

ARARIPE COUTINHO: SEXUALIDADE E USOS DE DEUS

ARARIPE COUTINHO: SEXUALITY AND USES OF GOD

Thiago Martins Prado

Universidade do Estado da Bahia

RESUMO: A investigação desse estudo concentra-se nas razões da impossibilidade de a poética de Coutinho dissociar-se da imagem do divino como principal censor da sua arquitetura simbólico-homoerótica. Da ineficiência da estratégia que sustenta a transgressão na poética de Coutinho, fortalece-se, como desvio necessário, um outro recurso. Nesse tempo, a diferente estratégia realizada será a apropriação dos artifícios do sacrário para ritualizar o homoerotismo.

PALAVRAS-CHAVE: Araripe Coutinho; sexualidade e sagrado; homoerotismo.

ABSTRACT: The investigation of this study that focuses precisely on the reasons hindering the poetic Coutinho dissociates itself from the divine image as chief censor of his homoerotic-symbolic architecture. Because of the inefficiency of the strategy that underpins the transgression on the poetic of Coutinho, another resource is strengthened, as a necessary diversion. At that time, a different strategy will be held ownership of the artifices of the tabernacle to ritualize the homoeroticism.

KEYWORDS: Araripe Coutinho; sexuality and sacred; homoeroticism.

Introdução

Uma das principais motivações para a produção poética de Araripe Coutinho reside num conflito central: a manifestação de uma sexualidade sendo constantemente vigiada pela conservação de uma imagem do Sagrado. Seus livros mais recentes não apenas prolongam esse conflito como também tentam resolvê-lo de diferentes maneiras. A primeira delas consiste na absorção do conceito de transgressão foucaultiano. Tal como afirma Foucault (2001, p.26-46), a transgressão não representaria uma oposição nem seria uma violência ao mundo ético ou um triunfo sobre o próprio; ela seria resultado de uma profanação que constrói a ausência de Deus, deixando-O esquecido. Desse modo, para essa poética de Coutinho, sem Deus, os valores morais tombariam, pois a transgressão retiraria a censura e a culpa por não haver maldade e, portanto, controle ou juízo sobre tal. A partir disso, a transgressão, esvaziada de positividade ou negatividade, potencializaria os desejos do corpo. Embora a transgressão seja pensada como uma das estratégias para eliminar o limite (Deus), os livros de Araripe Coutinho não consolidam o caminho que almejam.

Deve-se atentar que, por mais que o motivo primordial da poética do sergipano Araripe Coutinho tente estabelecer uma erótica que suplante a moral da cristandade, é à sombra do conflito que a execução literária enriquece-se. A produtiva dramaticidade da poética de Araripe Coutinho reside exatamente no fato de o autor conservar resquícios de uma subjetividade cristã quando, por concomitância, estimula uma outra proposta de sexualidade não tão restrita que a do cristianismo. Sendo assim, seria por isso que o tema da morte de Deus tornar-se-ia tão importante para esse projeto estético. Ela construiria a enunciação exponencial de um prazer há muito arquitetada pelo poeta na escuridão e no silêncio.

1. O tema da morte de Deus

O tema da morte de Deus foi extremamente explorado por Friedrich Nietzsche. Para ele, a construção de um deus por meio de um conceito de moralidade e pureza advém de uma desfuncionalidade primeira dos deuses. Inicialmente, o deus hebraico simbolizava o pai-rei poderoso que possuiria um enorme alcance vingativo sobre aqueles que questionassem ou afrontassem o seu povo, significava uma força que consolidaria e manteria seus fiéis

arrumados numa potente nação; num momento posterior, quando esse povo deparou-se com a incapacidade de se vingar de seus adversários e de declarar uma força superior, o Deus edificou-se por meio de uma fundamentação de bondade e de piedade. Dessa maneira, Nietzsche (1996, p.38) declara que as possibilidades de representação que um deus pode criar são somente duas: ou afirma uma vontade de poder como um deus de nação, ou então simboliza a impotência para o poder e torna-se bondoso. Antes que Nietzsche enuncie a necessidade da morte do Deus bondoso para que a vontade de poder (e não a impotência) possa guiar o comportamento humano, a sua filosofia descreve o processo de formação do Deus moral e piedoso já através de uma primeira morte de Deus. Entende-se, logo, que, seguindo a proposta nietzschiana, a primeira morte de Deus gera a necessidade da segunda.

O cristianismo seria, nessa perspectiva do filósofo, fruto de um ressentimento por uma derrota histórica. Todos os valores cultivados pelo pensamento cristão, portanto, estenderiam a incapacidade de potência. A compaixão, por exemplo, é denunciada por seu efeito: Nietzsche (1996, p.30-1) declara que o sentimento reforça o sofrimento e multiplica a fraqueza, tornando-a contagiosa. A compaixão colocar-se-ia em oposição aos efeitos tonificadores da vida.

Alguns pontos da produção literária de Araripe podem ser diretamente relacionados ao pensamento do filósofo alemão Nietzsche. A metáfora do autoenvenenamento por meio da interiorização dos instintos, isto é, a origem da má consciência, retratada na “Segunda dissertação” de *Genealogia da moral*, condiz com a angústia que a ausência de descarga do desejo sexual causa na poética de Coutinho diante da imagem do Sagrado (NIETZSCHE, 2007, p.72-4). A sexualidade, imaginada como vontade, ao não se realizar como força externalizada, introjeta uma agressividade para dentro do próprio eu gerando, dessa forma, o sentimento de culpa. Tal discurso sobre o envenenamento de si, de ordem nietzschiana, poderia ser facilmente aproximado à fala freudiana sobre o fortalecimento do superego, contudo é preciso notar o acento que Nietzsche dá à formação e à consolidação das práticas e do pensamento cristão, enquanto que Sigmund Freud gerencia o seu estudo por meio de uma perspectiva ampla de civilização. Esse seria um dos principais motivos por que a discussão de Freud, ainda que seja centrada na sexualidade, mostra-se não tão adequada à investigação sobre a poética de Araripe Coutinho quanto é a de Friedrich Nietzsche. O tema das produções

artísticas de Araripe não permite uma abordagem que vincule o sentimento de culpa a um processo civilizatório universal; o poeta responsabiliza, tal como Nietzsche, a criação do Deus cristão e marca, em demasia, a tensão entre Ele e a sua sexualidade. Ao manter o resíduo da subjetividade cristã – que não permite realizar a sua proposta de sexualidade – Araripe Coutinho envenena-se na angústia desse conflito por vezes. Assim ocorre em “Incompletos na busca”, por exemplo, publicado em uma coletânea de poetas sergipanos produzida pela Fundação Cultural Cidade de Aracaju (Funcaju) no ano de 2000.

O seu silêncio sepulcral invade a sala / Os pássaros estão mudos / E Deus na sala pede que tenhamos ternura. / Ternura? Romã e alma nos esconderijos da sala. / Este poema é para ti – quando tudo cala. / A guerra parece não ter fim. / O tempo urge e eu desejo incensar / A solidão da vida. / Amo-te assim umbral portal e sombra / Sofrendo imponderável e vasto / A vida arfa eclode divide / O tempo não aplaca / A morte o desejo a chama / O riso de meu pai ardendo entre flamas / E Cristo ainda na cruz / A dizer que nos ama / E nós apenas vício de novo desejo pecado / Luxúria até infâmia / Ricos de ternura / Mas incompletos na busca (COUTINHO, 2000, p.14).

Nessa poesia, nota-se que o conflito já está instaurado na fruta eleita por Araripe Coutinho para representar o desejo. Considerando as investigações de dois simbologistas, Manfred Lurker (1993, p.212-3; 1997, p.141) e Herder Lexikon (2007, p.63), a romã associou-se à imagem da fecundidade, das paixões, do amor, do sangue e da vida pela cultura grega antiga, pela romana ou pela indiana devido à riqueza de suas pevides e da cor vermelho-brilhante de seu interior: dedicou-se a romã à deusa Afrodite para destacar o poder da maternidade, jovens recém-casadas romanas usaram ramos de romãzeira para sugerir futura fertilidade, o suco de romã foi indicado na Índia para se combater a esterilidade. Ainda na cultura grega antiga aparece o símbolo da romã associado à ideia de punição quando Perséfone prova da fruta, símbolo do amor, no mundo ctônio, sendo determinado por Zeus que ela então permanecesse um tempo do ano com Hades no subterrâneo das sombras e dos mortos – mito que traduz a rotação das estações do ano na Grécia com ora Perséfone servindo à primavera e ao verão com sua mãe Deméter, ora sua saída representando as amarguras da sua mãe por meio do outono e do inverno. Na mitologia judaica e cristã, na qual o discurso de Araripe Coutinho mais se encontra, a romã, por causa do seu formato arredondado e de seu

cheiro agradável aparece vinculada à bondade e perfeição de Deus-Pai, assim como tanto sua forma como a quantidade de suas sementes lembraram os inumeráveis atributos da Virgem Maria; de seu interior, a cor vermelha também foi relacionada ao sangue dos mártires do cristianismo ou do próprio Cordeiro. A imagem de erotismo aparece no universo judaico-cristão quando a amada é elogiada por seus dotes físicos em comparação com uma romã (Ct 4, 3.13).

O apelo erótico da romã nessa poesia de Coutinho, ainda que contrastante com as imagens de martírio ou de deferência da religião judaico-cristã, e a alma serena da cristandade acontecem num espaço onde a presença divina cobra uma ternura que anestesia e cala os ímpetos da carne. A intensidade dessa disputa interna no eu-lírico, dessa guerra que, para o poeta, parece infundável, denota como a sua subjetividade envenena-se pela persistência da imagem divina. O autoenvenenamento é ainda mais demonstrado quando o poeta sugere que o tempo não finaliza o sofrimento advindo dessa luta ou quando Araripe Coutinho coloca uma manifestação de prazer (riso) num símbolo maior de censura (pai) associado a outro elemento de ardência prazerosa (flama) enquanto a figura de Cristo crucificado resiste e cobra um amor que renuncia aos movimentos do desejo, chamando-os de vícios ou pecados e impossibilitando uma completa busca pelo prazer por causa da culpa circundante. Por outro lado, mesmo que o poeta não consiga desvincular-se da imagem divina que o castiga, ele é ciente, por completo, de que seu sentimento amoroso reconhece-se no reverso da luz divina, é sombra, não se baseia no mundo das idealidades, é portal-penumbra que dá acesso à não vigilância e que escapa das virtudes como modelo de amor. O resultado desse conflito instaura um ambiente de mórbida afasia (silêncio sepulcral), onde a liberdade de conduta do poeta aparece muda, cerceada pela moral da cristandade. Dessa forma, a única fala possível sobre o desejo apenas pode ser realizada se transformada em arte, isto é, se assumir a sua condição de verso-disfarce, de aparência, para ainda testemunhar um prazer em meio ao silenciamento imposto pela moral cristã.

A condução estética é citada como um refúgio para o drama da vigilância nessa poesia “Este poema é para ti – quando tudo cala”, mas aparece como alternativa minimizada de expressão frente à atmosfera que mistura crucificação, amor piedoso, culpa e angústia pela necessidade de um prazer que aí se encontra deslocado, retorcido. Araripe, em “Incompletos

na busca”, ainda não fundamenta sua projeção estética como uma possibilidade de forte oposição à doutrina da cristandade. Em verdade, o poeta mira o caminho alternativo e sombreado do desejo sem conseguir deixar de margeá-lo pela moral cristã até interrompê-lo. O envenenamento do poeta, o sufocamento de seu prazer constroem o ponto de partida do principal tema de Araripe Coutinho. A função estética nesse tempo inicial de sua poética é uma possibilidade de fala sobre uma sexualidade periférica de uma maneira dramatizada, contudo, ao contrário da proposta nietzschiana, ela ainda não combate, tão vertiginosamente, as orientações éticas do cristianismo afirmando-se como potência que apresenta a vida fundamentada na inevitável aparência, ela ilustra a força do aniquilamento da vontade promovida pela moral cristã. Ao justificar o livro *O nascimento da tragédia*, Nietzsche defenderia a percepção estética como o inverso da moralização que a doutrina cristã imporá às condutas humanas. O filósofo declarou que o mecanismo de desvalorização da arte pelo pensamento moral advém da manutenção de uma correspondência entre ela e o sentido negativo atribuído ao conceito de ilusão. Em seguida, Nietzsche estabelece uma outra correspondência em resposta à primeira, que relacionaria a arte-ilusão à vida, para mostrar de que maneira a moralização cristã arquitetou a renúncia do tempo presente (privilegiando o além) e rebaixou não só a arte como também a própria experiência humana em prol de uma verdade que foi fantasiada pela fé.

Na verdade, não há nada mais inteiramente oposto à interpretação, à justificação puramente estética do mundo, exposta neste livro, do que a doutrina cristã, que é e quer ser *somente* moral, e que, com suas medidas absolutas, por exemplo, com sua veracidade de Deus, relega a arte, *toda* arte, ao reino da *mentira*, isto é, nega-a, a reprova, a condena. Por trás de semelhante ideia de pensar e avaliar que, por pouco que seja sincera e lógica, deve ser fatalmente hostil à arte, percebi desde sempre a *hostilidade à vida*, a aversão rancorosa e vingativa contra a própria vida: pois toda a vida se fundamenta na aparência, na arte, na ilusão, na ótica, na necessidade da perspectiva e do erro. O cristianismo foi, desde o início, essencial e fundamentalmente, saciedade de tédio da vida pela vida, que se dissimulam, se disfarçam somente sob a fantasia da fé em “outra” vida, numa vida “melhor” [...] em nome da moral (em particular da moral cristã, isto é, absoluta) a vida deve sempre e inelutavelmente não ter razão, porque a vida é algo de essencialmente imoral – a vida, sufocada finalmente sob o peso do desprezo e da eterna negação, deve ser experimentada como indigna de ser desejada e como não-valor em si (NIETZSCHE, 2006b, p.19-20).

Assumindo essa perspectiva do filósofo alemão Nietzsche, a fala estética do poeta Araripe estaria, portanto, reencenando-se como uma pequena fenda aos preceitos morais da cristandade. Na trajetória do seu projeto estético, essa brecha aumenta de tempos em tempos em constância e cobra uma resolução a seus ímpetus vitais (aqui eróticos) com uma diversidade de estratégias que se iniciaram pela tentativa de apagamento de Deus e que tendem a finalizar a dramatização de um conflito com lamentos. Num outro exemplo de contato, semelhante à postura de Friedrich Nietzsche, Araripe Coutinho sugere ser a compaixão um mal que interrompe o desejo, que seria, para o poeta, o correspondente nietzschiano de um tonificador da energia vital. Nesse momento mais avançado da poética de Coutinho, a postura do artista sergipano é menos dramática e mais satírica, é menos angustiada e mais performática. Isso devido ao maior investimento nos processos de ritualização do erótico e de erotização do sacrário e com a consequente diminuição da tentativa do movimento de transgressão pelo desaparecimento de Deus. Ilustrando essa fase, o poema que se intitula “O Sol XIX”, uma das cartas de tarô colocadas no bloco “Os urbanos maiores” de *Do abismo do tempo*, serve para ridicularizar a continuidade do sentimento de compaixão e da presença divina: “Deus prometeu compaixão / Nunca disse que ficaria / Até o fim” (COUTINHO, 2006, p.129).

Retornando à metáfora do envenenamento por Nietzsche, o filósofo acusa a religião de converter a sensibilidade humana para que os efeitos nocivos sejam compreendidos como benéficos. Nesse entendimento, a superação do mal não se daria suprimindo a sua causa, mas pelo incitar de uma alteração de juízo sobre a dor. A justificativa e a interpretação sobre o mal, nesse sentido, seriam associadas à provação divina e suscitariam um efeito anestésico, que, para Nietzsche, é denunciado como uma forma perpetuadora dos males e mantenedora do papel dos sacerdotes. A ilustração de tal pensamento pode ser encontrada, por exemplo, em Coutinho (2008, p.11) no fragmento do poema inicial de seu livro *Nenhum coração*: “Generoso de perdas / Argumenta com Deus / Seu saco de tormentos”. Nessa passagem, o poeta satiriza o comportamento do fiel, que faz com que suas perdas ganhem valor no mundo do sagrado e que justifiquem a vivência frustrada como uma forma de se aproximar de Deus.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2006a, p. 95), ao declarar que os sacerdotes, em verdade, disfarçam o mal (não o eliminam), propõe que a efetiva eliminação dos males

adviria da diminuição da febre religiosa, além de igual redução da filosofia metafísica. A partir dessa postura nietzschiana, poder-se-ia afirmar que a força persuasiva da religião viria do próprio processo de conservação do mal no homem. A culpa, por excelência no cristianismo, seria um reforço à eficácia do controle dos pastores e um elemento-base para o mérito absoluto do cristianismo, a obediência. Michel Foucault (2006a, p.68-9), mantendo a linha de afirmação do pensador Friedrich Nietzsche, esclarece que a obediência cultivada pelo cristão é, em verdade, originada da obediência em relação ao pastor, que se generaliza sistematicamente na condição de ser obediente quando equivalente de sua forma interiorizada, a humildade. O poder que o pastor possui é o de fazer com que os cristãos obriguem-se à salvação pós-morte. Para isso, o fiel aceitaria a autoridade do sacerdote que, como instrumento das lições divinas, deveria cumprir a função de vigilante das posturas daquele que reconhece a sua autoridade. A humildade, a renúncia de si, aparece nesse sentido como um valor supremo no cristianismo; é através do esquecer-se de suas vontades que o fiel conquista a salvação depois da morte. Como o próprio Foucault (2006, p. 268-73) afirma, a renúncia de si no cristianismo é uma forma do cuidado de si; de um modo mais irônico, Nietzsche (2006a, p.79) ao realizar uma paródia da passagem bíblica *Lucas* (18-14), declara na sua obra *Humano, demasiado humano*: “Quem humilha a si mesmo quer ser exaltado”.

É na obra *Nenhum coração*, livro mais próximo das visões nietzschianas, que o poeta torna bem incisiva a sua crítica em relação à renúncia de si. Os movimentos ascéticos, de forte marca, no Ocidente, da filosofia neoplatônica e ultravalorizados pelo cristianismo, são afirmados como meios para a conquista da verdade e posteriormente identificados com os caminhos que levam ao encontro de Deus; no entanto Araripe enxerga, nesse processo a que se submete o fiel, uma acumulação de castigos que faz com que o ser religioso negue sua existência, que se daria como ser desejoso. Coutinho aponta que, para ascender a Deus, há um aniquilamento da vontade do indivíduo, ou melhor, do próprio indivíduo, que se envenena, se tortura cada vez mais por causa de uma noção de pureza a fim da sagrada elevação. Assim aparece no poema-hexagrama “A ascensão (Shēng)”: “Alcançar as alturas / Prenhe de abismos e torturas. / Só pode ver Deus quem fica cego / De si mesmo” (COUTINHO, 2008, p. 151).

Ainda sobre o tema da humildade cristã, outro poema-hexagrama do mesmo livro, “O criativo (Ch’ien)”, satiriza a postura do fiel, que, ao estimular a sua expectativa de salvação além-mundo, torna-se um ser autoinferiorizado por meio de uma obediência que consolida a sua condição de ser sofredor. Mantendo essa mesma perspectiva crítica, o poema de Araripe também associa um comportamento sádico em estágio mais primitivo (no sentido das investigações de Sigmund Freud) a Deus em meio à cobrança pela humildade do fiel¹. Primeiramente, Deus é citado pelo poeta como marca criativa de uma dor mantida pela necessidade que o cristão possui de conquistar o céu; segundo, enuncia-se que há prazer divino em constatar que o próprio homem duvida da sua moeda de troca para a salvação pós-morte, a humildade, por não saber nada sobre seu destino. Apresenta-se, na poesia, portanto, a criatividade divina como uma maneira que Araripe Coutinho encontrou para questionar e ridicularizar aqueles que permitem a construção de uma imagem de Deus que rebaixa o homem e as suas ânsias de poder e que congela a sua visão num horizonte não-mundano (ainda que essa visão do porvir seja completamente incerta): “O criativo é Deus / Espora fincada no peito. / Réptil o homem rasteja / Sua fome de céu. / As moedas arpejam / Dúvidas // O homem nada sabe do destino / E Deus ri” (COUTINHO, 2008, p.105).

Outra associação entre o sentimento sádico e Deus aparece no poema que representa a carta XX do tarô *O Julgamento* no livro *Do abismo do tempo*: “Enquanto palitas o dente / Deus ri” (COUTINHO, 2006, p.130). Nesse caso, o sadismo divino advém do fato de Deus, conforme a cristandade, poder vigiar a todos e saber de tudo. Sendo mais preciso, o acúmulo de prazer em Deus constrói-se por causa da certeza que a divindade possui em, ao findar a vivência dos homens, executar um julgamento que selecionará os maus para enfim condená-los. A sua onipresença e a sua onisciência são colocadas no poema de modo a ilustrar uma cena em que um indivíduo acabou de saciar seu instinto sexual e está, como uma metáfora da situação de pós-sexo, palitando os dentes. A imagem divina, mais uma vez aqui, aparece

¹ Por obviedade, a aproximação entre comportamento sádico e Deus é demasiado estranha tendo em vista que a conduta libertina do escritor francês Sade é, notoriamente, ateia. No entanto a articulação que é feita aqui se justifica por utilizar como referência os estudos daquele que dimensionou e mais divulgou o termo sádico: Sigmund Freud. O pai da psicanálise afirma que o instinto sádico mais primitivo manifestava-se como um impulso de domínio que não possuía propósito libidinal (cf. FREUD, 1974. p. 140).

oposta ao prazer de seus fiéis, contudo, contraditoriamente, alimenta-se de um prazer sádico que tem por finalidade castigar os que não se configuram como crentes ideais.

2. A função de Deus e a função do Diabo

A relação entre sadismo e Deus na poética de Araripe Coutinho, embora apareça de forma bastante consistente nos seus dois livros de 2006 e 2008, já se encontra desde o poema publicado em 2000, “Incompletos na busca”, quando o poeta ainda não enxergara a sátira como possibilidade de fuga do envenenamento². Ainda como gérmen, essa associação surge no momento em que Araripe coloca o riso paterno entre flamas ardentes do desejo. Nesse cenário, a figura do pai que reflete prazer em meio ao sofrimento do eu-lírico advindo do conflito eroticidade e piedade divina evolui para a face sádica de Deus mais tarde. Contudo, se, no ano de 2000, Araripe Coutinho enxerga, no riso paterno, um embrião para a atitude sádica de Deus, em 2008, o próprio comportamento divino englobará também aquele que, anteriormente, foi o seu correspondente microscópico imediato no âmbito da censura. O poema “XXXVII” de *Nenhum coração* apresenta o pai como uma figura esvaziada de criação ou de potencialidade por um contínuo esforço movido pela culpa e vítima do próprio Pai maior. O cenário do poema evoca o castigo divino dado ao homem na origem dos tempos conforme a tradição judaico-cristã: “No suor de teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto és pó e em pó te tornarás” (Gn 3, 19). Do mesmo modo, o sistema patriarcal, que se sustenta numa imagem centralizada de Deus-Pai, cega os componentes da família ilustrada no poema com um cotidiano que retira a vitalidade desses, isto é, os membros da família morrem de si e entre si: a mãe ocupa-se dos afazeres domésticos e esquece-se de si na superficialidade dos seus dias e de suas tarefas, o pai ocupa-se da agricultura e esquece-se do esforço cotidiano na cachaça. O filho-poeta é o único que não consegue anular os demais familiares; ele observa a morte deles na rotina em que se encontram, pois a única morte-anestesia que o seu olhar concedeu foi a dele mesmo e não daqueles que estão ao seu redor.

² Desde *Como alguém que nunca esteve aqui* (2005), Araripe Coutinho esboça uma ironia que afasta o drama da culpa por causa de sua sexualidade, contudo é em *Do abismo do tempo* (2006) e em *Nenhum coração* (2008) que tal tendência torna-se mais acentuada.

Nunca pude morrer senão de mim / Varandas enormes dando para o prado / Onde meu pai num trator / Arava a terra, possuído de si. / Nem mesmo meu pai sabia / Da minha treva acesa / Eu que via todas as manhãs morrer. / A berinjela trazida para a mesa / Esculpida na mão de minha mãe / Junto ao azeite, ainda crua, / Deitava na cozinha um cheiro / De açafraão. Meu pai trazia / Abóboras, batatas e coentros / E salsas e pequenos nabos / Que de tão lilases pareciam flores. / E minha mãe lavava tudo na água / Do tanque, como se o amor / Ali apenas habitasse. / Gerânios, jasmims, frutas e legumes / Meu pai falava pelo jardim. Gostava / De uma branca com limão. E tomava / A dor de nós todos. / Ó divina culpa! (COUTINHO, 2008, p. 95)

A percepção do sadismo em Deus ilustrada pela poética de Araripe Coutinho implica novas configurações para a face da crueldade dentro do pensamento cristão. Se um dos principais papéis do Diabo está, pela religião da cristandade, vinculado à tarefa de torturar os condenados e se essa função associa-se não à imagem demoníaca na poética de Araripe (e sim à divina), questiona-se qual seria a posição do referencial diabólico dentro da poesia de Coutinho.

O poema que apresenta a carta de tarô XV, “O Diabo”, dá um indicativo a respeito de tal questão: “Mantém o pau ereto / Para fecundar o mundo / De trevas” (COUTINHO, 2006, p.121). Sem a possibilidade de exercer o sadismo, que agora caracteriza a função divina, o Diabo configura-se na comum situação de opositor do Senhor. Inicialmente, essa contraposição diabólica basear-se-ia tão-somente na máxima representação da eroticidade, que, para Araripe Coutinho, é uma potencialidade afirmativa, contra a compaixão cobrada por Deus, que enfraquece a vontade de poder do homem. Os componentes opostos Deus-Diabo, nesse poema, mantêm a dualidade impressa na cultura cristã, mas invertem valores e assumem a qualidade boa (eroticidade) ou má (castração) do seu contrário na estética de Coutinho.

Contudo, nos livros *Do abismo do tempo* e *Nenhum coração*, o recurso de inversão, aos poucos, cede espaço a uma outra evolução das figuras de Deus e Diabo, unindo-as complementarmente. A partir dela, o poeta demonstra que o discurso sacro-maniqueísta é fundado num artifício que permite apagar a cumplicidade que Deus e o Diabo possuem dentro da própria fala bíblica; Araripe retira a negação aos elos satisfatórios e funcionais entre esses ícones. O que se pode perceber é que existe, já na doutrina da cristandade, uma falsa oposição. Pela crença do cristianismo, o Diabo realizaria a tarefa de castigar os condenados e

de tentar os fiéis. Acontece que essa articulação ocorre não por ser um inimigo de Deus, mas por ser o seu cúmplice (LINK, 1998, p.18-9). Nesse sentido, o Diabo é a face obscura de Deus, faz uma atividade subterrânea que põe em destaque as instruções do cristianismo por dar significado ao mérito do fiel exemplar, que escapará da tortura tão ilustrada pelo Mal; por outro lado, o Diabo também encarna o prazer da divindade quanto à seleção do rebanho.

Nalgumas produções literárias de Coutinho, por exemplo, a eroticidade negada por Deus é uma forma de se realizar a própria eroticidade divina. Aí se encontra, em Deus, o ápice do sadismo – a forma mais bruta do sentimento sádico se se considerar as análises de Freud, que se realiza como um exercício de domínio sem necessidade de troca sexual – e, ao mesmo tempo, a sua relação mais aproximada, tanto pelo lado da perversidade quanto da cruel sexualidade, com o Diabo. A poesia “Peço a Deus...” de *Do abismo do tempo* explicita como até a exigência erótica pelo masoquismo, tentando tornar Deus-pai o parceiro amoroso, é negada pela extrema postura sádica de Deus. No sadismo da Divindade, qualquer forma de negativas à satisfação do desejo sexual do outro é o que fomenta a Sua própria realização erótica (COUTINHO, 2006, p.31).

Em outro poema, no “XXII” do livro *Nenhum coração*, Araripe apresenta uma diferente dimensão da eroticidade divina. Nessa composição, uma série de elementos arquitetados pelo poeta poderia, a princípio, manter a abordagem inicial do sexo como conflito à imagem de Deus: a penumbra é vista como portal para os olhos que tentam à sexualização; as mucosas das genitálias e da boca são confortáveis como a seda e conduzem a um paraíso de desejos carnis; o rastejar do poeta é estar numa condição abaixo da dignidade moral, mas, ao mesmo tempo, é conduzir-se eroticamente e lembrar os animais peçonhentos inimigos do Deus cristão; a maldade corrói a escrita antiga, sagrada; e, enquanto o poeta comenta a sua arte como um registro cheio de marcas (tal qual a escultura de Rodin) onde se coloca como corpo androgênico, ainda comparando a sua produção literária à sofrível estética autobiográfica de Frida, ele revela o entendimento sobre Deus e sobre as mazelas que compõem o amor desejoso.

Quando os meus olhos escorrem / Pela penumbra é que te vejo. A mucosa /
De seda me leva ao paraíso. Enquanto me / Rastejo, um vermelho de sóis /
E o mal permeando de sal o pergaminho. / Quase curado entendo Deus e a

favela / Onde mora o amor e seus destroços. / Androgênico me habito e me esculpo / Tal Rodin. E Fridas me decifram: / A ostra onde guardo a pérola / É de enxofre, rico monolítico / Caverna onde dorme Deus e seus / Segredos (COUTINHO, 2008, p. 61).

É exatamente nesse momento que a relação conflituosa Deus-desejo é rearticulada, é, melhor dizendo, desarmada, pela poética de Araripe Coutinho. O artista afirma que a sua *pérola*, que, dentro desse contexto, somente pode ser compreendida como uma riqueza advinda de uma subterrânea potencialidade sexual, é envolvida, guardada, protegida por uma ostra de enxofre, um dos principais componentes que caracterizam o Príncipe das Trevas. Nesse enxofre, elemento que sugere a ardência dos corpos e, ao mesmo tempo, odor atribuído ao Diabo por algumas crenças populares da Idade Média (LEXIKON, 2007, p. 31), inerente contradição às qualidades do Divino, Deus fecha os olhos em descanso e relembra os seus segredos. Deus, portanto, assume as características do seu oposto, o Diabo, pelo fato de os seus segredos mais ocultos corresponderem às noções impuras da sexualidade proibidas pelo conceito de carne judaico-cristã. Deus e Diabo deixam de ser forças duais e participam como centros que se aproximam até mesmo ao ponto de uma identificação máxima no suporte sexual: o maniqueísmo bem *versus* mal, puro *versus* impuro, corpo santo *versus* corpo sexualizado é eliminado pela perspectiva adotada nos versos finais desse poema.

Nesse ponto de aproximação entre a imagem divina e a face diabólica, pode-se apontar como os resultados dos estudos de Luther Link, em seu livro *O Diabo: a máscara sem rosto*, convergem, tal qual a poética de Araripe Coutinho, para a mútua cumplicidade entre o Senhor das Trevas e o da Luz. No entanto, há uma diferença extrema entre o professor de literatura Link e o poeta Coutinho. Luther Link enxerga uma ausência de demonização no Diabo pelo fato de ele realizar o trabalho de Deus – o que, portanto, contraria a usual visão do Príncipe da Escuridão como símbolo da maldade reivindicada pelos satanistas (LINK, 1998, p.195). Já a poética de Araripe afirma a demonização, a eroticidade, a capacidade de distorcer as colunas do bem harmônico ou do sereno firmamento estático, como uma potencialidade capaz de explicar a vontade divina, que se revestiria da face diabólica para satisfazer seus desejos mais malévolos.

Tal interpretação do poeta Araripe Coutinho suscita uma correspondência com a gravura *O bode expiatório* de Maurits Cornelis Escher, de 1921 (fig. 01). No momento em que Escher apresenta como espelho complementar de Deus o Satã e do cordeiro de Deus o bode preto do Diabo, evidencia-se um discurso que supõe a natureza sombria do Divino. Interessante notar que o título da obra promove uma ambiguidade reproduzida no termo bode expiatório. Numa primeira situação, a expressão encontra-se no livro bíblico do *Levítico* e a passagem em que está contido é compreendida como uma prefiguração do sacrifício de Cristo, que se deixa imolar em resgate dos pecados dos homens³; numa segunda situação, o termo pode ser entendido em seu sentido figurado, ou seja, alguém que seja escolhido arbitrariamente para levar a culpa de um evento demasiadamente negativo. Por meio de ironia, M. C. Escher, na segunda interpretação, atribui a vitimização como bode expiatório da figura do Diabo quando, em verdade, tal sombrio semblante nada mais é que a própria face do Supremo Divino.



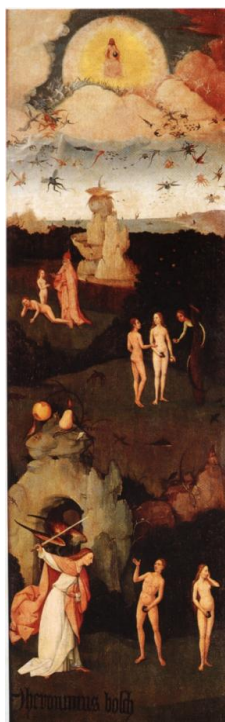
(Fig. 01: ESCHER, 1921)

Levando-se em conta a importância que a organização simbólica do pensamento até o final do século XVI teve e tem para a exegese dos textos bíblicos e para a edificação e conservação de uma índole do Divino, pode-se afirmar que a junção dos semblantes Deus-Diabo altera o jogo das emulações espelhado entre Deus-homem ou Diabo-homem e o das antipatias entre Deus-Diabo. Até o início do século XVII, como bem apresentou Michel Foucault (1999a, p.23-61), a forma predominante da organização do saber produziu um discurso de semelhanças para justificar, sob o suporte da decifração-revelação, o

³ Embora a passagem *Levítico* (16, 15-18) seja amplamente utilizada para declarar a prefiguração do sacrifício de Jesus Cristo pelos fiéis, outra é preferida pela teologia crítica da cristandade: *Isaías* (53, 3-12).

gerenciamento das assinalações acreditadas no mundo. Dentre as quatro similitudes investigadas pelo filósofo Foucault, a emulação, a correspondência entre dois corpos mesmo no espaço distante, é a que mais possibilita o entendimento da relação entre o homem e Deus ou entre o homem e o Diabo. Se se pensar no homem como igualmente um signo orientado pelas práticas ainda quinhentistas da *Divinatio* ou da *Eruditio*, ou melhor, o signo que gera signos para significar-se em contínua busca por sua total autodecifração, por sua correspondência final, compreende-se o jogo das emulações como aquilo que possibilita a condução de interpretações bastante representativas sobre a redenção na divindade ou a perdição no diabólico para o homem. A primeira emulação sugerida pela *Bíblia* estaria no *Gênesis*: “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança [...] E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou” (Gn 1, 26-27). Nela o verbo de Deus, sempre anterior à criação, povoou o homem com as marcas divinas; entretanto a apresentação dessa semelhança não declara o homem como signo salvo. Isso porque a emulação, como bem apresenta Foucault (1999a, p.28), pode evoluir para uma oposição entre os dois elementos em correspondência advinda do peso da matéria ou da distância espacial – que, no caso do homem, pode ser entendida vinda do peso dos pecados ou do afastar-se dos mandamentos de Deus. Nesse caso, o homem que enfraquece a correspondência divina acaba por ativar outra emulação: a dele com o Diabo.

Várias são as manifestações artísticas da época medieval que sugerem o humano como uma expressão direta da conduta do Diabo. O mais comentado desses artistas, Hieronymus Bosch, enxergava a condição universal humana eivada de erros e de pecados; para ele, a salvação era uma rara exceção que somente se daria pela imitação dos santos. No volante esquerdo *Queda do anjo, criação de Eva, pecado original e expulsão do paraíso* (fig. 02) do tríptico *Carro do Feno*, Bosch afirma, por meio da perspectiva fundo-superior para frente-inferior representando uma sequência temporal, a expulsão do Diabo da esfera celestial como uma prefiguração da expulsão do homem do paraíso. A imagem humana, portanto, torna-se um reflexo quase passivo – salvo os santos – do semblante diabólico. Essa emulação é reforçada quando o artista, no volante direito *O inferno* (fig. 03) desse mesmo tríptico, reinterpreta os pais dos homens, Adão e Eva, agora num sequenciamento temporal esquerda-direita entre os dois volantes, confirmados no inferno como signos de condenação.



(Fig. 02: BOSCH, ca.1485-1490a)



(Fig. 03: BOSCH, ca.1485-1490b)

Respondendo à marca da condenação, no poema “XLII” de *Como alguém que nunca esteve aqui*, o poeta Araripe Coutinho transfere a culpa da perdição do homem para o próprio Deus em mais um jogo de inversões. No caso específico da temática de Coutinho, os versos sugerem que Deus torna-se incapaz de conduzir esse eu-lírico para uma sexualidade além da carne judaico-cristã (onde a culpa daria lugar aos testes do desejo), pois o Pai Divino abandonou seus filhos, deixando apenas impressões de como poderia ser a convivência paterna, e Ele abandonou principalmente aqueles que adotaram outras configurações de sexualidades (não-heterossexuais). Ao se transferir o culpado, Araripe anula a possibilidade da obediência moral; dessa maneira, os seus supostos atos de desobediência são justificados pela incapacidade de entendimento que Deus teria sob a atmosfera sexual colocada no poema. Além dessa inversão do agente culpado, a piedade cristã é vista não como uma forma de pedido por meio da culpa, mas como uma brecha para que o poeta possa exercer uma vontade sexual que não aceita a renúncia de si.

Se pudesses, meu Deus, me carregar nas costas / Qual criança num teatro de bonecos. / Se pudesses, meu Deus, / Ver o quanto pasto desde o dia em que me deste / Consciência. / Se pudesses ver o encarnado que fica / O meu quarto toda noite quando deito / E choro. Se pudesses, meu Deus, / Ver o quanto pago a eles / Para não dizerem nada. Exceto o jorro. / Se pudesses, meu Deus, / Abrir as portas de vez, escancará-las / E me tirar daqui. Mas não podes, eu sei. / É preciso que eu cumpra / Para que te apiedes de mim (COUTINHO, 2005, p.91).

Na poética de Coutinho, a eleição do campo sexual transforma a relação Deus-desejo ainda mais problemática, mais condenável em sua satisfação sob o ponto de vista da tradicional moralidade judaico-cristã na qual foi formado dentro das instituições católicas. Ao declarar-se homossexual, o poeta rivaliza com o modelo da castidade para o qual foi preparado nos seminários e anula a função procriativa, desvinculando-a da unitiva em busca de um prazer maior que não lhe foi orientado durante seus afazeres na Igreja Católica. É inevitável perceber a complexidade da relação e da vivência homoerótica em seus poemas. Um aspecto bastante explorado por Araripe Coutinho é a construção de uma relação que recorre, diversas vezes, não ao mútuo afeto, mas à negociação pecuniária pela entrega do ato sexual. Do oitavo ao décimo verso da poesia anterior, tem-se um exemplo de tal afirmação. Outras boas ilustrações são facilmente encontradas em *O demônio que é o amor*. O próprio prefácio do livro contém a seguinte declaração de Araripe Coutinho: “Todos os meus orgasmos foram pagos; e ainda hoje são” (COUTINHO, 2002, p.7). Fragmentos bem interessantes podem ser igualmente apontados, como estes trechos do poema “XX”, dedicado a Orlando: “Não te pertença mais. Mas se quiser / Vendo a casa. E faço / Um rio parecer o mar” (COUTINHO, 2002, p.55), ou do “XXIV”, dedicado a Ramon: “Ramon é marinheiro. / Desce todo mês do / cais. / Está sempre aceso. Cobra. Não ama. / Nem permanece. A cada amanhecer / Ele não está” (COUTINHO, 2002, p.63).

Conclusão

Sob uma determinada perspectiva, por mais curioso que possa parecer, a defesa da identidade sexual na poética de Araripe Coutinho é fortalecida à medida que se reconhece nos mecanismos que a censuram. Falar sobre Deus, declarar o impedimento da sua sexualidade diante do Supremo Divino por meio dos ícones da cristandade foi a maneira mais

emblemática de enriquecer a simbologia de seu homoerotismo. Nesse sentido, tal percepção a respeito do procedimento estético do artista sergipano parece demasiadamente com a análise da consolidação do discurso da não-heterossexualidade no seio dos processos de controle, censura e produção de gêneros advindos da Igreja ou das ciências, por exemplo.

Para Foucault, a categoria homossexual foi construída como um personagem com história, infância, memória a partir do século XIX. Até o século anterior, o discurso sobre a sexualidade baseava-se tão somente numa fala que versava sobre as relações dos cônjuges, e o resto foi considerado uma sodomia global. Só mesmo no século XIX é que ocorreram estudos centrífugos da monogamia heterossexual, dando a essa relação maior discricção, e passou-se a classificar, com especificidade investigativa, a multiplicidade do que foi chamado de perversões sexuais (FOUCAULT, 1999b, p.37-49). A tese foucaultiana defendida no primeiro volume da *História da sexualidade* é que o discurso científico sobre as perversões – a categorização do homossexual, como ilustração – surgiu como um avanço de controle, mas acabou, em concomitância, por definir tipologias sexuais que passariam a ter um olhar sobre sua representatividade e, mais tarde, reivindicariam sua legitimidade. Tal visão de Michel Foucault está plenamente de acordo com o que ele defende que aconteça no processo discursivo. Sob a referida perspectiva, o poder e o discurso nunca seriam unilateralizados ou estáveis; sempre seriam produtíveis e dinâmicos para a geração ou manutenção das relações de força dentro de uma sociedade. O filósofo afirma que o discurso veicula, produz e reforça o poder, contudo o discurso permite minar o próprio poder que veicula. Dessa maneira, pode-se enunciar que o que aconteceu com o discurso da ciência sobre as perversões no século XIX possibilitou o enxergar de uma representação social que, com o passar dos tempos, exigiu uma legitimidade e produziu um contradiscurso (FOUCAULT, 1999b, p.96).

Como mais uma demonstração dessa possibilidade contradiscursiva no próprio discurso, a concepção foucaultiana discorre acerca da importância da confissão no universo da cristandade. Numa entrevista publicada em 1978, Michel Foucault deixa claro que a prática cristã da confissão afirma o corpo como objeto de análise em que o mal da indecência é fomentado, é produzido e é manifestado nele. Dessa forma, a confissão torna-se um momento ritual de caráter extremamente investigativo sobre a movimentação que possibilitaria a intromissão do desejo corrompendo a alma (FOUCAULT, 2006, p.32). No mesmo ano, numa

conferência proferida na Universidade de Tóquio, o filósofo apontou a confissão como um dos principais elementos que mantêm a ligação entre sacerdote e fiel por meio de uma relação que os permite conduzir uma produção de verdade subjetiva, interiorizada. Essa verdade incitada pelo pastor, que auxilia no molde de uma subjetividade cristã, passa a ser uma forma de dirigir a consciência do seu rebanho (FOUCAULT, 2006, p.70). Apesar de, nessas passagens, evidenciar-se a confissão como um mecanismo de controle, na *História da sexualidade*, Foucault declara que ela apresenta-se como um meio de o desejo, ainda que com regras de vocábulos interditos e buscando sempre um grau eleito de decência, ser narrado, transformando-se em discurso, e, dessa forma, obtendo representatividade social (FOUCAULT, 1999b, p. 24 e 60-1).

Aqui se verifica uma pista sobre o motivo de a transgressão (a morte de Deus-Pai) não se consolidar no projeto estético de Araripe Coutinho. Em verdade, a imagem do Sagrado permite ou conduz a possibilidade de uma potência contradiscursiva que instaura uma fala sobre a identidade sexual de forma mais determinada na arte araripiana. Desse modo, negar a figura do Pai Maior seria também anular o germen do discurso da homoeroticidade que se implantou nas marcas da religiosidade judaico-cristã participantes das vivências do poeta como seminarista. Não que a fala da sua homoeroticidade funcione como um vírus ao discurso central sagrado; ao contrário, o contradiscurso satisfaz-se na realização do discurso.

Mas não somente a imbricação entre a linguagem da sexualidade e a da sacralidade serve para explicar o porquê do recuo na tendência da estratégia de transgressão na poesia de Araripe. Há um inevitável paradoxo que precisa ser considerado na poesia de Araripe Coutinho para explicar tal fenômeno. Se observadas com precisão, existem duas críticas principais ao Sagrado veiculadas pela estética do poeta sergipano que não entram em convergência: uma fala sobre a censura e a outra fala sobre o abandono de Deus-pai. Uma necessita da imagem da constante vigilância e presença para que ocorra a punição e o bloqueio do desejo, a outra declara o vazio do afeto paterno e a falta do pai para reconhecer o filho. A impossibilidade da estratégia de transgressão não deriva do fato de a imagem do Pai Sagrado, embora combatida, sempre vigiar e perseguir o seu filho; ao contrário disso, não é sobre censura que a poética de Coutinho está centrada, mas sobre abandono. Nesse sentido, quanto mais o poeta declara suas tentativas de assassinar ou apagar a imagem do Supremo

Divino é aí que mais ele tenta reativar a presença de Deus ou do pai que o abandonou. Quanto mais se critica a autoridade de censor de Deus, mais se realiza a satisfação da presentificação de um fantasma paterno. Isso porque, desde cedo, o pai é ausente, e Deus, portanto, já estaria morto para as experiências psicoestéticas de Coutinho. É no universo do filho abandonado que se desenvolve toda a construção do Deus-pai. Sendo assim, já que falar sobre as proibições do Pai são uma forma de resgatar a própria paternidade perdida, é inevitável dizer que a imagem de Deus participa de um desejo do filho, ou melhor ainda, Deus, o pai e o filho terminam por ser a mesma pessoa e a pertencer às mesmas ordens e motivações do desejo da arquitetura da poética araripiana.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2009.

BOSCH, Hieronymus. *Queda do anjo, criação de Eva, pecado original e expulsão do paraíso*. Volante esquerdo do tríptico Carro de Feno. ca.1485-1490a. Óleo sobre madeira, 147 X 66 cm.

BOSCH, Hieronymus. *O Inferno*. Volante direito do tríptico Carro de Feno. ca.1485-1490b. Óleo sobre madeira, 147 X 66 cm.

COUTINHO, Araripe. *Como alguém que nunca esteve aqui*. Aracaju: Sercore, 2005.

COUTINHO, Araripe. *Do abismo do tempo*. Aracaju: Degrase, 2006.

COUTINHO, Araripe. Incompletos na busca. In: NETO, Vieira (org.). *Aperitivo poético*. Aracaju: Funcaju, 2000. p.14.

COUTINHO, Araripe. *Nenhum coração*. Aracaju: Sercore, 2008.

COUTINHO, Araripe. *O demônio que é o amor*. Aracaju: Sercore, 2002.

ESCHER, Martius Cornelis. *Bode Expiatório*. 1921. 1 xilogravura. 13 X 9 cm.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999a. (Coleção Trópicos).

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos - Vol. III).

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos - Vol. V).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999b.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud v.21*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Editora Escala, 2006a.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo: a maldição do cristianismo*. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo*. São Paulo: Editora Escala, 2006b.