas, eram um dever diário, em que recriavam no próprio corpo o corpo imolado de Cristo. Tais práticas se evidenciam no capítulo *Tiene reclinada la cabeza* no qual a personagem Juana encaminha seus passos aos castigos do corpo:

Juana despierta, abre los ojos, ha recibido una especie de llamado, se levanta de su lecho y entra al oratorio a donde algo - ¿Alguien? – encamina sus pasos. Encuentra arañada, lastimada, la sagrada imagen. Lloro, la acaricia. Arrebatada, empieza su suplicio, araña, lastima su cuerpo hasta dejarlo idéntico al de la estatua. La sangre de ambas es del mismo color, carmesí, fresco, brillante (GLANTZ, 1996a, p. 74).

Pode-se dizer, dessa maneira, que alma se eleva mediante os castigos, corroborando um profundo sentimento amoroso. Desse modo, a imagem do crucificado articulava a condição humana das monjas à condição espiritual. Nessa busca pela imitação do sofrimento de Cristo, evidencia-se um desejo de se incorporar ao objeto divino e ser a “escolhida”. Afinal,

Ter o poder de visão dos santos, do corpo de Cristo, da situação das almas no purgatório, ou a capacidade de prever a morte, conferia-lhes força e poder social. Eram respeitadas e, não raro, reverenciadas, mesmo tendo que pagar um alto preço pela conquista de novos territórios. Enquanto inscritas entre as escolhidas de Deus, elas adquiriam poder pela capacidade de interceder junto ao Supremo (BORGES, 2005, p. 9-10).

Em consonância com essas afirmações, alguns trechos da narrativa de Glantz explicitam esse desejo das personagens de serem “as escolhidas”, ou seja, quando as monjas se tornam esposas de Jesus Cristo, devem se preservar dos olhares dos homens, permanecendo obedientes nos conventos. Com isso, a essência do misticismo é o sentimento erótico; na verdade, um sentimento que provoque a ascensão da alma, um caminho que traz “[...] um desejo irresistível de estar próximo à pessoa amada e de fundir-se nela para sempre” (BENÍTEZ, 1985, p. 140, tradução nossa) como fica claro nos trechos abaixo:

- Mi adorado Señor, por ti abandoné a mi padre y a mi madre, a mis hermanos, a mis hermanos y dejé las riquezas del mundo... Queda

como muerta, ha cubierto su cara con el velo negro, signo de su viudez, es la esposa de un esposo muerto (GLANTZ, 1996a, p. 46).

No espaço íntimo dos claustros, as monjas místicas reivindicavam a Deus, preparando a alma para o paraíso eterno, para a recompensa dos sofrimentos e, por fim, para o perdão dos pecados. O sentimento religioso, portanto, proporcionava consolo e amenizava as dores, pois se manifestava a um ser paterno, no caso Deus, que as protegia do mundo externo. Desse modo, considerando os valores da intimidade de um espaço interior, nos claustros dos conventos se revelava a essência da manifestação divina, pois nesse espaço ocorria o trânsito da vida espiritual. Por essa razão, “[...] é evidente o desejo do homem religioso de mover-se unicamente num mundo santificado, quer dizer, num espaço sagrado” (ELIADE, 1992, p. 21).

Em consequência dos flagelos, das orações e das meditações, as religiosas criavam um modelo de perfeição que, naquela época, também se relacionava a uma retórica corporal afável e não somente às práticas de flagelação do corpo. Podemos exemplificar com atitudes como levantar os olhos ao céu e prostrar-se no solo, dentre outros gestos. A esse respeito, Cirlot afirma que, “Para a mentalidade arcaica, os golpes, açoites e a flagelação não aparecem como castigo (no sentido de vingança, ou castigo), mas como purificação e estímulo” (CIRLOT, 1992, p. 92, tradução nossa)

Em seus transe místicos, as monjas afirmavam penetrar, por meio das visões e dos arrebatos místicos, os céus e o inferno, percorrer outros tempos e espaços, retornando, contudo, ao convento, que era considerado o único lugar seguro. Como se vê, esse “voo” que percorre espaços

[...] Significa o acesso a um modo de ser sobre-humano (Deus, mágico, “espírito”), em última instância. a liberdade de se mover à vontade – portanto, uma apropriação da condição do espírito. (ELIADE, 1992, p. 85).

Além disso, para as monjas, esse “voo” constituía a ascensão, isto é, o êxtase místico relacionado ao simbolismo espacial num estado místico que “[...] *es inefable, escapa a la inteligencia y a la vista*”. (GLANTZ, 1996a, p. 48). Sob este aspecto, fica evidente que

[...] As ascensões, a subida de montanhas ou escadas, o subir voando pela atmosfera, significam sempre transcender a condição humana e penetrar nos níveis cósmicos superiores. O mero fato da “levitação” equivale a uma consagração (CIRLOT, 1992, p. 88, tradução nossa).

Desse modo, cria-se uma relação instaurada pela excitação causada pelo fascínio obsessivo pelas chagas do “filho do homem”, pois, o ato da mística,

[...] Origina-se em uma pessoa predisposta, que deseja viver a experiência e disposta a buscá-la ativamente. O “eu quero” do desejo místico constitui um verdadeiro ato de expressão cumprido que somente é eloquente quando o “eu” absorve a vontade do outro, ou seja, de Deus (FRANCO, 1993, p. 35, tradução nossa).

Como já foi destacado, um dos pressupostos da experiência mística é recriar a Paixão e unir-se ao corpo de Cristo, uma vez que o verdadeiro modelo de santificação se alcança recorrendo aos exercícios espirituais, e também pela “[...] *continua mortificación, el ejercicio inclemente del tormento corporal, favorece e intensifica las visiones o condiciona el tipo de sueños*” (GLANTZ, 1995, p. 27).

O corpo se torna uma oferenda de amor ao ‘seu Senhor’, pois, como diz Eisler (1998), além das orações, a violência era uma maneira de demonstrar um compromisso, celebrando a dor e a morte rumo ao desenvolvimento espiritual. Decorre disso, “[...] o fenômeno da absorção do eu inferior no eu superior [...]. Desloca-se o centro da gravidade da vida para um mundo hiperbiológico, situado além de nossa capacidade de conceber” (UBALDI, [19-], p. 44). Assim, por meio da penitência e o flagelo, se encontravam unidas à paixão divina. Tal união é levada às ultimas consequências na recriação paródica de *Apariciones*:

Se pone en cruz, mirando a su divino Esposo, haciéndole compañía medita sobre los dolores, agonías, desamparo y muerte que padeció en la Cruz, siente los mismos tormentos en el alma, y quiere sentir los mismos tormentos en el cuerpo (GLANTZ, 1996a, p. 125).

Os exercícios espirituais que as monjas praticavam se referiam principalmente às orações e à leitura assídua da Bíblia. O castigo da carne, por sua vez, também se fazia presente entre as monjas místicas, proporcionando

dores sensíveis ocasionadas pelo flagelo, ou melhor, um estado anímico e uma interlocução com Deus.

Para as religiosas místicas, mulheres situadas entre os polos da enfermidade e da dor, o sofrimento é um fardo que se carrega para lavar o corpo e a alma da mancha do pecado original, reproduzindo o sofrimento de Cristo, que carregou a cruz para nos salvar. Todavia, a recriação da Paixão só era válida quando reproduzida sistematicamente. Como exemplo, na iconografia da época, muito presente nos conventos e nas igrejas, é possível observar imagens onde o sangue de Cristo escorre pelo corpo. Isso, de fato, era reproduzido entre algumas místicas, que chegavam a usar coroas de espinhos ou carregar uma cruz, disciplinando-se com vigor.

Equivale sustentar que o discurso místico trazido à tona numa obra contemporânea, como *Apariciones*, gera novos sentidos ao ser reelaborado parodicamente através dos olhares e relatos de uma atenta narradora anônima e *voyeur*. Com efeito, a paródia é uma via de mão dupla, isto é, ao mesmo tempo em que homenageia, subverte o passado. O encontro místico, que ocorria no plano sobrenatural e não no plano carnal, ocorre de modo paródico e carnal no romance. A presença invisível de Cristo se torna presença visível e, nesse caso, apresenta uma união “humanizada”, por meio de uma recriação teatralizada. E é esse o ponto principal do caráter paródico da obra:

— *Serás destacada y coronada con una corona divina en el Paraíso. Puedes consagrarte en la Santa Fe y llevar un anillo de oro como símbolo de tu excelencia e incorrupción. Eres lo más hermoso de la Santa Iglesia y merecedora de la preciosa recompensa. Eres reina del cielo y de la tierra gracias a la fervorosa melodía de la contemplación. Y entonces Cristo se le aparece, desnudo, casi niño: -Vísteme, Lugarda, pide, vísteme, cúbrame como cubren en la iglesia mi cuerpo del día de la pasión*” (GLANTZ, 1996a, p. 70).

As monjas fixam o olhar sobre o corpo de Cristo e, ao colocar literalmente a boca nas suas feridas, parecem transcender os limites do seu sexo: “- *Bebe, amada mía, bebe, acerca tus labios a mi llaga, y al tomar mi sangre tu alma entrará en tan grande rpto que **hasta tu cuerpo, al que por mí has renunciado, participará de tu éxtasis***” (GLANTZ, 1996a, p. 99, grifo nosso). Deste modo, o olhar coloca o desejo em destaque, uma vez que olhar “[...] ou o simplesmente ver, se identifica tradicionalmente com o conhecer (saber, mas também possuir) [...]” (CIRLOT, 1992, p. 306, tradução nossa).

Cada uma das monjas místicas acreditava ser a única esposa de Deus e isto significava receber dons especiais. A metáfora mais utilizada, durante as experiências, era “beber”. Pela boca - boca da alma - bebiam diretamente o amor divino e, por conseguinte, o conhecimento místico, sem prover das palavras; portanto, absorviam o sangue puro e divino da vida eterna. (FRANCO, 1993). Entretanto, é possível observar não só o ato de beber, mas de comer, como comprovamos no capítulo *El camino que va de la boca al corazón*:

Lo he podido comprobar y ahora lo escribo, la masticación de los alimentos para mantener vivo el cuerpo nunca ha sido necesaria para Lugarda. Le basta con recibir la hostia, triturlarla entre los dientes. Sentir como transita por ese camino que va de la boca al corazón y detenerse, morosa, en su paladar (GLANTZ, 1996a, p. 59).

Os dedos também possuem uma carga erótica. As monjas não tocavam com as mãos, pois temiam a carga libidinosa que poderiam gerar. Franco (1993) ressalta que a arte barroca presente nos conventos se tornava um estímulo para a imaginação, uma vez que lembrava o sofrimento e ao mesmo tempo o êxtase. As igrejas, que eram cobertas por ouro e altares de mármore, despertavam admiração e adoração, submetendo os olhos das místicas ao desejo diante das representações das feridas abertas e dos corpos dos santos. Por conseguinte, forneciam a matéria-prima dos sonhos e das visões, que misturavam a imaginação em apoio com a meditação. Esse tema místico que se incorpora à primeira história que trata, portanto, das personagens religiosas Juana de Soto y Guzmán e Teresa Juana de Cristo, e nos mostra a busca pelo corpo celestial, por meio de visões e revelações, bem como penitências e mortificações para purificar a alma.

No romance de Glantz, Cristo aparece como “Jesus-mãe”, ou seja, surge um corpo feminilizado, que oferece o sangue de suas feridas para ‘amamentar’ suas fieis, incorporando a simbologia do seio materno. Sendo assim, para as freiras, o sangue é alimento e “Jesus-mãe” oferece suas chagas para que as freiras bebam seu sangue que não é apenas simbólico, mas real. Assim, o romance recria a conhecida passagem intitulada “A ceia” do livro de Matheus, repetida ritualisticamente em todas as missas: “[...] Bebei dele todos; porque isto é o meu sangue, o sangue do novo testamento, que é derramado por muitos, para remissão dos pecados” (Mateus, cap: 26, vs: 27, 28).

Portanto, vemos no romance a recriação paródica desta passagem bíblica, levada às últimas consequências, uma vez que as freiras buscam a santificação bebendo literalmente o sangue emanado do corpo de Cristo, unindo-se ao esposo celestial.: “- *Bebe, amada mía, bebe, acerca tus labios a mi llaga, y al tomar mi sangre tu alma entrará en tan grande rpto que **hasta tu cuerpo, al que por mí has renunciado, participará de tu éxtasis***” (GLANTZ, 1996, p. 99a, grifo nosso). Desse modo, o erotismo sagrado se assemelha ao profano, uma vez que o êxtase é experimentado também no plano corporal.

O sangue da imagem de Cristo se materializa e é equiparado ao leite materno, puro e imaculado: “*la sangre del Señor es como la leche con que las madres nutren a sus dulces niños*” (GLANTZ, 1996a, p. 62). Também a cor vermelha do sangue equivale a paixão redentora do Cristo que aqui assume o papel materno da Virgem Maria ao alimentar seus filhos. A amante, personagem da segunda história, também se manifesta por essa simbologia materna, como aparece no capítulo *Los dedos índice y cordial*:

Luego, tomando tu pecho con delicadeza entre tus dedos índice y cordial le dabas de mamar. Con sus encías apretaba de inmediato tus pezones granulados, oscuros, rojos, hinchados como tus propios ojos (GLANTZ, 1996a, p. 24).

Ao mesmo tempo, o leite e o sangue trazem várias alusões. O vermelho, por exemplo, é visto como a cor do sacrifício, da fúria, de matar e de ser morto. Para além dessas possibilidades, é também a cor da vida vibrante, da emoção dinâmica, da excitação, do Eros e do desejo (BECKER, 1999).

Y de la misma manera en que la Virgen toma con delicadeza su pecho entre el dedo índice y cordial, así, en idéntica pose Cristo ofrece su costado, colocando sus dedos cordial y índice en la llaga sangrienta, enseñando su herida, herida de la que mana la sangre redentora, la sangre de su pecho, esa sangre con la que amamanta a sus hijos de la tierra (GLANTZ, 1996a, p. 36-7).

Desse modo, o romance recria a experiência mística de se acercar às chagas do corpo de Cristo, resultando num ato não apenas erótico, mas que também subverte e nega o falocentrismo. Vemos que as personagens religiosas de Glantz aparecem também em determinados momentos como a Virgem Maria, interpretando a imagem de Cristo como um “Deus menino”:

“Lugarda imita el gesto de la imagen, utiliza sus dedos índice y cordial para apretar su pezón izquierdo y con la otra mano le enseña a su Señor el otro pecho, ese pecho redondo e inmaculado” (GLANTZ, 1996a, p. 37).

Na obra analisada, é evidente a recriação paródica da Virgem alimentando seu filho, cujas citações anteriores da obra de Glantz, trazem os dedos *“índice y cordial”* de uma forma repetida ressaltando a mesma relação maternal e os mesmos gestos. A partir desses aspectos pode-se entrever um diálogo com a pintura *Lactação de São Bernardo* (1660-1670), de Josefa de Óbidos, a qual apresenta a Virgem alimentando São Bernardo, ao espirrar seu leite em sua direção enquanto segura o bico do seio com seus dedos. Na pintura de Josefa, a imagem da Virgem lactante ocupa o lugar central geralmente destinado à figura de Cristo. A ênfase recai, portanto, sobre o poder feminino, ou seja, a mulher nutre o homem, visto que o esguicho de seu leite se assemelha ao jato do sêmen do homem. A pintura destaca a brancura, a sensualidade e a redondez do seio que é contemplado pelos religiosos à volta da Virgem reverenciada, criando, assim, uma relação de maternidade não apenas entre mãe e filho, mas entre homens e mulheres que se sentem acolhidos pela Virgem debaixo do manto negro que os dois anjos seguram e abrem. Um manto que se assemelha às asas de proteção.



Fonte: www.google.com.br (b)

Por intermédio da recriação paródica, a presença de Cristo ocorre literalmente e sua manifestação sagrada se torna alimento para as personagens religiosas. Se a união mística provocava uma espécie de transe emocional, mas a figura de Cristo não poderia ser tocada, e sim apenas experimentada, na narrativa observa-se uma recriação paródica que representa a união literal com o corpo de Cristo, pois as monjas entalham “[...] *en su corporeidad la imagen acabada, prístina de la crucifixión*”. (GLANTZ, 1995, p. 11).

Desse modo, a via unitiva se materializa no capítulo *Milagro de los milagros*, o qual retrata, por meio de um tom profano e paródico, a união

mística das religiosas com Cristo. Assim, o encontro é concretizado e sor Lugarda surge cravada na cruz, pois sentir a dureza, amargura e o desamparo é imitar perfeitamente sua Paixão, ou seja, unir-se literalmente ao Cristo cravado na cruz:

En ese instante, el Señor la llama, la toma de la mano y le impone su corona, se le entra y penetra hasta lo más íntimo de su corazón y de su alma, con tanta unión e identidad que una sola cruz, unos solos clavos [...] crucificaron a los dos. (...). Y de repente, ella, sor Lugarda, aparece montada sobre la estatua, con los pies y las manos clavadas a la Cruz quedando toda ella estampada en Cristo y Cristo retratando ella (GLANTZ, 1996a, p. 126).

Ao montar sobre a estátua, a monja imita a crucificação de Cristo, explicitando uma simbologia ao mesmo tempo sexual e espiritual: Contudo, a monja aparece montada sobre a estatua de Cristo, que “*se le entra y penetra hasta lo más íntimo de su corazón y de su alma.*” Desse modo, a narrativa de Glantz demonstra que a sexualidade pode sublimar-se em experiência religiosa; contudo, nunca deixa de ser impulso sexual.

O sangue se faz muito presente nos relatos sobre as autoflagelações das religiosas e na violência das relações sexuais dos amantes, bem como nos arranhões e cicatrizes deixados sobre os corpos. Destacamos as cenas que descrevem o sangue que “tata” os corpos, evidenciando o espelhamento entre os relatos:

*Y entonces, Teresa Juana le tiende a Lugarda los flagelos y Lugarda se castiga, **sale la sangre, suavemente, gotea** por su espalda (GLANTZ, 1996a, p. 34, grifo nosso).*

*La miras, ves su sonrisa triunfal, apenas esbozada con violencia, la golpeas con rabia y levantas tu brazo, **una gota de sangre escurre** hasta tu mano. Antes que puedas impedirselo, se apodera de ella y **lame con deleite** de pequeña herida (GLANTZ, 1996a, p. 61, grifo nosso).*

Tais cenas demonstram a proximidade entre o erotismo místico sagrado e o profano, que se tornam fonte de prazer e dor ao mesmo tempo. A nudez também se faz muito presente no romance, que não destaca a beleza física, mas sim uma identificação com o espiritual, no caso das monjas e, por outro lado, uma atração insaciável entre os amantes, no caso do casal.

O espelhamento das narrativas sobre o casal e as monjas tem seu auge no capítulo *La boda*, no qual percebemos a degradação da relação do casal de amantes que se separam e, em contraponto, no capítulo seguinte intitulado *Milagro de los milagros*, que retrata o momento em que a monja se incorpora à cruz e realiza seu desejo de unir-se plenamente a Cristo.

Te detiene, te apartas y de inmediato se coloca en una extraña posición. **Extiende los brazos en cruz y espera**, como si supiera lo que vas a hacer, como si supiera con perfección la manera como vas a reaccionar. Tus manos se apartan por el rencor; caen lentamente sobre los costados; tomas impulso, por fin, lo abofeteas. (...) **Permanece inmóvil, con los brazos en cruz** y la mirada suplicante, mientras las lágrimas ruedan por las mejillas: **ya no hay nada entre los dos** (GLANTZ, 1996a, p. 124, grifo nosso).

Y de repente, ella, sor Lugarda, aparece montada sobre la estatua, con los pies y las manos clavadas a la Cruz, quedando toda ella estampada en Cristo y Cristo retratado en ella. Lugarda oculta con su cuerpo la imagen del Señor: la divina cabeza aureolada aparece reclinada sobre la de la monja, coronada la de ella también de espinas (GLANTZ, 1996a, p. 126, grifo nosso).

Fica evidente um paralelismo antitético na descrição das duas cenas que retratam respectivamente a separação do casal e a consequente perda do objeto amado, assim como o encontro místico da monja com Cristo por meio da presença real e simbólica da cruz. “Se a madeira horizontal corresponde ao principio passivo, ao mundo da manifestação, a vertical representa o principio ativo, o mundo da transcendência e da evolução espiritual” (CIRLOT, 1992, p. 153, tradução nossa). Assim sendo, a violência que caracteriza os rituais eróticos do casal culmina na sua separação.

Podemos verificar que ocorre uma confluência entre o erotismo sagrado e o profano na união espiritual e carnal das monjas e a figura de Cristo resultando, com efeito, numa fusão da figura feminina com Cristo. Com o relato do casal de amantes, nos deparamos como uma descontinuidade, quando os dois se separam.

Na realidade, a fusão da monja com Cristo na cruz revela que a personagem reencontrou sua continuidade e, com os amantes, essa continuidade foi perdida. E dentro desses limites de encontro e desencontro, as monjas estão dominadas pelo desejo sexual e, os amantes, pelo isolamento do ser e, ao mesmo tempo, por uma libertação, pois, seja como for,

O que caracteriza a paixão é um halo de morte. Abaixo dessa violência [...] começa o campo do hábito e do egoísmo a dois, o que quer dizer uma nova forma de descontinuidade (BATAILLE, 1987, p. 16).

Afinal, a imagem da paixão da fusão dos corpos pode adquirir diferentes intensidades, ou melhor, pode reservar a união, o sofrimento ou uma separação.

CONCLUSÃO

Em *Apariciones*, Margo Glantz, grande estudiosa da literatura mística e do barroco colonial mexicano, questiona o olhar sobre o gozo feminino e a relação mística entre as monjas, exibindo com naturalidade o retrato de suas aparições. Ainda mais, a escritora faz uma paródia com os discursos das religiosas observando-se, em alguns momentos, um exagero nas aparições e na recuperação da história. A narrativa se converte em veículo do discurso amoroso-erótico, que aparece ao lado do discurso místico-religioso, permitindo a dispersão e a descontinuidade das personagens retratadas. Nos encontramos diante de uma fabulação erótica que desemboca em textos lacerados, que tematizam tanto a metáfora da escritura do corpo como a do corpo da escritura, mais precisamente da escritura feminina, característica da obra de Glantz.

Além disso, é uma narrativa que questiona cânones sociais, culturais e literários, porque se propõe a reler as tradições e a reconstruir parodicamente uma genealogia de mulheres eruditas, mas também subversivas e passionais – tal como a escritora e monja Sor Juana Inés de la Cruz, que subvertia o cânone barroco por meio de seus sonetos amorosos e escritos filosóficos. Assim, o imaginário textual está povoado por aparições de personagens históricos e fictícios, vinculados aos interstícios entre a literatura e a historiografia literária. Misticismo e erotismo, assim como prazer e dor, escritura e sexualidade, formam pares barrocos, antitéticos e complementares, ao longo da narrativa.

A escritura, portanto, procede como uma câmera fotográfica, ampliando e fragmentando os corpos que se expandem e ocupam todo o texto. Trata-se de uma ficção que explora uma “retórica do desejo”, parodiando os rituais e códigos de narrações eróticas e místicas. Uma gramática dos corpos que se observa na tradição hagiográfica onde, como ressalta a própria autora, se *“organiza una composición de lugar, un discurso de virtudes y un repertorio anecdótico, mediante el cual se da cuenta de momentos singulares en que el cuerpo es el espacio escenográfico de una erotización”* (GLANTZ, 1996b, p. 14).

O entrelaçamento das duas histórias e os fantasmas de corpos e textos que rondam a narrativa de Glantz traz uma narração que acentua a sexualidade, cujo processo de escritura da narradora-escritora entra sem timidez na intimidade dos corpos das personagens. Em realidade, um processo de escritura que adere ao palimpsesto, ou seja, a narrativa esconde alguns textos e, à medida em que a narradora vai escrevendo, esta vai revelando e descobrindo outros textos. Tal medida se assemelha ao quadro que tanto chama a atenção da amante, cujo corpo feminino é sobreposto pelo corpo masculino.

Como visto no primeiro capítulo, as palavras, num contexto literário, podem exercer sua sexualidade provocada pelo texto, pois este pode ter uma textura e se relacionar ao erótico. O texto, assim como o corpo, tem vários sentidos e os leitores, como *voyeurs*, passam a observar de maneira clandestina o prazer das personagens de *Apariciones*. O prazer não se trata de um elemento do texto, mas uma deriva, cuja narradora-escritora se interessa pela linguagem para materializar suas visões que tanto a seduz. É como se, metaforicamente, a língua passasse através da fala da narradora-escritora e as imagens, os fluxos verbais, e o léxico, se originassem do corpo dela e passassem à sua concretude no papel. Ali, corpo da narradora e corpo do texto, dirigidos por um impulso verbal, tornam-se escritura. Logo, em alguns momentos, percebe-se que a narradora não escolhe o que escreve, visto que não tem controle de suas visões. De fato, é um compromisso firmado pelo encantamento, pelo gozo e pela ordem.

Notemos que o romance de Glantz, que se dá pela ordem em que a escritora implica ao seu discurso, desde o primeiro capítulo faz uma referência à escritura, com uma cena narrada em primeira pessoa: “*Empiezo diciendo: Cuando escribo, soy quizá alguien llamada Lugarda Aldana de Villarroel – ¿o soy Juana de Soto y Guzmán?*” (GLANTZ, 1996, p. 17). Com isto, observa-se a escritura como busca e como afirmação de identidade. Ademais, frente ao teclado, as visões da narradora-protagonista sem nome se modificam e sua sensualidade se manifesta. O funcionamento da narrativa emprega identidades imprecisas, principalmente pelas monjas: são irmãs ou mãe e filha? E até mesmo pela identidade da narradora, ora autora ora personagem. Só quando nomear suas personagens, a narradora saberá quem é.

A escritura que é feminina se une aos sentidos do tato e da visão, e explora, amplia e fragmenta o corpo que, página por página, se expande no texto. Quando as palavras da narradora-escritora vão se materializando no papel, vão deixando sua condição efêmera. Estas, por sua vez, assinalam um jogo de aparições e desaparecimentos, utilizando-se palavras como atos e, por fim, atos como palavras.

Apariciones, de início, parece ser uma narrativa estranha, cuja estrutura da narrativa é organizada em capítulos breves e, aparentemente, sem sentido. No entanto, essas histórias imbricadas uma nas outras, acentua um processo de escrita que se assemelha não somente ao gozo, mas a um ritual de reflexão. Logo, gozo e dor vão se condensando e colocando o corpo em primeiro plano. Esse gozo da escritura que a narradora-escritora vai transmitindo pelas suas mãos no teclado do computador, percorre a sensualidade que advém do secreto: da flagelação das monjas que emana do claustro e do quarto dos amantes.

Barthes tece explicações sobre o prazer e a fruição provocada pelo texto, cuja escritura é instigadora da pulsão da curiosidade, que instiga à um fundo sexual. Assim, cada fio do texto, cada tessitura, códigos de vozes, dão forma à escritura. O texto é, portanto, fetiche. Ao se tornar fetiche, o texto saboreia a língua, roça lentamente e a esfrega, com isto, a língua exerce sua sensualidade. De acordo com a proposta de Barthes, além da liberdade crítica, o prazer renuncia leituras sistemáticas, fundamentadas em conhecimentos linguísticos, históricos ou sociológicos

O segundo capítulo, destinado às considerações sobre o erotismo, foi pensando dentro da literatura. Embora Bataille (1987) mostra a força erótica dentro de um viés mais filosófico, em que o ser se torna importante na experiência interior, o escritor ressalta que as experiências eróticas e religiosas se aproximam. “De um lado, o erotismo é a falta solitária, o que não nos salva senão nos opondo a todos os outros” (BATAILLE, 1987, p. 169). E, de outro, “[...] a santidade nos tira da solidão, mas sob a condição de aceitar este paradoxo — *Felix culpa!*, a bem aventurada culpa! — cujo próprio excesso nos resgata” (BATAILLE, 1987, p. 169). Por essas razões, se prosseguirmos nessa via indicada por Bataille, constataremos que, “O santo não está em busca da eficiência. É o desejo, e só o desejo, que o anima: nisto ele é semelhante ao

homem do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 165). Embora as duas experiências adquiram uma natureza diferente uma da outra, uma se aproxima do homem e, a outra, da solidão.

Quanto ao terceiro capítulo, o qual nossa análise se vincula ao pós-modernismo, há de considerar, ainda mais, que esse se associa a um fenômeno cultural que segundo sua poética, “[...] usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, p. 19). Por ser uma atividade cultural que atua em várias formas de arte, principalmente em correntes de pensamento, o pós-modernismo pode ser caracterizado como contraditório e histórico, cujo retorno ao passado não é nostálgico, entretanto, uma reavaliação crítica, uma forma irônica que surge na arte e na sociedade. Em outras palavras, não enaltece e nem ridiculariza, mas critica. O passado, por isso, com suas formas estéticas e suas formações sociais, é problematizado por uma reflexão crítica e reelaborada. A esse respeito, o romance de Glantz nos traz um exemplo de paródia, quer se trate na intenção, quer no alcance, tanto das personagens como do enredo. Todavia, não se trata de uma inversão, mas de uma mudança. Ainda mais, é explícito o fato de Glantz se apropriar dos textos de sor Juana e das metodologias diárias de Santa Teresa de Ávila que servem de pano de fundo para o romance.

A autora mexicana apresenta uma literatura que trabalha continuidades e fraturas com um olhar descentralizado que instaura um diálogo entre tradição e modernidade, a partir de um espaço feminino, uma vez que o imaginário literário e cultural mexicano sempre destacou a perspectiva masculina como determinante. Margo Glantz, em sua atuação como escritora, ensaísta e pesquisadora, questiona os paradigmas da cultura hispano-americana, colocando em primeiro plano sua experiência cultural e a memória literária, ao mesmo tempo que propõe uma política de gênero.

REFERÊNCIAS

ADOUM, Jorge. **Do sexo à divindade: as religiões e seus mistérios**. [S.l.: s.n.], [19--].

ALONSO, Dámaso. **La poesía de San Juan de la Cruz**. Conferencia pronunciada en el Instituto Caro y Cuervo, n. 3, outb., 1948. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/04/TH_04_003_032_0.pdf
Acesso em: 10 dez. 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **Crítica y verdad**. México: Siglo XXI, 1985.

BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Ed Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução: Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

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

BATAILLE, Georges. **Breve historia del erotismo**. Tradução: Alberto Drazul. Uruguay: Ediciones Calden, 1970.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolo**. Trad. Edwimo Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BENITEZ, Fernando. **Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España**. México: Era, 1985.

BEVERLY, John. "Poesía cortesana y festiva: literatura de homenaje". In: Pizarro, Ana (ed.). **América Latina**. Palavra, literatura e cultura. Vol. I. Campinas: Unicamp, 1993. p. 265 – 275.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de Lingüística geral I**. Tradução: Maria de Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Bíblia Sagrada. 154ª ed. Tradução: Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Editora Ave – Maria, 2002.

BIRMAN, Joel. **Por uma estilística da existência**: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte. São Paulo: Editora 34, 1996.

BORGES, Célia Maia. **Santa Teresa e a espiritualidade mística**: a circulação de um ideário religioso no Mundo Atlântico. Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em http://cvc.institutocamoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/celia_maia_borges.pdf Acesso em: 24 jul. 2018.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. **O universo do Romance**. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Tradução: Ana Giordano. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1987.

CADAVIDAD, RAMÍREZ, Lina Marcela. Experiencia mística: hacia una definición naturalizada. **Praxis Filosófica Nueva serie**, n. 39, jul/dic. 2014, p. 135 – 155. Fundación Universitaria Luis Amigó: Colombia. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n39/n39a06.pdf> Acesso em: 21 set. 2018.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. **Lumina- Facom/UFJF**, v. 6, n. 1/2, jan./dez. 2003. Disponível em: <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf> Acesso em: 12 dez. 2018.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Labor, 1992.

CELORIO, Gonzalo. Del barroco al neobarroco. In: **Ensayo de contraconquista**. México: Tusquets, 2001. p. 75-108.

CHIAMPI, Irleamar. La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno. **Criterios**, La Habana, nº 32, 1994, p. 171-183.

CRUZ, São João da. **Cântico espiritual, Chama Viva de Amor**. Tradução: Carmelitas descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. VII. Petrópolis: Editora Vozes Limitadas, 1960.

EISLER, Riane. **Placer Sagrado: sexo, mitos y política del cuerpo**. Tradução: Elena Olivos. Santiago: Editorial Cuatro Vientos, 1998.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Edue, 2013.

FLÜGEL, John Carl, et al. **A psicologia das roupas**. Tradução: Antônio Ennes Cardoso. Editora Mestre Jou: São Paulo, 1965.

FORSTER. E. M. **Aspectos do Romance**. 4 ed. Tradução: Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FRANCO, Jean. **Las conspiradoras. La representación de la mujer en México**. México: FCE-Tierra Firme, 1993.

FRANCO, Jean. Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo. In: ACHÚGAR, Hugo; BEVERLEY, John. **La voz del otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa**. Guatemala: Abrapalabra, 2002. p. 121-128.

FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria**, Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). Rio de Janeiro: Imago. [19--].

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Tradução: Renato Zwick. São Paulo: L&PM Pocket, 2010.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GARCÍA-PINTO, Magdalena. "La problemática de la sexualidad en la escritura de Margo Glantz". In: **Coloquio Internacional. Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana**. Madrid: Centre de Recherches Latino-Americaines, 1990. p. 31-47.

GENETTE, Genette. Discurso da narrativa. In: **Figuras III**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GLANTZ, Margo. **Apariciones**. México: Alfaguara, 1996a.

GLANTZ, Margo. "Erotismo y poesía." In: BATAILLE, Georges. **Lo imposible**. México: Premiá, 1979.

GLANTZ, Margo. **Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?** México: Grijalbo, 1995.

GLANTZ, Margo. **Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres**. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1996b.

HATZFELD, Helmut. **Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz)**. St. Petersburg: Catholic University of America, [19--].

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IVAN, Maria Heloísa de Souza. O narrador, a metalinguagem e o espelho refletido. **Revista Nucleus**, v.1, n.1, out./abr. 2003. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/45387106_O_NARRADOR_A_META_LINGUAGEM_E_O_ESPELHO_REFLETIDO Acesso em: 06 fev. 2019.

JESUS, Teresa de. **Camino de perfección**. Lima: edição eletrônica, 2003.

KAWABATA, Yasunari. **A casa das belas adormecidas**. Tradução: Meiko Shimon, Biblioteca Digital Brasileira, [S.l.: s.n.], [200--].

LEGUIL, François. Lembra-se do objeto que vimos, minha alma... *In: Os destinos da pulsão: sintoma e sublimação*. Kalimeros - Escola Brasileira de Psicanálise - Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997. p. 293 – 314.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: F.C.E., 1993.

LEITE, Ligia Chipappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 10º ed. Editora Ática: São Paulo, [200-].

MANSOUR, Mónica. **Margo Glantz, Apariciones**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/margo-glantz-apariciones-0/html/02e8ec3e-5690-4295-81d7-745497d34661_2.html#l_0_ Acesso em: 04 set. 2018.

MANZONI, Celina (org). **Margo Glantz: narraciones, ensayos y entrevista**. Margo Glantz y la crítica. Caracas: Ediciones Excultura, 2003.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco**. Barcelona: Ariel, 1975.

MASSARA, Izabel Haddad Marques. Feminilidade: um detalhe. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. **Fractal. Rev. Psicologia**. Rio de Janeiro, vol.25, n.3, set./dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922013000300006&lang=pt Acesso em: 11 mai. 2018.

MURIBECA, Mercês. As diferenças que nos constituem e as perversões que nos diferenciam. **Estudos de Psicanálise**. Aracaju, n. 32, p.117-128. nov. 2009.

NERI, Regina. **A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

OLIVEIRA, Madalena. Vestir, seduzir e significar: da dimensão simbólica da moda ao imaginário erótico contemporâneo. **Centro de Estudos de**

Comunicação e Sociedade, vol. 24, 2013, p. 143 – 151. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/312082002_Vestir_seduzir_e_significar_da_dimensao_simbolica_da_moda_ao_imaginario_erotico_contemporaneo
Acesso em: 24 jul. 2018

OREJAS, Francisco G. **La metaficción en la novela española contemporánea**. Madri: Arco/Libros, 2003.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERILLI, Carmen. Margo Glantz: los mil y un semblantes. **Revista Iberoamericana**. Pittsburg: EUA. Vol. LXVIII, n. 201, p. 1081-1089, out/dez 2002.

PIO V, São. **Catecismo dos Párocos, redigido por decreto do Concílio Tridentino, publicado por ordem do Papa Pio Quinto, dito Vulgarmente: Catecismo Romano**. Anápolis, GO: Serviço de Animação Eucarística Mariana, [200]. Nova versão portuguesa baseada na edição autêntica de 1566.

POMMIER, Gérard. **A exceção feminina: os impasses do gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução: Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2015.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RANGEL, Lúcia. El sadomasoquismo: una estructura circular. **En-clav**, v 4, nº 8, México, jul/dez. 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2010000200002 < Acesso em: 07 nov. 2018.

RUSSOTTO, Márgara. **Tópicos de retórica femenina**. Memoria y pasión del género. Caracas: Monte Ávila, 1990.

SANABRIA, Carolina. El voyeur en la literatura del siglo XX. **Filología y Lingüística XXXIII (1)**. Universidad Autónoma de Barcelona. Profesora de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica. San Pedro, San José, Costa Rica, 2007. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/4276/4100> Acesso em: 15 nov. 2018.

SANDRA, Lorenzano. **Del amoroso enredo en la literatura: entrevista con Margo Glantz**. p. 251-266, dez. 1997. Disponível em: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2673> Acesso em: 27 set. 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.): **América Latina en su literatura**. México: Siglo XXI, 1972. p. 167-184.

SARDUY, Severo. **Obras III. Ensayos**. México: FCE, 2013.

SOUZA, Wender Marcell Leite. **A literatura como diálogo: um percurso histórico do intertexto**. [S.l.: s.n.], [200-], p. 120-129. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf> Acesso em: 08 set. 2018.

STROZZI, Gina Valbão. Experiência Erótica e Religiosa em Georges Bataille. **Âncora: Revista digital de estudos em religião**, v, novembro de 2007. Disponível em: http://www.revistaancora.com.br/revista_3/04.pdf Acesso em: 01 mar. 2016.

TEIXEIRA, Sylvia Maria Campos. **Aspectos estilísticos e pragmáticos da língua portuguesa**. Ilhéus, BA: Editus, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

UBALDI, Pietro. **Ascese mística**. Tradução. Rubens C. Romanelli, Clóvis Tavares, Jerônimo, Monteiro. [S.l.: s.n.], [19--].

VALAS, Patrick. **As dimensões do Gozo:** Do mito da pulsão à deriva do gozo. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

WWW.GOOGLE.COM.BR (a)

<https://www.google.com/search?q=a+ressurrei%C3%A7%C3%A3o+piero+della+francesca&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwjdiZvKo53fAhXHgZAKHVhBDKQQsAR6BAgCEAE&biw=1024&bih=577#imgrc=vxiu-M220sMPIM:>

WWW.GOOGLE.COM.BR (b)

<https://www.google.com/search?q=a+lacta%C3%A7%C3%A3o+de+s%C3%A3o+bernardo&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiag5bfpJ3fAhWKC5AKHbYfCX8QsAR6BAgFEAE&biw=1024&bih=577>