

# A via-crúcis dos desgraçados ou trajetos de monstruosidade em *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe

The Via Crucis of the  
wretched people or the  
paths of monstrosity in o  
*remorso de baltazar serapião*,  
by Valter Hugo Mãe

r e v i s  
t a d e l  
i t e r a  
t u r a  
o u t r a  
t r a v e  
s s i a

Marcele Aires Franceschini  
(UEM)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73473>

## Resumo

Um mundo de rutilância medieval, dilatado nos atos violentos, animalescos e monstruosos do ser: assim se revela *o remorso de baltazar serapião* (2006), premiado romance do escritor angolano Valter Hugo Mãe. Com estilo inconfundível pela recusa às iniciais maiúsculas e aos moldes formais de pontuação, o autor trabalha com uma narrativa densa, repleta de oralidade, cravada em carnais, primitivos sentidos de linguagem. A monstrosidade impera nas ações do protagonista, baltazar, desde a desconstrução fisionômica/psicológica de sua amada à concepção de misoginia que transpassa a saga – bem como na tirania de seu pai contra sua própria mãe. “Misoginia” aqui empreendida como paradoxo, uma vez que o eu-narrador não destrói apenas o feminino, mas o código de humanidade que habita cada personagem. Bruxas, senhores e os desgraçados: todos parceiros na dança convulsiva contrária às leis de fertilidade e resistência do Ser.

Palavras-chave: *o remorso de baltazar serapião*; monstrosidade; misoginia; violência

## Abstract

A world of medieval shine, expanded in violent, animalistic, monstrous acts of the Self: this is how unveils the narrative of the prize-winning novel *the remorse of baltazar serapião* (2006), by the Angolan writer Valter Hugo Mãe. With an unmistakable style conducted by the refusal of capital letters and formal punctuation models, the author applies a dense, oral narrative, embedded with carnal, primitive senses of language. Monstrosity dominates the actions of the protagonist, baltazar, from the physical/psychological deconstruction of his lady up until the misogynist concept that trespasses the saga – as well as the tyranny of his father against his own mother. Indeed, a paradoxical “misogyny”, since the I-narrator does not destroy only the feminine, but the humanity code that conceives each one of the characters. Witches, Lords, and the damned: all partners in the convulsive dance opposed to fertility and resistance of the Being.

Keywords: *the remorse of baltazar serapião*; monstrosity; misogyny; violence

*Por que é que o ovo podre, então,*

*parece pesar mais na mão?*

*Será que pesa mais o real  
quando em defunto, em pantanal?*

(João Cabral de Melo Neto  
em “O ovo podre”)

## 1. O ovo podre

Em seu notório “O ovo e a galinha”, publicado em *A legião estrangeira* (1964), Clarice Lispector aborda a questão da ancestralidade inerente ao “objeto-ovo”, pois, metafisicamente, mal é visto e “já se torna visto um ovo há três milênios”<sup>1</sup>. No conto, o ovo provoca *insights*, tornando-se um verdadeiro aparato simbólico utilizado pela autora na ânsia de desvendar o mundo que a cerca. Ao longo da leitura, traduz-se como arquétipo universal de nascimento, de circularidade. Tal noção clariceana pode ser aqui emprestada na medida em que sintetiza a existência precedente à essência (“ser-em-si”), empregando-se as ideias de Sartre<sup>2</sup>. Contudo, diferentemente do humano, o ovo não vivencia a situação fática de existência imanada na consciência (“ser-para-si”), tampouco procura o sentido das coisas, questiona ou duvida da própria realidade – ele apenas é. E sempre o foi. A mínima existência do objeto “ovo” implica na aceitação de que as coisas, originalmente, surgem na sua radical espontaneidade.

Adotando-se essa linha de pensamento, se a existência precede a essência, no romance *o remorso de baltazar serapião*<sup>3</sup>, lançado em 2006 pelo angolano Valter Hugo Mãe, compreende-se que o ovo pode ser descrito como a representação do arcaico que antecede a condição humana: “e o meu pai, ele próprio, enfiou por ali dentro a mão e gritou, deixa ver se tens ovos. e fê-lo como às galinhas. e voltou a fazê-lo. e a minha mãe contorceu-se e calou-se”<sup>4</sup>.

A ação brutal, invasiva de o pai forçar a saída de um objeto do ventre materno não é apenas metáfora, porém saída dramática à expressão num mundo caótico, em total ruptura com a categoria do que se aceita como “aprazível”. O monstruoso da imagem, de um corpo feminino penetrado por uma mão masculina em busca de um “ovo”, revela íntima relação com a patologização dos personagens da obra. Butler

---

1 LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”, 1999, p. 46.

2 SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*, 1998, p. 140.

3 Respeitando-se a grafia do original, o título permanece em iniciais minúsculas ao longo do artigo.

4 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 49. Obs: as iniciais minúsculas após os pontos finais e os nomes próprios também serão mantidos, visto que este foi o estilo adotado pelo autor.

percebe tal escárnio como “o inumano, o que está além do humano, o que é menos que humano, o limite que garante ao humano sua ostensiva realidade”<sup>5</sup>. No romance do escritor angolano, a ação do pai perpassa os limites, marcando a violenta invasão no corpo feminino. Diante da ação irascível de afonso, o “ovo” pode ser designado como “abjeto”, “aquilo que foi expelido pelo corpo, descartado como excremento, tornado literalmente ‘Outro’. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece”<sup>6</sup>. Butler prossegue: “A construção do ‘não eu’ como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito”<sup>7</sup>.

Em *o remorso de baltazar serapião*, o desenlace narrativo é constituído por um princípio de primitividade, ou princípio ovóide, analogia “à forma primitiva embrionária a partir da qual o mundo surgiu”<sup>8</sup>. É na origem da memória “primitiva embrionária” de um mundo diluído no medievo que o romance apreende a transmutação da massa concreta ao devaneio, seja como antídoto para “curar bruxaria”: “cântaros na mão, entrámos e lamentámo-nos novamente e el-rei disse novidades, tenho bruxa ainda maior que curará de remendo que vos fizeram”<sup>9</sup>; seja para narrar o “corretivo” a que o corpo feminino estava fadado, nos tempos inquisidores, em termos de vigilância e controle: “[...] a mulher queimada ligava-se ao inferno, tinha domínios desnaturais a permitirem-lhe capacidades de mais proveito que a força de mil homens, a bruxa [...]”<sup>10</sup>.

Michel Foucault, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, observa que o “suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento” e se manifesta como parte de um “ritual”: “O próprio excesso de violências cometidas é uma das peças de sua glória”, destinando-se, em relação à vítima, “ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha”<sup>11</sup>.

Seguindo-se a lógica de Foucault de “liturgia punitiva”<sup>12</sup>, no medievo, a figura da “mulher queimada”, ligada ao “inferno”, está descrita tanto em documentos quanto em obras da escolástica do final do XIII, à perseguição que sofreram a partir do XV. Justamente porque, como esclarece Boureau<sup>13</sup>, uma das explicações a esse surto de

---

5 BUTLER, Judith. *Desbacer el género*, 2006, p. 307. Tradução ao espanhol: Patricia Soley Beltrán. Tradução própria do trecho em espanhol.

6 BUTLER, Judith. *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*, 2003, p. 190.

7 Ibidem.

8 CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1999, p. 231.

9 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 137.

10 Ibidem, p. 114.

11 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 1997, p. 36.

12 Ibidem, p. 36.

13 BOUREAU, A. *Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa medieval [1280-1330]*, 2016,

violência seria o fato de a bruxaria ser oriunda de cultos ancestrais. Levack<sup>14</sup> estima que aproximadamente trinta e cinco mil hereges tenham sido executados entre 1450-1750 na Europa – sem contar o total das colônias ultramarinas – por bruxaria, pacto com o diabo, rituais profanos e até mesmo por lançar “mau-olhado”.

Nesse cenário, a energia da obra de Valter Hugo Mãe não se encontra apropriadamente no belo senso-comum, tampouco no confortável, mas antes no grotesco, no visceral, no podre do ovo. Com a habilidade de quem escreve no útero do texto, o romancista realiza uma “reprodução quase teatral”<sup>15</sup> dos atos de violência e monstruosidade, apostando no exagero para salientar o carnal: “a teresa diaba era quem vinha muito por mim. parecia uma cadela no cio [...]. era toda carne viva, como ferida onde se tocasse e fizesse gemer”<sup>16</sup>. Note-se que a sexualidade é apreendida no contexto medieval casta, contra a “carne viva”. Tanto o é que o nome da personagem é composto: “teresa diaba”<sup>17</sup>. Ela mesma é descrita de modo zoomórfico, comparada a uma “cadela no cio”.

Levando-se em conta que “o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual”<sup>18</sup>, a cada página o autor desconstrói a figura feminina, de tal modo que a constante degradação física beira tanto a animalidade: “[...] semelhantes e porcas de corpo, condenadas à inferioridade [...]”<sup>19</sup> quanto o escatológico: “[...] e até dom afonso e dona catarina se despiolharam, dizia a brunilde, dia todo de ontem a catar merdas do corpo para parecerem melhores ao digno visitante”<sup>20</sup>; “a cria saltara para fora em força total, cabeçuda embora, que arrancou tripas por ela presas, porcarias que se reviraram dentro da brunilde e que a abandonaram de podridão [...]”<sup>21</sup>.

Observe-se que, inicialmente, há o ato de invasão da mão masculina no útero; e tão logo a narrativa prossegue é perceptível ainda o movimento de evasão do corpo feminino: a cria salta para fora, arrancando-lhe as tripas – brunilde morre em razão da podridão provocada pelas porcarias, que também rebentaram. Valter Hugo Mãe

---

p. 27.

14 LEVACK, Brian P. *The witch hunt in early modern Europe*, 2006.

15 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 1997, p. 45.

16 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 27.

17 Ironicamente, Santa Teresa de Ávila (1515-1582), co-fundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços, antes de ser canonizada pela aparição do Cristo teria sido acusada de que as visões eram de origem diabólica – e não divina (Cf. AUCLAIR, 1995, p. 24-25).

18 COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”, 2000, p. 48.

19 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 19.

20 Ibidem, p. 100.

21 Ibidem, p. 168.

compõe as personagens femininas corporificadas por práticas sexuais exercidas “por meio do corpo do monstro”<sup>22</sup>, sendo o sagrado feminino substituído pelo grotesco.

Surpreendentemente contraditório, nos caminhos de uma memória “dolosa”, o narrador marca em seu texto a violência e a monstrosidade amparadas pelo “lamento” digno de um cronista medieval. Segundo Esteves<sup>23</sup>, o “dolo” ou “dó da Hispânia” expunha-se como um discurso lamentoso; uma narração melancólica que, em consequência da disseminação do poder islâmico na região, em 711, revelava-se como o pranto pelo “Paraíso Perdido”.

Com efeito, em *o remorso de baltazar serapião*, o “Paraíso Perdido” amplia-se no estranhamento, recurso que extrapola os limites da representação formal a partir da metamorfose. Este é o caso da personagem ermesinda, que sofre, ao longo da obra, uma mutação física devastadora pelas mãos do marido, o protagonista. Tomado pela loucura do ciúme e da desconfiança da traição, baltazar serapião vai, gradativamente, modificando a aparência de sua amada: “e se lhe dei o primeiro corretivo de mão na cara não foi porque não a amasse, e disse-lho, existe amor entre nós [...]”<sup>24</sup>; “[...] tão grande foi o ruído de minha mão na sua cara, e tão rápido lhe entornei o corpo ao contrário e lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos [...]”<sup>25</sup>; “[...] e ao invés de lhe conseguir estragar novo pé, virei-lhe braço que agarrei e aproveitei de o escolher. se lhe arranquei uns cabelos, nada se notaria na manhã seguinte. [...]”<sup>26</sup>; “a minha ermesinda, pé torto, braço para o céu [...]”<sup>27</sup>; “e ela pôs mão e gritos no olho arrancado e deitou-se em desmaio para o chão [...]. fiz eu coisa que me ocorreu, trocar olho por terra [...]”<sup>28</sup>; “[...] dei-lhe de mão fechada tanta pancada na cabeça que lhe saltaram pedaços, até tombar chão batido como pedra a escorrer sangue, desfeita em desonra e mais nada”<sup>29</sup>; “minha bela ermesinda, como estás. pé torto, mão para o ar, braço colado ao peito, outra mão nenhuma, olho só buraco e cabeça descarecada às peladas, altos e baixos a faltar redondez de cabeça comum”<sup>30</sup>.

Percebe-se que o escritor trabalha com a repetição enfática: “mão na cara”, “pé torto”, “mão para o ar”, “buraco no olho”, “descarecada” no fluxo do *leixapren* das cantigas medievais, marcando a duplicação de palavras. A intenção do efeito

---

22 COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”, 2000, p. 44.

23 ESTEVES, E. *Narrativas da Crónica Geral de Espanha de 1344*, 1998, p. 31.

24 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 48.

25 Ibidem, p. 53.

26 Ibidem, p. 65.

27 Ibidem, p. 87.

28 Ibidem, p. 108.

29 Ibidem, p. 178.

30 Ibidem, p. 189.

de espelhamento é clara: destruir para construir. Eis o discurso premonitório de Baltazar: “definharás sempre mais a cada crime”<sup>31</sup>. O protagonista reconstrói sua “bela ermesinda”, provocando-lhe uma feiura progressiva, de tal modo que a atitude tirânica do protagonista (um corpo masculino modificando um corpo feminino) se apresenta como evidência de sua postura hierárquica. Uma monstruosidade hierárquica, posto que a apreensão do feminino, em termos de reconhecimento e aceitação medieval, dava-se em torno do conjunto de normas impostas pelas instituições reais e religiosas. No universo criado por Valter Hugo Mãe, a tortura contra o feminino é um acontecimento “corriqueiro”, visto que, segundo Bloch, nessa época a mulher era relacionada com “o *sensus*, com o corpo, o apetite e as faculdades animais”, passível de submissão por sua condição “negativa”<sup>32</sup>. Isso ocorre dado ao fato de que a “suposta bondade original” da humanidade, marca característica do cristianismo primitivo, foi sobrepujada pela “doutrina do pecado original transmissível”, prova de que os seres necessitavam de um austero “controle político” – em especial, as mulheres, vistas então como as próprias “serpentes”<sup>33</sup>.

Compassadamente, há um claro processo de “desfeminização” de ermesinda. E nesse atento e calculado curso de destruição, ou de despojamento sexual da amada, a tortura surge como “declaração de amor”. Uma verdadeira “Canção de Amor”, marcada, sobretudo, pela relação de coito. No entanto, quanto mais a tortura, em posição superior, verdadeiramente onipotente (ao contrário da vassalagem), maior é sua “nobre” tentativa de “salvá-la”. Destruí-la: eis seu grande ato de redenção:

tão grande o orgulho de a ter salvo, muito me aconteceu a alegria e, consciente na ideia, tão grande inteligência com que administrei a minha ermesinda, quase senti remorso pela firmeza da minha bondade. Eis ermesinda, salva de tudo o mais, ajoelhei-me a seus pés e confessei que a amaria até o fim da vida. [...] poderia sentir remorso por essa bondade de, a cada momento, a ir buscar à razão, a fazer ver as coisas mais corretas da criação, para a ajudar a encontrar o seu lugar mais humano<sup>34</sup>.

A esse ponto do texto, já nas páginas finais, há ruptura no contexto semântico, posto que o leitor é induzido a repensar no significado do termo “remorso” atrelado ao protagonista. Não se trata de um “remorso” usual no sentido de culpa da consciência por ato proibido, como no discurso da memória cristã. Trata-se de um remorso antagônico: “senti remorso pela firmeza da minha bondade”. Ao protagonista o

---

31 Ibidem, p. 53.

32 BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*, 1995, p. 38.

33 Ibidem, p. 106.

34 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de Baltazar serapião*, 2010, p. 190.

remorso está diretamente associado à redenção, à salvação de sua amada. Um remorso “corretivo”, “didático”, que ensina ermesinda, submissa, a “encontrar o seu lugar mais humano”.

Ao mutilá-la, no compasso conta-gotas, o narrador poderia vir a caracterizá-la como um “monstro”. Contudo, esse não é o resultado, pois sua destruição se impõe como o ato heroico de baltazar: tirar-lhe a beleza. Leitor que entende a transfiguração de ermesinda captou o sentido de beleza nada condicionada, fugindo dos cânones que definem o belo em rígidas normas estéticas. Se Safo canta, em sua “Elegia”, melancolicamente: “Se meu seio pudesse todavia dar leite e meu ventre procriar filhos”<sup>35</sup>, baltazar, ao contrário, aproxima-se do elegíaco não em virtude da fertilidade, mas em razão de suas atitudes misóginas.

Impossível ler a obra desprezando o conteúdo zoomórfico que domina o texto. Esse é, aliás, um dos trunfos literários de *o remorso de baltazar serapião*. Prevalece, em todos os capítulos, o grotesco animalizado como mote de escrita. Valter Hugo Mãe trabalha com o animalesco em sua forma mais domesticada, como é o caso de sarga, a vaca da família. Ao contrário de ermesinda, que sofre um gradativo processo de animalização, a vaca vale-se por seu valor humano: “e o aldegundes entendeu e confirmou, a sarga é gente sensível”<sup>36</sup>.

A própria genealogia da família é condicionada pela existência da vaca:

o meu pai pagava ainda a ousadia de se chamar afonso. afonso segundo um rei, mas sobretudo em semelhança ao senhor da casa a que servíamos, uma ousadia disparata, um sarga chamado afonso, um verdadeiro familiar da vaca como se viesse de rei<sup>37</sup>.

os sargas, a vivermos com uma vaca, mas nada de ter uma vaca para que nos trouxesse o leite, se era velha demais, e nada para eu nos aquecesse a casa [...]. era uma vaca como animal doméstico, mais do que isso, era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse<sup>38</sup>.

A sarga. Aquela sem sagradas tetas. No *Veda*, as águas recebem o apelativo de *mârtritamâh* (“as mais maternas”), pois a princípio, na Índia, considera-se este o elemento mantenedor da vida, circulando em forma de chuva, seiva, sangue e leite.<sup>39</sup> No caso da

---

35 SOTO, Vicente López. *Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura griega*, 1984, p. 226. Tradução nossa.

36 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 186.

37 Ibidem, p. 13.

38 Ibidem, p. 29.

39 CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 1969, p. 62.



vaca, ela é humanizada ao extremo, sem que possa lhe ser atribuída qualquer qualidade divina. Nem leite ela pode mais dar. Curiosamente, sua infertilidade e sua já falida utilidade – ao contrário do que se poderia esperar – conferem-lhe caráter de afeição à família: “[...] gosto do jeito doméstico dela, velha e resignada com viver, parece não querer morrer”; “[...] é milagre que ainda esteja viva. É um animal inteligente, faz-se de burra para enganar morte mais natural que a levaria muito mais cedo que lhe apetece ir”<sup>40</sup>.

Tais “qualidades” se impõem na narrativa não para solucionar impasses ou conectar valores, mas, substancialmente, como elementos caracterizadores da humanidade de sarga, “inteligente”, que “engana a morte”, o exemplo do “milagre”, uma vez que o indivíduo é corrompido, destruído, horrorizado, seja ele vivente no corpo de ermesinda, no de baltazar serapião, no de sua mãe ou no de qualquer outra personagem que apresente certo grau de imundice fisiológica, fragilidade carnal e/ou submissão aos pares.

## 2. Misoginia como mote

No corpo textual de *o remorso de baltazar serapião*, ermesinda é exemplo de personagem que não se mantém apenas por suas características psicológicas, mas, veemente, pela metamorfose física que sofre. Ao contrário de Gregor Samsa<sup>41</sup>, que certa manhã, ao se despertar de sonhos intranquilos, encontra-se em sua cama transformado num inseto asqueroso, tanto ermesinda quanto a vaca sarga sofrem processos nada súbitos, fundadores de sua condição de mulher/animal, vaca/ser-humano, respectivamente.

O zoomorfismo mitológico remonta à memória dos povos mais antigos. Na convergência do religioso com o estético, quando o mito se materializa em narrativa, as figuras que juntam formas humanas e animais começam a ser lidas como *metamorfós*, etimologia grega que pode ser traduzida como “eu transformo”. Marca do sobrenatural e do fantástico primevos, a metamorfose se manifesta nos ritos e nas narrativas ancestrais como “antropomorfismo”, definição esta pautada nas características humanas atribuídas a seres vivos/elementos da natureza; bem como “zoomorfismo”, quando as características animais são direcionadas a humanos; e “antropozoomorfismo”, marcado por um processo constitutivo de corpo misto, parte humano, parte animal<sup>42</sup>.

---

40 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 101.

41 Cf. KAFKA, Franz. *A metamorfose*, 1997.

42 ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, 2000, p. 45-72.

No caso do romance de Mãe, a metamorfose é garantida pelo primitivo medieval que prevalece no denso da leitura. Indubitavelmente porque personagens secundárias – sarga, ermesinda, teresa diaba – deixam seus postos de personagens secundárias e assumem importância vital à obra, suplantando o próprio protagonista, que apesar de levar a responsabilidade da narrativa, só a sustenta em razão da presença alheia. Sem elas, sua narrativa seria nula; seu discurso, sua existência e sua própria relação de poder face aos outros seriam realidades mortas. Por meio do relato grotesco e estropeado dos tipos que circundam e se sobrepõem ao narrador, o leitor toma consciência da existência de um “eu” profano, primitivo, de “grandes extensões milenares”, como escreve Clarice Lispector em *Água viva*<sup>43</sup>. Um “eu” atemporal, de memória, de vibração ecoante, posto que pensar o “primitivo” literariamente exige o movimento diacrônico de se desvincular a obra do compasso cronológico e do espírito formal da atribuição de gênero, estilo, e, sobretudo, do que se apresenta como expectativa de personagem.

A questão feminina enreda ao extremamente degradado porque o “H”omem – homem em seu sentido ontológico; “homem humano” – é disforme, destruído, corrompido; falhado. Portanto, segue a lógica de que aquelas que dão origem a essa espécie são biologicamente, estruturalmente, necessariamente degradadas: “a minha pobre mulher mal educada e não preparada para o casamento, o anjo mais belo que eu já vira, por sorte tão incrível, minha esposa, amor meu”<sup>44</sup>; “[...] mas abduco de razões femininas, mulher é coisa de pouca sabedoria e nenhuma estabilidade, o que pensam hoje, amanhã não sabem”<sup>45</sup>; “e se imperfeição das mulheres tem-nas más de cheiro e tudo, pernas que abram fedem deliberadamente como coisas mortas, a sorte e condenação delas é que os homens gostam de maus cheiros [...]”<sup>46</sup>.

Como já enfatizado, o corpo feminino recebe, na obra, um olhar hierárquico, “bem ao gosto da cartografia do olhar colonial”<sup>47</sup>. Sempre o protagonista, o marido – que por sua vez é subalterno do senhor das terras – descreve de modo inferiorizado a própria companheira e demais personagens, de tal maneira que na pirâmide medieval, a mulher está na última categoria, até mesmo abaixo da vaca. Entretanto, o paradoxo negativo (“pobre mulher mal educada”, “coisa de pouca sabedoria”, aquela que “fede deliberadamente como coisas mortas”) é a bússola da inventiva literária de Valter Hugo Mãe. Na rejeição, o sentido é permanentemente posto em evidência; problematizado.

---

43 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 89.

44 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 65.

45 Ibidem, p. 110.

46 Ibidem, p. 119.

47 PADILHA, Laura C. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*, 2002, p. 222.

Zolin caracteriza o feminino como a “negação do fálico”<sup>48</sup> – aos personagens masculinos de *o remorso de baltazar serapião* bastaria confrontar tal paradoxo para que os impasses fossem destravados. Empreende-se aqui a ideia de falo não apenas ligado à genitália, porém, de acordo com Gallop, como “significante”, que “significa estar no centro do discurso”, verdadeiro “atributo de poder”<sup>49</sup>. Nesse contexto, o protagonista toma a inventiva da negação como única via, de forma que a diferença, ou a vivência da alteridade jamais é possibilidade vigente. Diante da atroz submissão, o substantivo “coisa” relacionado à mulher é elemento que a define com propriedade: “coisa” ora animalizada, ora dessacralizada, ora rechaçada. E se, além da negação, o narrador-protagonista vê na imagem feminina uma “coisificação”, é porque, irredutivelmente, destrói os mínimos resquícios de humanidade das heroínas de sua trama. Daí o monstruoso; daí o horror. Destruir para construir acaba se tornando uma constante na personificação feminina no romance.

A ficção de Valter Hugo Mãe, porque trabalha com a violência, o monstruoso e o horror de modo realista, pautada na criação pictórica dos fatos – dados os detalhes das cenas e das ações dos personagens –, propõe, via discurso textual, a concomitante ideia de processo, de transformação. Outrossim, as mulheres são degradadas, humilhadas, deformadas e vencidas porque sua memória medieval surge maculada, no pecado: “as mulheres são frutos podres, como maçãs podres, raios hão de partir eternamente a eva por ter sido mal lavada nas intenções [...]”<sup>50</sup>; “as mulheres só são belas porque têm parecenças com os homens, como os homens são a imagem de deus”<sup>51</sup>.

Em tempo, se o universo é uma “teia de auto-semelhança em escadas diversas”<sup>52</sup>, nada mais natural do que a degradação feminina, pois o homem de *o remorso de baltazar serapião* é podre, grotesco, monstruoso, escatológico e corrompido. Fatalmente, sua progenitora também: “[...] uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com os seus erros [...]”<sup>53</sup>.

Valter Hugo Mãe se utiliza de clichês machistas impostos às mulheres (“de pouca fala”, “parideira”, “procriadora”, “cuidadosa com as crianças”, cheia de “erros”) como instrumentos de crítica ao discurso social que a constrói subalterna.

---

48 ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura”, 2009, p. 196.

49 GALLOP, Jane. “Além do falo”, 2001, p. 280-281. Obs: a autora analisa o conceito laciano de significante.

50 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 52.

51 Ibidem, p. 135.

52 LUCCHESI, Marco. *O sorriso do caos*, 1997, p. 98.

53 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 17.

Logo, a negação aparece como marca visível da degradação, ingrediente indispensável na construção maculada das personagens femininas. Importa aqui observar que a misoginia não é uma invenção do mundo medieval: no Gênesis, Eva (força feminina) desvirtua Adão (força masculina), criado à imagem e semelhança de Deus, e o conduz ao caminho da danação. Tal e qual, cada um dos personagens em *o remorso de baltazar serapião* herda o sofrimento da tradição cristã, sendo sobretudo as personagens femininas execradas em razão da culpabilidade original que carregam.

É precisamente entre o limbo do pecado e da opressão/submissão que transita a consciência da voz narrativa, degradando a mulher como quem mergulha no âmago do problema, ou no primitivo do “ovo”. Veja-se o caso de teresa diaba, como já enfatizada, monstruosa, animalizada em sua natureza mais vital: “diaba, grunhindo e zurzindo em busca do prazer [...]”<sup>54</sup>. A personagem é a imagem do sexo selvagem, do pecado, da luxúria. Se tomarmos a iconografia medieval, teresa é tipo análogo às gárgulas femininas dispostas no alto das igrejas europeias, personificação do prazer carnal. Ou ainda, é figura representante dos Bestiários, catálogos manuscritos durante a baixa Idade Média por monges católicos e que reuniam informações sobre animais domésticos e fantásticos, com conteúdo moralizante. Tais Bestiários ressignificaram a simbologia animal que permeou a Antiguidade – seres fantásticos assumiram novas formas, sendo paradigmas da luxúria, do prazer, dos vícios e dos pecados<sup>55</sup>.

A animalização/degradação de teresa é uma característica bastante enfatizada no livro: “a diferença entre ela e uma vaca ou uma cabra era pouca, até gemia de estranha forma, como lancinante e animalesca sinalização vocal do que sentia, destituída de humanidade, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável”<sup>56</sup>. Veja-se que a personagem, além de ser reconhecida como “diaba”, “grunhe”, tem “trejeitos de bicho”, chegando a ser “destituída de humanidade”. O excerto demonstra que a visão do narrador segue a tradição misógina medieval, identificando a explosão carnal do corpo feminino como diabólica, bestial. A mulher era a fonte dos pecados da carne, portanto seu corpo e sua sexualidade não poderiam ser explorados. Como o sexo estava associado às trevas, o ser feminino deveria rechaçar os desejos da carne para que a pureza reinasse.

Pontualmente, deve-se observar que as personagens femininas da obra atravessam uma atmosfera de “transgressão”, emprestando-se o termo de Bataille em *L'Erotism*, que enxerga o território do erotismo como “território da violência, da

---

54 Ibidem, p. 58.

55 BENTON, Janetta Rebold. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*, 1992, p. 21-24.

56 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 36.

violação”<sup>57</sup>. Se tomarmos o sentido de “transgressão” como “ir além do que é permitido; infringir”, no livro, cinco figuras femininas apresentam-se como transgressoras: 1) teresa diaba, cuja comparação ao animal/escatológico/demoníaco se instaura, já que ela “serve” para satisfazer o prazer masculino; 2) gertrudes, viúva acusada de matar o marido, queimada em praça pública, porém sobrevivente, considerada “bruxa” pelo povo e temida/odiada por baltazar; 3) a mãe de baltazar, torturada e morta pelo pai; 4) brunilde, jovem sexualmente escravizada por dom afonso; e 5) ermesinda, destruída pelo marido baltazar, que repete a tradição da violência paterna contra o corpo/eu feminino.

Das cinco, duas transgridem, sobretudo, pelo viés sexual, próximas à luxúria, ao mal e à feitiçaria: teresa diaba e gertrudes. Assumindo-se como “bruxas”, “pecadoras”, “carnais”, as personagens tomam para si o poder na sociedade medieval. Quanto à mãe, ermesinda e brunilde são passivas de violência, transgredindo pelo simples fato de sua existência. Como o “ovo”, representam apenas o “ser-em-si”, já que a vivência governada por meio da consciência (o “ser-para-si”)<sup>58</sup> foi-lhes tolhida pelos sujeitos dominantes da história: os homens. Em outras palavras, as mulheres “de casa” são coisificadas, verdadeiros objetos disponíveis às torturas dos opressores. Em escala decrescente na pirâmide social, dom afonso abusa de brunilde; o pai agride a mãe; baltazar tortura a esposa ermesinda.

Outro fato ainda relacionado à posição passiva das personagens citadas dá-se em relação ao poder que seus algozes exercem sobre elas: “dom” afonso é o senhor feudal, autoridade no mundo medieval; “afonso” é o pai, que apesar de vassalo, carrega a ironia de trazer o mesmo nome do dominante; e o sobrenome “serapião”, no caso do romance, é provável que esteja associado à São Serapião de Tmuis<sup>59</sup>, monge egípcio, discípulo de Santo Antônio, grande combatente dos hereges no século IV. Pois, investidos das alcunhas de reis e de santos, os torturadores agem contra a figura feminina como “justiceiros”. No entanto, embora essas sejam as atuações dos personagens masculinos, durante o processo narrativo Mãe destrói sua soberania, com um discurso em que o “bem-feitor” não passa de um covarde, monstro, a exemplo da cruel e fatal investida do pai contra a mãe:

e o meu pai decidiu tudo nesse momento, que se o curandeiro já não a salvaria, nem salvação merecia, e foi no dia em que o povo se preparava para queimar a mulher que se portara mal que o meu pai rebentou o braço dentro do ventre da minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali

---

57 BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 1987, p. 23.

58 SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica, 1998, p. 140.

59 GOMES, C. Folch. *Antologia dos Santos Padres*, 1979.

deixara. e gritou, serás amaldiçoado para sempre. depois estalou-o no chão e pôs-lhe pé nu em cima, sentindo-lhe carnes e sangues esguicharem de morte tão esmagada. e, como se gritava e mais se fazia confusão, mais se apagava a minha mãe, rápida e vazia a fechar os olhos e corpo todo, não era mais ali caminho para a sua alma [...]”<sup>60</sup>.

A percepção doentia do pai elege a traição da mãe – jamais comprovada – como motivo para sua violência. A mãe é um elemento a ser punido, não merecendo “nem salvação”. Acaso não fosse morta pelo pai, ela o seria pelo “povo”, que se “preparava” para queimá-la – como o fizeram com Gertrudes. Nesse contexto, mãe e bruxa formam um par: as transgressoras devem ser queimadas e suas cinzas dissipadas ao vento, pois assim o corpo diabólico morre para sempre. Atenção ao verbo: a mãe “apaga”, “rápida e vazia”, como uma chama que se esvai. Todavia, a maior transgressão da progenitora, em sua condição de mulher, é o poder de gerar uma vida, uma vez que o feto vingado representaria a presença de outro homem no lugar absoluto do pai. Por isso o pai “arrancou mão própria” o bebê, amaldiçoando-o, e, como o fez contra a mãe, loucamente o destroça.

Há uma tradição de tortura no romance: aprendizado hereditário, de pai para filho. A violência espelhada – primeiro do pai contra a mãe, seguida de Baltazar contra Ermesinda – é um dos *motifs* da narrativa. À mulher, enquanto propriedade do marido medieval, não restava opção senão a obediência. Jamais poderia ela quebrar a estrutura bem firmada pelos dogmas religiosos e preceitos sociais; jamais poderia ela se associar à “bruxa”, “mulher velha e matreira”, que tinha o “ar frio das víboras” e seu “mau-olhado” definha a todos, pois tal ação é direta ao Outro<sup>61</sup>. Jamais a ela o poder.

A construção das personagens femininas de Valter Hugo Mãe, especificamente em *o remorso de Baltazar Serapião*, é fiel à representação do discurso sócio-histórico, cumprindo o escritor seu papel de recordar a misoginia visceral do mundo medieval – como pano de fundo – e que ainda permanece realidade no XX. Uma misoginia às avessas, é bem verdade, já que o texto escolhe humilhar o feminino e o materno como estado de fruição à resistência. “Feminino” aqui se entende como signo da vivência, dos sentidos, da memória ontológica do Ser. E se o narrador humilha é porque estabelece a necessidade de se fundir com o objeto-animalizado-primitivo-mulher. Nesta relação sinérgica, o autor, um “objeto de escrever”, metamorfoseia-se no objeto degradado. Há uma fértil troca. No entanto, durante o ato de subordinação, a mulher, surpreendentemente, emerge como o símbolo mais importante de sua obra. Sem sua presença paradoxal a trama jamais se consumaria, pois, apesar de ignorada

---

60 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de Baltazar Serapião*, 2010, p. 75.

61 *Ibidem*, p. 74.

e inferiorizada, é ela quem move não apenas o discurso do protagonista, mas a engrenagem do mundo:

[...] as mães são como lugares de onde deus chega, lugares onde deus está e a partir dos quais pode chegar até nós. Porque só através delas nos encontramos aqui. E, por isso, não há mãe alguma que não mereça o céu, porque, em verdade, as mães transportam o céu dentro delas [...] <sup>62</sup>.

A fala, ainda que controversa às ações do protagonista, indica não apenas admiração, mas a quase “beatificação” do sexo oposto. No entanto, a transgressão se dá através de uma espécie de destruição ao contrário: baltazar destrói ermesinda com intuito de autodestruição; ele a pune com o objetivo de autopunição; ele provoca o sofrimento alheio e, concomitantemente, sofre ao perceber a dor alheia. Em síntese: ao violentar o outro, baltazar violenta-se a si próprio. O mesmo se dá com o pai. Daí o remorso como ato patético, levando-se em conta a definição do termo por Lewis<sup>63</sup>: o estado emocional da culpa ou remorso ocorre quando os sujeitos julgam seu comportamento como “falho”, ressaltando as ações da personalidade que movem tais falhas. No caso específico do personagem em foco, o sentimento de culpa, de remorso e de autocondenação extravasa na violência para com o Outro, de modo que o sentido de alteridade é reflexo do sentimento interno de culpa e autocondenação. Por isso a destruição ao feminino, ao útero da vida: para que o fértil não se instaure. E para que a mulher jamais tome seu lugar de poder.

### 3. A redenção dos condenados

Tomando-se outro mote em *o remorso de baltazar serapião*, o fracasso oscila entre o pensamento corrompido, a violência física, a dor, o medo, o ato mágico, a queda e a completa degradação humana. Mesmo o resquício mínimo de esperança que existe nos dedos artísticos de aldegundes, irmão do protagonista, e a promessa de uma nova e digna vida sob a proteção de el-rei é corrompida na via-crúcis das personagens. Novamente, todas as promessas são esmagadas pelo peso da dominação.

No romance, é nítida a tradição dominante/dominado, em especial na figura do senhor feudal, dom afonso, “o da casa, era-o por herança e vinha mesmo das famílias de sua majestade, com sangue bom que alastrava por toda a sua linhagem.

---

62 Ibidem, p. 81.

63 LEWIS, M. “Self-conscious emotions: embarrassment, pride, shame, and guilt”, 1993, p. 742-756. Tradução minha.



nobres senhores do país, terras a perder de vista, vassallos poderosos”<sup>64</sup>. Acima de tudo e de todos, o dono das terras, símbolo do patriarcalismo medieval, controla a massa camponesa. Explorar os mais fracos é sua garantia de soberania.

Nessa esfera, o caso de ermesinda também se expõe emblemático: na base da pirâmide está a mulher, violentada e anulada pelo marido; que por sua vez é humilhado pelo senhor das terras: “[...] rua daqui, cabrão, vai-te coçar de testa para longe da minha vista que te ponho a ferros até a última gota de sangue te cair à terra”<sup>65</sup>. Fechando-se o ciclo, ou no topo da pirâmide, dom afonso é a figura dominante que abusa sexualmente de ermesinda: “[...] fosse a ermesinda meter-se debaixo de dom afonso e que faria eu corno, apaixonado, morto de loucura por ela”<sup>66</sup>. Com atributos divinos e inquestionáveis, é ele o “senhor de nossa terra e gentes [...]”<sup>67</sup>.

A própria estrutura da narrativa, sobretudo evidenciada na construção dos diálogos, demonstra, com propriedade, a relação de vassalagem e de poder entre os senhores e seus subordinados. E assim como escolhe abolir todas as maiúsculas de seu texto, o autor também apresenta diálogos sem travessões, pontos de interrogação, entre outros sinais gráficos, quebrando a estrutura textual normativa. Eis o exemplo de diálogo entre a empregada ricardina e dona catarina, mulher de dom afonso:

ai, dona catarina, não me obrigue, se lhe dissesse caía-me a língua só de medo. anda, rapariga, ainda te deixo abaixo de patada bem dada. fique sossegada, senhora, não lhe consigo massajar os pés assim em movimento tão brusco. ricardina, vais contar-me o que sabes antes que te ponha a ferros, língua e corpo todo. minha senhora, não é nada, só corei porque sou assim tão tímida e nessas coisas de marido e mulher sou ignorante, como bem sabe<sup>68</sup>.

Na trama, dona catarina é arredia, dura, dominadora, “matreira, má rês, rês de merda”<sup>69</sup>, como adjetiva o protagonista. Por bem dizer, dona catarina é o próprio Iago shakespeariano, invejosa, tomada pelo ódio por ermesinda, aquela que arranca os suspiros de dom afonso. Para se vingar da jovialidade e beleza de sua criada, ela, mulher “grande de mamas descaída, jeitos de porca aberta de pernas e membros como convidando à entrada”<sup>70</sup>, enche a cabeça de baltazar com palavras de ciúmes

---

64 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 13.

65 Ibidem, p. 107.

66 Ibidem, p. 45.

67 Ibidem, p. 122.

68 Ibidem, p. 71.

69 Ibidem, p. 176.

70 Ibidem, p. 172.



e acusações: “mas nada disso é verdade, dona catarina, minha mulher ama-me pelos mandamentos do coração de deus. coração não tem, rapaz, que até a dom afonso se deu, que não aceitou”<sup>71</sup>; “mas nada do que te diga logo te acrescenta maior desonra ao que já te disse e já sabes. ouve o que te digo [...] marido que vinga cornadura matando a mulher nem merece repreensão”<sup>72</sup>.

Em sua posição de dominante, dona catarina ludibria o protagonista, prometendo-lhe proteção contra os desvarios do próprio pai; porém o engana, trancando-o, juntamente com o irmão e o amigo dagoberto, em prisão fadada à morte. Nesse ponto há ênfase nos papéis e a heroína é novamente sarga, a vaca, que os salva do cativeiro. Ao descobrir onde estão, o animal busca o melhor amigo do protagonista, teodolindo, que os liberta da emboscada.

Escapam, então, os três. Amaldiçoados por uma praga do fogo, que lhes queima o corpo, é na fuga que se libertam do passado de submissão e domínio:

servidos de sombras e águas, decidimos ficar por ali perdidos que, como nunca pensáramos, era estarmos livres de trabalhos e tempos, vergonhas e medos maiores do que existir simplesmente [...]. construímos um pequeno abrigo entre as árvores, meio escondido de quem azaradamente passasse no largo aberto da paisagem. ali ninguém nos existia. olhávamos tudo a intuir que coisa boa significava cada cor e cada cheiro, cada coisa bulindo [...]<sup>73</sup>.

Contudo, subvertendo as expectativas do enredo, ermesinda une-se à tríade. E é precisamente nesta junção, já nas páginas finais, que o “Paraíso Perdido” também se configura paradoxal: assim como os três têm de se manter constantemente unidos para sobreviver à maldição do fogo, a cobiça por ermesinda representa a ruína do Éden:

fechei os olhos e fiz o maior escuro da noite. cerrei os ouvidos e deixei que acontecesse [...] permaneci quieto, ausente como no sono, cornudo cima a baixo sem dignidade alguma. percebi que acabaram [...], percebi como voltaram para o meu lado [...], talvez magoados de remorso mas profundamente satisfeitos de minhas pernas. foi como se repetiu por muitas noites o ritual. [...]. e nem me permiti que ela me dissesse por gestos e olhares que suplício era o seu de servir meu próprio irmão e amigo tão grande. por mais que me apertasse como podia, por mais que lhe sentisse a urgência da minha companhia, não lhe oferecia proteção<sup>74</sup>.

---

71 Ibidem, p. 172.

72 Ibidem, p. 172.

73 Ibidem, p. 184.

74 Ibidem, p. 191 e 192, respectivamente.

Nesse fragmento, fica evidente a mudança do discurso inicial de “remorso” apregoado por baltazar serapião: agora prevalece a natureza factual do termo. Tanto o é que o protagonista, ao terminar seu relato, observa: “largava-a para a noite como quem sabe deixar os seus no lugar do lobo”<sup>75</sup>. Na página seguinte, a última da obra, lamenta: “o remorso dos bons homens já não me assistia, senão só a burrice e ignorância de quem abdicara de sua mulher”<sup>76</sup>.

Os sentimentos de posse, ciúme, ignorância e violência que antes dominavam baltazar em relação à ermesinda dão lugar à culpa pela perda do amor. E embora o protagonista a tenha violentado e humilhado, permanece, no correr do enredo, o ideal medieval amoroso: “[...] e ela se apaixonasse por mim, lavada de amores para se prender aos meus planos [...]”<sup>77</sup>; “[...] o que faria senão deixar que o meu amor se notasse, há tanto fulgurado para o interior de mim e intenso para sair à brancura do seu ser [...]”<sup>78</sup>; “[...] chorando as minhas mágoas ao ruído nenhum da manhã [...]”<sup>79</sup>; “falas de amores, compreendo o que dizes, deu-nos a natureza esta coisa do coração, uma espécie de tontaria que gostamos de ter [...]”<sup>80</sup>.

Nos domínios das cantigas medievais, o sentimento expressava-se nas “cortes de amor”, bem como nas próprias experiências sentimentais dos trovadores. Tangencialmente, baltazar é a própria voz do poeta-cantor, que ora relata os infortúnios da amada, ora chora a tragicidade do amor.

A vassalagem amorosa, entretanto, é aqui transformada pelo fato de o eu-lírico masculino não ser o elemento servil, mas a dama. E se na Cantiga original a mulher presentifica-se como ideal inatingível, em *o remorso de baltazar serapião* ela também o faz, porém, não em razão da impossibilidade do toque, da intimidade corporal: ela o manifesta como ideal por meio da violência do herói, que a destrói, que a desfigura porque só assim, na impossibilidade da concretude física, o amor pode ser eternizado.

O objeto idealizado, ermesinda, é violentada por seu caráter sexual. Lembrem-se que o pensamento medieval compreendia aspectos moralizantes, corretivos e doutrinários, e portanto atos, comportamentos e hábitos que “corrompessem” os valores de normalidade e dos dogmas instituídos (sexualidade, religiosidade, família, subordinação) beirariam limites horrendos, monstruosos do que se poderia conferir como noção de “normalidade”. No romance, a ironia recobre a fala de baltazar-trovador,

---

75 Ibidem, p. 192.

76 Ibidem, p. 193.

77 Ibidem, p. 34

78 Ibidem, p. 39.

79 Ibidem, p. 63.

80 Ibidem, p. 135.

pois ao mesmo tempo em que o eu-lírico joga com o amor-ilusão: “[...] e eu humedeci os olhos, criado de emoção, apartei-me feliz, iludido com o amor como devia ser [...]”<sup>81</sup>; lança-se nos descaminhos do ódio: “e assim ficou revirada no chão, esfregada de dores o corpo todo, a respeitar-me infinitamente para se salvar de morrer, e como me deitei fiquei, surdo de ouvido e coração, que o amor era coisa de muito ensinamento”<sup>82</sup>. A mulher apenas o “respeita infinitamente” para evitar a morte, provando que o discurso do trovador se materializa na agressão; ao passo que seu sentimento se cala diante dos horrores cometidos. A violência justifica-se como “ensinamento”. Ao longo da narrativa, a cada ato covarde e colérico cometido, o cantor-poeta tece sua “liturgia da punição” baseada no ideal: “que pena se estropiasse tão nova e depressa como foi chegada à vida do casamento. como eu preferia que se mantivesse perfeita, para num todo me atrair de fantasias. mas poupá-la da morte era o único que me permitia”<sup>83</sup>. Nesse ponto da narrativa, ainda sem remorso por suas atitudes, o menestrel baltazar justifica sua bruteza em virtude do amor: “tão louco de paixão estava, tão grande amor lhe tinha”<sup>84</sup>.

Diluído nas águas da utopia de salvação, *o remorso de baltazar serapião* trabalha com personagens que transitam entre a destruição, o pecado e a opressão. O protagonista baltazar sintetiza bem essa dualidade medieval, seja violentando a mulher, representante da dialética corpo/sexo-alma/amor: “minha puta, se te apanho um só sinal, um só sinal [...] abro-te a meio, e enterro-te meio a meio tão longe de parte a parte que seguirás incompleta para o inferno para eternamente agonizares de desencontro”<sup>85</sup>; seja admitindo, ainda que brevemente, grau de culpabilidade: “[...] e atazanei cada segundo inventado por deus com as minhas podridões de consciência”<sup>86</sup>.

Vencedor do Prêmio Literário José Saramago, em 2007, *o remorso de baltazar serapião* se vale por sua força de descrições monstruosas, escatológicas, animalescas e brutais. O próprio Saramago saudou o escritor angolano como “uma revolução”, um “tsunami literário”, como se lê na contracapa da edição brasileira<sup>87</sup>. Em movimentos hierárquicos, a obra atinge seu *pathos*, substancialmente na condição de submissão das personagens aos senhores de poder, que por sua vez se enojam dos miseráveis:

---

81 Ibidem, p. 41.

82 Ibidem, p. 53.

83 Ibidem, p. 53.

84 Ibidem, p. 53.

85 Ibidem, p. 97.

86 Ibidem, p. 52.

87 Ibidem.

“[...] entrar em vossa casa seria sujeitar-me às bichezas que lá existem [...]”<sup>88</sup>. Outras marcas catárticas vertem na descrição da fome: “[...] ainda que as nossas rações fossem nenhuma de tanta pobreza [...]”<sup>89</sup> e na exposição da miséria humana em toda sua crueza: “vimos bichos revirados de maleita, flores que perdiam pétalas, coisas simples que se complicavam contorcendo-se e murchando. somos uma coisa do mal, pensávamos, trazemos males aos seres mais frágeis e beleza que exista se arrepende em redor de nós”<sup>90</sup>.

Aliar as dimensões históricas e sócio culturais à literatura é, pois, a chave para se estudar a criação literária no romance do escritor angolano. Em especial porque, ao final da trama, o ato heroico do narrador se identifica em seu remorso:

[...] ou talvez fosse pelo apelo da minha indefesa amada, ali disposta para banquete de homens que não eram o seu marido [...]. e foi como me levantei, aproximei-me dos dois, grande e imbatível, como uma pedra de ódio construída no exercício do meu bom amor, e me pus diante deles tão pequenos. afastaram-se da minha ermesinda que, imóvel, respirou menos, respirou menos, respirou menos, não respirou. a sarga mugiu de modo lancinante. e eu abati-me sobre os dois [...]. um só golpe certo sobre suas cabeças. um só gole com a violência da pedra mais furiosa do mundo. sobram no chão como mais nada ali estivesse<sup>91</sup>.

Todavia, o herói não termina sua saga, ou melhor, sua via-crúcis, nos domínios do ápice. Seu fim é digno de personagem falida, do anti-herói que não colhe louros nem frutos em sua caminhada. Por isso, o parágrafo final não poderia ser outro senão baltazar serapião realizando seu maior ato de rendição: “depois ergui-me, aqueci, tive a percepção fatal de que o meu corpo não suportaria nem o caminho até ao pé da sarga. na escuridão contínua, a sarga talvez tentasse chegar a mim também”<sup>92</sup>.

O herói decaído. Nada mais condizente ao protagonista que salvaguarda memória medieval, age submisso ao seu senhor e se esforça na aniquilação de sua amada. Um eu arcaico, em contato com sua própria origem monstruosa, com seus instintos mais animalescos; um eu que caminha livremente como o primeiro e o último homem do Paraíso – Paraíso Perdido da rendição da morte. Paraíso de árvores secas, que não ostenta frutos saborosos e irresistíveis aos sentidos. Paraíso de horrendos ovos podres.

---

88 Ibidem, p. 90.

89 Ibidem, p. 32.

90 Ibidem, p. 154.

91 Ibidem, p. 194.

92 Ibidem, p. 194.

## Considerações finais:

Apesar de *o remorso de baltazar serapião* ser uma obra que conduz a linguagem aos extremos da libertinagem estilística e gramatical, o conteúdo se faz ainda mais contundente do que a forma. De fato, estamos diante de temáticas pesadas: misoginia, morte, dominação, exploração do trabalho, ódio, rancor, ciúme desmedido, inveja, violência, animalização/monstruosidade do ser humano, degradação.

Valter Hugo Mãe trabalha com proporções que acabam por cair no domínio da memória da esquizofrenia humana. A prostituta teresa diaba, por exemplo, é carne que pulula o grotesco. Já a heroína ermesinda se torna vítima do ciúme patológico do marido, que lapida, ao longo da narrativa, justificativas ao prolongamento de seus maus tratos, culminando com a completa destruição da beleza da amada.

As ações violentas do protagonista são um reflexo do comportamento paterno, que ignora a mãe até mesmo em grave estado de saúde, com requintes de sadismo: “aberta ao meu pai, foi entortada de tudo à quinta vez que o curandeiro veio e confirmou. o meu pai passou de paus a ferros e desfez-lhe as feições”<sup>93</sup>.

Neste molde de ódio pela figura feminina, todavia, as personagens não cessam de provar que o curso da vida segue seu fluxo. E nesse percurso, com ironia sarcástica, a maior preocupação da família não é com a mãe, a mulher ou os filhos, mas com a vaca, sarga. Num mundo surtado, esquizofrênico, injusto, brutal, nauseante, nada mais lógico que a personagem mais humanizada seja uma vaca.

## Referências bibliográficas

AUCLAIR, Marcelle. *Teresa de Ávila*. Trad. Rafael Stanziona de Moraes. São Paulo: Quadrante, 1995.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BENTON, Janetta Rebold. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. New York: Abbeville Press, 1992.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*. Trad. Cláudia Moraes. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

---

93 Ibidem, p. 49.

- BOUREAU, Alain. *Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa medieval [1280-1330]*. Trad. Igor Salomão Teixeira. Campinas: Unicamp, 2016.
- BUTLER, Judith. *Desbacer el género*. Trad. Patricia Soley Beltrán. Barcelona: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13. ed. Coord. C. Sussekind. Trad. V. da C. e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5. ed. Trad Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ESTEVES, E. *Narrativas da Crónica Geral de Espanha de 1344*. Lisboa: Vega, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 39. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- FRANCO JUNIOR, Hilário. A serpente, espelho de Eva. Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média. *Medievalista* [online], n. 27, jan.-jun. 2020. p. 2-42. Disponível em: <https://medievalista.fcsh.unl.pt/MEDIEVALISTA27/hilario2705.html>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- GALLOP, Jane. Além do falo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, 2001. p. 267-287. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644548>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- GOMES, C. Folch. *Antologia dos Santos Padres*. São Paulo: Paulinas, 1979.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

LEVACK, Brian P. *The witch hunt in early modern Europe*. 3. ed. London/New York: Longman, 2006.

LEWIS, M. Self-conscious emotions: embarrassment, pride, shame, and guilt. Em M. Lewis & J. Haviland (Orgs.), *Handbook of emotion*. New York: Guilford Press, 1993. p. 742-756.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: ArteNova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCCHESI, Marco. *O sorriso do caos*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

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

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

SOTO, Vicente López. *Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura griega*. Barcelona: Editorial Juventud, 1984.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

Submissão: 18/04/2020

Aceite: 10/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73473>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.*